D 2014

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

O PROCESSO COMO CIRCUNSTÂNCIA DO DESENHO

CONTRIBUIÇÕES PARA O ESTUDO DE MODELOS EXPERIMENTAIS DE PROCESSO

AUTOR
JOAQUIM JORGE DA SILVA MARQUES

TESE DE DOUTORAMENTO APRESENTADA
À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM 2014

ÁREA CIENTÍFICA
DESENHO

Joaquim Jorge da Silva Marques

TÍTULO DA TESE

O PROCESSO COMO CIRCUNSTÂNCIA DO DESENHO

CONTRIBUIÇÕES PARA O ESTUDO DE MODELOS EXPERIMENTAIS DE PROCESSO

ORIENTADOR

Professor Doutor Paulo Luís Ferreira de Almeida

U.PORTO

FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao Professor Paulo Luís Almeida, meu colega e amigo pela orientação desta investigação. As suas contribuições foram fundamentais para o desfecho da tese. O meu sincero agradecimento pela dedicação, pelo empenho e disponibilidade na partilha dos seus valiosos conhecimentos.

Gostaria de agradecer ao Director da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Professor Francisco Laranjo, ao Director da Subunidade Orgânica de Desenho da Fbaup, Professor Mário Bismarck, aos meus colegas da Subunidade pela possibilidade desta investigação e pela disponibilidade concedida para que pudesse desenvolver este trabalho a tempo integral durante dois anos lectivos.

Um agradecimento também à Fundação Carmona e Costa, ao Instituto de Arte Contemporânea dos Açores, à Galeria Quadrado Azul, pela colaboração e apoio à bibliografia. Um agradecimento especial aos artistas: Carlos Nogueira, Rui Moreira, Pedro A.H. Paixão, Leonel Moura, Paulo Brighenti, Pedro Gomes, Miguel Leal, Fernando José Pereira, Cláudia Amandi, António Quadros Ferreira, Daniel Barroca, Pedro Valdez Cardoso, Francisco Cardoso Lima, Pedro Tudela, Francisco Tropa, João Fiadeiro, pela disponibilidade e interesse com que acederam colaborar nesta investigação.

Aos meus amigos pelo apoio e incentivo, obrigado ao Pedro, ao Fernando, à Cláudia, à Paula, ao Jorge, à Lúcia, à Adélia. Um agradecimento também Marta, à Teresa, ao João e a todos os meus alunos que são sempre uma motivação para aprender.

À minha mulher e ao meu filho, ao meu irmão, aos meus sogros e à restante família pelo apoio incondicional.

A todos agradeço profundamente.

RESUMO

Esta tese reflecte sobre os fundamentos e emergência do processo como condição da visibilidade do desenho.

A partir de um conjunto alargado de desenhos centrados sobretudo no período entre 1990 e 2010, investiga-se o papel funcional do processo como meio e motivação principal do pensamento e concepção do desenho; analisam-se as mutações e questionamentos que o conceito de processo sofreu nesse período, em particular a importância do contexto e da circunstância do desenho, pondo em evidência os modelos de envolvimento do corpo e os esquemas criativos implicados na sua produção.

O reconhecimento destes modelos e esquemas criativos coloca o processo num lugar central da investigação em desenho, afirmando-o simultaneamente como estratégia de abordagem de um *corpus* alargado do desenho contemporâneo, bem como na definição de uma estratégia viável para a prática e ensino do desenho. Neste sentido, a tese constitui as chaves, os elementos interpretativos e uma terminologia operativa baseada nos modelos de processo, numa perspectiva analítica, experimental.

A primeira parte da tese analisa as definições e possibilidades induzidas pelos processos de produção, numa perspectiva fenomenológica do desenho.

A segunda parte desenvolve hipóteses interpretativas dos processos – a partir das actuações do corpo, da temporalidade e da matéria – baseando-se na análise crítica de casos paradigmáticos de desenhos emergentes da sua condição processual.

Na terceira parte avaliam-se as questões suscitadas pelo tema na definição de modelos experimentais de processo, centrados no contexto português após os anos 90, e propõe-se uma tipologia de análise: modelos perceptivos, autónomos, dedutivos, de transferência, de matéria, de acção e de tempo.

Esta tipologia é centrada na análise protocolar de testemunhos práticos e directos de artistas que reflectem a condição processual do seu trabalho, contribuindo para a actualidade da reflexão em torno da ideia de processo no desenho contemporâneo português.

ABSTRACT

This thesis reflects on the rationale and process of emergency as a condition of visibility of drawing. From a wide range of drawings centred mainly in the period between 1990 and 2010 together, it investigates the functional role of the process as a means and main motivation of thought and drawing conception; analyze the mutations and questioning the concept of process suffered during this period, in particular the importance of context and circumstance of the drawing, highlighting models of involvement of the body and creative schemes involved in its production.

The recognition of these models and creative schemes puts the process in a central place in research design, claiming it simultaneously as a broad corpus of contemporary drawing approach to strategy and of in defining a viable strategy for the practice and teaching of drawing. In this sense, the thesis constitutes the keys, interpretive elements and operative terminology based on process models, an analytical, experimental perspective.

The first part of the thesis examines the definitions and induced production processes, a phenomenological perspective of the drawing possibilities.

The second part develops interpretative hypotheses of processes – from the actions of body, temporality and matter – based on the critical analysis of paradigmatic cases of emerging drawing of its procedural condition.

In the third part we evaluate the issues raised by the theme in the definition of experimental process centred in the Portuguese context after 90 years, and proposed a typology of analysis perceptual models, autonomous, deductive, transfer of matter, action and time.

This typology is focused on the analysis protocol practical and direct testimonies of artists that reflect the procedural condition of their work, contributing to the current reflection on the idea of process in Portuguese contemporary drawing.

INTRODUÇÃO

Âmbito e tema da investigação 17
Enquadramento metodológico. 23
Objectivos. 26
Estrutura e conteúdos 28

I PARTE

1. O PROCESSO EM DESENHO 33
1.1. Contexto e circunstância do processo em desenho 34
1.2. Da definição de processo e da sua interpretação. 45
1.3. O processo e o desenho são o mesmo? 51
1.3.1. Os domínios ou instâncias do desenho 52
1.3.2. Os domínios ou instâncias do processo 53
1.4. Os modelos do desenho 56
1.4.1. Os modelos de conhecimento e definição do desenho 56
1.4.2. Os modelos da ideia – pensamento e processo 57
1.4.3. Os modelos da representação – representação/mimésis e processo 59
1.4.5. Os modelos do processo 61
1.5. A janela e a arena 62
1.6. Andar sobre o mapa. O chão e o horizonte. 68

II PARTE

2. ENTRE O CORPO E O DESENHO. UMA FENOMENOLOGIA DO PROCESSO. . . 73
2.1. Mecanismos interpretativos dos processos 75
2.1.1. O que vemos 76
2.1.2. O que nos olha. 79
2.1.3. Uma fenomenologia do processo 83
2.2. Exegese do processo – traduzir os desenhos 85
2.2.1. O processo como uma forma de exemplificação 85
Processo e procedimento 90
2.2.2. Processo e expressão 96
Técnica 99

2.3. O processo como representação da representação. O desenho como corpo visível . . . 102
2.3.1. O processo como representação da acção . . . 104
2.3.2. Respondendo aos movimentos do corpo . . . 109
2.3.3. O processo como experiência de presença . . . 112
2.4. Acção e gesto como objecto e sintaxe do processo . . . 114
2.4.1. (Da) acção e intenção no desenho . . . 121
2.4.2. Acção e materialização . . . 126
2.4.3. Físico/subjectivo/irracional . . . 131
2.4.4. O esperado e o experimentado . . . 133
2.4.5. Isto é qualquer coisa, mas o quê? . . . 139
Imagens acidentais / desenhos potenciais . . . 139
2.5. Processo e percepção . . . 143
2.5.1. Processo (na) percepção na acção . . . 144
2.5.2. Óptico / háptico / cinestésico: disjunção e conexão . . . 147
2.5.3. Tempo / velocidade / cegueira . . . 154

3. TEMPORALIDADE E PROCESSO . . . 159
3.1. Acção / tempo / duração . . . 161
3.2. As figuras do tempo . . . 164
3.2.1. Duração . . . 166
3.2.2. Tempo incorporado . . . 167
3.2.3. Fluxo . . . 170
3.2.4. Interminável . . . 172
3.2.5. Infinito . . . 173
3.2.6. Imanência . . . 175
3.2.7. Memória . . . 176
3.2.8. Tempo-real . . . 179
3.2.9. Tempo determinado . . . 181
3.3. Entrópico / transitivo . . . 182
3.4. Ficção com o tempo. Suspensão da descrença . . . 186
3.4.1. Anacronismos . . . 189
3.5. Duração do processo e duração de persistência . . . 192
3.6. (Re-) . . . 194

4. UMA FENOMENOLOGIA DO TRAÇO . . . 197
4.1. Entre o desenho e a *factura* . . . 198
4.2. Sintoma e indício no desenho . . . 204
4.2.1. Uma visualidade háptica . . . 206

5. PROCESSOS, INSTRUMENTOS E CONHECIMENTO OPERATIVO . . . 211
5.1. Processos e instrumentos . . . 212

5.2. A iconografia dos meios. Intenção e finalidade. 216
5.3. Produção, (re)produção e processo 219
5.4. Qualificação / desqualificação / requalificação – *skill/deskilling/reskilling* . . . 222

6. OS PALCOS DO DESENHO 227
6.1. Contexto e circunstância da produção 228
no deserto 233
no estúdio 234
na parede 235
no percurso 237
no vento 238
no chão 239
no corpo 240
no pó 241
na pele 243
6.2. Fora-do-papel 245
6.3. Hiperdesenho 251

III PARTE

7. O PROCESSO COMO ESTRATÉGIA. A IDEIA DE PROCESSO NO DESENHO CONTEMPORÂNEO PORTUGUÊS. 257
7.1. Opções metodológicas e enquadramento conceptual. As razões da escolha. . . 263
7.2. Alguns exemplos possíveis – características centrais à prática 266
Ângelo de Sousa 267/320
Fernando Calhau 270/322
Lourdes Castro 272/324
Leonel Moura 274/326
João Queiroz) 277/328
Rui Moreira 279/330
Carlos Nogueira. 282/332
Paulo Brighenti 284/334
Diogo Pimentão. 286/336
Pedro Gomes 288/338
Miguel Leal 290/340
João Fiadeiro 292/342
Ana Hatherly 294/344
Claudia Amandi 296/346
Francisco Tropa 298/348
Fernando José Pereira 300/350
Adriana Molder 302/352
Daniel Barroca 304/354

Pedro Valdez Cardoso 307/356
António Quadros Ferreira 309/358
Cristina Ataíde 311/360
Pedro A. H. Paixão 313/362
Pedro Tudela 315/364
Francisco Cardoso Lima 317/366

8. O DESENHO DO DESENHO 369
8.1. O desenho e esquemas generativos: para uma taxonomia do desenho a partir do processo 370
8.2. Modelos perceptivos 374
Percepção e limites da experiência perceptiva 374
Dissociação óptico / háptico 375
O desenho como um processo não focado 376
O desenho cego 377
8.3. Modelos de transferência 379
Apropriação, repetição e transferência 380
A acção e a sua reconstrução – simulação 381
8.4. Modelos da matéria 383
A disciplina da matéria 383
O princípio e o fim do desenho 385
8.5. Modelos da acção 386
O processo e actuações do corpo – atitude / gesto / situação 387
Acção e performatividade 388
8.6. Modelos autónomos 389
O corpo exterior 389
Decidir – não decidir 391
Aleatoriedade e acaso 391
8.7. Modelos do tempo 393
A disciplina do tempo 393
O tempo do desenho e tempo da acção 395
8.8. Modelos dedutivos 397
Repetição e diferença 398
Série 399
Infinitas possibilidades 399

CONSIDERAÇÕES FINAIS 401
Caracterização 404

BIBLIOGRAFIA 413

ANEXOS 001
Leonel Moura 003
Rui Moreira 011
Carlos Nogueira 028
Paulo Brighenti 037
Miguel Leal 040
Cláudia Amandi 047
Fernando José Pereira 050
Daniel Barroca. 052
Pedro Valdez Cardoso 055
António Quadros Ferreira 057
Pedro A. H. Paixão 061
Pedro Tudela 067
Francisco Cardoso Lima 068

INTRODUÇÃO
ÂMBITO E TEMA DA INVESTIGAÇÃO

Num acróstico de John Cage, elaborado como peça paralela ao seu ensaio *Composition in Retrospect*,[1] o compositor sumariou um aspecto concreto do seu método de trabalho a que se referiu como *circunstância*. No texto entrelaçado nesta palavra, pode ler-se:

> *Act in accord with obstacles, using them to find or define the process you're about to be involved in, the questions you'll ask. If you don't have enough time to accomplish what you have in mind, consider the work finished*.[2]

Nesta breve descrição do seu programa de trabalho, Cage considera o domínio sobre o qual o seu método opera como uma circunstância onde material, contexto e intenção se definem no decurso do próprio processo, como condição da própria obra.

Esta tese reflecte sobre essa condição da obra que remete para os fundamentos e emergência do processo como condição da visibilidade do desenho. Investiga-se o papel criativo do processo como meio e motivação principal do pensamento e concepção do desenho. A investigação assenta nos problemas emergentes das condições processuais envolvidas nos desenhos numa perspectiva fenomenológica, considerando as mutação e questionamentos que o conceito de processo sofreu a partir da arte processual, focando práticas específicas desenvolvidas na arte portuguesa entre a década de 90 do século XX e a primeira década do séc. XXI.

Na definição inicial do tema – *O processo como circunstância do desenho* – estabelecem-se diversas leituras que importa clarificar. A primeira decorre do entendimento do papel do desenho enquanto relação gerada na interdependência com o processo, que reconhece a sua *história* como narrativa latente que é

1. CAGE, John, **Composition in Retrospect**, Cambridge MA, Exact Change, 2008.

2. *"Age de acordo com os obstáculos, usando-os para encontrar ou definir o processo no qual te estás prestes a envolver, as perguntas que vais colocar. Se não tens tempo para concluir o que tens em mente, considera o trabalho terminado"* Cf. BROWN, Kathan – **John Cage Visual Art: To Sober and Quiet the Mind**, Crown Point Press, 2000.
Nota de Tradução: por comodidade de leitura, optamos por transcrever o texto na sua forma linear. A imagem correspondente encontra-se no início do capítulo 1 desta tese

simultaneamente revelada no plano da imagem. A segunda refere-se aos desenhos de processo que não comportam uma intenção projectual – como a preparação de outra obra ou a construção de um objecto – e se assumem, por isso, num espaço próprio de realização. Adopta-se a designação genérica de processo para referir o conjunto de acções e alterações que ocorrem dos diversos modelos de envolvimento do corpo com a matéria, o tempo e o contexto da realização. Essas acções inscrevem-se no domínio da visualidade como marcas gráficas e temporais, como sintomas de actuações cognoscitivas, simples ou complexas, envolvidas no fazer do desenho.

Ao designar, no título desta tese, o processo como «circunstância» queremos deslocar o ênfase do que sucede na imagem do desenho para as particularidades que envolvem a sua produção (*circum*=à volta + *instantia*=presença), assim como para a influência que os acontecimentos que o compõem, na sua dimensão material e temporal, têm no pensamento criativo

As convenções do desenho são em grande medida baseadas em conceitos que decorrem das possibilidades induzidas pelo que se observa na imagem, a partir de modelos oculocentristas fortemente orientados pelo domínio da visualidade na investigação. São, por isso também, convenções que se fixam no compromisso daquilo que o desenho *representa* e que remete para algo exterior ao próprio desenho, gerando, por consequência um distanciamento da acção e dos seus modelos experimentais.

Como imagem, o desenho revela-nos um acontecimento ao qual chegamos sempre demasiado tarde. Mas esta condição, longe de ser um obstáculo, caracteriza uma das marcas distintivas do desenho: o ser uma imagem onde o processo se reconstitui como experiência fenomenológica, simultaneamente táctil e visual, empática e cognitiva.

Desenhar será, porventura, o modo mais directo de saber sobre o próprio desenho. Isto acontece porque o artista experimenta em tempo real as ocorrências e especificidades de cada desenho, da sua disciplina e o tipo das acções que estão envolvidas. O papel do desenhador é, convencionalmente, um papel activo e crítico, que decide a todo o tempo o que o desenho é ou pode ser, enquanto conjunto de referências exteriores a ele na relação que se estabelece entre o assunto e a representação. No contexto mais alargado do saber, desenhar é um processo contínuo de reconhecimento e aprendizagem de novas relações e conflitos no sentido de definir os limites do conhecimento entre as palavras e as coisas. O desenho, como espaço anterior à linguagem é onde se explora, pela acção e pelo gesto, o espaço semântico que a palavra ainda (ou já) não comporta.

Desenhar é uma operação que expande e concentra o eco e a sonoridade da linguagem, mas também a acção com a qual nos atrevemos a saltar as cercas, os círculos que a linha determinou previamente para criar os limites de segurança do nosso conhecimento. Definir o desenho é antes de tudo estabelecer um lugar de descanso provisório ao nosso desejo de nomear novos territórios; é uma ordem provisória desde a qual explicamos a realidade, um modelo de relações possíveis exemplificadas pelo gesto. Controlar o desenho é um acto que tende imediatamente a ser desdito, questionado na periferia do gesto, para deixar espaço a uma nova formulação.

Como manifestações de um pensamento criativo que se formula em tempo real, o processo do desenho decorre de um certo nível de *desfoque*. Para Molina,[3] este *desfoque* decorre da capacidade da visão em compreender um certo nível de entropia que obriga permanentemente a rever o que reconhecemos como evidência nas coisas. O desenho parece compreender simultaneamente uma coordenação e dissociação entre a visão e a mão, que remete para os efeitos gerados entre as diferentes oscilações do olhar, do controle, da vontade e do corpo. Esta ideia coloca o processo, enquanto imagem em potência, que reflecte sobre os seus próprios limites, na relação com a matéria, com o corpo e com o tempo, como propriedades geradoras dos desenhos através dos actos que os realizam.

Esta condição processual é inerente ao próprio desenho: confunde-se com ele, estabelece os limites da sua própria ontologia como imagem formulada enquanto projecção de um corpo que actua; condiciona a sua forma de recepção e reconhecimento social – vemos os desenhos como traços, vestígios outros testemunhos dos acontecimentos que os motivaram; onde o significado se configura como dimensão intrínseca do fazer.

Sobre esta condição processual procurar-se-ão entender as mutações que ocorreram na forma como os artistas conceptualizam esta condição. O que a diferencia do espaço operativo da arte processual, onde inicialmente se formula?

Ao longo da última metade do séc. XX, algumas das mais importantes publicações e ensaios sobre o desenho contemporâneo têm-se centrado na análise crítica da ideia de processo no desenho. Essas publicações surgem associadas ou referem um conjunto de exposições historicamente importantes, como – **Anti Illusion: Procedures/Materials** no Whitney Museum (1969), Lucy Lippard **– Eccentric Abstraction** (1969) na Galeria Fischbach, New York,

3. GÓMEZ MOlINA, Juan José (coord.) – **El Manual de Dibujo – Estratégias de Su Enseñanza en el Siglo XX.** Madrid: Ediciones Cátedra, 2001. ISBN 9788437619248. P. 46.

Finch College **– Art in Process** (1969), e **9 at Leo Castelli** (1968) – que não só impunham a noção de processo na arte como uma categoria crítica e curatorial, como simultaneamente se referiam à visibilidade do (fazer) processo na arte.

A recensão crítica destes objectos significou antes de mais um olhar para dentro do desenho, para o tempo real do seu processo, circunscrevendo-o numa temporalidade directa, na afirmação da objectualidade que o origina. O desenho é o que o processo revela.

O principal argumento, talvez aquele que melhor pode sugestionar a ideia de processo no desenho no contexto da arte processual, tenha sido o interesse pela temporalidade ou o modo como o desenho lida com um movimento que implica um passado e um futuro: um desenho que se constrói numa relação fundada entre antecedentes e consequentes, parafraseando Alberto Carneiro. O ensaio de Pamela M. Lee **– Some Kinds of Duration: The Temporality of Drawing as Process Art** (1999)[4] – reflecte as principais linhas orientadoras para uma leitura interpretativa sobre as condições do desenho na arte processual e a sua apetência para enfatizar a noção de tempo que subscreve. Dele, sobressai a ideia que o que define o processo é a sua marca temporal.

Um outro aspecto relevante na investigação tem como ponto de partida a reflexão sobre forma e matéria, como vestígio da formação do desenho. Sublinha-se o contributo do texto seminal de Focillon **– A vida das formas, seguido do Elogio da mão** (1943) – para uma discussão útil do sentido literal do desenho e do processo. Sublinhe-se ainda a ideia que é nessa relação entre forma e matéria que o desenho se dá a ver, no suporte onde se nomeia, como indicador da presença e mediação do artista no processo.

Destaca-se também a ideia de uma genealogia, proposta por Laura Hoptman na exposição **Drawing Now: eigth propositions** (2002), que surge associada ao gesto do artista como sintoma do seu processo, independentemente do tipo de acção, meios ou suportes de nomeação. Hoptman montou essa exposição organizada em oito categorias,[5] fazendo depender dessa organização o entendimento das diferentes tensões sobre o que poderia constituir um desenho no contexto dos materiais e processos utilizados. Na verdade, a questão do processo impõe-se aqui mais pela natureza das obras apresentadas do que pelo discurso em torno do "fazer".

---

4. LEE, Pamela M, **Some Kinds of duration: The Temporality of Drawings as Process Art,** in**, After Image: Drawing Through Process,** org. by BUTLER Cornelia H., The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999, pp. 25 a 48.

5. *Science and art, nature and artífice; Ornament and crime: toward decoration; Drafting and architecture; Drawing happiness; Mental maps and metaphysics; Popular culture and nacional culture; Comics and other subcultures; Fashion, likeness, and allegory,* in, HOPTMAN, Laura **– Drawing Now: eigth propositions,** p. 5.

Os argumentos que têm vindo a ser expostos constituem a base para uma interpretação fenomenológica do processo. Procurou-se fundamentalmente privilegiar na investigação as características vivenciais, as possíveis ligações ou redundâncias, as relações interactivas e efectivas entre corpo, matéria e tempo; contexto e circunstância de produção do desenho.

Destaca-se, como introdução desta problemática, a obra seminal de Merleau-Ponty – **Fenomenologia da percepção** (1945) – que desenvolve uma nova compreensão da percepção, configurando noções e conceitos que comprometem o corpo e o movimento como factores determinantes da percepção. Desta concepção sobressai a ideia de um conhecimento através dos sentidos num campo de experimentação do corpo.

Sublinhe-se a este propósito a centralidade do pensamento de David Rosand em **Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation** (2002), na configuração de uma visão fenomenológica do desenho, ao considerar o modo como a experiência do desenho reivindica o processo que lhe deu origem, reconstruindo na superfície os movimentos do corpo, revelados como vestígios da sua formação.

O desenho, na simplicidade dos seus meios, cria um traço visível tanto do processo de fazer como do pensamento. Esta é a ideia de síntese de Deborah Harty,[6] que procura identificar o papel específico do corpo como mediador entre o mundo e o desenho. Entendendo o desenho como fenomenologia, Harty, considera por um lado a capacidade do desenhar *'gravar' a sua própria feitura* e, por outro lado, a possibilidade de registar os pensamentos do artista.

No contexto do desenho contemporâneo português a revisão dos elementos mais significativos para o enquadramento prático e conceptual do tema, compreendem uma janela temporal definida entre a década de 90 do século XX e 2010. Este período foi bastante marcado pelo interesse no desenho como prática específica, sendo a década de 1990 atravessada por um conjunto de exposições e publicações cruciais para o entendimento do desenho contemporâneo português. Nesse período foi possível revisitar o desenho de décadas anteriores em exposições como: (1995) **O Desejo do Desenho** ou (2003) **Modos Afirmativos e Declinações – Alguns aspectos do desenho na década de oitenta,** possibilitando uma digressão pelo trabalho de artistas como: Ângelo de Sousa, Ana Hatherly, António

6. Cf. HARTY, Deborah – **Drawing / phenomenology / Drawing : an exploration of the phenomenological potential of repetitive processes**; published in Tracey Journal: Process, January 2012; [Consult. 19 Jul. 2013] Disponível em WWW http://www.lboro.ac.uk/microsites/sota/tracey/journal/proc/images/harty2012.pdf.

Sena, Fernando Calhau, Helena Almeida, Jorge Martins, Álvaro lapa, Pedro Cabrita Reis, Rui Chafes, Julião Sarmento, Joaquim Bravo, Ana Jota, Xana, Pedro Calapez, Manuel Botelho, entre outros.

Esta janela temporal, corresponde a um período de grande emergência criativa e produtiva concretizada em exposições como: (1999) **A indisciplina do Desenho**; (2000) **O Génio do Olhar** – Desenho como Disciplina 1991-1999; (2001) **Desenho;** (2005) **Entre Linhas** – Desenhos na Colecção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento; (2005), **Da Escrita à Figura** – Desenhos da Colecção da Fundação de Serralves; (2008), **Atlas Projecto de Desenho**; e projectos como: (2008) **Drawing Spaces,** onde se reuniram vários artistas em exposições, conferencias e debates, contribuindo decisivamente para inscrever o processo como categoria crítica e autónoma.

Este foi um ponto de partida para as principais questões que problematizam a ideia de processo no desenho português a partir da última década do século XX.

Como foi dito, este período é marcado por uma intensa produção, exibição, debate e reflexão crítica sobre o desenho e os seus limites, sobre os seus modelos e funções, sobre a sua condição e autonomia. Importa por isso rever como é que o processo se torna um problema do desenho? Em que medida os desenhos, são o que é potencialmente gerado pelos processos? Como se caracterizam os modelos experimentais de processo? Como se definem? Em que medida o processo ou as condições processuais são actualizadas nos desenhos e no discurso dos artistas sobre os desenhos? Quais são as representações que os artistas fazem do processo?

É justamente sobre este enquadramento, problematizado no modo como os artistas representam as condições processuais no seu trabalho, que nos iremos centrar para caracterizar e definir a nossa hipótese de trabalho – contributos para o estudo de modelos experimentais de processo.

A contribuição desta tese para o campo da investigação em desenho consiste em compreender o papel dos processos na actividade do desenho; avaliar as possibilidades induzidas pelos processos na definição de uma estratégia de abordagem ao desenho português a partir da última década do século XX e avançar como uma hipótese interpretativa de modelos experimentais capaz de identificar, a partir de um questionamento directo dos próprios artistas, as diferentes concepções de processo.

ENQUADRAMENTO METODOLÓGICO

O trabalho reviu a bibliografia publicada sobre o desenho no âmbito do *corpus* da tese – a ideia de processo no desenho contemporâneo português – confrontando-a com a principal bibliografia que, desde os anos 90, se tem vindo a concentrar sobre a condição processual no desenho, bem como a análise de documentos que privilegiam o discurso directo e *poiético* dos artistas sobre o processo. Os fundamentos metodológicos para o trabalho partem de uma abordagem fenomenologia, enquanto base filosófica da investigação.

Dentro deste quadro teórico e experimental incluem-se obras de artistas como: Tim Knowles, Robert Morris, Mathew Barney, Tom Marioni, Willian Anastasi, Claude Heath, Richard Long, Richard Serra, Jonh Cage, Morgan OHara, Tom Friedman, Óscar Munoz, e o estudo de casos dos artistas portugueses: Ângelo de Sousa, Fernando Calhau, Leonel Moura, João Fiadeiro, João Queiroz, Rui Moreira, Carlos Nogueira, Diogo Pimentão, Daniel Barroca, Lourdes Castro, Cláudia Amandi, Cristina Ataide, Adriana Molder, Ana Hatherly, Pedro Tudela, Miguel Leal, Fernando José Pereira, Francisco Cardoso Lima, Pedro Gomes, Francisco Tropa, Paulo Brighenti, António Quadros Ferreira, Pedro Valdez Cardoso e Pedro A. H. Paixão.

O desenho que não se conforma aos limites da disciplina, como o desenho para uma pintura ou para uma escultura, não cabem na apreciação deste estudo de casos. Refira-se, todavia, que se incluem os desenhos corporizados na matéria de Carlos Nogueira ou de Francisco Tropa, os desenhos *emergentes* de Leonel Moura ou as obras performativas de Helena Almeida e João Fiadeiro, constituindo-se como exemplos limite, tanto do ponto de vista formal como conceptual no âmbito desta investigação.

Partindo da hipótese de que existem variantes e mutações na ideia de processo, elaborou-se este estudo de casos, onde se procuraram pistas para o entendimento dos diversos desenvolvimentos criativos que se produziram em Portugal nas últimas duas décadas.

Na definição das opções metodológicas para o estudo de caso, considerou-se que este deveria apresentar artistas e obras que sustentassem a ideia de processo como referência central ou emergente na sua produção artística. Em qualquer dos casos, considerou-se que

as escolhas deveriam constituir-se como testemunho de um determinado modo de pensar o desenho – a partir das suas condições processuais – mais do que no critério temporal/histórico ou geracional. Esta opção pretende aprofundar o conhecimento de linhas de trabalho já consolidadas no panorama artístico português e articular esse conhecimento com artistas e hipóteses de trabalho inéditas ou muito diversificadas onde o desenho desafia os seus próprios limites como disciplina. Esta escolha pretende reflectir sobre as variantes da ideia de processo neste espaço concreto, a partir de um conjunto de artistas e desenhos cujas estratégias criativas são motivadas pela sua condição processual.

A escolha das obras teve como finalidade assegurar a visualidade possível dos conteúdos que se apresentam e documentar visualmente a hipótese de trabalho. As obras são o testemunho, que por memória directa – no atelier dos artistas – folheadas nos catálogos, ou porque mediadas pela linguagem verbal e descritas em entrevistas, conversas ou textos protocolares onde o artista descreve o seu processo criativo, sustentam documentalmente a nossa hipótese de trabalho.

Foram realizadas no âmbito da tese entrevistas e questionários, troca de correspondência (email), encontros informais com alguns dos artistas que integram as escolhas para estudo de casos. Colaboraram com este trabalho os seguintes artistas: Carlos Nogueira, Rui Moreira, Pedro A.H. Paixão, Leonel Moura, Paulo Brighenti, Pedro Gomes, Miguel Leal, Fernando José Pereira, Cláudia Amandi, António Quadros Ferreira, Daniel Barroca, Pedro Valdez Cardoso, Francisco Cardoso Lima, Pedro Tudela, Francisco Tropa, João Fiadeiro. Estes documentos, fundamentais na verificação dos argumentos, apresentam-se em anexo. Abaixo transcreve-se o questionário constituído por dez perguntas:

1. Podes descrever-me brevemente o que fazes (desenho)?
2. O que te leva a fazer esse o trabalho? (Como descreverias a tua relação com o desenho? Que funções lhe atribuis?)
3. Como descreverias o processo do teu desenho? (Podes dizer--me alguma coisa relativamente à condição processual do teu desenho?)
4. Há quanto tempo tens vindo a trabalhar dessa maneira?
5. Qual a importância do(s) parâmetro(s) (matéria, tempo, percepção, acção, repetição, transferência, autonomia/autónomo), no teu processo de desenho? Qual a importância de factores temporais, como duração, frequência, etc. no teu processo de desenho? Que relações se estabelecem entre percepção e processo na prática do desenho? Como relacionas o

processo com as condições mediais e materiais do desenho? Que relações se estabelecem entre o desenho e outras práticas ou campos disciplinares? (Tem em conta o parâmetro ou os parâmetros, até 2, mais relevantes para o teu trabalho)

6. Esse(s) parâmetro(s) são o esquema generativo do trabalho? (O trabalho desenvolve-se a partir daí? Esse é o início, a origem, do (teu) desenho?)
7. Em caso afirmativo, qual a importância que isso tem para ti?
8. Como descreverias a circunstancia do processo que define o teu trabalho? O processo do desenho é afectado pelo contexto e pelas circunstâncias onde ele é produzido? De que forma?
9. Como gostarias que as pessoas/público se envolvam com o teu trabalho? De que forma a produção do desenho prevê, ou integra, a reacção ou percepção do espectador/participante? Que papel tem essa recepção no decurso do desenho?
10. Coloca (e responde a) uma pergunta, relativa ao processo, que não fazendo parte do questionário, gostasses de ver respondida.

Estas questões procuram enquadrar as principais linhas de investigação da tese com as condições processuais actualizadas nos desenhos e no discurso directo dos artistas. É uma maneira de responder às questões: Quais são as representações que os artistas fazem do processo? Quais os parâmetros onde se configuram hipóteses de modelos experimentais de processo? Esses parâmetros referem-se ao corpo, à matéria, ao tempo, à acção e ao contexto, nas múltiplas relações com que o desenho os configura na singularidade de cada processo.

O mesmo principio foi utilizado nas entrevistas gravadas. Todavia a dinâmica resultante da possibilidade de interpelações directas ao discurso dos artistas retira da interpretação dos dados a leitura linear e estruturada que se conseguiu nos questionários respondidos por escrito e revistos na sua forma e conteúdo pelo autor. A recensão crítica destes objectos cruza com outros elementos fundamentais como os desenhos, monografias, textos críticos, artigos de opinião, para uma reflexão comparada sobre se, e como, estes parâmetros associados ao processo são actualizados no discurso e na prática de cada artista.

OBJECTIVOS

Entendemos que a definição de processo, no desenho contemporâneo, tem sido feita a partir da interpretação decorrente da arte processual. Esta dissertação procurará investigar as possibilidades induzidas pelo que é potencialmente gerado pelos processos no desenho, assumindo-os como meio principal do pensamento e concepção do desenho. Procurar-se-á investigar os fundamentos e emergência dos processos como categoria do desenho, e como estes se tornam objecto de investigação.

Não se ignora o facto de que todos os desenhos decorrerem de um processo ou que, em determinados casos, os processos traduzirem um conceito metodológico que em última instância pode ser o conceito do próprio desenho. Em todos os desenhos está presente um processo na medida em que reconhecemos um gesto uma atitude e uma temporalidade incorporada nas marcas.

É nosso propósito identificar características dos processos, a partir dos quais seja possível a identificação de esquemas generativos distintos. Esta é também uma forma de chegar ao conhecimento do que em larga medida tenta ser explicado e agrupado por algumas propriedades em modelos experimentais de processo.

Assim, no sentido de compreender o papel dos processos na actividade do desenho, procurar-se-á investigar o modo como estes podem ser condicionados por factores que também se prendem com os mecanismos da percepção e cognição humanas.

Haverá portanto que reflectir sobre as propriedades epistemológicas que são presentes nos processos. Estas propriedades, ao integrarem um conjunto de actuações gráficas, perceptivas e cognitivas diversas, impõem um determinado sentido ao desenho, que podem condicionar ou potenciar os resultados.

Neste sentido, consideram-se como objectivos gerais da investigação:

- Compreender os fundamentos e emergência do processo como condição da visibilidade do desenho.
- Contribuir para um entendimento do desenho contemporâneo português realizado após os anos 90, a partir das questões emergentes da sua condição processual.

- Avançar com uma hipótese interpretativa dos processos do desenho, a partir do reconhecimento de modelos experimentais e esquemas generativos que estão na sua origem.

De uma forma mais específica, procuramos:

- Identificar os fundamentos fenomenológicos do processo e suas implicações nos modelos perceptivos e pedagógicos do desenho.
- Identificar motivações e objectivos, conexões e inter-penetrações de práticas situadas entre o processo e o desenho.
- Explorar o conjunto de actuações gráficas, perceptivas e cognitivas, que se assumem como meio principal do pensamento e concepção do desenho como processo.
- Proceder a um levantamento e análise crítica de um conjunto de desenhos no contexto artístico português, cujas estratégias criativas sejam motivadas pela sua condição processual
- Contribuir para um conhecimento mais aprofundado do papel do desenho e importância do processo na arte contemporânea portuguesa, das últimas décadas.
- Identificar as características dos processos do desenho, que permitam a interpretação de esquemas generativos que estão na origem dos desenhos.
- Constituir as chaves e os elementos para uma terminologia operativa baseada nos modelos de processo, numa perspectiva analítica e experimental.
- Abordar a dimensão significante dos processos como parte de uma estratégia cognoscitiva na prática do desenho.

ESTRUTURA E CONTEÚDOS

As questões que têm vindo a ser enunciadas e caracterizadas reflectem-se na estrutura da tese, organizada em três partes, que esta introdução descreve sumariamente:

A primeira parte, composta pelo capítulo 1, analisa os principais fundamentos da emergência da ideia de processo em desenho.

A segunda parte, que se situa entre o capítulo 2 e o capiítulo 6, faz a recensão crítica dos argumentos que constituíram a emergência da ideia de processo, analisados na primeira parte, numa visão de base fenomenológica, identificando os mecanismos interpretativos do processo assentes no envolvimento e visibilidade das marcas do corpo, da matéria e do tempo.

A terceira parte, que se desenvolve entre o capítulo 7 e o capítulo 8, avança hipótese interpretativa dos processos do desenho, a partir do reconhecimento de modelos experimentais e esquemas generativos que estão na sua origem a partir de exemplos do desenho contemporâneo português realizado após os anos 90.

A primeira parte da tese começa com o capítulo – *O processo em desenho* – onde se procura compreender os fundamentos da emergência do processo como condição visível do desenho. Esta é também uma forma de responder à questão – Como é que o processo se torna um problema do desenho? O desenvolvimento compreende e compara as definições e interpretações do contexto e da circunstância do processo em desenho, percebendo-as no enquadramento criado pelas questões emergentes da arte processual, e como estas contribuíram para a identificação de modelos de desenho baseados no processo.

O processo e o desenho são o mesmo?, continua o desenvolvimento do capítulo numa revisão metodológica que procura, num conhecimento por analogia, uma forma de reflectir acerca das correspondências entre o desenho como projecto, e o fazer do desenho, o processo. Procurou-se, neste âmbito compreender em que medida os desenhos são o que é potencialmente gerado pelos processos. Não enquanto resposta às perguntas – Como se faz? Como foi feito? – mas questionamento sobre o que do processo participa na sua definição.

Estas interrogações abrem o espaço crítico do capítulo aos domínios ou instâncias do desenho e do processo no sentido da definição de modelos do conhecimento, modelos da representação e modelos processuais.

Na segunda parte da tese, que começa com o capítulo – *Entre o corpo e o desenho. Uma fenomenologia do processo* – faz-se a recensão crítica dos argumentos que constituíram a emergência da ideia de processo, e a definição dos modelos analisados na primeira parte. Procura-se, com esta análise, constituir uma estratégia de abordagem a um corpo significativo de artistas e desenhos, numa visão de base fenomenológica, identificando as estratégias e mecanismos interpretativos assentes no envolvimento e visibilidade das marcas do corpo, da matéria e do tempo.

Como se caracteriza a fenomenologia do processo? Como defini-la? Estas questões abrem o espaço da investigação a um olhar centrado na formação dos desenhos – *Exegese do processo* – no modo como o desenho mostra e o que mostra da sua formação. O capítulo desenvolve uma digressão por conceitos como exemplificação e denotação; processo e procedimento; processo e expressão, para se centrar no corpo e nas acções como objecto e sintaxe do processo.

No desenvolvimento constrói-se uma interpretação do processo como experiencia de presença – *O desenho como um corpo visível* – a partir da consciência de um corpo que actua, e neste sentido um processo que responde aos movimentos do corpo; o processo como representação da acção; entre a acção e materialização; entre acção e intenção; entre o esperado e o não previsto – o processo (na) percepção na acção. Este é um modo de qualificar as acções e a sucessão dos acontecimentos que definem o processo, no contexto e circunstância da sua produção.

As marcas da visibilidade do corpo são revistas em *Temporalidade e processo* na actualização de conjunto de figuras temporais como elementos diferenciadores dos processos. Procura-se compreender o modo como, na articulação corpo / matéria / tempo, se explora uma certa arbitrariedade de duração, onde o tempo é o elemento catalisador e não apenas condicionante, manifesta-se na condição sinóptica do traço que a imagem comporta.

Uma fenomenologia do traço, abre o espaço da investigação a um conhecimento fundado na complexidade das relações fenomenológicas que influem na acção específica do desenho, onde se estabelece o carácter primordial do itinerário visível do processo.

Na terceira parte da tese, no capítulo – *O processo como estratégia* –, desenvolve-se uma análise sobre a condição processual do desenho centrada no desenho contemporâneo português. Neste capítulo, avaliam-se também as questões suscitadas pelo tema na definição de modelos de processo e a sua adequação à análise crítica de um conjunto de desenhos, cujas estratégias criativas foram motivadas pela sua condição processual. O desenvolvimento avança com conjunto de hipóteses interpretativas dos processos, a partir da análise crítica de estudo de casos. Estes casos, paradigmáticos do desenho contemporâneo português, constituem o núcleo de uma análise *poiética* fundamentada, sempre que possível, no discurso directo dos seus autores.

Procurar-se com esta análise, constituir uma estratégia de abordagem a um corpo significativo da produção artística contemporânea portuguesa desenvolvida em torno do desenho, com base nas implicações emergentes da sua produção. Esta estratégia consubstancia-se em hipóteses de actuação a que, provisoriamente, nos referimos como modelos de processo: perceptivos, autónomos, dedutivos, de transferência, de matéria, de acção e de tempo.

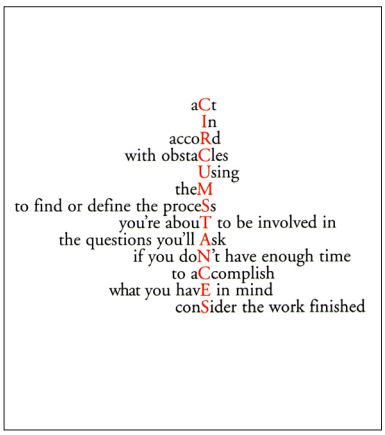
I PARTE

1.
O PROCESSO EM DESENHO

O processo como objecto de estudo é um tema que tem sido formulado recorrentemente por historiadores, críticos, investigadores e artistas. E um dos principais motivos prende-se com a problemática da própria definição do desenho. Procurar-se-á, neste capítulo, compreender os fundamentos da emergência do processo como condição visível do desenho. Esta é também uma forma de responder à questão: como é que o processo se torna um motivo do desenho?

Importará por isso compreender e comparar as definições e interpretações do contexto e da circunstância do processo em desenho, percebendo-as no enquadramento criado pelas questões emergentes da arte processual. Será igualmente importante compreender como estas podem contribuir para a identificação de modelos de desenho baseados no processo.

1.1.
CONTEXTO E CIRCUNSTÂNCIA DO PROCESSO EM DESENHO



John Cage
Visual Art: To sober and quiet the mind,
Kathan Brown, p. 11

Como é que um desenho pode ser definido pelo conjunto das suas acções? Que nomes podem definir as acções do desenho? Que afinidades processuais, motivações e resultados têm vindo a configurar modelos de actuação no campo aberto pela visibilidade do processo no desenho contemporâneo? Estas questões são um ponto de partida essencial para o que está na base do contexto desta investigação genericamente referida como processo.

Num sentido lato, encontramos elementos de desenho nos mais variados aspectos da realidade quotidiana, mesmo os que, ontologicamente, não são definidos como tal – os movimentos de um corpo, a topografia de um terreno, um gesto, um olhar ou um pensamento. Muitos artistas desenham no sentido de obter uma imagem preliminar – os desenhos para uma pintura ou para uma escultura, os desenhos para uma *performance* ou, apenas, um esquema para o delineamento de uma acção. O desenho tem sido, portanto, frequentemente entendido como um lugar de inscrição, de planeamento, de transferência, de interpretação de marcas ou de elementos, que se referem a nomes que expressam o sentido ou a natureza dos desenhos (e das coisas) – ideia, imaginação, contorno, mancha, disposição, configuração, gesto, movimento, marca, incisão, idealização, precisão, etc., numa actuação combinada de uma acção e a circunstância da sua execução.

Outra coisa, porventura diferente, se nos coloca quando a mesma questão se refere ao desenho como disciplina artística. Aqui, o desenho referencia-se com problemas conceptuais, formais e materiais, relativos à própria prática e relativos a formas de conhecimento e suas aplicações: "por exemplo desenho analítico, descritivo, naturalista, realista, conceptual, abstracto, esquemático, poético, científico, técnico, linear, artístico, artesanal, ornamental, decorativo […]".[1]

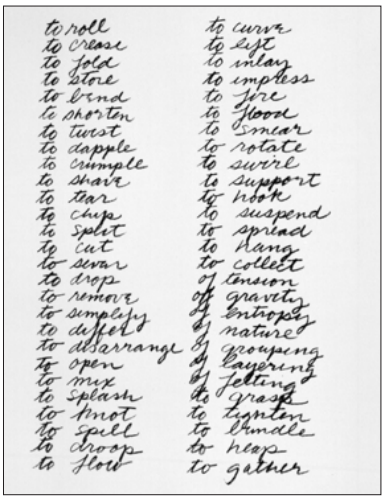
Se é verdade que muitos artistas usam o desenho como meio preparatório, como uma forma de antecipação de uma outra coisa que não necessariamente o desenho, reconhece-se que a prática do

1. GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **Los Nombres del Dibujo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005. ISBN 9788437622712. Cap. 1, Las palabras y los nombres, p. 12.

desenho tem-se constituído como um espaço autónomo dentro dos processos artísticos e criativos. Esta duplicidade de actuações significou a determinada altura uma mudança, se não uma interrupção, na linearidade da referenciação do desenho entre o assunto e a representação, entre o desenho e a disciplina, entre o desenho e as suas funções.[2]

Esta é uma ruptura considerável, na medida em que gera modelos conceptuais e operativos diferenciados. A ideia de um desenho autónomo, pode dizer-se, considera a afirmação do desenho como um *médium*[3] próprio de expressão (artística e criativa). E, como tal, estabelece os parâmetros que participam daquilo que é o desenho nos processos, nos meios, nos materiais, nas acções e nos instrumentos.

É importante referir a influência do modernismo na afirmação do desenho como um *espaço* próprio, assegurando-lhe uma certa centralidade e autonomia de uso, ignorando o papel que lhe era tradicionalmente atribuído como disciplina.[4] A afirmação do desenho



Richard Serra
"Drawing is a verb"

2. Desde o aparecimento da fotografia, não é possível pensar o desenho do mesmo modo. No limite, a fotografia, utilizando as possibilidades *reais* da técnica, tomou o espaço até aí reservado ao desenho do natural. Esta observação é feita em cima de um reconhecimento, cada vez maior, da novidade que constituíam as imagens fotográficas. Contudo, a fotografia não seguiu um caminho e o desenho outro. A fotografia criou modelos de relação com a realidade, também ao nível processual, que foram sendo incorporados no desenho. A conexão indexical em que a imagem fotográfica assenta – uma relação de contacto directo entre o objecto e a sua representação – é depois a base de uma exploração sistemática do desenho a partir dos anos 60 do século XX, baseada no calco, no índice e na transposição (cf. ALMEIDA, Paulo Luis Ferreira – **La Dimensión Performativa de la Práctica Pictórica: Análisis de los Mecanismos de Transferencia-de-Uso entre Distintos Campos Performativos.** Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco, 2008. Tese de doutoramento. Cap. Los Modelos del Processo. Este modelo processual, baseado na conexão física entre o desenho e a realidade representada, mas também na emergência da temporalidade como condição da imagem produzida, põe em evidência as características fenomenológicas do desenho, manifestas, por exemplo, nos desenhos de calco de superfícies do *atelier* de Robert Overby, incluídos por Cornelia Butler no texto que acompanha a exposição Afterimage – Drawing Through Process (BUTLER, Cornelia H. (org.) – **Afterimage: Drawing Through Process Exhibition.** Londres: MIT Press, 1999. ISBN 9780262522624. P. 81 e seguintes.

3. Em Rancière, a noção de *médium*, caso designe algo diferente de uma matéria ou suporte, deve desdobrar-se. "Por um lado, o médium é o conjunto de meios materiais disponíveis para uma actividade técnica. 'Conquistar' o médium significa então: limitar-se à existência desses meios materiais. Mas, por outro lado, a insistência é posta na precisa relação entre fim e meio. Conquistar o médium quer assim dizer o inverso: apropriar-se desse meio para fazer dele um fim em si, negar essa relação entre meios e fins em que reside a essência da técnica." RANCIÈRE, Jacques – **O Destino das Imagens**. Orfeu Negro, 2011. ISBN 9789898327178. P. 98.

4. Uma modernidade que se constrói em resposta às mudanças das condições sociais, culturais e económicas provocada pelo crescimento das cidades e expansão e importância da máquina – a modernidade afirma um estado de transição permanente e a grande velocidade, onde os artistas anulam processos e materiais tradicionais e inventam uma série de novas técnicas e novas experimentações. A introdução de novos meios, novos materiais, a invenção de novas estratégias e técnicas, muitas ainda hoje consideradas das maiores realizações modernistas como: a transformação do espaço, da forma e da estrutura pelos cubistas, a introdução de novos materiais na colagem e o interesse na geometria e abstracção. O laboratório

passava agora por se centrar no que liga o artista com aquilo que se passa na folha de papel, mais do que qualquer outra coisa. De algum modo, alertava o artista para os valores e possibilidades do que está a acontecer sobre a superfície de papel e que oferece uma visão vívida do desenho, independente da sua função ou finalidade.

Esta foi uma alteração considerável relativamente ao modo de entender o desenho. Procurava-se compreender o desenho a partir do modo como os artistas exploraram (as infinitas) possibilidades da disciplina. Os artistas concentram a sua reflexão estética em níveis de abstracção e de reflexão formalista associadas às qualidades intrínsecas dos elementos visuais e plásticos. Este é o prenúncio de uma vasta exploração de conexões e associações entre conceitos, imagens e contextos. Todo este período modernista desencadeia um progressivo intelectualismo e racionalismo da arte, que é extensivo ao domínio do desenho.

> […] *como consequência das teorias abstracionistas do início do século, de Worringer,*[5] *dos neo-plasticistas, dos construtivistas e do movimento dádá,* […] *dá-se uma ocupação da actividade artística pelo acto projectual, que vai ter nos anos 50 e 60,* […] *e em seguida na minimal arte e no conceptualismo, nas suas diversas variantes, a sua maior expressão.*[6]

Estas observações de Joaquim Vieira colocam um ponto de análise importante na referência ao processo por via do projecto nas artes plásticas. Por um lado, pela alusão ao processo, contida na própria ideia de projecto; por outro lado, porque, ao descentrar o desenho dos seus campos convencionais, torna o acto de desenhar um acto *poiético* (ou experimental) na sua condição de saber e conhecimento.

Deanna Petherbridge, no seu texto *Nailing the Liminal: Difficulties of Defining Drawing*, apresenta as principais razões que têm estado

---

perfeito para a experimentação *avant-garde*, desenhos que oferecem uma visão vívida do trabalho dos artistas e à própria formação do modernismo. Ao reconsiderar o papel da linha e da mão pela rejeição ou alteração dos métodos convencionais de elaboração, contestam a posição do artista, rejeitam a expressão para assumir as operações da máquina, tomam a superfície do papel de assalto enquanto colagem e montagem da matéria tradicional, repudiam o sujeito em favor da abstracção. Estas considerações vêm na sequência da exposição inaugural **Drawings from MoMA´s Collection: Drawing from the Modern, 1880-1945**, The Paul J. Sachs Drawings Galleries, 3rd floor, MoMA, November 20, 2004 – March 7, 2005. http://www.moma.org/ [Consult. 16 de Mar. 2010]

5. Chama-se a atenção para Worringer, Wilhelm, **Abstracción y Naturaleza**. México: Fondo de Cultura Económico, 1983.

6. VIEIRA, Joaquim – **O Desenho e o Projecto são o mesmo?, Outros textos de Desenho**. Porto: FAUP Publicações, 1995. ISBN 9789729483132. Cap. O Projecto nas Artes Plásticas, p. 27.

presentes no discurso em torno do desenho, nem sempre consensuais, na tentativa de esclarecer

> […] *algo que é escorregadio e irresoluto no seu estado fluido como acto performativo e ideia; como sinal, e símbolo e significante; como diagrama conceptual, bem como meio, processo e técnica. Com muitos, muitos usos, manifestações e aplicações.*

> […] *Nos últimos tempos, os artistas, os arquitectos e designers tenderam a considerar o desenho na sua prática, de forma brusca e rápida como a batida de um som, seguindo a corrente de valorização da escolha individual e a política do eu sobre os sistemas académicos.*[7]

Depreende-se, por isso, que estas *novas estratégias* do desenho estão, por um lado, mais próximas de se tornarem uma "finalidade em si", que constitui aquilo que é ou poderá ser o desenho. Por outro lado, servem também para clarificar o próprio desenho como disciplina; são estratégias auto-referenciais, que reenviam para as condições da sua produção, afastando-se progressivamente de um desenho que remete para formas de conhecimento e para as suas aplicações.

O conjunto de factos em que se insere o problema do processo em desenho determina de certo modo o seu valor e sentido. A noção que temos hoje do processo em desenho deriva da dicotomia entre o contexto e a circunstância da sua realização. O contexto regista os casos em que uma acção pode ocorrer juntamente com outros elementos pertencentes ao mesmo ambiente. A circunstância, por sua vez, representa a possibilidade de que certos elementos ocorram em conexão com outras condições, dentro do mesmo processo, ou em determinado momento[8]. Isto é, aquilo que desencadeia e que está na base de determinadas acções em que se envolve um qualquer acontecimento ou desenho; aquilo que se torna motivo e onde se pode fundamentar todo o conjunto de actuações. Em qualquer dos

---

7. In attempting to clarify something which is slippery and irresolute in its fluid status as performative act and idea; as sign, and symbol and signifier; as conceptual diagram as well as medium and process and technique. With many uses, manifestations and applications. […] In recent times, artists, architects and designers have tended to favour the brisk sound-bite about the importance of drawing in their practice, following the current valorization of individual choice and the politics of self over of academics systems. PETHERBRIDGE, Deanna – **Nailing the Liminal: Difficulties of Defining Drawing.** Pp. 27 e 28 *in* GARNER, Steve (ed.) – **Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research**. Bristol, Chicago: Intellect Books, 2008. ISBN 9781841502007.

8. ECO, Umberto – **Leitura do Texto Literário: Lector in Fabula,** 2.ª ed. Lisboa: Editorial Presença (1979 [1993]). ISBN 978-972-23-1622-2. P. 19.

casos, o contexto e a circunstância são os factores determinantes de uma mutação na lógica processual do desenho que pretendemos rastrear.

Os problemas do processo, tal como hoje os entendemos, decorrem do nosso maior ou menor envolvimento com as condições interpostas pelo reconhecimento de que os desenhos envolvem fazer marcas, mas também a existência da projecção tácita do corpo que as faz. A ideia de desenho, tal como da noção de processo nele implicada, formula-se no reconhecimento do contexto em que se produz e da circunstância que o despoleta. Em certo sentido, o desenho define-se dentro de um quadro de referências onde se reconhece um esquema generativo entre o contexto (o seu campo de acção) e as condições da sua realização e as configurações resultantes.

Por um lado, nas condições do processo manifestas no conjunto de acontecimentos que fazem a *narrativa do desenho* – aquilo que se revela ao mesmo tempo que se faz; por outro lado, o processo na relação com o contexto e circunstâncias da produção do desenho. Esta situação aparece definida no conjunto de desenhos "Blind Date Drawings" (2007), realizados por William Anastasi e Lucio Pozzi, num duelo de olhos fechados, no espaço *White Box*[9]. Para estes desenhos, Anastasi e Pozzi enfrentaram-se durante oito horas fazendo desenhos cegos, desafiando a noção e importância de "ver" na arte. O contexto de produção dos desenhos condiciona determinados aspectos de ordem perceptiva e operativa – nos gestos, na dimensão dos desenhos, na postura do artista, na decisão de terminar o desenho – que vão formando no desenho a sua visualidade (de olhos fechados). Estes desenhos estão dependentes do funcionamento deste esquema generativo, mais do que qualquer outra coisa.

Muito por força da alteração das regras e convenções disciplinares, bem como da alteração da relação do artista com a obra (que facilitaram diversos níveis de exploração dos processos e criação artísticas), o desenho foi fortemente marcado pela reflexão crítica em torno da arte processual e das relações que se estabelecem relativamente à forma e à disciplina. O artista exprime-se sem constrangimentos desde o seu nível mais inconsciente até à mais controlada e racionalizada representação. "Foi na época moderna e em especial época contemporânea que ao desenho foi conferida a condição de experiência cultural do Eu. […] Até aí a sociedade impunha as regras, os modelos, os códigos."[10]

William Anastasi (esquerda) e Lucio Pozzi, com assistentes, durante a realização dos desenhos
http://www.artnet.com/magazineus/reviews/robinson/robinson1-8-07_detail.asp?picnum=5
[consultado em 5 de Maio de 2011]





W. Anastasi Pozzi
"Untitled" (Blind Series)

9. POZZI, Lucio – **Untitled (From the Blind Series)** [Em linha]. 2007 [Consult. 16 de Jun. 2014] Disponível em WWW: http://www.artspace.com/lucio_pozzi/untitled_from_the_blind_series; FINCH, Elizabeth. New York/New Drawings, 1946-2007 (Cat. Exp.). Segóvia: Museo Esteban Vicente.

10. VIEIRA, 1995. Op. Cit., p. 40.

Algumas das mais importantes publicações sobre o desenho contemporâneo têm-se centrado nos problemas emergentes com a arte dos anos 60 e 70 do século XX, em concreto, do processo na arte e, por via deste, sobre a importância e o lugar do desenho no contexto e na problemática da arte processual. Parte importante deste enquadramento pode ser compreendido a partir do conjunto de exposições e ensaios críticos que são ainda hoje uma referência para a investigação sobre o desenho contemporâneo. São exemplo "Anti-Illusion: Procedures/Materials" (1969) no Whitney Museum, "Eccentric Abstraction" (1969) de Lucy Lippard, na Galeria Fischbach, em Nova Iorque, "Art in Process" (1969) de Finch College, e "9 at Leo Castelli" (1968) na Leo Castelli Warehouse[11], que não só configuram a noção de processo na arte como uma categoria crítica e curatorial, como simultaneamente referenciam a importância e visibilidade da execução como obra e não apenas como meio. A noção de processo em desenho, no contexto da arte processual, é feita a partir da ênfase na ausência de regra, em que as considerações de ordenação e composição são, quando existem, necessariamente fortuitas. A forma é ultrapassada ou subestimada pelos meios, quando não pela aparência da própria matéria.



Richard Long
"A line made by walking", 1967

O processo torna-se uma *anti-forma*, para retomar a expressão do ensaio seminal de Robert Morris, escrito em 1968[12], ou *anti-ilusão*[13], termo que intitulou o projecto comissariado por James Monte e Marcia Tucker em torno da ênfase dos actos de conceber e mostrar sobre a qualidade material dos objectos produzidos. Esta concepção do processo como uma refracção da forma manifesta-se no desenho como um campo de oposições: entre o traço fixo e a impermanência do gesto; entre o espaço limitado do suporte e o espaço ilimitado do mundo real; entre o estímulo óptico e o estímulo háptico; entre a matéria e o processo.[14] Os meios tornam-se menos os veículos de uma adequação a formas estáticas prévias, mas antes possibilidades de actuação abertas ao próprio artista.[15]

Mais recentemente, Pamela M. Lee, Cornelia H. Butler ou Laura Hoptman contribuíram para a construção de um discurso crítico sobre o desenho e sobre o processo, não apenas construído na emergência histórica do problema e da sua referenciação, mas também a

11. BUTLER, 1999, Op. Cit., p. 26.

12. MORRIS, Robert – **Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994. ISBN 026213294X. Cap. Anti-Form, pp. 41-46.

13. MONTE, James; TUCKER, Marcia – **Anti-Illusion: Procedures / Materials.** New York: Whitney Museum of American Art, May 19-July 6 1969, pp. 4-17.

14. ALMEIDA, 2008, Op. Cit.

15. MORRIS, 1994, Op. Cit., pp. 71-93.

partir de uma taxonomia do desenho, baseada em nomes e categorias. Foi assim que Hoptman organizou a exposição "Drawing Now: Eight Propositions" (2002), fazendo depender desta organização o entendimento das diferentes tensões sobre o que poderia constituir um desenho no contexto dos materiais e processos utilizados. Contudo, a questão do processo impôs-se aqui mais pela natureza das obras apresentadas do que pelo discurso em torno do fazer.

Para Laura Hoptman, o desenho tem uma genealogia[16], tem uma origem. Esta afirmação é sustentada no reconhecimento e importância dos meios, matérias, técnicas e procedimentos, e no papel transformador que estes tiveram para os artistas e para os contextos de mudança na produção artística. Isto mesmo se percebe quando a arte conceptual e o minimalismo trouxeram o desenho para a frente do seu discurso crítico. O desenho foi valorizado pela sua relativa efemeridade, quase sempre associada com o gesto do artista – com o fazer ou, para usar um termo carregado, com o "processo",[17] independentemente de a acção do artista ser marcada na terra ou num papel, com tinta, com lápis ou com fogo. Esta ênfase dada às matérias e aos materiais possibilitou aos artistas explorar e acentuar a sua pureza e o seu carácter experimental. Mas esta afirmação é também uma tentativa de delimitação de um campo mais complexo.

Laura Hoptman sugere essa genealogia com base no processo como uma categoria expansiva:

> *Há algum tempo, o crítico de arte Benjamin Buchloh descreveu com alguma apreensão o ressurgimento do desenho na década de 90 como uma incessante e sempre expansiva exibição de manualidade (draughtsmanship)*[18].

Esta demonstração da manualidade, mas também das matérias e dos meios, inscreve-se como categoria na afirmação da noção de processo na arte e do estatuto crítico e curatorial do próprio desenho.

---

16. A ideia de uma genealogia está presente no texto introdutório "Drawing is a Noun" (*in* HOPTMAN, Laura – **Drawing Now: Eight Propositions**. New York: Museum of Modern Art, 2002. ISBN 9780870703621) e na descrição da estrutura curatorial da exposição (p. 11). É uma ideia que aponta para um desenho com origem nos meios e materiais, que em termos gerais se refere a todas as *qualidades* envolvidas na sua produção. Este entendimento privilegia o artista e o trabalho manual, directo e sem mediação, a sua natureza experimental e o seu carácter de *non finito*, qualidades também reconhecidas na descrição do processo do desenho.

17. http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_5_41/ai_96223236/?tag=content;col1

18. As implicações trazidas para o desenho por Laura Hoptman, neste caso, aplicam-se mesmo à natureza das obras. Algumas das obras apresentadas na exposição não eram desenhos. HOPTMAN, Laura – **Drawing Now: Eight Propositions**. New York: Museum of Modern Art, 2002. ISBN 9780870703621, p. 167.

O desenho pôde assim ser agrupado, organizado, pensado, segundo a natureza dos meios e dos materiais, e dos critérios que decorrem das próprias circunstâncias de produção. Numa alusão ao que parece ser mais óbvio – o caminho pelo qual o desenho regista o processo de fazer do artista –, todas estas qualidades (que decorrem do fazer), tornam-se sinónimo de processo, na referência à fisicalidade dos traços do desenho, do seu próprio tempo ou duração[19], para usar uma expressão incontornável na reflexão crítica de Pamela M. Lee em *Afterimage*[20]. Pamela Lee desenvolve a ideia de processo numa exposição clara aos aspectos de materialidade e temporalidade do desenho, circunscrito às poéticas da arte processual:

> […] *a rejeição das estratégias convencionais do desenho, o voltar a pensar a relação entre as ferramentas artísticas e os materiais, e o estatuto – ou anti-estatuto – da forma* […][21].

As interpretações (tradicionais) do desenho não têm valorizado estas implicações, que foram então uma referência da discussão em torno do processo em desenho. Ou, como referem as palavras de Pamela M. Lee, "as noções tradicionais de desenho aparentam ter pouco a ver com a arte processual como tal"[22], em parte porque a arte processual dispensa a legibilidade formal, em parte porque enfatiza a aparência da matéria. As noções tradicionais do desenho tendem a neutralizar estas condições. Contudo, o ponto necessário para agarrar esta discussão é a noção de tempo que parece descodificada no processo, como duração e marca temporal do desenho. Em Lee, esta temporalidade torna-se a extensão literal do processo. Como vemos então esta temporalidade nos desenhos?

Para compreender a ideia de processo no desenho no espaço aberto por estas questões, é necessária uma abordagem que ultrapasse as dicotomias tradicionais da discussão dos processos do desenho, em concreto da que distingue meio e fim, matéria e forma.

Na ideia expressa por Pamela M. Lee, sobre a qual "a comparação entre o desenho e a arte processual é retórica"[23] é a afirmação, do que na origem parece fundamentalmente oposto – a relação entre o desenho e a escultura – pela qual a arte processual é (normalmente)

---

19. Tratamos este assunto no ponto 2.4 – Temporalidade e processo.

20. BUTLER, 1999, Op. Cit.

21. LEE, Pamela, M. – **Some Kinds of Duration: The Temporality of Drawings as Process Art**, p. 25. *in* BUTLER, 1999, Op. Cit.

22. LEE, Pamela M. – Problems of Method: The Matter of Process and the Mattering of Form *in* BUTLER, Cornelia H. (org.) – **Afterimage: Drawing Through Process.** Londres: MIT Press, 1999. ISBN 0262522624. P. 27.

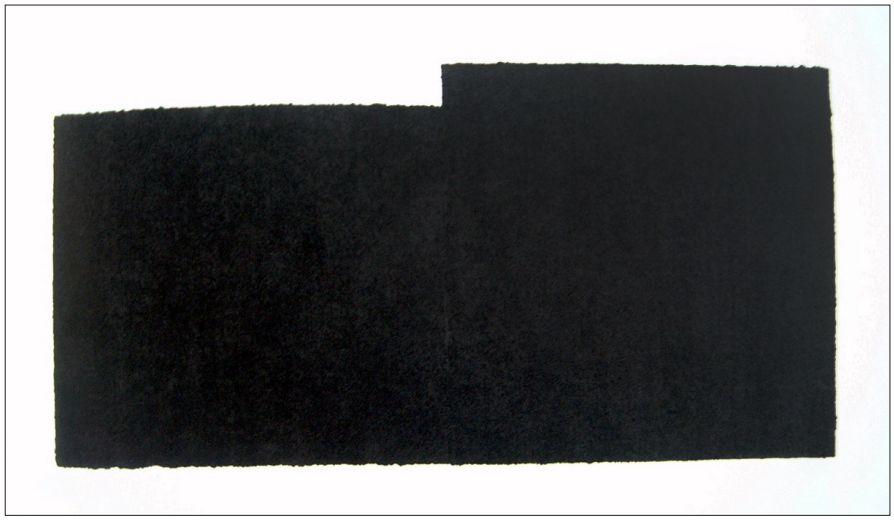
23. LEE *in* BUTLER, 1999, Op. Cit., p. 27.

identificada. Na verdade o desenho nada ou pouco tem que ver com a escultura. Se nos referirmos objectivamente a questões de forma e matéria e às necessárias implicações com os meios, percebemos essas diferenças. O desenho, tal como a escultura, implicam uma diferenciação dos meios e a definição de um quadro de referência que possibilite colocar problemas e encontrar soluções num complexo jogo mental, manual e temporal que os determina.

Todavia, esta comparação serve também para mostrar que os desenvolvimentos do desenho, no espaço aberto pela arte processual, abriram ao desenho o espaço tridimensional, não apenas como espaço de exposição, mas de actuação. E, neste sentido, o recurso às marcações gráficas, no espaço concreto e não apenas no espaço (virtual) da folha de papel.

Alguns desenhos de Richard Serra sublinham a sua ligação com a escultura, o seu interesse no processo e o modo como interpreta valores, como o peso e gravidade, valores que admitimos próximos da escultura. "O negro, aquele negro, no entendimento de Serra, não é uma cor, mas sim um material que, portanto, tem peso e responde às leis da gravidade."[24] Vemos também neste jogo de tensões a conjugação de factores – corpo, matéria e tempo – que parecem ser a demonstração mais literal das condições presentes do processo em desenho. Na verdade, este é um olhar para dentro do desenho. Um olhar para a materialidade e para o tempo real do desenho. É um olhar que circunscreve o desenho nessa temporalidade real, onde se conjugam todos os factores e que comporta a asserção de uma determinada objectualidade que o origina – o desenho é.[25]





Richard Serra
"The Truce", 1991
Paintstik s/ papel
186,7 x 365,8 cm
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=102560

24. http://www.metmuseum.org/special/se_event.asp?OccurrenceId={2C49726E-A17C-428D-A97C-60552A47D829} [Consult. 14 Abr. 2011]

25. LEE *in* BUTLER, 1999, Op. Cit., p. 25.

O que significa para um artista reivindicar que "não há nenhum caminho para fazer um desenho"? Recusar a noção dos meios do desenho e ao mesmo tempo proclamando que ele apenas é? Na frase lacónica de Serra, a divisão ostensiva entre meios e fins no desenho está nitidamente colapsada, como se os caminhos para fazer um desenho – os caminhos convencionais seguidos pelo artista e academias – estivessem simplesmente ultrapassados pelo próprio gesto.[26]

O desenho é o que o processo revela e, na sua definição mais delimitada, classifica os desenhos processuais como trabalhos nos quais o fazer (do desenho) se torna o próprio desenho. Esta noção de processo tornou-se importante para a discussão do lugar do desenho dentro da história da arte processual. O desenho foi colocado no fluxo da sua própria produção. E a valorização de todo o trabalho orientado para o processo.

Esta ideia não é mais do que o reconhecimento do trabalho do artista, da visualidade de cada marca, de cada movimento, das pressões da mão ou do corpo sobre o papel, no desenrolar de decisões de uma mancha ou de um contorno, de uma forma ou de uma linha. É desta cinestesia gráfica que faz parte o desenho onde parecem estar as demonstrações mais literais do processo.

É a concentração numa actividade essencial, de expressão directa e onde a origem do trabalho se revela, que está em causa na emergência do desenho como processo. Richard Serra refere a este propósito:

[O desenho] é o espaço mais directo, e consciente em que eu trabalho. Posso observar o meu processo do começo ao fim, e às vezes manter uma concentração contínua. […] *É uma das poucas condições em que eu posso compreender a origem do meu trabalho.*[27]

Essa origem, de que fala Serra, inclui as estratégias de processo que decorrem dos factores inerentes ao que fazer, com que fazer, como fazer. Origem, recorrendo a Heidegger, significa "aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é"[28]. É também esta ideia germinal, de origem, a partir da qual uma coisa é

26. "What does it mean for an artist to claim 'there is no way to make a drawing?' To refuse the notion of drawing's means while at the same time proclaiming that it simply is? In Richard Serra's laconic appraisal, the ostensible divide between means and ends in drawing is neatly collapsed, as if the ways to make a drawing – the conventional routes followed by artist and academician alike – are outstripped by the sheer fact of the gesture itself". (LEE *in* BUTLER, 1999, Op. Cit., p. 25.)

27. SERRA, Richard; SCHLIEKER, Andrea – **Richard Serra Drawings**. Londres: Richter, 1993. ISBN 978-3928762079. P. 5.

28. HEIDEGGER, Martin – **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa: Edições 70, 2010. ISBN 9788562938030. P. 11.

como é, que coloca a abordagem ao processo como circunstância do desenho no ponto central da nossa investigação.

1.2.
DA DEFINIÇÃO DE PROCESSO E DA SUA INTERPRETAÇÃO

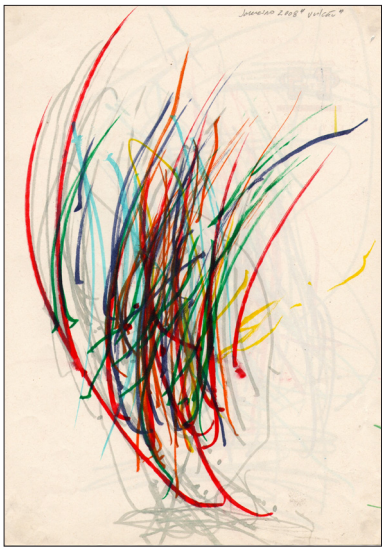
As reflexões teóricas sobre as correspondências entre o desenho e o processo para a caracterização e interpretação das circunstâncias que os definem têm sido tratadas predominantemente por artistas, curadores, ou críticos de arte, o que desde logo cria quadros de referência diferenciados. Temos, por um lado, a interpretação da correspondência entre o desenho e o processo a partir do autor dos desenhos e que decorre da experiência directa; por outro lado, a interpretação ou caracterização a partir de elementos vários – observação dos desenhos, observação de imagens dos desenhos, declarações do próprio autor dos desenhos, interpretações sobre o que o autor disse dos desenhos e, por fim, a referenciação ou "inscrição" num discurso crítico de contexto.

Podemos começar exactamente por tentar compreender como é que o processo tem sido problematizado no âmbito da disciplina. Que entendimento fazemos dessa problematização?

Na abertura do capítulo primeiro de *Los Nombres del Dibujo*, escreve Molina: "Os psicólogos falam-nos da fixação do desenho com a palavra que designa a imagem estabelecida por ele."[29] Esta condição, para lá de outras implicações da própria psicologia (que remetem para a interpretação da imagem), parece afirmar-se como condição essencial para que o desenho se construa num território reconhecível. Em certo sentido, a relação entre o desenho, a palavra e o objecto representado estabelece a relação com o processo (de representação) no sentido de acontecer algo verificável e simbólico.

> *Para uma criança que começou a rabiscar sem nenhuma imagem definida antes do início da sua acção, o traço que se determina nos seus gestos é ainda um território irreconhecível até que lhe perguntemos o que é aquilo que está no papel; mas uma vez pronunciada a palavra que o define, cada vez que voltarmos a fazer a mesma pergunta, esta será irreversivelmente unida a ele.*[30]

29. GÓMEZ MOLINA, 2005, Op. Cit., p. 11.
30. GÓMEZ MOLINA, 2005, Op. Cit., p. 11.





Desenhos de uma criança de 4 anos
"Vulcão"
Canetas de feltro s/ papel
"Vento"
Canetas de feltro s/ papel

Os desenhos são genericamente semelhantes. Os meios, riscadores, servem a marcação de gestos definidos com alguma pressão. Os gestos, no modo como se estruturam no espaço da folha de papel, indicam uma certa relação espacial com o fenómeno (que representam), acentuado pela orientação do desenho. O que os distingue de facto é a vinculação a um nome, que usa para os compreender (e mostrar).

Esta é uma circunstância tanto mais importante quanto inclui uma condição de início do desenho, definida antes de mais por uma acção potencial, algo capaz de produzir um efeito. Sem prejuízo do reconhecimento da relação entre o desenho e a palavra, alguém que se inicia a desenhar reconhece inicialmente um conjunto de acções. São apenas e ainda um conjunto de acções. A interpretação dessas acções, que estão no início de todo o processo de criação e que são acções "caóticas, expansivas e projectivas"[31], é indissociável dos nomes, palavras ou conceitos, usados para as compreender.

> *Imagem, palavra e desenho estabelecem desde logo um equilíbrio instável, em que a modificação de um dos territórios modificará irreversivelmente o sentido dos outros.*[32]

Certas operações do desenho podem, por isso, transformar o seu valor, adquirir novas significações, na medida em que são entendidas como instrumento de (re)conhecimento de um processo de representação, de uma ideia, forma ou conceito. Um círculo, um aro metálico, uma bola ou uma maçã parecem inscrever-se num conjunto de acções semelhantes: movimentos circulares com diferentes tensões que se afinam na hora de tornar preciso aquilo a que se referem. A relação entre o gesto e a imagem potencial estabelece-se nesse sentido, o que nos leva muitas vezes a ver nessas acções um exercício de tradução entre gestos, palavras e formas, como se o desenho de um objecto coincidisse com o próprio objecto e o contrário também se verificasse. Procura-se no desenho e naquilo que representa o desenho uma possibilidade de tradução, – dizer quase a mesma coisa, na linguagem de Umberto Eco – que em última instância permita reconhecer a evidência daquilo que o define.

Para quem se inicia no desenho, "o nome que reconhece na sua acção é um factor determinante [...]. Porque isso requer não só a sua relação com o objecto representado mas também com o processo de representação"[33]. O desenho funciona assim como sistema auto-referencial, onde cada um pode compreender o sentido e identidade do desenho; as vinculações de conhecimento e aplicação; os elementos que estruturam os desenhos e as suas relações; os nomes que descrevem as fenomenologias das suas acções.[34]

31. GÓMEZ MOLINA, 2005, Op. Cit., p. 11.
32. GÓMEZ MOLINA, 2005, Op. Cit., p. 11.
33. GÓMEZ MOLINA, 2005, Op. Cit., p. 11.
34. Molina propõe uma taxonomia das acções que nos poderá ajudar a compreender a complexidade daquilo a que nos referimos e como o explicamos. (GÓMEZ MOLINA, 2005, Op. Cit., p. 13)

Deste modo, poderíamos estabelecer uma relação com a noção literal do processo, pela qual o desenho decorre de um conjunto de operações, "actos ou eventos pelo qual se torna ser ou simplesmente é". Em si mesma, como menciona Pamela Lee, esta noção é oposta ao sentido histórico do processo, criticamente moldado no contexto da arte processual como desmaterialização ou refracção do conceito de forma.[35] Começar pela noção literal do processo permite compreender de que modo o desenho aparece no discurso crítico da arte processual, mas também como os fundamentos críticos da arte processual recodificam uma questão central do desenho: o processo pode ser entendido como um conjunto de actuações separadas do desenho? Ou ainda: a expressão *Desenho Processual* não é uma tautologia? Podemos mencionar o desenho fora do conjunto de actuações que histórica e fenomenologicamente o caracterizam?

Num sentido lato, o processo é tudo aquilo que está ou é envolvido no modo como uma coisa é feita e que compreende uma série de etapas e estados. Compreende muitas vezes uma determinada disciplina ou método que permite uma avaliação e reflexão experimental sobre um conjunto sequencial de acções ou acontecimentos. Estes podem ser mais ou menos precisos ao ponto de se constituir como um todo sequencial. Se assim acontecer, o processo compreende o modo como é ou está constituída uma determinada realidade, material ou não. Trata-se, neste sentido, de uma realidade que se apresenta na sua condição de processo.[36]

No desenho, poder-se-ia explicar como uma espécie de projecção sob a forma de uma imagem, numa alusão de uma certa autografia do desenho entendida nos traços gerados pelo gesto físico (do artista) em consonância com as acções e decisões tomadas durante o tempo de fazer o desenho. Por outro lado, essa ideia de projecção pode ser variável na medida em que se torna (ou não) visível no faseamento ou sequência de um qualquer acto ou processo, como: desenhar, pensar, descrever, etc. E o desenho, quer como exercício prévio de aprendizagem, quer como exercício experimental, tautológico ou intencional, permite ordenar os mecanismos de resposta através de acções gráficas que formam a sua visualidade.

35. LEE *in* BUTLER, 1999, Op. Cit., p. 25.

36. Dizemos muitas vezes "vejo o que queres dizer", "estou a ver", querendo referir que se entendeu claramente, que se percebeu um pensamento ou uma descrição. Estas expressões combinam projecções de natureza sensorial distintas. Existe, por assim dizer, uma espécie de visualização do processo (do pensamento). Ver é, assim, muitas vezes usado como sinónimo de reconhecimento ou entendimento das nossas ou outras experiências, que são apresentadas sob uma forma diversa da forma visual.

"O desenho existe, no sentido em que existe o desenhar."[37] E o fazer torna-se ele próprio desenho, na linguagem de Mel Bochner, significa reconhecer uma abertura às ocorrências do processo. É uma maneira de extrair o conhecimento tácito que foi introduzido pelo artista. O desenho torna-se uma prova, um vestígio, pelo qual se podem retirar ou avaliar implicações das acções e tipos de acções, "de uma praxis que convoca uma série de saberes e uma série de competências"[38].

É também, por outro lado, reconhecido que o desenho decorre de um complexo processo mental que activa simultaneamente um conjunto de recursos e actuações próprias, que se revelam na sua ligação com o pensamento e, em geral, com a função de visualizar – "ver pelo desenho". Desenhar é, assim, um lugar de inscrição de acções como planear, organizar ou projectar. Mas este processo mental distingue-se do processo do desenho. O processo do desenho é a presença (no desenho) de uma visualidade que orienta e é orientada pelo pensamento a ter lugar. Frequentemente o processo é o que mantém o artista dentro do desenho, a desenhar, e apenas desenhar, até encontrar uma *representação* (um acontecimento, muitas vezes inesperado) que faça emergir a complexidade ou simplicidade dos seus pensamentos. O processo é o que permite gerir o grau de incerteza, em situações debilmente estruturadas.[39]

Isto manifesta-se frequentemente nas marcas dos gestos que não configuram nenhum referente (re)conhecido. Um outro olhar descobrirá que o desenho também se compõe de muitos outros gestos, muitas outras marcas, gestos inúteis muitas vezes, que *parasitam* a imagem. Estão lá, apareceram lá, tomaram conta do desenho e agora fazem parte dele, sem que, no essencial, o artista decidisse sobre eles. Porque fazem, então, parte do desenho? De que são testemunho? Para que serviram? A resposta a estas questões resume-se a mostrar que serviram para manter o artista dentro das tensões do desenho. Como uma forma de ganhar tempo, adiar o fim do desenho (até ao limite), mantendo-se a desenhar, muitas vezes, apenas

37. BISMARCK, Mário, Entrevista por RODRIGUES, Luís Filipe S. P., *in* RODRIGUES, Luís Filipe S. P. – **Desenho, Criação e Consciência**. Lisboa: BonD – Books on Demand, 2010. ISBN 978989860112. P. 369.

38. Numa alusão àquilo que Federico Zuccaro referia como *disegno interno* e *disegno esterno*, diz Mário Bismarck, "[…] o que existe na mente não é desenho; pode ser intenção, desígnio, plano, ideia *tout court*, mas não é desenho. A sua existência passa pela necessidade do acto de fazer, da sua concretização. Daí eu considerar que as questões do desenho se põem sempre não tanto a nível das pré-intenções, das pretensões, mas num campo muito específico duma praxis que convoca uma série de saberes e uma série de competências". BISMARCK *in* RODRIGUES, 2010, Op. Cit., p. 369.

39. GOLDSCHMIDT, Gabriela – **Capturing Indeterminism: Representation in the Design Problem Space** *in* VVAA – **Design Studies**, 4.ª ed., Vol. 18, Elsevier, 1997. Pp. 441-445.

isto. Alguns gestos tornam-se por vezes insignificantes, servindo apenas para marcar a temporalidade do discurso.[40]

Esta atenção dirigida à temporalidade da acção é fundamental para perceber a construção do sentido dos desenhos, com base nos actos que o realizam. Muitas vezes, como refere Gombrich em *Pleasures of Boredom*[41], alguns gestos insignificantes, de relaxamento, de gastar tempo, foram ganhando influência na arte.

> *Não que essa influência se possa fazer sentir em todos os momentos e em todos os estilos: quando as convenções artísticas são baseadas numa disciplina rigorosa e a aplicação de fórmulas rígidas, a prática da arte vai excluir quaisquer padrões de relaxamento lúdico. Somente quando estes padrões são deliberadamente alargados é que a prática artística se torna permeável ao livre jogo da caneta a que chamamos rabiscar.*[42]

É fundamental, ainda, para compreender o desenho como uma sequência de fases e estados que configuram o processo como o lugar de inscrição das acções e eventos em tempo real. Ao mesmo tempo, reconhece-se aquilo que é tão claramente expresso pelo desenho: a sua natureza – aquilo que são as suas propriedades e que no essencial o definem como "objecto" relativamente à sua prática.

Entendemos que, assim, nos poderemos aproximar das propriedades do desenho a partir dos actos que o realizam e por quem os realiza. Ao mesmo tempo, reconhece-se a quase inevitabilidade de, em alguns casos, a interpretação dos processos acabar por derivar de contínuas negociações, entre saberes e competências convocados no desenho. Não é por isso linear ou objectivo.[43]

---

40. O problema dos gestos insignificantes tem sido tratado no campo da teoria dos gestos de David McNeill. McNeill refere-se a eles como *beats*, ou batimentos, e que contribuem sobretudo para marcar a temporalidade do discurso, sem nenhuma função simbólica. MCNEILL, David – **Hand and Mind: What Gestures Reveal about Thought**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. ISBN 0226561348.

41. GOMBRICH, E. H – **The Uses of Images – Studies in the Social Function of Art and Visual Communication**. Londres: Phaidon, 1999. ISBN 0714839691. Cap. 8 – Pleasures of Boredom: Four Centuries of Doodles, p. 213.

42. "While it is essay to show that doodles tend to owe a great deal to the style and conventions of their time, we should not forget the reverse process the influence which the game of doodles has had the art of the masters. Not that this influence can have made itself felt at all times and on all styles: where artistic conventions are grounded in strict discipline and the application of rigid formulas, the practice of art will exclude any playful relaxation of standards. It is only when these standards are deliberately loosened that artistic practice becomes permeable to that free play of the pen we call doodling. There is one master above all who cultivated this relaxation, Leonardo da Vinci, in whose oeuvre the skill of drawing also reached an unprecedented climax." GOMBRICH, 1999, Op. Cit., p. 215.

43. Acrescente-se apenas que este não é um exercício de tradução, – entre desenhos e palavras – pois ultrapassa largamente o domínio desta investigação; na afirmação

de Umberto Eco, "com a mudança da matéria não se corre só o risco de dizer mais do que o original. Corre-se também o de dizer menos" (ECO, Umberto – **Dizer Quase a Mesma Coisa – Sobre a Tradução**. Difel, 2005. ISBN 9789722907293, p. 342.) Este é um caminho (arriscado) que se faz por aproximações sucessivas e nunca definitivas às condições processuais do desenho e que fazem parte da sua visualidade.

1.3.
O PROCESSO E O DESENHO SÃO O MESMO?

No espaço aberto pela relação do desenho com a arte processual, que atravessa este capítulo, a interrogação impõe-se:[44] o desenho e o processo são o mesmo? Reconhecendo na relação entre meios e fins no processo um caminho comum, a resposta torna-se evidente. Qualquer desenho decorre de um qualquer processo, que se pode identificar, sequenciar ou definir. Em que medida, então, as coisas, tal como os desenhos, são o que é potencialmente gerado pelos processos? Não é exactamente como responder às perguntas – Como se faz? Como foi feito? – mas o que do processo participa da sua definição.

É preciso, portanto, perceber as transferências que ocorrem quando, olhando um desenho, se compreende as propriedades da matéria, do gesto (como projecção do corpo), do tempo e outras qualidades objectivas, que decorrem do fazer. Quando, como nos desenhos de Richard Serra, o processo é o seu poder essencial e o seu poder expressivo, Serra mostra a pertinência desta proposição. Mais do que exibir tais propriedades, o desenho é uma referência objectiva à sua condição processual.

Não vamos detalhar, para além do que já foi enunciado, os aspectos metodológicos que têm estado na base do discurso crítico sobre o desenho e a arte processual. Concentramos sobretudo a nossa atenção na questão em termos elementares entre o desenho e o processo.

44. Esta interrogação assume a ligação com a questão colocada por Joaquim Pinto Vieira (VIEIRA, Joaquim – **O Desenho e o Projecto são o Mesmo? Outros Textos de Desenho**. Porto: FAUP Publicações, 1995. ISBN 9729483132) – um conhecimento por analogia – sobre a forma de reflectir acerca das correspondências entre o desenho como projecto e o fazer do desenho, o processo. O contributo metodológico radicaliza um pouco aquilo que nem sempre é claro e definido. O que é desenho e o que é processo, ou ambos? Ainda assim apresenta-se como uma via possível para a clarificação de conceitos ou para o alargamento da experiência do desenho. Assim continua na definição dos domínios ou instâncias do desenho e do processo. É portanto uma opção metodológica.

1.3.1.

OS DOMÍNIOS OU INSTÂNCIAS DO DESENHO

A definição dos domínios ou instâncias do desenho implicam, com a circunscrição do desenho, um contexto específico, significando, por conseguinte, reconhecer as características que o tornam diferente. Joaquim Vieira, no seu ensaio *O desenho e o projecto são o mesmo?* coloca a hipótese de três instâncias ou domínios do desenho onde se redefine a sua condição processual. Estas instâncias são designadas: conceptual, perceptiva e operativa.[45]

Estes domínios, conjugados com outros factores de vária ordem – intuitivos, racionais, físicos, materiais, temporais –, com níveis e intensidades diversas, são determinantes na caracterização dos desenhos. Quem desenha compreende o significado do que torna um desenho diferente de outro. Quem desenha apercebe-se dos factores que estão implicados quando desenha do natural[46] ou quando faz os desenhos de projecto, ou um desenho da imaginação, por exemplo. Parafraseando Luís Rodrigues, "o desenho, por consequência, muda, pois desenhar depende da interacção (mais ou menos directa) daqueles factores". Todos aqueles factores e condições realizam-se no desenho e perante o próprio autor dos desenhos. Em síntese os desenhos decorrem em certo sentido de uma disposição complexa entre pensar, organizar e fazer, numa alusão ao que envolve cada um dos domínios do desenho.

A condição conceptual do desenho liga o artista com o pensamento, com a capacidade que (se) reconhece de "pensar". O saber e o conhecimento inerentes à condição conceptual existem desligados da sua realização. É, portanto, uma condição que está dentro do domínio dos processos mentais e cognitivos. Nesta caracterização está implícito um conjunto de generalizações que se podem referir a objectos reais, ideais, metafísicos ou axiológicos, bem como conceitos objectivos e formais.

A condição perceptiva do desenho decorre da instrução e vontade de estar – "desenhar é ter o presente"[47]. Essa concentração do tempo no presente, escreve Joaquim Vieira, é uma condição da *não*

45. VIEIRA, 1995, Op. Cit., p. 39.

46. Joaquim Vieira assume aqui a relação objectiva da representação com o objecto de observação. "Quem desenha do natural, isto é, motivado pela presença da natureza humana, animal, vegetal ou mineral, não é motivado pelo desejo de alteração." (VIEIRA, 1995, Op. Cit., p. 52.)

47. VIEIRA, 1995, Op. Cit., p. 49.

acção[48] – a contemplação – olhar muito tempo e com atenção, interessadamente, considerar. A percepção é objectivo maior, é abertura, é exploração de um domínio afim ao da percepção das coisas.

> *O desenho responde à vontade (a essa vontade) de viver o mundo. Viver corresponde à valorização da percepção sobre as outras funções psicológicas. Ver (viver) só se consegue verdadeiramente quando se deixa de pensar, de desejar ou de esperar que o mundo nos satisfaça.*[49]

Depositamos, por isso, no desenho, em cada desenho, o secreto desejo que contenha em si a chave para as respostas que procuramos.

"A condição operativa essencial do desenho realiza-se perante o próprio autor."[50] É a condição da concretização, da acção, das operações, do fazer. É o reduto mais elementar do desenho. É também um factor diferenciador das competências que cada um activa quando desenha. A condição operativa corresponde, portanto, a uma actividade prática, visível, geralmente manual, em que se vão disponibilizando resultados com os quais o artista avalia a consequência e o efeito das suas acções.[51]

1.3.2.

OS DOMÍNIOS OU INSTÂNCIAS DO PROCESSO

Qualquer processo poderá ser considerado, em termos elementares, como a expressão directa dos meios, matérias e instrumentos implicados no fazer do desenho. O processo poderá também ser considerado pela sua adequação aos momentos do sentir, do pensar, de problematizar e de representar, na procura de soluções que possam levar o artista ao domínio do seu projecto. É, portanto, do âmbito das operações que transformam o seu valor, que se harmonizam ou radicalizam segundo os factores que evidenciam. Cada matéria, cada instrumento ou meio

48. VIEIRA, 1995, Op. Cit., p. 49.

49. VIEIRA, 1995, Op. Cit., p. 47.

50. VIEIRA, 1995, Op. Cit., p. 43.

51. AMANDI, Cláudia – **Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo**. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2009. Tese de Doutoramento. Pp. 4, 5, 6, 22 e 23.

de desenho, implica um resultado. O resultado é um elemento fundamental para se compreender a evidência e o sentido do desenho, o seu conhecimento, a visualização e o efeito de cada operação. O efeito de cada operação traça o itinerário da acção sobre o suporte, *desenhando* como que uma rede de conexões possíveis em que cada resultado tem em si a possibilidade do devir e da mudança.

Essas soluções são emergentes de uma experiência cinestésica, através da qual se vai diminuindo o grau de incerteza inicial do processo. Isso mesmo descreve Molina:

> *Quando o elemento grafiante deixa os primeiros rastos visíveis sobre o suporte inicia-se para o desenhador uma experiência cinestésica de difícil definição mas que abre um caminho de analogias muitas vezes desinteressadas,* [...] *que avançam até um horizonte incerto, enquanto observamos que no papel surgem marcas que determinam o vestígio da nossa acção.*[52]

Para quem se inicia no desenho, esta experiência cinestésica funciona como sistema de orientação entre as acções e o seu resultado. Há, portanto, uma relação entre o processo e aquilo que deriva do seu princípio, aquilo que está na origem do desenho: as acções.

O processo é, portanto, um espaço em permanente ajustamento, feito por sucessivas aproximações a uma ideia continuamente reformulada pelo artista na sua relação com as técnicas e os meios do desenho, interpretando os diferentes *inputs* gerados pela sua acção, adaptando-se ao problema que procura resolver.[53]

A declaração de Mel Bochner, "Eu entendo todos os meus desenhos como fragmentos, especulações sobre a possibilidade de nunca descobrir o que o desenho é"[54], é a afirmação desse lado do processo que se está permanentemente a definir. Este é um desenho que se instala no território da dúvida, que é também a sua força fundamental, guiado pela consciência da impossibilidade de encontrar respostas simples ou imediatas para a maioria das suas perguntas. É por isso que, para Mel Bochner, o desenho "tornou-se um veículo através do qual se pode obter respostas tão visíveis quanto o pensamento"[55].

---

52. GÓMEZ MOLINA, 2005, Op. Cit., p. 13, 17.

53. Ver também RODRIGUES, 2010, Op. Cit., Cap. 8.2. – Entre o Processo Físico e o Processo Mental do Desenho, pp. 46-50.

54. Mel Bochner, Declaração Catálogo "Untitled", de Mel Bochner [exb. cat., Frederich Janh Gallery], Munique 1990, (n.a), *in* Mel Bochner: "Drawing" [Unbracketed], by Ruth Fine, 2006. http://aboutdrawing.org/essay/view/6, [Consult. 14 Nov. 2011]

55. Mel Bochner: "Drawing" [Unbracketed], by Ruth Fine, 2006, p. 2.

Ainda que o início do desenho possa ter outra origem, o processo será sempre o que, a todo o momento, ligará o artista, o que acontece ou aconteceu naquele desenho, com o resultado das suas acções. O impulso que orienta o processo ocorre, por isso, como uma percepção de um acontecimento, que depende não só do momento presente, mas da forma como o comparamos com a recordação do que o antecedeu, e para onde suspeitamos que ele se dirige[56].

É enquanto processo que o conteúdo do desenho se identifica como aquilo que acontece no tempo real do desenho, como experiência cinestésica: a sua realização.

http://aboutdrawing.org/essay/view/6, [Consult. 14 Nov. 2011]

56. ALMEIDA, Paulo Luís – **Desenho Protocolar: Inscrevendo a Acção, a Partir de Gunter Brus**. PSIAX, 2, série II, Porto, 2013.

1.4.
OS MODELOS DO DESENHO

A ideia de modelo do desenho refere-se, neste contexto, enquanto ideia associada ao desenho, que remete o trabalho do desenho; um pretexto para que desenvolva o desenho; que determina direcções ou relações presentes no processo. É também uma maneira de assegurar que determinadas decisões possam ser repetidas pelo artista, com diferentes graus de intensidade relativamente aos conteúdos (ao campo) com que trabalha. É, portanto, uma designação, que configura um procedimento relacional, *modelizador*, entre processo e conteúdo, entre conceitos e formas, no desenho.

Todavia, entendemos que a ideia de modelo (de desenho) deva ser entendida também como um pretexto, mais do que uma subordinação. O modelo existe, neste sentido, para que o processo do desenho se desenvolva e se possam extrair as relações que configurarem diferentes modelos de actuação.

1.4.1.

OS MODELOS DE CONHECIMENTO E DEFINIÇÃO DO DESENHO

O desenho é sempre representativo de alguma coisa. A sua definição está muitas vezes ligada ao que é (re)produzido. No essencial, o desenho é uma função, ideacional ou comunicativa, objectiva ou subjectiva, mas sempre na procura de um sentido que responda às mais diversas inquietações da mente: O que fazer? Como fazer? Porquê fazer? *Representar* significa aqui que o desenho é a expressão de uma representação mental de objectos e ideias que existem, também como esquemas, na mente ou na imaginação do artista. Como verbo, o desenho é entendimento, compreensão e explicação:

> *Este entendimento forma um conceito [concetto], uma razão, gerada no espírito pelo objecto, cuja expressão manual é chamada*

de desenho [disegno]. Esta é a expressão sensível, a formulação explícita de um conceito interior ou imaginado por outros e desenvolvido na ideia.[57]

Esta explicação ou definição, na linguagem de Vasari, inaugura um espaço categorial autónomo para o desenho; o desenho está ligado à forma, ao conceito, mas, sobretudo, à expressão sensível da ideia. Implicitamente, o processo do desenho é aqui entendido como uma mediação entre o pensamento, a realidade observada, a percepção dessa realidade, os instrumentos e meios através dos quais ela se revela enquanto registo e inscrição. A caracterização do desenho como conhecimento – uma formulação explícita de um conceito interior – estabelece, pois, um modelo implicado na relação de um acto puro do pensamento com o resultado visível do trabalho manual do artista. Este modelo, de raiz conceptual é assim indissociável da iconografia dos diferentes materiais, procedimentos gráficos e técnicos, que "explicam muitas vezes a evolução, as rupturas, […] além de dar sentido a fenómenos de renovação formal"[58] ou conceptual.

Conceber o desenho como processo é, na perspectiva de Molina, um meio de «definir uma ideia»[59]. É, em última instância, o que nos permite ver/mostrar o conteúdo da matéria incerta do pensamento.

1.4.2.

OS MODELOS DA IDEIA – PENSAMENTO E PROCESSO

Compreende-se, assim, que as imagens do desenho revelam sempre "uma ambição que ultrapassa o que é representado para alcançar a ideia onde está estabelecida essa representação"[60]. A palavra "ideia"

57. Cit., Giorgio Vasari – **Les Viés dês meilleurs peintres, sculpteurs et architectes** (1568), trad. André Chastel (s.I.d.), Paris, Berger-Levrault, 1981-1989, t.1, p. 149, *in* "Du dessin au dessin", Du Disegno au Dessin, Jacqueline Lichtenstein, p. 17.

58. CABEZAS, Lino – **La Modelo y los Modelos del Dibujo**, Cap. IV, p. 341.

59. CABEZAS, Lino – **La Modelo y los Modelos del Dibujo** *in* GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **Las Lecciones del Dibujo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995. ISBN 9788437613765. P. 341.

60. Os desenhos, além de poderem cumprir alguma função prática imediata, também são um vestígio onde é possível descobrir outros sentidos mais profundos, mostrados nas suas leves matizes através dos indícios que o espectador pode reconhecer; tal como sucede em qualquer outro acontecimento cultural ou social. (CABEZAS *in* GÓMEZ MOLINA, 1995, Op. Cit.)

é a palavra que melhor serve para indicar a função de "reapresentar" como mediação entre o conceito, a mente e a realidade:[61] "um exercício sempre difícil que se realiza num plano muito subtil da representação".[62] Este modelo de conhecimento, onde o processo é entendido como a expressão sensível da ideia, ultrapassa em larga medida o modelo de Vasari para se instalar como marca de um contexto processual. A célebre declaração de Bruce Nauman reflecte-o quando diz:

> *Desenhar equivale a pensar. Alguns desenhos fazem-se com a mesma intensidade com que se escreve: são notas que se tomam. Outros tentam resolver a execução de uma escultura em particular, ou imaginar como funcionaria. Existe um terceiro tipo, desenhos de representação das obras, que se realizam depois das mesmas, dando-lhes uma nova abordagem. Todos eles possibilitam uma aproximação sistemática com o trabalho, mesmo se forçam a sua lógica até ao absurdo.*[63]

A ideia é, neste sentido, o que mantém o artista dentro da lógica do desenho, das suas decisões e orienta as suas escolhas. "Os gestos, as delineações, vão sempre transformar-se em 'representações'. Desenhar é fundamentalmente representar, voltar a tornar presente, visível, aquilo de que fala o desenho."[64] O artista está, a determinada altura, a trabalhar com esta dualidade, o que é presente e que abre o desenho a um campo muito subtil, que se forma na relação que estabelece com o próprio pensamento.

É neste ponto que o processo pode tomar conta do desenho, transformando-o. Paradoxalmente, aquilo que é o ponto de chegada do desenho (o resultado), pode transformar-se ele mesmo em ponto de partida. Como se o resultado de um desenho pudesse, potencialmente, ser o início de um outro desenho, como sugere Molina:

> *Os desenhos possuem uma dualidade directa na medida em que conduzem de uma maneira palpável e prática a pensamentos visíveis e*

---

61. As múltiplas significações da palavra têm dado origem a vários modos de considerar as ideias. Três destes são particularmente importantes. Por um lado, compreende-se a ideia logicamente, quando se compara com um conceito. Por outro, compreende-se a ideia psicologicamente, quando a equiparamos com certa entidade mental. Finalmente, compreende-se a ideia metafisicamente, quando se equipara a ideia com certa realidade. Estes três significados têm-se entrecruzado com frequência até ao ponto de se ter tornado por vezes difícil saber exactamente que sentido tem uma determinada concepção de "ideia". (FERRATER MORA, José – **Dicionário de Filosofia**. Lisboa: D. Quixote, 1991, ISBN 9789722000543. P. 188.)

62. GÓMEZ MOLINA, 1995, Op. Cit., Cap. 1, El Concepto de Dibujo, p. 33.

63. GÓMEZ MOLINA, 1995, Op. Cit., p. 33.

64. GÓMEZ MOLINA, 1995, Op. Cit., p. 47.

concretos; são instrumentos de concretização, e são ainda ferramentas simples para experimentar relações adicionais, conjecturas: ou seja, eles são um meio para um fim em mais de um sentido, não são resultados completos ou definitivos.[65]

1.4.3.

OS MODELOS DA REPRESENTAÇÃO – REPRESENTAÇÃO/MIMÉSIS E PROCESSO

O desenho concretiza o efeito da representação numa espécie de desdobramento do mundo, numa relação entre experiência e conhecimento, de invenção e especulação. O processo de representação é também uma consequência da intenção do artista no momento de definir o propósito ou categoria da sua representação – como conhecimento, invenção ou experimentação. Em geral, quando existe um regime de representação que assenta na semelhança, estamos a evidenciar determinados aspectos na imagem do referente real, ao mesmo tempo que nos apercebemos que existe uma aparência dessa realidade. Este pode ser um ponto em que o desenho parece formar uma ideia simples de imitação, algo como apenas querer ver o problema da representação reduzido ao confronto entre uma visão do objecto e a sua reprodução. Em Rancière, este imperativo de semelhança pode formar uma ideia simples, em relação ao constrangimento da imitação:[66]

> […] *a mimésis não é a semelhança, mas sim um certo regime de semelhança. A mimésis é o constrangimento exterior que pesava sobre as artes encerrando-as na semelhança. É antes uma dobra na ordem das maneiras de fazer* […] *que as tornam visíveis e pensáveis* […]

Acrescenta ainda Rancière:

> *A mimésis não é a semelhança entendida como a relação de uma cópia com um modelo. É a maneira de fazer funcionar as semelhanças*

65. GÓMEZ MOLINA, 1995, Op. Cit., p. 33.
66. RANCIÉRE, 2011, Op. Cit., p. 100.

no seio de um conjunto de relações entre maneiras de fazer, modos da palavra, formas de visibilidade e protocolos de inteligibilidade.[67]

A representação não repete o representado. Nem a representação de uma coisa é a coisa em si. Em última instância, certifica a eficácia ou equivalência daquilo que é representado sobre o que representa.[68] Nenhuma representação é uma transcrição neutra, indistinta, mesmo que parcial, de um dado ou assunto a representar. Isto significa que o plano representativo comporta referentes que não existem na forma original.

A frase de E. H. Gombrich, em que afirma que "um desenho de um cavalo parece-se com o cavalo, mas o cavalo não se parece com o desenho", dá-nos uma ideia dos conflitos que se determinam nos processos de representação e das interpelações que se podem gerar. Em última instância, conseguiremos produzir um conjunto de imagens que se parecem com um "cavalo" independentemente dos seus graus de iconicidade. "A representação não é, portanto, uma réplica. Não precisa de ser idêntica ao motivo."[69]

A ideia de representação pode, ainda, expressar a evocação de alguma coisa que existe ou não, ideal ou concreta, real ou imaginária, que é passada ou presente, que, por outros meios diferentes, se torna presente enquanto representação[70]. Como se o desenho ficasse assim vinculado a uma definição prévia dos objectivos fundamentais que nos ajudam a compreender o está implicado na sua realização prática, tipo de conhecimento e realidade a que referem as representações. "Como se estivéssemos perante um ruído de fundo", onde ouvíssemos permanentemente as perguntas: "O que é um desenho? Para que serve o desenho? O que mostra o desenho? O que vemos no desenho?".[71]

Por outras palavras, é como se todo o desenho (na relação entre a representação e processo) contivesse em si a chave do que se pode

67. RANCIÉRE, 2011, Op. Cit., p. 100.

68. Em todas as formas de representação, se uma coisa se encontra no lugar da outra, representar significa ser o outro de um outro modo que a representação, num mesmo movimento, convoca e revoca. In, GIL, Fernando (coord.) – **Einaudi, Enciclopédia**, Edição Portuguesa, Lisboa: INCM, Vols. 25 Visão, 41 Conhecimento, 2000. Vol. 41, p. 12.

69. GOMBRICH, E. H – **Arte e Ilusão, Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica**, 1.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986. ISBN 9788560156313. P. 97.

70. Ver SILVA, Francisco José Vaz – **Desenho, Imagem e Imaginação**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2005. Vol. I. Tese de mestrado em Desenho. P. 55.

71. SILVA, 2005, Op. Cit., p. 56.

pensar/escrever acerca dele. Sobre o que (ele) representa e como representa.

1.4.4.

OS MODELOS DO PROCESSO

Entendemos por modelos processuais aqueles que configuram as relações simples ou complexas, entre o corpo, os meios e o tempo da produção. Não estão exclusivamente dirigidos à produção de um objecto de arte, mas assumem o valor comunicativo dos processos de produção em geral. Estes modelos no desenho oscilam entre duas concepções diferentes, embora complementares, dos modos de actuar, de posicionar o corpo ante o desenho, de antecipar as condições da sua própria visibilidade. Podemos referir-nos a eles como a janela e a arena.

Queremos, com esta distinção, confrontar duas formas distintas de conceptualizar o desenho como prática, tornando visíveis os paradigmas que lhe estão subjacentes. A janela – que configura os processos do desenho focados essencialmente na visão – e a arena, que configura os processos do desenho que têm no corpo e na mobilidade os seus modelos de actuação.

O desenvolvimento deste tópico continua em "Andar sobre o mapa. O chão e o horizonte" numa perspectiva de um desenho fenomenológico, revendo os modelos de actuação do corpo, num campo alargado aos limites (da definição) do desenho.

1.5.
A JANELA E A ARENA

Tome-se um pedaço de tecido translúcido de qualquer cor, chamado geralmente véu: estique-se sobre um bastidor, divida-se criteriosamente em pequenos quadrados iguais; ponha-se depois entre o olho e o objecto que se deseja copiar, para que a pirâmide visual penetre pela transparência do véu.[72]

Leon Battista Alberti —

Através do desenho somos levados a ver e a perceber.[73] É o reconhecimento, através do desenho, da capacidade de percepcionar as formas das coisas e do mundo, através do que os olhos nos permitem.[74] Alberti refere-se à pirâmide visual, como uma coisa tão material como o olho ou como o próprio objecto. Percebe-se na instrução que ensina o método de representar as coisas, a sua forma e disposição, relativamente ao modo como nos aparecem desde um ponto determinado.

Na sua definição mais delimitada, é uma análise baseada essencialmente nos modelos do desenho ocidental que configuram esta equação: o "quadro", que determina a realidade visível, o artista na sua dupla função, também observador, e o olho que vê o mundo vendo também uma "janela". No essencial, as definições seminais do desenho centram-se neste modelo e nas suas diversas metamorfoses que, ao longo dos tempos, ocorreram. Essa "janela" pela qual somos levados a ver, na sua estruturação mais complexa e sistematizada (na perspectiva), é ao mesmo tempo metáfora de uma operatividade singular do desenho. Um desenho que informa e organiza visualmente o conhecimento que temos da realidade, a determinada altura.

As diversas definições do desenho cruzam-se, por isso, com a importância dada às imagens que parecem (re)produzir, com autoridade, a ordenação complexa das coisas e do mundo. Ter o compasso no olho[75] foi a expressão de uma verdadeira epistemologia do

72. GÓMEZ MOLINA, 1995, Op. Cit., Leon Battista Alberti (1404-1472*), Los três libros de la pintura (1435)*. Recolhido em: REJÓN DA SILVA, Diego António – **El Tratado de la Pintura…** Madrid: Imprenta Real, 1784, p. 563. Ver também CABEZAS, Lino – **Las Máquinas de Dibujar. Entre el Mito de la Visión Objetiva y la Ciencia de la Representación** *in* GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **Maquinas y Herramientas de Dibujo.** Madrid: Cátedra, 2002, ISBN 9788437620206. Pp. 85-99.

73. BOWEN, Ron – **Drawing Masterclass, The Slade School of Fine Art**. Boston, Toronto, Londres: Bulfinch Press Book, 1992. ISBN 0821219855. P. 11.

74. Ver também GÓMEZ MOLINA, 2005, Op. Cit., Cap. IV, Las Palabras del Dibujo: Sobre el Pensar Gráfico, pp. 507, 508.

75. "É preciso ter o compasso nos olhos e não na mão, ou seja, o juízo pelo qual

conhecimento. Esta sobreposição do ver, "a pura visibilidade" relativamente a outras ocorrências do fazer-desenho, produz uma certa neutralização das questões implicadas na sua acção. É a concepção da acção com base na representação visual, sustentada pelo funcionamento do olho.

Importava ver. Esta disposição sustentada pelo funcionamento do olho não nos dispõe para nada de indeterminado, de indefinido, para além do olhar. Não nos diz mais sobre as infinitas possibilidades de *pontos de vista*. Não compreende o corpo na experiência perceptiva do desenho, como se a visão estivesse "suspensa do movimento". "Só se vê aquilo para que se olha",[76] e, por princípio, continua Merleau-Ponty, o que se vê está ao nosso alcance; está, pelo menos, ao alcance do nosso olhar, edificado sobre o plano do "eu posso".[77] Basta que eu veja qualquer coisa para poder aproximar-me dela.[78] Imerso no visível, "aquele que vê não se apropria daquilo que vê: apenas se abeira com o olhar".[79]

> *Que seria da visão sem qualquer movimento dos olhos, e como não confundiria o seu movimento as coisas se ele próprio fosse reflexo ou cego, se não tivesse a sua sensibilidade, a sua clarividência, se a visão não se antecipasse nele?*[80]

O olho torna-se, também, sinónimo de uma certa "humanização" do desenho. Uma presença do corpo dentro do espaço do desenho. Liga o desenho com o assunto da sua representação. Habita-o. O olhar de quem desenha é por isso um olhar implicado, desde logo, com o que vê, com aquilo que está diante dos seus olhos e com

---

as mãos operam o olho julga". (Miguel Ângelo, citado *in* **O Desejo do Desenho**. Almada: Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea, 1995.)

76. MERLEAU-PONTY, Maurice – **O Olho e o Espírito**, 6.ª ed. Lisboa: Vega, 2006. ISBN 9789726993520. P. 19.

77. MERLEAU-PONTY, 2006, Op. Cit., p. 20.

78. Esta aproximação consubstancia uma experiência perceptiva e de desenho complexa de um acto de conhecimento ou de exploração dos vários níveis/escalas de observação. "Uma árvore vê-se à distancia de 1 quilómetro como uma forma única e global. Vê-se a 100 metros como uma coisa constituída por três formas. Vê-se a 10 metros como constituída por 3 grupos de formas que contêm dezenas de outros grupos. À distância de 1 metro, e em cada grupo, se vêem as formas características de cada um das dezenas de formas que constituem e que se percepcionam isoladamente. A 10 centímetros de distância, da árvore como imagem, nada resta. Há estrias variadas, pequenos pontos e tracejados, manchas líquidas e secas. A desordem em muitas delas e, em algumas, uma ordem diversa própria, que não remete aparentemente para a forma da árvore. Mas a árvore, a imagem verdadeira da árvore, aquela que transportamos em termos cinestésicos, tácteis e multi-sensoriais é constituída por todos estes elementos." VIEIRA, 1995, Op. Cit., p. 110.

79. MERLEAU-PONTY, 2006, Op. Cit., pp. 19, 20.

80. MERLEAU-PONTY, 2006, Op. Cit., p. 20.

sentido da (sua) representação.[81] "Mais do que as luzes, as sombras, os reflexos, a imagem especular esboça nas coisas o trabalho da visão."[82]

Esse desenho é portador de um determinado grau de equivalência entre o que apresenta e o que seria suposto apresentar-nos. Nessa relação representação/representado, identificamos um tipo de correspondência que refere a mesma realidade, ainda que aparente. De acordo (ainda) com uma certa ideia construída sobre o paradigma mimético, o desenho representa a realidade como aparência visível e estável. Esta não deixa de ser uma quase representação paradoxal de uma realidade que admitimos instável, perante a possibilidade de se tornar noutra coisa a qualquer momento. Como refere Roland Barthes, bastaria mudar os níveis de percepção e "Nicolas de Stäel está em 3 cm^2 de Cézanne"[83].

Esta realidade que tomamos como ponto de partida é uma realidade que se nos afigura como "lugar incerto" diante da precisão e da clareza dessa visualidade, que não pode ser dissociada da mão, que a torna visível, no traço, e que muda também a cada acção realizada.

> *Nesta interferência entre o objecto observado (ou imaginado) e a ação realizada, joga-se a relação entre duas visualidades, a ótica e a háptica, e a experiência sensitiva singular que cada uma convoca no ato do desenho. Entre as duas, existe apenas uma diferença de grau, num movimento dialético entre a proximidade e a distância, entre uma causa formal e uma causa material. Como refere Laura Marks (2000: 217), é difícil perceber a pele da pessoa amada com uma visão ótica; é impossível guiar um carro apenas com uma visão háptica.*[84]

---

81. José Gil (GIL, José – **A Imagem Nua e as Pequenas Percepções**, 1996, citado *in* MARQUES, Jorge – **As Imagens do Desenho. Percepção especial e representação**, Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2006. Trabalho de Síntese, integrado na prova de aptidão pedagógica e capacidade científica. Cap. 1, p. 29) identifica em Merleau-Ponty uma dificuldade relativamente a distinguir o olhar da visão: "Confunde-os incessantemente, ou então puxa o primeiro para o lado da segunda, ou descreve ainda o olhar como um simples aspecto da visão." (p. 47) A questão aqui é pertinente na medida em que se procura entender a diferença (se existe), no campo fenomenológico. Está no entanto contida nesta reflexão uma ideia que nos parece útil e clara, para quem desenha: "O olhar implica uma atitude." (p. 48) Não estamos apenas numa posição de ver, mas de participar no espectáculo total da imagem. "O olhar não se limita a ver, interroga e espera respostas, escruta, penetra e desposa as coisas e os seus movimentos." A reflexão da visão da fenomenologia supõe a reflexividade do olhar. Ver é ser visto porque olhar é ser olhado.

82. MERLEAU-PONTY, 2006, Op. Cit., p. 30.

83. BARTHES, Roland – **O Óbvio e o Obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009. ISBN 9724405192. P. 225.

84. ALMEIDA, Paulo Luís, **Gestos Líquidos: Duas Proposições sobre Imaginação Material** *in* QUADROS FERREIRA, António; CORBELLA, Domenic (ed.) – **AIGUA/ÁGUA**. Porto/Barcelona: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto/I2ADS e Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, 2013 (no prelo).

Quando Giacometti dizia que "entre os dois olhos há uma distância de um deserto",[85] estava de algum modo a considerar o desenvolvimento do desenho até unidades de percepção cada vez mais pequenas e pormenorizadas, mais profundas, até onde "o espaço circula".[86] A absorção das linhas e dos traços no desenho de uma cabeça, por exemplo, é de tal ordem que a definição das linhas em torno dos olhos isola cada um dos olhos e "desertifica" a distância que os separa, até que uma nova estrutura surja e a ocupe.

É também diante desta aparente precisão que Molina reconhece um certo nível de "desfocagem" presente no desenho, "demonstrado pela capacidade da visão em se adaptar e compreender um certo nível de entropia, que obriga a uma interpretação instantânea e permanentemente na (re)-interpretação do que reconhecemos como evidente das coisas".[87] O desenho passa a ser controlado por uma espécie de desagregação entre a visão e a mão, que remete para os efeitos gerados pelas oscilações do olhar, do controlo, da vontade e do envolvimento do corpo no fazer do desenho. Como se, finalmente, nos víssemos livres do que é abrangido pelo nosso olhar e pudéssemos passar as mãos sobre as coisas, tendo consciência do nosso corpo na folha de papel.

Chegados a este sistema de conversões – livres do que é abrangido pelo olhar –, o desenho torna-se já cenário e teatro de operações na acepção de Juan Molina, onde "a estratégia do artista é sempre uma acção que ordena, que escolhe o lugar como e onde irá ocorrer o conflito"[88], numa imagem clarificadora da acção do artista contemporâneo:

> *Todo o artista está diante de um "teatro de operações", mas para poder iniciar a sua acção, o desenhador tem a necessidade previamente de desenhar-se ele mesmo, como protagonista deste evento simbólico para poder definir, mais tarde, a selecção dos materiais em função da sua acção. Uma "representação" que adquire tal força, que é em si mesma "em parte" uma declaração. Uma*

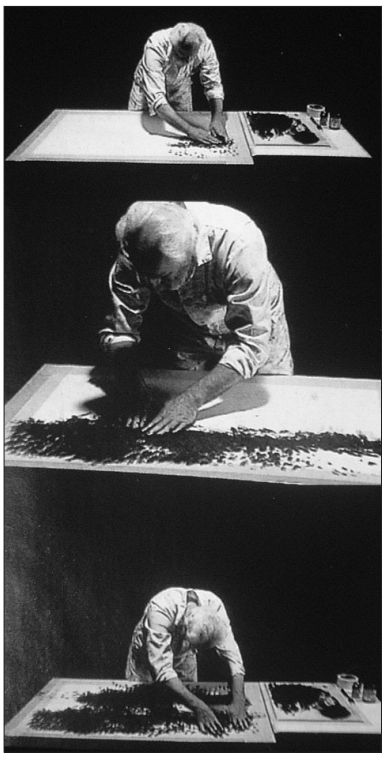
---

85. Citado em GIL, José – **A Imagem Nua e as Pequenas Percepções,** 2.ª ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2005. ISBN 9789727082995. P. 53.

86. Refere Jean Genet, sobre os desenhos de Giacometti: "Nos desenhos a que me refiro, como dizer?… o espaço também circula. Também a luz. Sem a mínima oposição de valores convencional – sombra/luz – a luz irradia e uns poucos traços esculpem-na." (GENET, Jean – **O Estúdio de Alberto Giacometti**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988. ISBN 9723700522. P. 47.)

87. GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **El Manual de Dibujo – Estratégias de Su Enseñanza en el Siglo XX**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001. ISBN 9788437619248. P. 46.

88. GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **Estratégias Del Dibujo en El Arte Contemporáneo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999. ISBN 8437616948. P. 46.



Robert Morris
"Blind Time Drawings", 1973-2000

confissão realizada diante de si mesmo, na solidão do seu silêncio, mas também uma "confissão pública" a partir da qual justifica a sua acção.[89]

Para cada desenho, o processo nunca variou, os desenhos são todos baseados na mesma estrutura técnica. Morris, planeou uma tarefa, estimando o tempo necessário para a realizar, fechou os olhos, cobriu as mãos com grafite ou com grafite em pó misturada com óleo (ou tinta, como no caso das duas últimas séries) e começou a desenhar, esfregando as mãos, tocando a superfície do papel, a fim de completar a tarefa, como previsto. Uma vez terminado, calculou a diferença entre o tempo estimado para o desenho e o tempo real que levou a completar o desenho. Anotava em seguida essa informação no desenho, juntamente com a descrição da tarefa planeada.[90]

O impulso deste desenho está fundamentalmente nas marcas que nos levam a permanecer diante de um abismo entre a percepção (visual) e a inscrição (gráfica). Esta não é mais do que uma forma de presença (do desenho), que se revela enquanto desenhamos.

Apesar da aparente arbitrariedade, o processo requer um olhar atento na desordem da acção, que se reconhece nas "figuras" que definem a razão da sua procura. Este momento caótico da acção de desenhar é o trabalho que requer mais sabedoria e que exige uma maior tomada de decisões. É a estranheza dos resultados que gera, que o fazem avançar, os que determinam o seu valor inovador.[91]



Robert Morris
"Blind Time I", 1973
Carvão em pó s/ papel
89,2 x 117,2 cm

É esta a *batalha decisiva* de que fala Molina, e que no limite é desencadeada pelo processo (do desenho). Só o processo permite resolver os conflitos e as relações que existem para além do "processamento linear de adições: encaixe, estruturação, delineamento, precisão do detalhe, preenchimento do volume, avaliação do claro -escuro",[92] na procura do sentido do desenho.

Um desenho que se fica pelos limites do que "já se conhece" ou pelos limites que lhe foram determinados pelos seus traços iniciais, é "um desenho morto".[93] É um desenho sem continuidade, sem con-

89. GÓMEZ MOLINA, 1999, Op. Cit., p. 20.

90. TSOUTI-SCHILLINGER, Nena – **Between World and Image: the Bind Time Drawings of Robert Morris.** A preliminary version of this text appeared in the exhibition catalogue *Robert Morris: Blind Time Drawings*. New York, 2003. http://robert-morris.ens-lyon.fr/IMG/pdf/site_morris_BetweenWord.pdf ,p.3, [Consult. 11 Nov. 2011]

91. GÓMEZ MOLINA, 1999, Op. Cit., p. 46.

92. GÓMEZ MOLINA, 1999, Op. Cit., p. 46.

93. GÓMEZ MOLINA, 1999, Op. Cit., p. 46.

flito. É um desenho que não conseguiu determinar as suas fronteiras e, por conseguinte, os movimentos e as acções próprias do desenho podem-se tornar improdutivos. Não avançam, não transformam. Um desenho que vê as convenções como restrições, não as vê como desafios, como "limites" que possibilitam mudanças reais.

1.6.

ANDAR SOBRE O MAPA. O CHÃO E O HORIZONTE.

Esta expressão, "Andar sobre o mapa. O chão e o horizonte", pretende destacar o envolvimento e posicionamento do artista com o desenho. O que pretendemos sublinhar é a conexão entre o domínio visual e as possibilidades interpostas pelos processos do desenho relativamente à experiência do corpo.

Na sua dimensão mais elementar, o envolvimento do artista com o desenho está presente na condição operativa do desenho, na relação entre corpo e mão. A tarefa manual é condição essencial para controlar todo o processo do desenho: "A mão não é só um factor de diferenciação do sujeito", aquilo que cada um é capaz de fazer, a sua habilidade ou perícia, mas é através dela que passam sinais diversos e se constrói uma relação sensorial mais completa.[94] É portanto fundamental (re)considerar e (re)avaliar "o que é distintivo no sentido do tacto",[95] na percepção háptica, relativamente ao que é problematizado no domínio ou pelo sentido da visão. Sobre isto, Kevin Robins refere que:

> *A visão tecnologicamente mediada desenvolveu-se como o modo decisivamente moderno de garantir distância relativamente ao que se encontra à nossa volta, de nos retirarmos e isolarmos relativamente à assustadora proximidade imediata do mundo do contacto. O que agora está em discussão são as consequências (usualmente designadas como "pós-modernas") deste processo histórico de racionalização no campo da visão.*[96]

No mesmo sentido, em que considera que "a visão está a ficar separada da experiência",[97] parece que podemos observar tudo o que

94. VIEIRA, 1995, Op. Cit., p. 43.

95. ROBINS, Kevin, **The Touch of the Unknown** *in* ROBINS, Kevin – **Into the Image: Culture and Politics in the Field of Vision.** Londres: Routledge, 1996. Cap. 1 – The Touch of the Unknown, p. 47. Este artigo foi publicado em português com o título *O Toque do Desconhecido* em GIL, José; CRUZ, Maria Teresa (org.) – **Revista Comunicação e Linguagens.** Volume 3 – Imagem e Vida. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, UNL, 2003. P. 47.

96. ROBINS, 1996, Op. Cit., p. 29.

97. ROBINS, 1996, Op. Cit., p. 29.

está a acontecer ou aconteceu no desenho, sem nunca sermos *tocados* pelo acontecimento, criando assim uma *visão* separada da experiência (do fazer). Ou outra coisa ainda, como se, uma vez terminado o desenho, os efeitos da acção se neutralizassem; como se nunca lhe tivéssemos tocado. Como se tudo aquilo que o desenho é fosse estranho à mão. Como se tivéssemos chegado a um momento que corresponde ao fim de alguma coisa ou ao começo de outra. Distinguindo e separando o trabalho da mão do trabalho da visão; o gesto do movimento do corpo; o processo e a sua representação. Uma espécie de fixação de um sentido do desenho, estranho à sua génese. Considerar que ele pode apenas ser entendido de uma maneira.

Definir o desenho com base "na bidimensionalidade, nas monocromias, no uso de materiais e suportes concretos, na linearidade, no carácter manual, nas funções miméticas, projectivas ou ilustrativas é sempre uma avaliação incompleta".[98] É uma avaliação que não interroga o que é potencialmente gerado pelo processo, aquilo que, como refere Miguel Copón, se constitui como experiência, uma *mistura entre acção e depósito*.

Dos vestígios do desenho, dos gestos, das marcas – "o Desenho já convertido em desenho"[99] – estabelece-se o seu poder absoluto. O processo, agora convertido em desenho, aspira à transparência da sua substância, expressão e performatividade de forma a permitir a maior legibilidade possível do seu esquema formativo.

Em certo sentido, *transfere-se* para os desenhos não apenas o que tem que ver com os próprios meios, técnicas e matérias do desenho, como também o que a partir do próprio processo vai dar fisicamente a momentos diferentes do desenho. Transfere-se para o desenho itinerários do corpo, como forma de uma presença fenomenológica actuante e que não se limite a ver. Nem o olhar se subtrai ao horizonte, nem o corpo fica parado. A regra é, em certo sentido, outra – rebate o plano do "quadro" sobre o chão e vê nele todo o mundo projectado.

98. NOGUÉ, Àlex; DESCARGA, Joan – **Límits del Dibuix: Tretze Exercicis de Dibuix, Même = Límites del Dibujo: Trece Ejercicios de Dibujo, Même.** Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2005. P. 13.

99. PINHEIRO, Jorge – **A permanência do Desenho nos Desenhos do Desenho** *in* **Os Desenhos do Desenho. Nas Novas Perspectivas sobre Ensino Artístico**. Porto: Actas do seminário, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto, 2001. ISBN 9728560168. P. 115.

II PARTE

2.

ENTRE O CORPO E O DESENHO. UMA FENOMENOLOGIA DO PROCESSO.

Gosto da ideia de um desenho fenomenológico. Gosto da ideia de não saber o que vou fazer, ou pensar no que vou fazer e como vou fazer.

Willian Anastasi—

Este capítulo tem como objectivo analisar o processo em desenho numa perspectiva fenomenológica[1] assim como os factores que nele estão envolvidos. São factores de ordem perceptiva, temporal, material e operativa que, fazendo parte do desenho, são indicadores dos modos de fazer e das condições da visibilidade do próprio processo.

Uma abordagem fenomenológica do processo do desenho não é apenas uma atitude de método na investigação sobre o desenho; traduz a dinâmica que constitui a realidade do desenho – fenomenologia é o que surge e advém do próprio processo. Esta dinâmica é manifesta na forma como o desenho é pensado na sua condição processual: não como disciplina ou como meio, mas como fenomenologia.

Tal abordagem, ao valer-se do que é dado pela experiência individual como instrumento de pesquisa e de *colecta de dados*, permite rever muitas vezes os próprios fundamentos do objecto de estudo. Confrontado com a forma como começou a desenhar sem recorrer

1. De acordo com alguns autores, não existe um método fenomenológico, mas uma postura/atitude fenomenológica – a atitude de abertura, para compreender o que se mostra, procurando a sua origem naquilo que está estabelecido como critério de "valoração" ou "certeza" e que assim poderá ser (ou não) questionado. Patrícia Sanders atesta que "não existe nenhum procedimento ortodoxo que pode ser mantido e assegurado como método fenomenológico". A fenomenologia "procura tornar explicita a estrutura e o significado implícito da experiência humana". (SANDERS, Patricia – Phenomenology: A New Way of Viewing Organizational Research. **Academy of Management Review**, Vol. 7, n.º 3 (1992), pp. 353-360.)
Tal postura/atitude fenomenológica constitui uma alternativa que, ao valer-se do que é dado pela experiência individual como instrumento de pesquisa e de "colecta de dados", nos permite rever, muitas vezes, os próprios fundamentos do objecto de estudo. É, portanto, um caminho que tem como objectivo a compreensão e interpretação dos resultados e processos da investigação.
Isolar o fenómeno dentro do seu contexto permite-nos também questionar os pressupostos tidos como prováveis da intencionalidade do sujeito/artista e da sua acção. É, também, neste sentido, que julgamos ser possível aceder à estrutura e significado implícito da experiência do desenho, a partir do processo, ou seja, "o que se mostra a si e em si mesmo tal como é". Muitas vezes "a interpretação faz-se na forma de um conflito de interpretações, conflito esse indispensável para que a interpretação se aproxime o mais possível da estrutura simbólica do fenómeno". (COLTRO, Alex – A Fenomenologia: Um Enfoque Metodológico para Além da Modernidade. **Caderno de Pesquisas em Administração**. São Paulo. Vol. 1, n.º 11 (2000), p. 39.)

ao olhar, na série *Subway Drawings*, continuamente realizada desde a década de 70, William Anastasi responde que:

> *Eu descreveria este lado do meu trabalho como estando mais próximo da calistenia do que da estética* […] *Talvez seja por isso que faço tantos, um pouco como uma obsessão. Eu uso protectores de som nos ouvidos. Torna o barulho estridente do metro quase etéreo – e o desenho ainda mais fenomenológico.*[2]

Uma fenomenologia do processo é, pois, um modo de *deixar ver o que se mostra* do fazer do desenho; um modo de tornar visível a dinâmica que está na sua origem, da mesma forma que os traços revelam, no desenho de William Anastasi, a circunstância da sua própria produção. Com esta opção, procuramos estabelecer caminhos que revelem, tanto quanto possível, eventuais categorias do processo, mas também das relações operativas, entre percepção, tempo, matéria e acção, que se estabelecem e que estão presentes quando desenhamos.

2. LILLEMOSE, Jacob (ed.), **William Anastasi: Copenhagen, Cologne, Hamburg.** Copenhaga: Stalke Galleri, 2005 > [Consult. 12 de Jul. 2012] Disponível em WWW: http://www.stalke.dk/uploads/s_pdf/11_pdf_4045.pdf.

2.1.
MECANISMOS INTERPRETATIVOS DOS PROCESSOS

Segundo Hubert Damisch, em *Traité du Trait*, qualquer descrição ou interpretação deve referir-se, tanto quanto possível, aos "elementos visíveis, factos, conteúdos visuais objectivos, aos fenómenos da imagem, e não apenas às sensações do sujeito".[3] Esses elementos, objectivos, segundo Damisch, são o que concorre para que o desenho seja como é, e que nos possibilita aproximar do modo como é feito, como se revela aos nossos olhos e como constrói o seu sentido.

Enquanto processo, o desenho é, pois, a dinâmica que advém das operações através das quais estabelecemos vínculos com a realidade, simultaneamente exterior e intrínseca ao desenho.

Que experiências suscitam as diferentes operações que se realizam no desenho? Que funções cumprem os materiais, os meios e as superfícies do desenho? O que revelam da fenomenologia do desenho?

A abordagem fenomenológica do processo é um caminho de conhecimento, de pensamento, de experiência, "mas um caminho que se percorre, sempre de novo, a cada vez de modo diferente, sem prescrições outras, que não sejam aquelas de se ater à coisa mesma, de se deixar pressionar pela necessidade de auto-evidenciação dos fenómenos".[4]

Considerar o processo como experiência vivida e não como categoria formal do desenho é, pois, refazer as etapas do trajecto que une a génese do desenho à sua forma conclusiva, identificando o processo de produção com a formação do pensamento e construção do sentido. Esta coincidência atravessa a carta que, em 1965, Sol LeWitt dirigiu a Eva Hess encorajando-a a ver no trabalho a auto-evidenciação dos fenómenos:

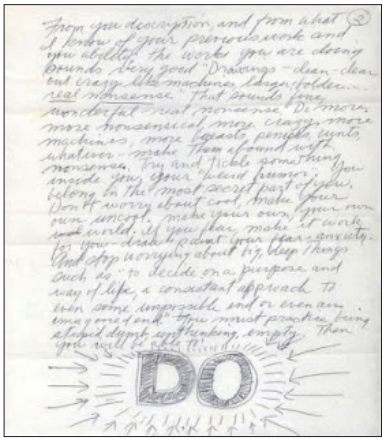
> *Just stop thinking, worrying, looking over your shoulder wondering, doubting, fearing, hurting, hoping for some easy way out, struggling, grasping, confusing, itchin, scratching, mumbling, bumbling, grumbling, humbling, stumbling, numbling, rumbling, gambling, tumbling, scumbling, scrambling, hitching, hatching, bitching, moaning, groaning, honing, boning, horse-shitting,*

3. DAMISCH, Hubert – **Traite du Trait.** Seuil: Diffusion, 1995. ISBN 2711829391. P. 8.

4. FERNANDES, Marcos Aurélio – Para Uma Fenomenologia da Arte. **Scintilla**, Curitiba. Vol. 5, n.º 1 (2008). P. 93.

hair-splitting, nit-picking, piss-trickling, nose sticking, ass-gouging, eyeball-poking, finger-pointing, alleyway-sneaking, long waiting, small stepping, evil-eyeing, back-scratching, searching, perching, besmirching, grinding, grinding, grinding away at yourself. Stop it and just DO!

[…] *And stop worrying about big, deep things such as "to decide on a purpose and way of life, a consistent [sic] approach to even some impossible end or even an imagined end" You must practice being stupid, dumb, unthinking, empty. Then you will be able to DO!*[5]



Carta de Sol LeWitt a Eva Hesse

Disponível em
http://www.60pages.com/it-is-1965-and-sol-lewitt-sends-eva-hesse-a-letter/

Esta actuação configura uma espécie de visão intuitiva, directa e imediata de uma realidade que se nos apresenta e que se apreende pelos seus processos de construção, mais do que pelas suas consequências ou pelas suas imagens.[6] Fazer, apenas fazer, na linguagem de Sol LeWitt, é partir, sem rede, para a experiência do desenho, que interroga e espera respostas, que arrisca nos movimentos e nas acções do desenho, uma espécie de reflexividade do corpo. O corpo torna-se o eixo de todas as trocas com o mundo e o desenho, com o desenho e consigo próprio.

2.1.1.

O QUE VEMOS

O propósito didáctico – *o que vemos* – introduz a questão fenomenológica do desenho a partir do que é possível reconstruir através do olhar, da acção transformadora do desenho, o princípio pelo qual se torna desenho e que, a partir de um conjunto de acções diferenciadas, organiza não apenas o que vemos como também o que pensamos. Através do desenho, somos levados a ver o modo como organizamos visualmente o mundo e como fazemos parte dele; mas também somos levados a pensar o desenho e a sua própria actividade.

5. DE ZEGHER, M. Catherine – **Eva Hess Drawing.** Nova Iorque: Drawing Center. 2006. ISBN 9780300116182. P. 34.

6. Do ponto de vista fenomenológico, a intuição é "aquele tipo de conhecimento que, em oposição ao pensamento, capta a realidade verdadeira, a interioridade, a duração, a continuidade, o que se move e se faz; enquanto o pensamento aflora o externo, converte o contínuo em fragmentos separados, analisa e decompõe, a intuição dirige-se ao futuro, instala-se no coração do real". Na intuição, não há nenhum elemento mediador, nenhum raciocínio, nenhuma interferência. (FERRATER MORA, José (ed.) – **Dicionário de Filosofia.** Lisboa: D. Quixote, 1991. P. 225.)

Que atributos unificadores sustentam as suas várias formas? Como se interpreta a acção que faz a coisa feita de que nos fala Molina?[7] O desenho enquanto o desenho se faz? O que sabemos sobre esse desenho? O que nos informa? O que vemos? O que nos mostra?

> *Originariamente o desenho apresenta o movimento da mão, sobre uma superfície plana, quando esta segura um instrumento riscante que o realize.*[8]

Esta definição representa pensar o desenho como um conjunto de acções (diversas) que ligam o desenho ao movimento da mão, relacionando o desenho directamente com o gesto, no fazer. Em Bowen, encontramos outra definição que sugere, igualmente, a fisicalidade da acção, relacionando-a com o toque mostrando como o desenho comporta esses vestígios desde a sua génese.

> *A palavra inglesa para desenho deriva das origens germânicas e latinas da própria língua. O verbo "to draw" deriva do antigo inglês "dragan", que significa "arrastar" e sugere a fisicalidade da actividade.* […] *A imagem de arrastar um instrumento marcador sobre uma superfície evoca-nos a antiguidade de um acto que pouco mudou.*[9] […] *Marcar é uma actividade táctil – envolve o toque – e descrever a coisa que vemos com marcas é fortemente relacionada com tocá-la.*[10]

Tocar qualquer coisa à distância, através do desenho, é um acto de projecção empática. Essa projecção é, em certo sentido, uma forma de reconhecimento ou de identificação capaz de envolver algum modo de afectividade, pelo que pode exercer influência, e por isso, afectar a condição como vemos a coisa vista. Comporta por isso

---

7. GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **Las Lecciones del Dibujo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995. ISBN 9788437613765. P. 145.

8. "O facto de o movimento da mão aparecer na génese da definição permite distinguir desde logo duas direcções diferentes do acto de desenhar: uma que está directamente ligada ao gesto do desenho à mão livre e outra, mais conceptual, que utiliza quer mecanismos auxiliares quer códigos que, ainda no âmbito da definição, se afastam do gesto directo do fazer". RODRIGUES, Ana Leonor Madeira – **O Desenho**. Lisboa: Editorial Estampa, 2000, ISBN 9789723316087. P. 20.

9. "A palavra *'design'* é correctamente aplicada ao planeamento e decoração, mas até ao século XIX era usada comummente como desenho. Deriva do termo latino *'designare'*, que significa 'designar' ou 'assinalar' e sugere o componente de identificação quando se escreve ou designa. As origens indo-europeias (*dhragh, sekw*), que estão na base das línguas germânicas e latinas, contêm uma série de referências relacionadas com o acto de extrair ou seguir marcas, signos, vistas. (BOWEN, Ron – **Drawing Masterclass: The Slade School of Fine Art**. Boston, Toronto, Londres: Bulfinch Press Book, 1992. ISBN 0821219855. P. 8.)

10. BOWEN, 1992, Op. Cit. P. 9.

alguns riscos, como adverte Ron Bowen, mas é, apesar de tudo, uma maneira de extrair, de seguir as marcas daquilo que é visto, que nos aproxima da realidade do desenho.

É a convicção de que, ao olhar um desenho (ao ver fazer um desenho), poderemos saber mais sobre ele. Identificamos as diferenças que contam, que se consideram no modo como cada sujeito apreende o desenho – quando vê o desenho, quando vê fazer o desenho ou quando faz o desenho. A relação faz-se em certo sentido pelo que cada sujeito mobiliza, na experiência perceptiva do desenho[11], quando se trata de compreender generalidades, especificidades ou particularidades envolvidas na imagem e no processo de produção da imagem. Digamos que é aberto ao sujeito, uma distância entre as coisas, "situando-as por referência umas às outras e todas por referência ao corpo"[12]. O corpo que observa ou o corpo que faz.

Um outro problema se nos coloca quando tomamos conhecimento de um qualquer facto ou situação exclusivamente através de uma imagem. A nossa principal referência são imagens, desenhos e imagens dos desenhos. O modo como obtemos a informação e o modo como é apreendida não é apenas diferente, como implica com um domínio de conhecimento que pode em certo sentido dispensar a experiência do corpo. Isto apesar de entendermos que ver é sempre uma forma incorporada e, portanto, remete para o conhecimento que entretanto foi sendo assimilado pelo corpo, também através do olhar. A questão persiste, no sentido em que a experiência – ver fazer ou fazer – do desenho abre o campo perceptivo ao corpo, aos outros sentidos, "proporcionando uma maior autonomia às coisas percebidas", como refere José Gil.[13]

Quando olhamos um desenho, precisamos contudo *de saber ler* o desenho. Isto é, sermos capazes de, a partir da imagem (do desenho), entrar num domínio de conhecimento que não precisa de ser experimentado, no sentido em que não precisamos de o fazer para o reconhecer. O mesmo é dizer que o olhar estrutura os traços visíveis daquilo que reconhecemos como desenho.

Quem desenha, para além de tudo o que pode reconhecer e apreender pelo olhar (quando desenha), tem na mão e no corpo o

11. "A visão abre o campo perceptivo dos outros sentidos, proporcionando uma maior autonomia às coisas percebidas. […] O corpo é referente não só porque constitui o sistema de coordenadas que dá a sua orientação ao espaço, mas porque é o agente (o operador) da relação real das coisas entre si: ver uma coisa, depois outra, situar uma em relação à outra, é percorrer com o corpo a distância que as separa: e todas as distâncias possíveis das coisas sobre as quais incide a minha vista ao meu corpo." (GIL, José – **A Imagem Nua e as Pequenas Percepções.** 2.ª ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2005. ISBN 9789727082995. P. 51.)

12. GIL, 2005, Op. Cit.

13. GIL, 2005, Op. Cit.

modo mais directo de saber sobre o próprio desenho, a sua disciplina e o tipo das acções que nele estão envolvidas. Assim, quem desenha não se limita a reflectir sobre o que se abre pelo olhar, mas o que se dá a ver da experiência de fazer. Esta é também uma diferença relevante em termos metodológicos para a investigação. O que se dá a ver abre ao olhar o caminho da sua própria actividade e mostra os vestígios do desenho, enquanto o desenho se faz, enquanto o artista está diante de todas as tensões entre aquilo que vê e aquilo que o olha, ao momento que constrói a imagem, deixando fluir o seu corpo num fundo ilimitado. É o tempo em que todo o corpo flui e em que toda uma cadeia de sentidos e de sentir quase que anula a capacidade de nos "vermos a desenhar".

2.1.2.

O QUE NOS OLHA

Esta imagem (duplicada) de alguma coisa, que simultaneamente vemos e nos olha, serve como metáfora para a reconstrução de uma experiência que compreende um conjunto de fragmentos unificados no desenho. Estaremos porventura a olhar o desenho como se de um espelho se tratasse – ao momento em que o observamos, devolve-nos os traços, as marcas, os gestos, as pressões e intensidades como se estivesse demoradamente reflectido num espelho e nos devolvesse essas marcas para que nos recordemos dele para sempre. Daquela superfície (desenho) parece emergir toda a encenação que nos permite (re)construir aquilo que lhe dá origem. O lado submergido do *iceberg*. A superfície (invisível) que permite que aquela massa de gelo flutue e que abre o olhar para além da imagem mimética.

Problematizando a partir dos exemplos de Rauschenberg e Friedman, mostramos que não há relação simétrica entre o plano da imagem e o plano processual. As consequências podem ser iguais em processos de construção radicalmente distintos; de que forma o que percebemos no desenho é sempre um exercício de mediação directa do corpo com o mundo através do traço (mesmo quando esse traço é a evidência de um cancelamento – como no caso de Rauschenberg – ou de um afastamento – como no caso de Friedman.

Descrevendo o processo de *Erased De Kooning Drawing,* numa entrevista com o curador da Menil Collection, Walter Hopps, e o Director do SFMoMA, David Ross, Robert Rauschenberg diz o seguinte:

> *Ele* [De Kooning] *deu-me algo que tinha carvão, óleo, grafite, crayon. Passei um mês a apagar uma coisa assim, deste tamanho. E no outro lado está um outro (desenho) que resultou daquele que apaguei.*[14]



Robert Rauschenberg
"Erased de Kooning Drawing", 1953
Traços de tinta e lápis de cor s/ papel, etiqueta manuscrita, moldura dourada
48,5 x 36 cm

Rauschenberg queria (apenas) fazer um desenho apagando um desenho. Terá Rauschenberg penetrado nas profundezas (esse lado submergido) de que é feito o desenho? Saberá mais sobre aquele desenho depois de o ter apagado? E nós, o que sabemos sobre aquele desenho? Em que sentido poderemos, também nós, avaliar a experiência de Rauschenberg (de apagar o desenho) como um mecanismo interpretativo do processo desencadeado a partir daquela acção?

Rauschenberg, presume-se, sempre esteve interessado em concluir o seu desenho, conforme o tinha planeado. Podia até nunca fazê-lo. Realizou algumas experiências a partir dos seus desenhos, apagando-os, mas não eram a mesma coisa, não continham o estatuto que ele procurava de algum modo. No essencial não deixavam de ser um Rauschenberg, e não era isso que procurava.

Repare-se que o processo é semelhante – apagar os desenhos – mas isso não lhe era suficiente para mostrar o sentido do desenho. Em parte, porque não tinham nada que desconhecesse. Eram seus. O que pretendia, então, Rauschenberg, verdadeiramente com aquele desenho? Não nos diz objectivamente, mas quando lhe perguntaram o que significava para ele aquela acção, naquele desenho, respondeu: "É poesia."

No essencial, a acção de apagar transformou-se numa acção modificadora do sentido do desenho, daquele desenho em particular. Quando desenhamos, apagamos partes do desenho, que reconstruímos e apagamos de seguida num complexo jogo de decisões que tendem a estabilizar quando o desenho (re)produz o efeito desejado. Podemos por isso apagar para desenhar, desenhar e apagar e desenhar de novo. Neste cenário, a acção de "apagar" é uma acção neutra, integrada na dinâmica do processo, pois empresta apenas o espaço necessário para que outras estruturas se formem no desenho.

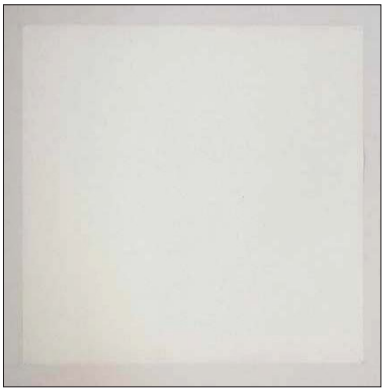
Quando Rauschenberg decidiu fazer o desenho, todas as conotações negativas daquela acção foram activadas (quer porque pensasse nelas ou porque presumisse que pensassem nelas)[15] porque o que

14. RAUSCHENBERG, Robert – **Artist Robert Rauschenberg Describes the Process of Creating His *Erased de Kooning Drawing*** (registo video). São Francisco: SFMoMA, 1953 (3 min. 25 seg.) [Consult. 17 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/24.

15. "Eles pensavam que foi um gesto, um protesto contra o expressionismo abstracto. Porque esta é uma história complicada. Eu não penso que a maioria das pessoas pensasse assim. Mas não era difícil para eles pensarem isso. Ou então apenas um puro acto de

eventualmente estava em causa era o "peso" do lado submerso do desenho, o que vulgarmente fica oculto no plano da imagem. Era um desenho de De Kooning e do que ele representava no contexto da arte do seu tempo.[16] É também este detalhe que provavelmente confere importância a todas as questões em torno deste desenho e desta acção. Como pode um desenho fazer-se do apagamento de outro e continuar a ser um desenho? Como pode uma acção sobrepor-se ao desenho e ser ela o próprio desenho?

Tomemos agora como exemplo um outro desenho: *1000 Hours of Staring State on Paper* de Tom Friedman. Esta obra não é um desenho apagado de Tom Friedman[17], não é uma folha de papel branca, mas podia ser tudo isso. Friedman faz muitas vezes as coisas para serem vistas, e vistas em relação a tudo o que elas não são.[18] É em todo o caso um desenho muito próximo, na aparência, do desenho de Rauschenberg. O que nos leva a olhar esta obra como um desenho é em parte o que o enunciado do desenho de Rauschenberg deixa transparecer.[19] Uma espécie de abismo onde parece suspensa a nossa percepção, resumida em certo sentido, na interrogação de Umberto Eco:



Tom Friedman
"1000 hours of staring", 1992-97
Papel
82,5 x 82,5 cm

Hainley, Bruce, Cooper, Dennis, Searle, Adrian, *Tom Friedman*, Phaidon, 2001, p. 43

> *Se o objecto cuja imagem apreendo tivesse propriedades diferentes das da imagem que apreendo, continuaria a ser o mesmo objecto?*[20]

Tudo aquilo que poderá ser aquele desenho está na legenda do próprio trabalho, "1000 Horas de Olhar Fixo sobre Papel, 1992-1997". Acreditamos, portanto, que Tom Friedman terá olhado demorada e fixamente para aquela folha de papel, "atraído pela génese do próprio desenho, que vivendo no tempo, como qualquer outra realidade, (re-)nasce a cada olhar que o actualiza"[21]. Esta é

---

vandalismo, de destruição, é outra alternativa." (RAUSCHENBERG, 1953, Op. Cit.)

16. "E é claro que isto criou imenso escândalo! Como podia apagar esta obra de arte? Não só retirava, presumivelmente, algo à história da arte, mas também estragava um trabalho de outro". (RAUSCHENBERG, 1953, Op. Cit.)

17. Tom Friedman realizou *Erased Playboy Centerfold* (1992). (FRIEDMAN, Tom – **Tom Friedman,** Nova Iorque: Phaidon Press, 2001. ISBN 0714839868. P. 62.)

18. FRIEDMAN, 2001, Op. Cit., p. 62.

19. "Rauschenberg's *Erased De Kooning Drawing*. Not the Oedipal machinations behind it, but the single erasing gesture itself allows more than two things to exist: the idea of the Kooning Drawing in memory (the site of most seen things); the actuality of its absence; and the presence of its absence as a Rauschenberg." (FRIEDMAN, 2001, Op. Cit. P. 62.)

20. ECO, Umberto – **Sobre os Espelhos e Outros Ensaios.** Lisboa: Difel, 1989. ISBN 9789722900058. P. 26.

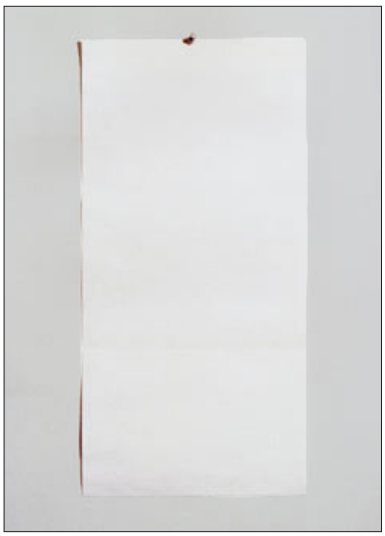
21. PINHEIRO, Jorge – **A Permanência do Desenho nos Desenhos do Desenho. Os Desenhos do Desenho: Nas Novas Perspectivas sobre o Ensino Artístico** (actas do seminário). Porto: FPCEUP/Escola Especializada de Ensino Artístico Soares dos Reis, 2001. P. 116.

uma condição determinante para que a experiência deste desenho se faça. Esta presença invisível da matéria – *olhar fixo sobre papel* – aparece como um exercício de superação da própria fenomenologia da percepção visual. A percepção visual é uma das formas mais elementares de construirmos o mundo, e Tom Friedman sugere que o nosso olhar reconstrua aquele desenho como não-imagem, uma imagem esvaziada pelo próprio olhar.

Este é um jogo retórico e ilusório, onde a percepção da obra se transforma na própria matéria da obra. Somos levados para a profundidade da folha de papel transformada agora em desenho. Uma espécie de desenho invisível que deixa suspenso o tempo contado ao minuto e em cada olhar fixo (também do observador), a corporalização e concretização do desenho naquela folha de papel. Aquele desenho existe no papel como coisa transformada pelo nosso olhar.[22]

Estes dois exemplos introdutórios representam acções completamente diferentes, que vão progressivamente convergindo na mera aparência dos seus resultados, como se de um espaço comum se tratasse – o espaço onde são lidos como obras. Enquanto imagem, ambos os desenhos se aproximam pela condição de elipse que exibem: o que mostram é um exercício de suspensão e cancelamento da imagem. Como processo, revelam espessuras temporais, intenções, modos de agir e materialidades distintas. É neste espaço de analogias várias que procuraremos entrar, fazendo parte desse jogo de semelhanças, de virtualidades, onde também se instalam interrogações várias e sobre as quais se vai construindo a imagem.

Aquilo que compreendemos nos desenhos transporta a consciência de uma espécie de (re)surgimento, uma maneira de fazer aparecer de novo, das acções originárias do desenho e a possibilidade de as reordenar.



Tom Friedman
"Erased Playboy centerfold", 1992
56 x 28 x 0,01 cm

Cortesia do artista, Conway MA
e Feature Inc. NY

22. Em GIL, 2005, Op. Cit., pp. 23-59. José Gil esboça a possibilidade de desvelamento do invisível no visível a partir do pensamento de Merleau-Ponty. Podemos verificar como "[…] o visível e o invisível são categorias ontológicas às quais só temos acesso graças à visão que continua, apesar de tudo (apesar da invenção de conceitos), dependente de descrições fenomenológicas". (p. 25) No plano fenomenológico, as obras *Erased De Kooning Drawing* e *1000 Hours of Staring State on Paper*, dobram-se numa espécie de reversibilidade (visível ou invisível), "deixando-as suspensas na presença primordial do visível", na linguagem de José Gil (p. 26). Em suma, todo o modo de proceder de Merleau-Ponty, escreve José Gil (p. 25), "convida-nos a 'ver' o que não pode ser visto […]" mas que por outro lado envolve todo o visível.

2.1.3.

UMA FENOMENOLOGIA DO PROCESSO

Como se caracteriza, então, a fenomenologia do processo no desenho? Como defini-la? A questão tem sido tratada fundamentalmente a partir de uma consciência cada vez mais interessada em compreender o desenho como uma experiência do corpo; na linguagem de Merleau-Ponty, um corpo ligado aos sentidos e ao movimento – *visível e móvel*.[23]

A ideia de um desenho fenomenológico retoma as oposições entre o óptico e o háptico, entre o ver e o fazer, e outros eixos como percepção/razão; visão próxima e visão distante; envolvimento sensorial e distância racional[24], dentro das dinâmicas do processo. Estas oposições servem para sumariar as diferenças operativas entre o óptico e o háptico[25] na transição para o fenomenológico, descrevendo este último como "estando perto das coisas, com envolvimento físico e perceptivo, sem distinção clara entre sujeito e objecto de percepção"[26].

Segundo Harty, a perspectiva de Merleau-Ponty procurou identificar o papel específico do corpo como mediador entre o mundo e ele mesmo: "o meu corpo é uma coisa entre as coisas"[27], que se prolonga na relação que com elas mantém, como uma equivalência interna: um corpo que afecta e é afectado pela presença das coisas. Não apenas do que existe como motivo do desenho à distância do olhar, mas que está próxima e unida ao corpo através da mão, nas acções e nos gestos, como corpo que percebe e desenha. Esta consciência fenomenológica do desenho, que convoca em si uma crítica baseada nos actos e não nas imagens, tem em David Rosand uma das mais pertinentes formulações. Para Rosand, o gesto é percepção na acção e afirma-se, no desenho, como projecção do corpo.

---

23. HARTY, Deborah – **Drawing Through Touch: A Phenomenological Approach**. 2012. [Consult. 17 Jan. 2013] Disponível em WWW: http://process.arts.ac.uk/content/drawing-through-touch-phenomenological-approach.

24. CASTELLO-BRANCO, Patrícia Silveirinha – **A Visualidade Háptica e os Neurónio Espelho**. Lisboa: Instituto de Filosofia da Linguagem, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014. Tese de doutoramento.

25. "[…] O adjectivo háptico pode e tem vindo recentemente a ser utilizado para definir um tipo de percepção que subverte a organização espacial óptica, […] com o seu ponto de vista exterior e fixo: o olhar à distância. O adjectivo háptico quer frequentemente significar a exploração do sentido do tacto. Associado ao tacto, isto é, ao gesto e à pele, o háptico tem sido considerado um sentido de proximidade, de simpatia e de empatia com o objecto. O sentido háptico compreende a ideia de continuidade, contacto directo e ressonância". (CASTELLO-BRANCO, 2014, Op. Cit. P. 17.)

26. CASTELLO-BRANCO, 2014, Op. Cit. P. 17.

27. Merleau-Ponty, citado em HARTY, 2012, Op. Cit.

O desenho regista o que foi visto e é conhecido, mas não depois do facto – é simultâneo com, e, para o desenhador, idêntico à percepção.[28]

É o desenho pensado enquanto imagem formulada como resultado de um corpo que actua.[29] Para Rosand, *essa imagem* é um factor de compreensão e reconhecimento de uma relação estreita entre perceber, fazer e ver. Uma *imagem* que evidencia o corpo e a percepção incorporada. Os gestos do desenho são, na essência, uma projecção do corpo[30] no momento em que se traduz em imagem. Este é o debate aberto por Rosand – sugerindo que o desenho é um processo fenomenológico porque é possível rastrear as marcas do seu próprio fazer.

A relação entre o corpo e os vestígios deixados sobre a superfície desvelam a mão, indicam uma forma de corporeidade, como uma percepção e uma manualidade que pensa. Desta forma, compensam as lacunas do pensamento: "Através do acto de desenhar", refere Anita Taylor, "não só deixamos o rasto de um acto físico, mas um traço do processo de pensamento."[31]

Retomando as questões de abertura deste ponto, não existe um método fenomenológico, mas uma postura/atitude fenomenológica – uma atitude de abertura, para compreender o que se mostra, a partir das próprias experiências. Está relacionada com o que advém da nossa percepção corporal; com o modo como afectamos e somos afectados pelas circunstâncias do processo; e com a forma como, através do desenho, expandimos a nossa compreensão do mundo.

---

28. "Drawing records what has been seen and is known, but not after the fact – it is simultaneous with, and, for the draftsman, identical to perception." (ROSAND, David – **Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. ISBN 052177330X. P. 110.)

29. "Responding to drawings, we make our way back, through line, to the originary impulse of the draftsman. Interpretation involves a connecting act of re-creation, the self-projection of the viewer reimagining the process of drawing". (ROSAND, 2002, Op. Cit. P. 16.)

30. "The gesture of drawing is, in essence, a projection of the body, and, especially when viewing a drawing of the human figure, we are inevitably reminded of that. The conviction of such a representational image depends upon a kind of transference of energies felt". (ROSAND, 2002, Op. Cit. P. 16.)

31. TAYLOR, Anita – **Fwd: RE: Positioning Drawing** *in* GARNER, Steve (ed.) – **Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research.** Bristol, Chicago: Intellect Books, 2008. ISBN 9781841502007. Pp. 9-12.

2.2.
EXEGESE DO PROCESSO – TRADUZIR OS DESENHOS

2.2.1.
O PROCESSO COMO UMA FORMA DE EXEMPLIFICAÇÃO

Aquilo que conhecemos sobre o desenho é a actualização, num determinado tempo e lugar, da sua *inscrição*. As acções geralmente envolvidas no processo, antes de serem uma comunicação intencional, são geradoras de acidentes/acontecimentos gráficos onde, potencialmente, se configura um desenho. É nesta proximidade ao processo e ao tempo de fazer, de ver, de pensar e interpretar[32], que os propósitos do desenho se vão reconfigurando e inventando. Esta actualização do desenho – o momento em que o fazer e o pensamento se organizam – é também o momento em que o artista se confronta com as imagens do que realizou ou quer realizar.

Estas imagens são auto-referenciais – ou seja, interpretam as circunstâncias da sua própria produção – mas referem-se também a múltiplos aspectos do contexto exterior em que o desenho se faz. Por um lado, revelam-se nos dispositivos que o nomeiam; por outro, incorporam os espaços físicos onde se realizam, as forças que o determinam e os objectos que o motivam. Estes dispositivos são a expressão mais objectiva do que podemos considerar no plano da imagem:

1. Superfície/suporte – orientação, dimensão, textura, rigidez, posição, opacidade.
2. Matéria – consistência, permanência, fluidez, opacidade, transparência, dureza, cor.
3. Meios e instrumentos – abrasivos, fluidos, permanentes, impermanentes.
4. Desempenho – corpo, mão, olho.

Considerar o desenho a partir dos dispositivos onde se nomeia permite que se conheça mais do que a sua aparência. O que apreendemos num desenho é o conjunto de qualidades expressivas das matérias, dos meios, dos suportes, que influenciam as características do

32. As diferentes formas da temporalidade no desenho serão aprofundadas no capítulo 3 desta tese.

desenho e o modo de desenhar. Mas estes dispositivos são também a expressão mais directa onde o contexto de produção do desenho se exemplifica como espaço, corpo ou objecto.

Perante a ideia generalizada que o desenho apenas interpreta este contexto exterior como representação – com recurso a competências descritivas, domínio de códigos e convenções em relação à forma como o mundo pode ser convertido em linha ou mancha[33] –, o processo abre um espaço de expressão onde a realidade não se descreve, mas exemplifica-se.

Para compreender este espaço tomar-se-á como ponto de partida os modos de referência de Nelson Goodman[34] – em particular o de exemplificação – entendendo-os como estratégias interpretativas implícitas aos processos do desenho.

Considere-se, para o efeito, dois exemplos, ambos realizados a partir de uma mesma referência – uma porta – e meios similares – papel e grafite. Este objecto comum, assim como os meios, caracterizam o contexto da produção do desenho na relação que o une ao desenhador. Mas cada desenho comporta um modo distinto de expressão.



Anna Barribal
"Door", 2004
Lápis s/ papel,
208,5 x 88 x 6 cm



António López
"Estudio com três pueras", 1969-70
Lápis s/ papel colado em madeira
98 x 113 cm

Fundación Sorigué, Lérida

33. SARDO, Delfim – **Desenhar o Vento** *in* Romão, André *(et al.)* – **ATLAS Projecto de Desenho.** Lisboa: Associação Avalanche, 2008, ISBN 9789892011493. P. 43.

34. "A denotação, a exemplificação, a representação, a descrição, a expressão, a alusão e a citação, entre outras formas de referência, são casos de uma das duas principais formas de referência: denotação e exemplificação". (ALMEIDA, Aires *in* GOODMAN, Nelson – **Linguagem da Arte, Uma Abordagem a Uma Teoria dos Símbolos**. Lisboa: Gradiva, 2006. ISBN 9789896161088. Introdução, p. 31.)

O desenho *Estudio con Tres Puertas*, de Antonio López, visita o espaço e o tempo numa espécie de suspensão da realidade. Tudo naquele desenho parece não ter sido tocado. Parece ter sido deixado como sugestão de entrada para um espaço tridimensional, mas, ao contrário de *Door* de Anna Barriball, aqui conjugam-se factores de representação do espaço e de objecto com uma forte referência óptica. A sugestão do espaço é dada pela representação do contexto e ambiente de um interior reforçado pelo uso da perspectiva. Antonio López percorre cada milímetro do desenho com o olhar e com o traço – as manchas e o fluxo de matéria são decididos sobre uma espécie de mapa que se sobrepõe à própria realidade como representação de um interior com portas. Cada pedaço de desenho denota as propriedades daquilo que representa e como representa. Cada marca de luz revela a textura das diferentes superfícies, marcas medidas ao milímetro, que se prendem gradualmente à profundidade do olhar. O desenho não sofre por isso as sequelas das pressões do gesto que, como ocorre no desenho de Anna Barriball, incorpora a porta na folha de papel. Antonio López deixa-nos uma imagem que mostra um processo de desenho lento e preciso, em que a mão opera no sentido da transcrição das propriedades visuais para as gráficas, do visível para o traço desenhado. Tal processo constitui uma condição da fidelidade da representação ao converter na matéria mineralógica da grafite as propriedades imateriais da luz,

> *pois se os raios de luz são tudo o que o olhar pode captar quer da imagem quer do objecto, a identidade dos padrões de raios de luz tem de constituir a identidade da aparência*.[35]

Na tentativa de captar a intensidade ou qualidade da luz, o desenho representa o que está à distância do olhar, como se o desenho tivesse a aparência do assunto, mas o assunto não tivesse a aparência do desenho.

O desenho de Antonio López denota o espaço porque representa, sem possuir, as propriedades que o relacionam com o interior com três portas – o contraste da luz eléctrica e da escuridão ao fundo, a profundidade, a dimensão e a escala.

Num outro modo está o desenho de Barriball, um desenho cujo processo não só refere, como contém, certas propriedades da

35. GOODMAN, 2006, Op. Cit. P. 43: COLDRON, J. – **A Critical Exposition of Nelson Goodman's Concept of Metaphorical Exemplification**. Sheffield: University of Sheffield, Department of Philosophy, 1982. Tese de mestrado: D'OREY, Carmo – **A Exemplificação na Arte: Um Estudo sobre Nelson Goodman.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, 1999. ISBN 9789723108305.

porta. Colocando um papel sobre uma porta e esfregando com o lápis, o desenho *Door*, de Anna Barriball, capta e assume todas as qualidades da matéria. A superfície (polida) de grafite adquire todos os detalhes, até os mais subtis, do objecto original, através da manipulação dos fluxos da matéria, enquanto o papel ganha uma solidez própria. Central ao trabalho de Barriball, o processo, tal como o tempo e o esforço envolvidos na realização do desenho, funciona como mediação poética para encontrar o fascínio em objectos com os quais estamos tão familiarizados que se tornam invisíveis. O desenho é o conjunto de marcas do objecto que refere. Significa a sua escala, e os seus limites são as linhas de uma estrutura formal de encaixes pelos quais o suporte ganha densidade material.

A exemplificação é, em *Door*, literal. Barriball exemplifica certas propriedades da porta com a própria porta, incorporada no desenho por um processo de *frottage*. O princípio geral da exemplificação pode ser apreendido, neste desenho, como uma expressão que contém as propriedades do objecto, mas também as propriedades do próprio processo com que a artista estabelece a sua relação com o mundo. Desenhar, enquanto processo, é construir essa mediação com o mundo. O que o desenho exibe no plano da imagem contém as propriedades do objecto a que se refere, mas também as propriedades da relação da artista com objecto: a pressão, a insistência, a opacidade.

Barriball explora este modo de referência em outros trabalhos, com a mesma intensidade. *Untitled (Front Door)*, é outro desenho com uma referência semelhante onde, de uma outra maneira, se conjugam as qualidades que o desenho simultaneamente tem e refere. O desenho *Untitled (Front Door)*

> *cintila entre estados e naturezas do desenho, é desenho e escultura, que tem qualidades de abstracção e minimalismo, ao mesmo tempo que permanece fiel à representação. As suas formas são simples, não -orgânicas, "entes" geométricos que profundamente se referem ao corpo humano, é um plano bidimensional que sugere uma entrada para o espaço tridimensional. É o passado e o presente. Os "rectângulos" escuros são negativos do material transparente que lhes deu forma e ao invés de deixar passar a luz, eles reflectem a luz de volta para nós, através das suas superfícies brilhantes e impenetráveis.*[36]

36. GRAYSON, Richard – **Door Window Draw.** Copenhaga: Galleri Bo Bjerggaard, 2007. [Consult. 29 de Nov. 2011] Disponível em WWW: http://www.artnet.com/galleries/Exhibitions.asp?gid=423947955&cid=124489.

O desenho apresenta dois brilhantes rectângulos cinzentos, montados numa estrutura que refere a porta, determinada pelos seus limites. Os rectângulos escuros referem o vidro montado naquela estrutura de madeira de modo que exista uma fronteira de papel visível para os lados, onde podemos ver manchas, impressões digitais e vestígios de pigmento em pó na margem do desenho. Cada rectângulo é uma espessa camada de grafite friccionada sobre a superfície de papel. Os movimentos constantes e as camadas de grafite causam estiramentos e bolhas, reforçados pela pressão da mão exercida sobre o papel durante o fazer do desenho.

Embora estas marcas de grafite sobre o papel sejam muitas vezes usadas para designar a materialidade do desenho, Barriball exige que o peso, a presença e brilho da matéria reclamem também o estatuto de exemplificação de um objecto. Isto significa que o que está no desenho como expressão da matéria, do gesto e da situação exemplifica o efeito e expressão que formam a parte da visualidade do desenho e do processo.[37]

Estes desenhos, nas suas diferenças operativas, salientam as capacidades significativas do processo: ou seja, perante a ideia generalizada de que há desenhos que representam realidades visíveis e concretas – desenhos miméticos – e desenhos que se referem à sua condição material – processuais ou abstractos –, o que a noção de exemplificação vem desmontar é que, mesmo em desenhos sem qualquer figuração exterior, eles significam por exemplificação, literal ou metafórica. Ou seja, estão abertos a uma interpretação.

O desenho de Barriball exemplifica a porta porque contém, como uma amostra, certas propriedades do que representa – o tamanho, o relevo da superfície, o brilho e detalhes da estrutura – com uma solidez própria. Mas exemplifica também o esforço físico implicado na sua representação, expresso na transmutação da porta em desenho. Goodman aludiu a este modo particular de referência com o exemplo do instrutor de dança, que incorpora nos seus próprios gestos as propriedades dos movimentos a serem executados. Para Goodman, para quem as amostras de tecidos do alfaiate são um arquétipo desta relação, a exemplificação "é posse mais referência. Ter sem simbolizar é apenas possuir, ao passo que simbolizar sem ter é referir de uma outra forma que não exemplificando".[38]



Anna Barriball
"Front door", 2007
Lápis s/ papel
127 x 92 cm / 66 x 92 cm

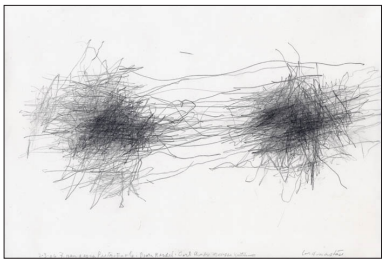
37. "Eu não quero nada de supérfluo no meu trabalho. […] Há espaço para o inesperado e acidental dentro do meu processo, que contrasta com os parâmetros determinados no inicio." (BARRIBALL, Anna [et al.] – **Recognition.** Bristol: Arnolfini, 1999. ISBN 0907738753. Pp. 15, 17)

38. GOODMAN, 2006, Op. Cit. P. 80.

A exemplificação é, pois, um modo particular de simbolização e expressão pelo desenho. Mas é também uma forma singular de mediação e relacionamento do artista com o seu contexto – a estratégia através da qual o processo desfamiliariza o mundo porque aumenta a nossa consciência dele, centrando e justapondo propriedades que alteram o seu sentido quotidiano.[39]

PROCESSO E PROCEDIMENTO

Tomemos como outro exemplo comparativo os desenhos de *Live Transmission: Movement of the Hands of Singer Sarah Frances,* de Morgan O'Hara, e um desenho da série *Subway Drawings* de William Anastasi. Enquanto imagens, os desenhos pouco revelam das diferenças de circunstância e contexto da sua produção ou dos motivos que os originaram. As linhas que resultam da relação entre o contexto exterior – observado ou sentido – o corpo, o gesto e a marca que deixa no papel são, como cartografias de um movimento, semelhantes; ambas polarizam o espaço do desenho em dois extremos horizontais, unidos por traços com sentidos opostos, da esquerda para a direita e da direita para esquerda. Contudo, são as diferenças de desempenho que exemplificam, pelo procedimento, realidades exteriores distintas – o movimento das mãos de uma cantora e a viagem de metropolitano.



William Anastasi
"Subway Drawing", 2006
Lápis s/ papel
19 x 30 cm



Morgan Ohara
"Live Transmission"
Movimento das mãos da cantora Sarah Frances ao som de *Black Forest*
70 x 100 cm
Italia / 22 Junho 2002
Teatro Sociale di Bergamo

39. ELGIN, Catherine Z. – Making Manifest: The Role of Exemplification in the Sciences and the Arts. **Principia**. Florianópolis. Vol. 15, n.º 3 (2011). Pp. 399-413.

Compreender as particularidades de cada procedimento é pois rastrear processos distintos de exemplificação no desenho.

Live Transmission, de Morgan O'Hara, é um trabalho em torno do movimento. É o registo anímico das mãos enquanto reconstituem percursos que não sobrevêm a olho nu. É "atenção e desenho como tempo baseado na performance". [40] O desenho é um processo simples que investiga o significado e relacionamento através da comunicação, ainda que seja uma comunicação não verbal, com as pessoas que a artista observa. O'Hara sugere-o quando diz:

> *Interesso-me pela vida, e o primeiro sinal da vida é o movimento. O que faço éobservar o movimento e tentar encontrar as trajectórias do movimento, transpondo-as para o papel.*[41]

De certo modo, as suas mãos são uma forma de relacionamento com as pessoas. Mas não é um relacionamento mediado pela linguagem. A artista refere-o como um trabalho que se deixa "atravessar por energia"[42] e requer muita concentração. Não é automático. É exactamente por este motivo, afirma Morgan O'Hara, que este processo funciona como comunicação não verbal:

> *Posso sentar-me e começar a desenhar dando início a uma comunicação não verbal com a pessoa que observo. Não é um tipo de atenção que seja dispensada a alguém com tanta frequência, por isso cria uma relação não verbal, mas é real.*[43]

Morgan O'Hara concentra-se no que se está a passar à sua frente e deixa que tudo passe pelas suas mãos, como "num vidro que se deixa atravessar por energia".[44]

---

40. O'HARA, Morgan – **Live Transmission: Attention and Drawing As Time-Based Performance.** Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2011.

41. O'HARA, Morgan. **Os Lápis de Morgan O'Hara** (entrevista)**.** 2009. [Consult. 21 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://pontofinalmacau.wordpress.com/2009/06/24/os-lapis-de-morgan-o´hara/

42. O'HARA, 2009, Op. Cit.

43. O'HARA, 2009, Op. Cit.

44. "No início chamei ao projecto 'Expressioni dell´Anima' porque foi o que pensei que estava a desenhar. E julgo que ainda é o que faço. Mas quando essa frase é traduzida do italiano ou inglês começa a parecer algo de religioso e não gosto desse tipo de interpretações sobre o meu trabalho. Por isso encontrei este título 'Live Transmissions' que é quase um nome clínico para aquilo que faço. É importante usar essa terminologia porque quando pensamos num transmissor, pensamos, por exemplo, num vidro que se deixa atravessar por energia. Tento ser assim. Não é automático. Antes pelo contrário, requer muita concentração. Não estou a evitar responsabilidades. Sou eu quem faz os desenhos. Mas penso também que é por este motivo que este processo funciona tão bem como comunicação não verbal." (O'HARA, 2009, Op. Cit.)

Com um procedimento semelhante – sentado com um lápis em cada mão, uma prancheta sobre as suas pernas, com os cotovelos num ângulo de 90 graus e com os ombros bem para trás –, William Anastasi deixa-se operar como um sismógrafo, permitindo que as oscilações do comboio em movimentos repliquem por todo o seu corpo e do seu corpo para a folha de papel. Para William Anastasi, o procedimento significa tornar uma viagem como uma experiência essencialmente visual. Com as mãos sobre o papel e agarrado aos lápis, começa uma viagem de "paragens e arranques, acelerações e desacelerações, que se vão transformando em linhas no papel".[45] Estas circunstâncias do processo não só exemplificam a interiorização do acaso no trabalho, como tornam o desenho revelador de uma passagem de energia. Na verdade, o corpo parece obedecer a uma determinada disciplina física, rígida e ainda assim disponível, porque não está sujeito a um pensamento dirigido. É portanto, um processo fenomenológico, baseado na expressão de uma fisicalidade corporal transferida para o papel.

Ao contrário de Morgan O'Hara, cujo trabalho se baseia na atenção dirigida, William Anastasi tenta condicionar os sentidos recorrendo aos desenhos cegos como exercício físico e fisiológico para se libertar do constrangimento do pensamento focado.

Estes desenhos mostram procedimentos semelhantes que exemplificam contextos diferentes. Os contextos em que são realizados têm manifesta interferência no modo como condicionam ou potenciam o resultado final. A imagem resultante serve apenas para entrar no "jogo das semelhanças" que faz emergir todas as correspondências, uma espécie de retorno, pela reconstituição da situação primitiva de onde derivaram.

Reconhecer a influência das acções implicadas no desenho aponta, primeiro, para comportamentos genéricos através dos quais "reincorporamos a obra de outros como parte de nós mesmos"[46], quer através da simulação incorporada de outras acções observadas, quer através de repetições e transformações com as quais muitas vezes construímos um novo significado.

O segundo aspecto a considerar deriva desta ideia. É aquele que converte os procedimentos de representação do desenho numa reflexão sobre a própria natureza do desenho. Este aspecto pressupõe o reconhecimento de que os processos e procedimentos do desenho

45. ANASTASI, William – **Drawing Bling** [registo vídeo]. 2007 (11 min. 15 seg.). [Consult. 25 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://newarttv.com/William+Anastasi%3A+Drawing+Blind.

46. GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **Los Nombres del Dibujo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005. ISBN 9788437622712. P. 167.

se realizam num quadro de referência que os converte simultaneamente em modelo e no seu próprio material de desenho. É sobretudo nesta parte da equação, que reflecte autonomamente as potencialidades dos processos e procedimentos num campo mais alargado da representação, que nos iremos centrar.

É, em parte, a configuração do paradigma moderno na insistência de uma exploração pura, a partir do desenho, que visa converter os arquétipos da representação em operações e imagens novas. Trata-se de pensar o desenho reconstruindo os seus processos e procedimentos, como estratégias de remediação (ou dupla mediação)[47] pelas quais velhas imagens se configuram com novos meios e meios obsoletos originam novas imagens. Uma espécie de mutualização entre os processos e procedimentos, e as imagens do desenho.

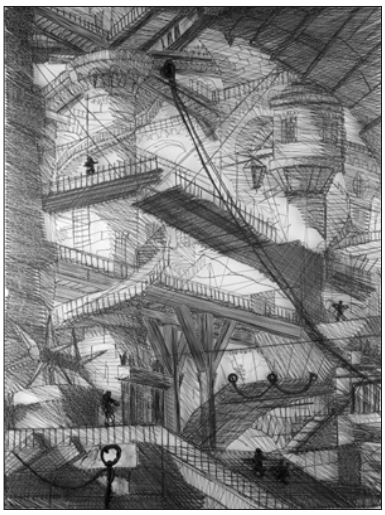
> *Só o facto de se reconstruir as imagens que se tornaram ícones reconhecíveis de cada período, mudando o material para algo improvável, transforma por sua vez o representado, o seu desenho, numa reflexão sobre o próprio material do desenho.*[48]

Esta observação de Molina compreende a relevância desta questão no trabalho de Vik Muniz pela influência que a alteração de procedimentos tem na construção da nova imagem. O trabalho de Vik Muniz é também um exercício de transposição de matéria. Em primeiro lugar, a matéria a que a obra se refere propriamente. Em segundo lugar, a transposição perceptiva que resulta da forma como o observador acede à obra. De facto, muitas obras de Vik Muniz são realizadas originalmente num determinado material conotado com a vida quotidiana, que é depois fotografado. Estes procedimentos convocam tempos distintos de realização da obra, na medida em que correspondem a etapas do processo com intenções, meios e resultados diferenciados, mas que concorrem para um propósito comum.

As *Prisões de Piranesi*, de Vik Muniz, são desenhos feitos a partir das gravuras *Carceri d'Invenzione* de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). À primeira vista, parecem desenhos lineares, arquitecturas delicadamente desenhadas ou gravuras das prisões de Piranesi. No entanto, uma observação mais próxima revela o aparecimento e

47. Este termo é amplamente utilizado como argumento da significação cultural dos novos meios visuais. Jay David Bolter e Richard Grusin sugerem que um meio se dissemina por apropriação, confronto e revitalização de meios e imagens anteriores, num processo que sempre esteve subjacente na prática artística. Este processo de revitalização é denominado por "remediação", como uma mediação dupla. BOLTER, J. David; GRUSIN, Richard – **Remediation: Understanding New Media.** Massachussets: MIT Press, 1999. ISBN 0262522799.

48. GOMEZ MOLINA, 2005, Op. Cit. P. 167.



Vik Muniz
"Prisons VII, the drawbridge, after Piranesi", 2002

disputa tridimensional de cruzamentos de linhas que se sobrepõem em camadas e em várias direcções sobre um suporte plano, no qual "a linha é enrolada e passada firmemente em torno de milhares de pinos pregados numa placa plana".[49]

Esta construção tridimensional da linha é, posteriormente, atenuada pela imagem fotográfica, como refere Sandra Plummer em *String, Space and Surface in the Photography of Vik Moniz*.

Vik Muniz fala sobre o conflito entre a "profundidade de percepção" na série de prisões; a perspectiva e o relevo que existe na superfície como que elevam o desenho – acima do plano – do solo. A convergência de meios – o relevo tridimensional criado com a prestação desse efeito que sugere a perspectiva linear – provoca confusão no espectador. Esta confusão é exacerbada pela apresentação do trabalho como uma fotografia bidimensional e o espaço tridimensional real colapsa assim (na passagem) como espaço ilusório. A ambiguidade na imagem provoca fascínio e vacilação de modo que o espectador fica preso na imagem.[50]

Também o *Proyecto Memorial* de Óscar Muñoz – um desenho a pincel com água sobre uma placa de cimento aquecido – transforma-se numa reflexão poeticamente carregada de revelações ou de percepções que envolvem questões relativas à existência e significado das imagens na cultura – "imagens e memória, imagens e identidade ou ausência e morte"[51]. Óscar Muñoz parece recuperar a cada instante da superfície de cimento a imagem que se evapora e que a todo o custo tenta restaurar – "numa meditação consistente sobre a vulnerabilidade humana"[52]. Neste exemplo, o processo revela-se como modo de exemplificar os aspectos conceptuais da obra na sua relação com a memória. O artista explora o carácter transitório da matéria – a evaporação da água sobre cimento aquecido – como metáfora da própria memória.

Esta imagem representa o conjunto de transformações que se experimentam desde o início até ao desenvolvimento pleno do que se deseja fazer – onde se recria ou inventa toda a situação. Este exemplo mostra-nos uma ligação vulnerável – entre a presença e a

49. PLUMMER, Sandra – String, Space and Surface in the Photography of Vik Muniz. **Textile.** Volume 5, n.º 2 (2007). [Consult. 21 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://vikmuniz.net/library/string-space-and-surface-in-the-photography-of-vik-muniz-by-sandra-plummer.

50. PLUMMER, 2007, Op. Cit.

51. VEJBRINK, Helena – **Poetic Conceptual Work on Display at BildMuseet** (comunicado de imprensa sobre a exposição). Umeå: BildMuseet, 2009. [Consult. 21 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://www.umu.se/sok/english/news-and-press-releases/newsdetail/poetic-conceptual-work-on-display-at-bildmuseet.cid63285.

52. VEJBRINK, 2009, Op. Cit.



Óscar Muñoz
"Project for a Memorial"
Água s/ cimento aquecido

permanência – canalizada através da imagem – do retrato ou autor-retrato – num processo que se faz num jogo de acontecimentos onde esboça a sua visibilidade.

O desenho, como processo, "une o acto de fabricar ao de dar visibilidade" como sugere Ranciére[53]. É o jogo de dar a conhecer publicamente uma coisa e de nos revelar outra coisa, e o desenho "torna-se o princípio de uma nova partilha do sensível"[54]. É o poder de transformação da matéria sensível na visibilidade do acto que cria, que gera e que proporciona o seu próprio sentido. A visibilidade do trabalho do desenho constrói um palco de partilha desta dualidade – fazer e ver, e isto ao mesmo tempo.

No essencial, estes exemplos revelam que os processos têm dois tipos de desenvolvimento: um processo que tem origem no *interior* do desenho, motivado por factores internos como o suporte, os meios, a matéria, o desempenho ou a duração; outros, pelo contrário, têm a sua origem fora do desenho, motivados por impulsos extrínsecos, seja por observação directa, imaginação ou idealização. Esta diferença significa reconhecer que há um desenho cujo desenvolvimento é alimentado pelos acontecimentos gráficos que emergem na superfície do desenho e um outro desenho, cujos acontecimentos gráficos são, ou estão, referenciados fora do desenho – num objecto, numa forma, numa paisagem ou num corpo – onde se estabelecem os fundamentos de uma sintaxe gráfica e definem as relações de referência para o processo.

53. RANCIÈRE, Jaques – **A Partilha do Sensível: Estética e Política**. São Paulo: Editora 34, 2005. ISBN 9788573263213. P. 52.

54. RANCIÈRE, 2005, Op. Cit. P. 51.

2.2.2.

PROCESSO E EXPRESSÃO

Quanto mais nos consciencializamos da enorme impulsão que move o homem no sentido de repetir o que aprendeu, tanto mais admiramos aqueles seres excepcionais que conseguiram quebrar o encanto e realizar um significativo avanço em cima do qual outros pudessem construir.[55]

E. H.Gombrich —

A argumentação relativa ao processo inclui também algumas considerações sobre o que, no desenho, se pode referenciar para além dos aspectos pessoais – de personalidade, das emoções, da imaginação e da percepção – próprios de quem realiza os desenhos, como demonstração e reconhecimento do que de "mais pessoal e irreproduzível"[56] define a autoria. Por outras palavras, o que resulta da maneira como cada um manifesta a acção física de desenhar – a expressão. A expressão não é uma questão lateral aos procedimentos, às técnicas ou aos materiais. Em certo sentido, estes são a estrutura onde se constroem as bases da sua referência.

Por *expressão* entende-se o acto ou efeito de exprimir, aquilo que torna manifesto e perceptível ou inteligível o que até então não o era[57]. Esta definição genérica verifica-se em todos os processos que impliquem uma qualquer forma de representação. Isto é, como parte manifesta e indicativa de alguma coisa na acepção do termo "representar": mostrar, revelar, reproduzir, apresentar, figurar, exprimir, simular, imitar, projectar. A expressão pode, assim, considerar-se como um indicativo entre aquilo que exprime e o que é expresso relativamente ao que é representado. Trata-se de um ajustamento entre a objectividade que se refere ao objecto que supostamente descreve até ao que resulta da afectação sensível que o pode tornar indemonstrável. A relação entre a expressão e a representação é, por isso, variável, podendo diminuir até se anular na manifestação – "que

55. GOMBRICH, E. H. – **Arte e Ilusão, Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica**. 1.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986. ISBN 9788560156313. P. 20.

56. "Falar da 'mão' do artista é uma expressão que reconhece esta evidência." E no sentido que refere algo que não só é "o mais pessoal" mas também "irreprodutível" ao mesmo tempo que afirma uma espécie de transposição para o desenho da presença do corpo. (GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **El Manual de Dibujo: Estratégias de Su Enseñanza en el Siglo XX**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001. ISBN 9788437619248. P. 420.)

57. Conforme definição do termo "Expressão" (C. Ferrucci). (GIL, Fernando [coord.] – **Einaudi, Enciclopédia.** Vols. 25 Visão: 41 Conhecimento, Lisboa: INCM, 2000. P. 177.)

constitui um fim em si mesma – da estrutura e das potencialidades dos meios empregues"[58]. Esta variabilidade, reconhecida na relação entre "aquilo que exprime *(exprimente)* e aquilo que é expresso", é o que permite distinguir a expressão da representação.

> *Com efeito, ao passo que esta última implica sempre um distanciamento do representante relativamente ao representado, no sentido em que o primeiro constrói as suas referências ao segundo com base em regras autónomas e conceptualmente elaboradas, a expressão surge frequentemente motivada pela natureza daquilo que exprime* […]*; por outras palavras, aquela é susceptível de manifestar com um carácter mais imediato os traços pertinentes, as 'marcas semânticas' de comportamentos diversos e aderir mais estreitamente a ele.*[59]

Daqui decorre a interpretação de que, num sentido genérico, a representação comporta um certo grau de intencionalidade. A expressão, pelo contrário, pode ser intencional, mas pode também resultar de um impulso irreprimível e manifesto de forma directa e espontânea.

Mas existe expressão sem representação? Não é a expressão uma forma de representação? É a expressão anterior à execução? Como referia Hubert Damisch, citando Rousseau, "se podemos ter a expressão antes da execução, não se pode ter a linha que se estava a desenhar"[60]. Para Damisch, a expressão é inerente à própria actividade de desenhar, que pode ou não ser investida de uma intenção consciente. A expressão pode resultar da ordenação de um conjunto de elementos mínimos, simples – linha, traço, mancha – como manifestação de um ordenamento superior na activação de um conjunto de conhecimentos que conduzem à representação.

No processo, ou através do processo, a expressão é o movimento, um gesto inaugural susceptível de produzir um efeito que o torna manifesto; um gesto que é simultaneamente expressão e processo. Se a expressão pode ser uma manifestação intencional, mas também resultar de um impulso – acontecendo como algo que não está predefinido, não é previsível nem existe padronizado – está completamente aberto ao processo para que "possa ter a linha que se estava a desenhar […]" como expressão de um corpo em "posição de abrir o

---

58. Este nível de indicação relativamente ao que "exprime" e o que é "expresso" é a demonstração de um plano que alguém definiu como as "auto-expressões" de muita arte contemporânea, ou seja de objectos estéticos que tendem a esgotar-se na manifestação – que constitui um fim em si mesma – da estrutura e das potencialidades dos meios empregues". (GIL, 2000, Op. Cit. P. 177.)

59. GIL, 2000, Op. Cit. P. 177.

60. DAMISCH, Hubert – **Traite du Trait.** Seuil: Diffusion, 1995. ISBN 2711829391. P. 152.



Jean Debuffet a trabalhar
no seu estúdio

www.all-art.org/20ct_photo/brandt1.htm

jogo"[61]. Trata-se de um corpo que está em posição de revelar aquilo que é apreendido pelo processo e ensaia como a sua própria expressão.

Esta relação entre expressão e técnica forma o espaço de actuação do processo enquanto desenho, como o sugere Debuffet:

> *É verdade que os traços não estão executados com o cuidado e minúcia, antes pelo contrário, dão a impressão de descuido de que de repente se pode descompor, porque os meios utilizados aparecem mais personificados do que é usual. Vê-se que trabalhei com o meu dedo e mais com uma colher ou com a ponta de um raspador. É evidente que alguns poderiam ver nisto uma intenção provocatória. No entanto, o facto é que quando eu me sinto compelido a expressar-me nesses procedimentos incomuns* [...] *poderia construir uma linguagem extraordinariamente rica.*[62]

É aqui que o desenho revela parte da potência da sua natureza processual, como um conjunto de actuações e operações várias "definindo um máximo de correspondências de expressão"[63]. A escolha do processo estabelece diferenças desde logo com a visibilidade do comportamento expressivo do artista, denunciado na acção, orientada ou gratuita, estruturada ou desligada, definitiva ou transitória, racional ou emocional, pensada ou intuitiva.

61. DAMISCH, 1995, Op. Cit. P. 152.

62. CABEZAS, Lino – **Técnica, Procedimientos y Materiales** *in* GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **Las Lecciones del Dibujo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995. ISBN 9788437613765. P. 337.

63. CARNEIRO, Alberto – **Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto**. Porto: FAUP Publicações, 1994. ISBN 9789729483124. P. 57.

TÉCNICA

Quando o pensamento se aproxima demasiado da coisa,
esta torna-se estranha como acontece a qualquer
objecto do quotidiano sob o microscópio.[64]

T. W. Adorno —

A técnica[65] é o que resume a parte material do desenho e, num sentido geral, a parte material de uma arte. Como afirma Lino Cabezas:

> *Não existem técnicas neutras, toda a técnica está vinculada com a intenção expressiva, o conhecimento que temos da realidade e as palavras que geram os discursos sobre a arte.*[66]

Todas as técnicas decorrem da manipulação de meios e matérias de registo em função de uma intenção expressiva. Essa manipulação de meios e materiais decorre todavia de um conjunto de regras, de conhecimentos prévios que devem adaptar-se às exigências expressivas do desenho num sentido geral.

> *As técnicas lineares, as aguadas, o borrão, a cor, são inseparáveis das intenções expressivas que explicam.*[67]

A convicção generalizada, como refere Lino Cabezas, que considera que, "em geral nas artes, as obras são o resultado da aplicação dos conhecimentos técnicos"[68] e que implicitamente supõe que existe uma relação directa e objectiva entre as técnicas e os resultados, reclama a necessidade de um domínio técnico prévio. Nesta observação está implícito o reconhecimento de que existe uma relação entre as técnicas e os resultados obtidos e que estes são de certa forma condicionados pelo maior ou menor conhecimento, capacidade técnica e perícia do artista.

Começar um desenho é frequentemente entrar num espaço sem uma estrutura prévia ou ordenação que imponha as suas regras,

64. BENJAMIN, Walter – **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'Água, 2012. ISBN 9789896412708. P. 24.

65. Técnica (derivado de "técnico", "relativo a uma arte") conjunto de regras práticas de que se serve uma ciência ou uma arte. || Perícia ou habilidade para usar essas regras. (Do grego *tekhné*, "arte, indústria, habilidade"). GOMEZ MOLINA, 2005, Op. Cit. P. 453.

66. Citado *in* GOMEZ MOLINA, 1995, Op. Cit. P. 338.

67. Cabezas citado *in* GOMEZ MOLINA, 1995, Op. Cit. P. 339.

68. Citado *in* GOMEZ MOLINA, 1995, Op. Cit. P. 336.

"sem as quais o desenho poderia ser ilegível"[69], como acontece com a escrita. Também é certo que podemos preestabelecer um conjunto de "regras práticas" que servem a obtenção de um determinado resultado, embora caminhos diversos possam ser sugeridos pelas circunstâncias do próprio processo.

A invenção da regra no desenho abre um espaço de experimentação onde o processo se concebe como jogo. A regra, ao contrário da imposição da lei, é sempre facultativa – "um encadeamento imanente de signos arbitrários –, como recorda Baudrillard:

> *O jogo, a esfera do jogo, ao contrário, recorda-nos a paixão da regra, a vertigem da regra, a força que provem de um cerimonial e não de um desejo.*[70]

De forma análoga ao jogo, dizemos que as regras que se referenciam ao desenho possibilitam ao artista: (1) *abrir o jogo* – mostrar ou revelar o que quer e como quer fazer; (2) *entrar no jogo* – no sentido de entrar na acção, como experiência de presença; e por fim, (3) *estar em jogo* – que significa jogar, estar em risco, e por isso, estar entre a possibilidade de perder ou adiar a perda no controlo sobre o que faz e como faz, o mesmo risco que terá levado Dubuffet a "sentir-se compelido"[71] a expressar-se daquele modo, para construir uma linguagem mais rica.

As técnicas adaptam-se às exigências expressivas do desenho, não como expediente instrumental, mas como estratégia epistemológica e ideacional. O artista dará ou não o significado dentro das intenções que o explicam. Isto é, a necessidade de um conhecimento técnico prévio não terá forçosamente que derivar na ou como solução do desenho. Às vezes é mesmo preciso mudar, para que possamos continuar dentro do desenho, numa estranha convicção de que por vezes será necessário mudar alguma coisa para que tudo continue na mesma. Ao contrário do que possa parecer, continuar na mesma não é necessariamente um impasse, antes uma maneira de resolver o conflito, estar dentro do desenho, estar a desenhar, uma forma de ganhar tempo e encontrar as razões para continuar a desenhar. Disto mesmo nos parece dar conta Van Gogh, numa carta enviada ao seu irmão Theo em 1882, escrevendo o seguinte:

---

69. RODRIGUES, Ana Leonor Madeira – **O Que É Desenho**. Lisboa: Quimera, 2003. ISBN 9789725891025. P. 39.

70. BAUDRILLARD, Jean – **De la Seducción**. Madrid: Cátedra, 1989. ISBN 8437602776. "La Pasión de la Regla", p. 126.

71. Cabezas citado *in* GOMEZ MOLINA, 1995, Op. Cit. P. 337.

Mauve disse-me: Deverias tentar trabalhar com carvão e a giz, ou a pincel e mancha; tive uma grande dificuldade em trabalhar com esse material. Fui paciente mas parecia não me ajudar em nada, por vezes ficava ansioso ao ponto de esmagar o carvão e ele perder toda a sua utilidade. Noutra parte da carta exclama: Por vezes sinto profundamente a necessidade de me expressar com um duro lápis de carpinteiro ou uma pena e não com um pincel fino.[72]

Este conflito parece alheio ao que, na prática, significa a organização prévia do conhecimento das técnicas, dos materiais e procedimentos, capazes de se adaptarem a qualquer circunstância. Mas não o é na verdade. A relação entre conceitos, técnicas, procedimentos, materiais, é inseparável das intenções expressivas e do que é produzido pela experiência, sem renunciar a uma determinada disciplina. A técnica resulta de um acto de entendimento dirigido, logo intencional, relativamente àquilo que se planeou ou se pretende fazer.

72. Cabezas citado *in* GOMEZ MOLINA, 1995, Op. Cit. P. 337.

2.3.

O PROCESSO COMO REPRESENTAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO. O DESENHO COMO CORPO VISÍVEL.

A arte não reproduz o visível, torna visível.
Paul Klee —

O desenho tem sido, reconhecidamente, uma referência essencial na "marcação" da actividade humana. Esta *marcação* não refere apenas a representação da realidade, mas também o modo como a construímos e a tornamos visível. A representação é, neste sentido, o produto de uma prática simbólica. Muito do que temos dito vai no sentido do entendimento que fazemos do desenho como uma ferramenta elementar, a partir da qual implementamos diversas representações, só possíveis pela ductilidade dos seus processos.

Existe no desenho uma transparência entre aquilo que considera e "que torna presente" e o conhecimento que nos dá. Diz-se comummente *o artista está lá*, já está no desenho, na superfície do desenho. No papel desenvolve-se uma luta invisível e silenciosa de grande intensidade, da qual o desenho surge como consequência, *aftermath*. Isto mesmo parece estar traduzido na expressão de Paul Klee: "A arte não reproduz o visível, torna visível." Em parte essa transparência é dada pela visualidade do processo do desenho. O processo é o que, em certo sentido, permite a criação de um espaço simultaneamente táctil e óptico, aquilo que até certo ponto "torna visível", que mostra, "que captura e dá a ver as forças", no sentido atribuído por Francis Bacon, da "função diagramática".[73]

O processo como *representação da representação* é, neste sentido, o caminho para uma reflexão que assenta na presença de um corpo

73. O diagrama é, em síntese, "o conjunto operatório das linhas e das zonas, dos traços e das manchas a-significantes e não representativos. E a actuação do diagrama, a sua função, diz Francis Bacon, é 'sugerir'. Ou, mais rigorosamente, é introduzir 'possibilidades de facto'". (P. 172) Têm que ser activados, "utilizados" de modo a poderem constituir e traçar possibilidades e assim se converterem em facto. Delleuze distingue dois estados intrínsecos à ideia de diagrama que podem ser identificados como"pré-pictórico, a catástrofe – germe (papel do diagrama) e o facto pictórico. (P. 20) "O pré-operatório é tudo aquilo que preenche a tela antes do pintor iniciar o seu trabalho e que são, em síntese, toda a informação visual, todos os dados, todos os clichés, todas as intenções que possam povoar o espaço pictórico e que são o exacto oposto da emergência do ainda-não-pensado em pintura." (DELEUZE, Gilles – **Francis Bacon: Lógica da Sensação.** Rio de Janeiro: Zahar, 2007. ISBN 9788537800256.)

que actua. Um corpo visível, na linguagem de Merleau-Ponty[74], um corpo que se encontra no lugar de outra coisa e que simultaneamente convoca e revoca o significado daquilo que está na origem. Um corpo capaz, também, de resistir à *faculdade mimética* de que nos fala W. Benjamin[75] se aproximar do *real*, mas um corpo compelido a transformar e a atribuir sentido às suas representações. Um corpo que não fique prisioneiro dos dados figurativos e da organização óptica, capaz de "sugerir", como diz Francis Bacon[76] e desencadear possibilidades (de facto) em todo um jogo (reversível) de transformações.

Para que haja desenho é necessário que haja um corpo (capaz de captar as forças). E em última instância, um corpo – outro – que seja capaz de o reconhecer como desenho. Entendemos, portanto, que o desenho é a representação das acções (desse corpo em acção), das transformações, das decisões, de todos os acontecimentos que, passando pelo corpo, fazem parte do desenho. O processo, por sua vez, torna visível qualquer coisa que – presume-se – não o era, ou era, mas não daquela forma. Através do processo somos levados a ver o efeito do movimento sensório-motor manifesto no corpo.

Esta ideia aponta para uma categoria de representação de origem sensível. Entendemos por origem sensível aquilo que decorre da receptividade, da sensibilidade e da espontaneidade cognitiva do sujeito. Assim, entende-se a representação, na relação com um objecto, não apenas como poder de re-apresentar mas como um produto do sujeito.[77] "A representação é, portanto, uma referência e temos que nos aproximar dela para nos aproximarmos do facto"[78], do acontecimento que refere, como coisa realizada. Parafraseando Gombrich, "esperamos (na representação) receber uma certa notação, certos símbolos, e temos que nos preparar para entendê-los".[79]

Com efeito, a representação da representação refere o desenho/processo por meio da causalidade estímulo/resposta pela qual se apreende/revela um dado objecto. A representação é, em última instância, uma imagem do processo, na medida em que todo o jogo da representação passa pelo tempo e pelas acções convertidas

74. MERLEAU-PONTY, Maurice – **O Olho e o Espírito**. 6.ª ed. Lisboa: Vega, 2006. ISBN 9726993520. P. 19.

75. BENJAMIN, Walter – **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'Água, 2012. ISBN 9789896412708. P. 59.

76. DELEUZE, 2007, Op. Cit. P. 172.

77. GIL, Fernando (coord.) – **Einaudi, Enciclopédia.** Vols. 25 Visão: 41 Conhecimento, Lisboa: INCM, 2000. Vol. 41, p. 14.

78. MAKOWIECKY, Sandra – Representação: A Palavra, a Ideia, a Coisa. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, n.º 57 (2003). P. 4.

79. GOMBRICH, E. H. – **Arte e Ilusão, Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica**. 1.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986. ISBN 9788560156313. P. 51.

em processo de desenho, susceptíveis de serem experienciadas ou apreendidas na sua condição de imagem.

2.3.1.

O PROCESSO COMO REPRESENTAÇÃO DA ACÇÃO

[Um gesto do corpo] tem o sentido do pensamento, como uma pegada significa o movimento e esforço de um corpo.

Maurice Merleau-Ponty —

Para compreender as acções do artista no desenho, torna-se importante perceber o processo como prolongamento do (seu próprio) corpo. É neste sentido que potencialmente poderemos perceber, nas variações expressivas das marcas, as pausas e interrupções, espaçamentos e ritmos, tensões e disposições que parecem traduzir o estado emotivo do artista, as circunstâncias e contextos do fazer. Não é difícil chegar a estas correlações simples. Estão no desenho, no movimento e expressão dos traços, das acções com que se faz. Este reconhecimento é uma tomada de posição sobre o que parece ser "um traço de uma acção e um estado corpóreo que pode ser real ou simulado, deliberado ou inconsciente"[80], nas palavras de Deanna Petherbridge.

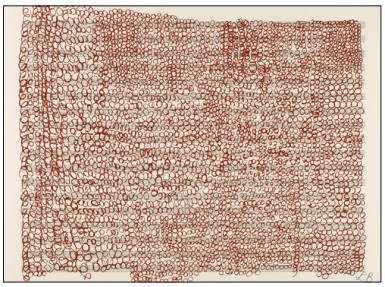
Por outro lado, na fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, o conceito de movimento é central no entendimento da experiência do corpo como campo criador de sentidos.[81] Isto porque a percepção, segundo Merleau-Ponty, não é uma representação *mentalista* (no sentido de uma representação puramente mental), mas um acontecimento da corporeidade. A percepção está, assim, relacionada com o corpo e com a atitude do corpo. A nossa percepção está intensamente relacionada com o modo como o corpo nos dá a conhecer a realidade, na experiência.[82]

80. PETHERBRIDGE, Deanna – **The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice**. New Haven: Yale University Press, 2010. ISBN 9780300126464. P. 103.

81. Podemos encontrar o conceito de movimento e outras derivações, como cinestesia, distância, ou profundidade, como referência central da fenomenologia de Merleau-Ponty, em MERLEAU-PONTY, Maurice – **Fenomenologia da Percepção.** 2.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. ISBN 8533610335. I Parte – O Corpo: Capítulos 2 (p. 111), 3 (p. 145) e 4 (p. 205); II Parte – O Mundo Percebido: Capítulo 2 (p. 27).

82. Outra perspectiva sobre a percepção e o pensamento incorporado tem sido

A nossa percepção chega aos objectos, e o objecto, uma vez constituído, aparece como razão de todas as experiências que dele tivemos ou que dele poderíamos ter tido.[83]



Louise Bourgeois
"Untitled from Fugue", 2003
(publicado em 2005)

Precisamos portanto de compreender como a experiência possibilitada pelo processo torna disponível ao corpo um conjunto de acções e comportamentos humanos (associados ao próprio instinto de sobrevivência como andar, comer ou lutar) dentro de um sistema construído muitas vezes por tarefas, rotinas ou hábitos, com uma forte referência quotidiana.[84]

A morfologia desses movimentos básicos e quotidianos mistura-se, funde-se, converte-se na matéria e corpo do desenho. São acções que, convertidas, descrevem aspectos da fenomenologia do processo como riscar, apagar, contornar, sombrear, modelar, medir, comparar, realçar, nivelar, manchar, repetir, controlar, tocar, experimentar, etc. É a possibilidade de activação de um mecanismo presente no

---

explorada a partir do trabalho seminal de Mark Johnson, sobre as imagens esquema, como estruturas determinadas pela forma do corpo, e que determinam por vezes a nossa forma de pensar. JOHNSON, Mark – **The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason**. Chicago: University of Chicago Press, 1990. ISBN 0226403181.

83. MERLEAU-PONTY, 1999, Op. Cit. P. 103.

84. Estes não são forçosamente comportamentos que emergem de uma ordem de repetição, mas actos prontos para se deslocarem de padrões de uniformidade para outros (diferentes) e aptos a "deslizar" para actos "livres". A morfologia de movimentos quotidianos está apta a se misturar, fundir, converter na matéria e corpo do desenho de onde simultaneamente se extrai e se (re)desenha. "O que parece ter sido marcado com a mão é a extensão do corpo do artista." (PETHERBRIDGE, 2010, Op. Cit. P. 103). A analogia à tecelagem, muitas vezes referida em alguns dos desenhos de Louise Bourgeois, é um exemplo dessa extracção de referências não apenas quotidianas mas profundamente biográficas e críticas. As acções empregues nesses desenhos transportam toda a carga física e emocional do acto quotidiano original. É ao mesmo tempo revelador de uma acção repetitiva, demorada, delicada que precisa ser transposta. Em certo sentido, Louise Bourgeois *mimetiza* um acto que conhece profundamente e que é também conotado com a condição da mulher àquele tempo. ALMEIDA, Paulo Luís Ferreira – **La Dimensión Performativa de la Práctica Pictórica: Análisis de los Mecanismos de Transferencia-de-Uso entre Distintos Campos Performativos.** Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco, 2008. Tese de doutoramento. Pp. 80-82, 442; BERNADAC,Marie-Laure – **Louise Bourgeois**. Paris: Flammarion, 1995. ISBN 2080305530. P. 29; BOURGEOIS, Louise – **Louise Bourgeois Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997.** Massachusetts/Londres: The MIT Press/Violette Editions, 1998. Pp. 293-303; HERKENHOFF, Paulo – **L.B.: The Unmentionable, Blades, Fabrics and Fashion** *in* **Louise Bourgeois Recent Works** (Cat. Exp.) Bordéus: CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux,1997. ISBN 2877211428. Pp. 99-107.
Também os desenhos performativos de O'Hara tendem a enfatizar, através da "repetição" da acção, a acção observada – "desenhar como". De um outro modo, a representação da acção é muito mais a inscrição no tempo de uma acção transferida para o desenho, ligada à atenção focada na resposta (do corpo), do que à "qualidade" das linhas ou das marcas obtidas. (O'HARA, Morgan – **Live Transmission: Attention and Drawing As Time-Based Performance.** Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2011.)





Morgan O'Hara
Desenho perfomativo com família
Va Heng Noodle

corpo como expressão de *movimento-tensão* capaz de dar significado "à interoceptividade e à proprioceptividade do momento"[85].

Uma acção, explica Molina, para lá daquilo que a pode diferenciar de outra acção, é uma *viagem* que empreendemos; "desde aquilo que realizamos sobre os limites da nossa pele, no reconhecimento do nosso corpo; a acção do braço, a mão, a ponta dos dedos, o instinto (a acção do animal)"[86].

As acções são, portanto, respostas compostas de movimento, capazes de influir directamente o sentido da representação. São construções vinculadas ao conhecimento, à descrição de ideias, de coisas ou fenómenos por meio de configurações. Dentro deste sistema de conexões, devemos ser capazes de compreender que o corpo está conectado a um programa/processo que por sua vez está conectado a uma tipologia/ideia de desenho. Ou, por outras palavras, o corpo está ligado a um antes, ao que antecede o fazer (as intenções e

85. "Cada estímulo, cada movimento realizado a cada momento de um gesto complexo, é uma tradução perpétua, em linguagem visual, das impressões cinestésicas e articulares do momento." (MERLEAU-PONTY, Maurice – **Fenomenologia da Percepção.** 2.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. ISBN 8533610335. P. 144.)
A experiência perceptiva é uma experiência corporal. De acordo com Merleau-Ponty, o movimento e o sentir são os elementos chave da percepção. Uma percepção fundada na experiência do sujeito encarnado, o sujeito que olha, sente, nessa experiência do corpo fenomenal. A percepção sinestésica é regra. Em Merleau-Ponty, encontramos ainda a concepção de percepção compreendida como acção do corpo:
"Antes da ciência do corpo – que implica a relação com outrem – a experiência da minha carne como 'ganga' (o que se extrai) da minha percepção ensinou-me que a percepção não nasce em qualquer outro lugar mas emerge no recesso de um corpo". (MERLEAU-PONTY, 2007, Op. Cit. P. 21.)

86. GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **El Manual de Dibujo: Estratégias de Su Enseñanza en el Siglo XX**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001. ISBN 9788437619248. P. 47.

as predisposições do artista) e ao fazer propriamente dito. É isto que determina a ordenação dos elementos do desenho, as superfícies de suporte, as acções e a delimitação do que pode acontecer. O desenho estabelece-se sempre na transferência e na fixação de uma ou várias acções através do processo.

Os traços que reconhecemos no desenho são rastos (fixos) das acções que nos ajudam a compreender o processo. Como refere Gómez Molina, "as estruturas que determinam os gestos, marcam as propriedades com as quais percebemos e reduzimos o 'universo' entrópico da percepção"[87]. É, portanto, uma forma de resolver a imprevisibilidade[88] do acto perceptivo a partir da construção de uma espécie de mapa onde podemos de algum modo determinar de onde partimos e até onde pretendemos chegar.

As acções são, portanto, uma tomada de posição, uma escolha assumida para um determinado objectivo. Pode dizer-se que o artista tem a capacidade de determinar o tipo de evidência a dar às suas acções. Como descreve Massironi[89], as escolhas são uma espécie de condicionalidade do próprio processo do desenho. É o reconhecimento de que cada representação implica uma escolha. Cada escolha implica por sua vez, pôr em evidência as acções e o nível de envolvimento do corpo (do artista) que as realiza. É uma forma particular de habitar o desenho que se realiza "na acção itinerante do caminho, e no deambular do lápis que traça a continuidades das linhas seguindo a trajectória do plano estabelecido, nessa acção difícil e complexa de abrir caminhos, apagando as marcas incertas dos pressentimentos"[90].

Esta é muitas vezes uma relação *conflitiva*, entre a acção que *faz a coisa feita*[91] e o resultado que se obtém. Esta situação coloca o artista

87. GÓMEZ MOLINA, 2001, Op. Cit. P. 18.

88. Molina refere esta imprevisibilidade – *un dibujo desenfocado* – no reconhecimento de que desenho é, em certo sentido, um meio bastante permeável a incluir nele as sucessivas percepções. Na impossibilidade de o olhar e a percepção visual se estabilizarem, de se focarem, de algum modo. Em certo sentido, é esta plasticidade que contribui para o entendimento de uma certa entropia presente no processo do desenho, "que obriga a uma interpretação instantânea daquilo que reconhecemos como evidente nas coisas." (GÓMEZ MOLINA, 2001, Op. Cit. P. 46.)

89. As escolhas estão no centro do funcionamento do "processo de enfatismo e exclusão" avançado por Massironi, no qual define o desenho como "resultado de uma multiplicidade de escolhas". O funcionamento do processo de enfatismo e exclusão é uma espécie de contingência no qual o artista se move e sobre o qual determina o tipo de evidência que quer dar às suas acções, que "elementos quer realçar e quais o que descora ou são voluntariamente ignorados, como se não existissem". Este processo (enfatismo/exclusão) revela-se como matéria do visível do próprio processo no desenho. MASSIRONI, Manfredo – **The Psychology of Graphic Images – Seeing, Drawing, Communicating.** Londres/Nova Iorque: Psychology Press, 2009, ISBN 9780805829334. Pp. 70-77.

90. GÓMEZ MOLINA, 2001, Op. Cit. P. 46.

91. GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **Las Lecciones del Dibujo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995. ISBN 9788437613765. P. 145.

diante da eventualidade de, por vezes, ter que trocar ou poder trocar aquilo que quer por aquilo que obtém. Existe qualquer coisa de revelador e ao mesmo tempo de errático (que se dá a conhecer) neste habitar (na acção) que nos obriga a reagir ao que acontece ou aconteceu no desenho.[92]

É por isso compreensível que os tempos de reacção no desenho, a possibilidade de modificação ou alteração do decurso das acções (que são essencialmente musculares) sejam muitas vezes irreversíveis (ou que se resolvam a seguir) e sejam potencialmente absorvidos pela conclusão do acto, pelo fim atingido no desenho.[93] Como que, uma vez iniciada a acção, ela se tivesse forçosamente de se concluir, independentemente do que sucede no desenho.

Existe sempre uma dimensão desconhecida nas acções, como refere Molina, "que abrem e fecham caminhos" em cada traço que se executa, "a cada linha que se afirma ou que se nega". Desenhar, continua Molina, "é sempre essa vontade de definir o impreciso, de tal forma que torne visível o sintoma (no sentido de pré-ver as acções ou acção) que lhe deu origem"[94].

Citando novamente Valéry, "poderíamos dizer que a execução do desenho é o desenho" (pela conclusão do acto, pelo fim atingido). "Esse desenho é apenas o que é", afirma Molina.[95] Esse desenho é um desenho focado na lente pura das acções que lhe deram origem. O artista reconhece esta circunstância, contudo espera a todo o instante que aconteça "qualquer uniformidade de relação entre a sublimidade do efeito e a importância da causa"[96].

> *O artista espera uma resposta absolutamente precisa [já que deve planear (conceber) um acto de execução]: deseja o efeito que produzirá nele aquilo que dele pode nascer.*[97]

92. "Mas o trabalho do artista, mesmo na sua parte inteiramente mental, não pode reduzir-se a um conjunto de operações de pensamento orientador. Por um lado, a matéria, os meios, o próprio momento, e uma multitude de acidentes (os quais caracterizam o real), [...] introduzem na elaboração da obra uma quantidade de condições que não apenas derivam do imprevisto e do indeterminado no drama da criação, como ainda concorrem para torná-la racionalmente inconcebível, já que remetem para o domínio das coisas, no qual se faz coisa; e de pensável, torna-se sensível." (VALÉRY, Paul – **Discurso sobre a Estética. Poesia e Pensamento Abstracto**, 1.ª ed. Lisboa: Vega, 1995. ISBN 9789726994770. P. 40.)

93. VALERY, 1995, Op. Cit. P. 77.

94. GOMEZ MOLINA, 1995, Op. Cit. P. 147.

95. GOMEZ MOLINA, 1995, Op. Cit. P. 148.

96. VALÉRY, 1995, Op. Cit. P. 44.

97. VALÉRY, 1995, Op. Cit. P. 44.

2.3.2.

RESPONDENDO AOS MOVIMENTOS DO CORPO

Pensar o processo como circunstância do desenho é considerar as acções que o caracterizam como um conflito constante entre os estímulos e as respostas dados pelos movimentos do corpo, e como o corpo – ele próprio – se torna o território de onde se extrai a força desse conflito. O movimento é o centro da experiência de um corpo que actua. Este conflito – movimento/resposta/efeito – abre-se no desenho como lugar do corpo e para o corpo a partir do movimento disponível (nesse corpo) através das (suas) acções.

Neste sentido, o conflito aberto no desenho é entendido também como forma de relacionar outras duas dimensões, para além do corpo – o instrumento que desenha e a superfície que recebe o desenho. Em parte, terá que existir uma certa relação entre o corpo, o meio e a superfície onde acontece o desenho. Esta relação não resulta apenas numa correspondência unívoca, do tipo estímulo-resposta; resulta sobretudo numa permanente tentativa de adaptação ao meio e às circunstâncias em que acontece o desenho.

Isto pode ser verificado na série de desenhos *Drawing Restraint* que Matthew Barney iniciou em 1987 como uma série de experiências realizadas em estúdio. Baseia-se no modelo de desenvolvimento atlético através da contenção e resistência física, colocando o corpo no centro do seu processo criativo. Significa literalmente imobilizar o corpo durante a tentativa de fazer um desenho. O desenho aparece na vicissitude dos acontecimentos e nas marcas que formam a narrativa.[98]



Matthew Barney
"Drawing Restraint 14", performed on June 9, 2006, at the San Francisco Museum of Modern Art
Vídeo
Dimensões variáveis

http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/125734#ixzz31hjYBsVf

98. BARNEY, Matthew – **Matthew Barney: Drawing Restraint, Vol. 1, 1987--2002**. Colónia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005. ISBN 3883758434.

O facto de desenhar numa superfície de papel de grandes dimensões disponibiliza ao corpo um conjunto de opções e movimentos que uma superfície de menores dimensões, presume-se, condiciona. Ainda assim, a superfície de grandes dimensões não exclui a possibilidade de se realizar o desenho com base em pequenos gestos e movimentos lentos. Contudo, esse espaço abre ao corpo outras possibilidades de *grafar*. Porque, relacionando-nos fisicamente com essa superfície, intuitivamente percebemos os limites e amplitude do corpo, nos gestos e no movimento do nosso corpo, numa espécie de mapa antropométrico.

Os desenhos de acção de Marioni são construídos ritmíca e lentamente a partir de muitos gestos repetitivos, numa concentração total, acompanhados pelos sons hipnóticos da sua própria criação. Criá-los torna-se uma actividade meditativa, ritualística, para o artista e para o público.



Tom Marioni
"Out-of-Body Free-Hand Circle", 2007/2009

Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque

Os desenhos *Out-of-Body Free-Hand Circles* (2007-2009) de Marioni vêm demonstrar como acções físicas comuns e elementares do quotidiano se integram e potenciam no processo.[99]

Ao contrário da disponibilidade dos movimentos do corpo, para os desenhos de Marioni, compreendemos que um desenho de contorno lento parece condicionar todo o corpo, na atenção e no tempo. Esse condicionamento é imposto pela própria experiência perceptiva, na medida em que o corpo procura adaptar-se ao movimento lento do olhar. Como se ao percurso do olhar na coisa observada lhe correspondesse um movimento e uma acção corporal de idêntico tempo e detalhe. Por seu turno, ao descrever o acto de desenhar, Claude Heath refere que olha em esforço, move os olhos ao redor do objecto, dentro e fora, até sentir os detalhes nas superfícies e estruturas da planta, como um

> *encurtamento de todas essas experiências numa imagem plana. A performance de disjunção de Heath com a qual começa, o próprio acto do desenho no tempo e no espaço, permite que a experiência se torne abreviada nas imagens.*
>
> […] *Consequentemente, os desenhos de Heath são seguramente melhor considerados como performances do que mera recolha de informações. Para começar, o aspecto temporal é vital – o momento que se estende entre o começo desses primeiros traços no papel e o de decidir que está pronto para olhar para os resultados.*[100]

99. http://www.tommarioni.com/wp-content/images/tommarioni-resume.pdf

100. "Heath has described the act of drawing, when he looks hard, moves his eyes around the object, in and out, or even feels detail in the plant surfaces and

A partir dos exemplos apresentados, identificamos acções e usos diferentes do movimento disponível no corpo. As acções são respostas (imediatas) como afirmamos atrás, compostas de movimento e capazes de influir ou determinar o sentido da representação. Reconhecemos que o movimento disponível no corpo é o que nos permite decidir o que fazer e como fazer. É uma abertura para e sobre aquilo que representa o efeito directo imediato das acções.

Segundo António Damásio[101], estudos neurofisiológicos têm mostrado um outro ponto de vista. A resposta neural não resulta do simples estímulo, mas do reconhecimento de que há diferentes condições de resposta. Há uma circularidade entre acontecimentos internos e externos e não apenas uma correspondência do tipo estímulo-resposta que é gerado pela adaptação ao meio e às circunstâncias.

Não se trata apenas de compreender o corpo como um mecanismo isolado, mas compreender o corpo que emerge das interacções sensório-motoras, que assegura a regulação flexível com o meio e as acções (movimento potencial).[102] E, tratando-se das próprias acções do artista, percebemos que o desenho se torna prolongamento do seu próprio corpo, como marca de uma vontade e propósito. Um dia o seu corpo esteve lá, grafado, na superfície onde hoje é desenho.

É que o artista, percebendo o seu corpo, percebe o modo como e quais as experiências que se tornarão significativas. Deste modo, reconhecer o corpo é dar testemunho sobre as acções do artista no desenho – respondendo aos movimentos do corpo – testando os seus limites físicos no desejo de atingir o sentido daquilo que o seu próprio corpo percebe e aquilo que consegue fazer. Como escreve Paul Valéry, "o artista avança, recua, debruça-se, franze os olhos, comporta-se com todo o corpo (muitas vezes) como um acessório do

---

structures, as a 'foreshortening of all these experiences into one flat image.' It is Heath's 'performance of disjuncture' with which I started, the very act of drawing in time and space, that allows experience to become foreshortened into images. […] Consequently, Heath's drawings are surely better considered as performances and not merely as information gathering. For a start, the durational aspect is vital – the extended moment between starting those first strokes on the paper to deciding that the time is ready to look at the results". (PATRIZIO, Andrew – **Perspicuous by Their Absence: The Wimbledon Drawings of Claude Heath** *in* **What Is Drawing?** Londres: Black Dog Publishing, 2003. [Consult. 23 Set. 2009.] Disponível em WWW: http://www.claudeheath.com/texts/article2.php)

101. DAMÁSIO, António – **O Sentimento de Si – O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência**, 7.ª ed. Mem Martins: Publicações Europa América, 2000. ISBN 9721047570. P. 161.

102. "Estudos sobre percepção, aprendizagem e memória, e linguagem deixam-nos antever como o cérebro processa um objecto, em termos sensoriais e motores, e dão-nos uma ideia sobre como o conhecimento de um objecto pode ser memorizado, categorizado em termos conceptuais e linguísticos, e recuperado através do recordar e do reconhecer." (DAMÁSIO, 2000, Op. Cit. P. 162.)

olho"[103], como se a dinâmica do acto de desenhar se tivesse definitivamente apoderado dele, confundindo-se com o corpo. É essa dinâmica que em certo sentido lhe possibilita a memória do acto.

Como se em cada gesto sobre o papel lhe ficasse uma impressão (uma memória) profunda sobre essa resposta elementar do acto de desenhar. Uma espécie de *fenómeno do órgão fantasma*, uma memória do movimento que se faz sentir no desenho e em cada desenho seguinte. É portanto uma forma de lembrar, de se recordar, ainda que o artista possa responder de modo diverso, dando sequência ou não às experiências que são significativas para ele. O traço gráfico, marcado sobre a superfície, é o testemunho preciso do gesto, ou seja, movimento muscular e intenção ao mesmo tempo.

> *Cada momento do movimento abarca toda a sua extensão, e em particular o primeiro momento, a iniciação cinética, inaugura a ligação entre um aqui e um ali, entre um agora e um futuro, que os outros momentos se limitarão a desenvolver.*[104]

O movimento torna-se, portanto, numa forma de lembrar e reconhecer a experiência de desenhar através da presença física das marcas produzidas. Cada desenho é portador deste enunciado do corpo que emerge (que sai de um meio que atravessou) na opacidade da superfície de papel.

2.3.3.

O PROCESSO COMO EXPERIÊNCIA DE PRESENÇA

Falar do corpo no desenho é testemunhar, reconhecendo certas particularidades, a presença do artista no resultado de uma determinada acção e no encadeamento dos próprios acontecimentos. É uma fenomenologia. Para Merleau-Ponty, "ele (o artista) representa o seu próprio corpo". Esta relação é intrínseca ao próprio desenho, numa lógica que liga o traço à acção (performativa) ou um estado corpóreo que o anima.

---

103. VALÉRY, Paul – **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. ISBN 9788540502123. P. 71.

104. MERLEAU-PONTY, 1999, Op. Cit. P. 194.

A identificação do movimento ou velocidade de uma marca com um traço, ou o traço com a *visualidade*[105], é uma forma de incorporação, no sentido de dar corpo (ligar um corpo com outro corpo) e que Merleau-Ponty descreve como "intercorporeidade".

Isto significa reconhecer que a cada visão corresponde um toque único e uma visualidade única, e de cada vez que a mão toca a superfície do desenho e a visão *toca* a coisa observada, torna-se ele próprio, o desenho, uma espécie de *visualidade táctil*. Qualquer coisa entre aquilo que vemos no desenho e que simultaneamente nos deixa perceber a sensação física do contacto de um corpo ou *corpo riscador* com a superfície do desenho. Existe como que uma espécie de contágio motor[106] que relaciona as marcas do desenho com as sensações físicas de as desenhar.

Este elo fenomenológico entre visão e toque pode revelar uma sensação de presença ou *estar-aí*, que induz uma cegueira para com a historicidade do processo e codificações intencionais de significados.[107]

As marcas que constituem o desenho carregam a vitalidade das acções, voluntárias ou involuntárias, daquilo que o artista pretende e não pode concretizar sem o seu corpo. Uma vez que, no entendimento de Merleau-Ponty, é o mesmo corpo que vê e (se) toca, o visível e o tangível pertencem por isso ao mesmo mundo fenomenológico. É ele, o artista, que dá sentido à tensão dialéctica entre as marcas e a superfície onde se reproduz, na linguagem de W. Benjamin, como corpo e como desenho. O que parece ser evidente nesta condição de presença é o reconhecimento do desenho (através do processo) como a expressão do movimento e do tempo como parte manifesta da dinâmica entre o desenho e o acto de desenhar.

Desenhar é, assim, construir a sensação de duração e tempo no espaço físico do suporte. E esse sentido de duração é do domínio do processo. Através da experiência física dos elementos gráficos do desenho somos levados ao corpo, a uma determinada presença que carrega a sensação da memória das acções (a história do processo), como significado da sua presença.

---

105. PETHERBRIDGE, 2010, Op. Cit. P. 104.

106. Por contágio motor entende-se um "processo de imitação interna da acção, que desencadeia uma representação dessa mesma acção, através da qual os objectivos e intenções subjacentes se podem inferir a partir do que os nossos objectivos e intenções seriam nas mesmas circunstâncias". (Blakemor e Frith, citados *in* ALMEIDA, Paulo Luís – **Desenho Protocolar: Inscrevendo a Acção, a Partir de Gunter Brus** *in* PSIAX, 2, série II. Porto: FAUP Publicações, 2013.)

107. PETHERBRIDGE, 2010, Op. Cit. P. 104.

2.4.

ACÇÃO E GESTO COMO OBJECTO E SINTAXE DO PROCESSO

Ver desenho é em certo sentido captar o processo criativo em acção.[108]

Jean Fisher —

A relação do artista com o desenho é caracterizada genericamente pela programação prévia de determinadas acções realizadas num período de tempo, num processo interactivo entre a mão, a visão e o pensamento; as acções são reguladas pelo carácter performativo do artista face às circunstâncias planeadas. Essas circunstâncias não só condicionam as acções do desenho, como se tornam determinantes para o seu desfecho.[109]

Neste contexto, a relação entre a acção e o gesto adquire contornos determinantes na caracterização de dois momentos do processo: o momento que antecede o fazer – as intenções do artista – e o fazer propriamente dito. São dois momentos que concorrem para aquilo que é fundamental na caracterização de uma expressão criadora que ocorre muitas vezes entre automatismos, descontrolo, aleatoriedade, e vontades conscientes. Observamos que a relação fenomenológica entre acção e gesto manifesta-se a partir de princípios básicos de uma causalidade dinâmica em que diferentes estímulos geram diferentes possibilidades de resposta. Esta é, portanto, uma maneira de compreender as dicotomias entre percepção e pensamento, entre corpo e gesto, entre acção e movimento, entre intenção e resultado, entre a expressão e o que é expresso.

Para Barbara Trevsky, as acções e os gestos "transmitem um rico conjunto de significados e sentidos recorrendo à posição, e movimento no espaço; podem mostrar o tamanho, forma, padrão, posição, ordem, quantidade, literal e metaforicamente". Todavia, continua Barbara Trevsky, os gestos, como o discurso, são fugazes; rapidamente desaparecem. Estão limitados pelo que pode ser produzido e compreendido em tempo real. É preciso vê-los no papel, incorporados no fundo onde são permanentes.

---

108. NEWMAN, Avis; DE ZEGHER, Catherine – **The Stage of Drawing: Gesture and Act**. Nova Iorque: Tate, 2003. ISBN 1854374885. P. 219.

109. AMANDI, Cláudia – **Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo**. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2009. Tese de doutoramento. P. 290.

As visualizações sobre papel [...] *são mais permanentes; podem ser examinadas e reexaminadas. Porque persistem, podem ser sujeitas a uma miríade de processos perceptivos: comparar, contrastar, avaliar semelhanças, distância, direcção, forma e tamanho, reverter figura e fundo, rodar, agrupar e reagrupar; isto é, podem ser mentalmente analisados e reorganizados em formas múltiplas que contribuam para o entendimento, inferência e discernimento. As visualizações podem ser vistas como traços permanentes dos gestos; ambos incorporam e são incorporados.*[110]

Para Sara Schneckloth, o gesto pode ser entendido no duplo sentido que a palavra comporta: "como marca cinética resultante do deslocamento físico do corpo que desenha, mas também como acto orientado pelo desejo de transmitir uma intenção específica"[111]. Estes dois sentidos caracterizam diferenças operativas distintas: o primeiro, ligado a uma expressão primária que assenta num abandono físico e emocional ao corpo que desenha – "um gesto solto e conectado"[112]; o segundo, como forma consciente de "pôr em movimento um conjunto de relações colaborativas e criativas que se desenvolvem e ramificam". Ambos são essenciais para permitir uma consciência mais ampla da incorporação (*embodiment*) no desenho: "a capacidade do gesto [localiza-se] em e sobre a pele do desenho – ao longo da membrana – uma arena espacial para a manipulação temporal"[113]. O desenho é, para Schneckloth, o lugar que contém o potencial de um gesto comum, um gesto que transporta a vontade e a acção da esfera individual do artista para a comunidade, através de corpos em movimento, fazendo e respondendo de forma comprometida com uma partilha sensorial.

É esse desenho da mão, entendido como uma espécie de sismografia, capaz de medir as oscilações "das pulsões do corpo" que converte o gesto na aparência e no "movimento expressivo das ideias. O gesto resume e simboliza o manual como possibilidade, como código"[114]. O gesto é o testemunho do racional, inteligente, intencional, numa dualidade entre corpo e consciência, e também como testemunho daquilo que de mais harmonioso tem na conjugação das

110. TVERSKY, Barbara – Visualizing Thought. **Topics in Cognitive Science**. Vol. 3, n.º 3 (2011), pp. 499-535.

111. SCHNECKLOTH, Sara – Marking Time, Figuring Space*:* Gesture and the Embodied Moment. **Journal of Visual Culture**, Vol. 7, n.º 3 (2008). 7: 277.

112. SCHNECKLOTH, 2008, Op. Cit. 7: 277.

113. SCHNECKLOTH, 2008, Op. Cit. 7: 277.

114. DEL VALLE DE LERSUNDI, Gentz – **En Ausencia Del Dibujo: El Dibujo y Su Enseñanza tras la Crisis de la Academia.** Bilbau: Universidad del Pais Vasco, 2001. ISBN 9788483733073. P. 66.

inteligências naturais e artificiais e se transforma no desenho, parafraseando de novo Lersundi.[115]

Na concepção fenomenológica da percepção e do desenho, radicada em autores como Merleau-Ponty[116] e David Rosand[117], o conhecimento faz-se pelo corpo, emprestando o seu corpo ao mundo: o pintor "oferece o seu corpo", diz Valery[118], através do qual o mundo se transmuta em desenho. Na linguagem de Merleau-Ponty:

> *Para compreender estas transubstanciações, é necessário reencontrar o corpo operante e actual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, que é um entrançado de visão e movimento.*[119]

Relacionando o corpo com o movimento, o corpo que vê e se move, mantém as coisas à sua volta, são um seu anexo ou prolongamento.[120] É preciso, portanto, segundo Merleau-Ponty, conviver com esta realidade corpórea que redimensiona a compreensão do sujeito no processo do fazer e no processo de conhecimento a cada momento. É um procedimento que junta partes novas que não se esperam de algum modo e reorganiza permanentemente o sistema como um todo. Isto significa, segundo Merleau-Ponty, que a percepção não é um processo linear de descodificação de estímulos, antes uma unidade senso-motora dinâmica[121] que combina corpo e gesto num instante que não pode ser dividido. É o movimento e a função do movimento (na fenomenologia da percepção em Merleau-Ponty) que faz emergir a experiência do *corpo fenomenal* que reconhece o espaço em que opera como expressivo e simbólico.[122]

> *Na pintura de Matisse ou Cézanne, o mundo não está diante do artista por representação, mas como acontecimento febril, uma*

115. O gesto, segundo Lersundi, converte-se num elemento possível de se ordenar, objectivar, isto é, "classificá-lo e traduzi-lo em linguagem da comunicação real. Assim torna-se também objecto, e como tal, é codificado na sua reprodução." O gesto converte-se num elemento que garante uma certa autenticidade artística e que por si mesmo refere o que é mais pessoal e individual como manifestação do corpo no desenho. (DEL VALLE DE LERSUNDI, 2001, Op. Cit. P. 66.)

116. MERLEAU-PONTY, Maurice – **Fenomenologia da Percepção.** 2.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. ISBN 8533610335.

117. ROSAND, David – **Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. ISBN 052177330X.

118. MERLEAU-PONTY, Maurice – **O Olho e o Espírito**. 6.ª ed. Lisboa: Vega, 2006. ISBN 9726993520. P. 19.

119. MERLEAU-PONTY, 2006, Op. Cit. P. 19.

120. MERLEAU-PONTY, 2006, Op. Cit. P.21.

121. Estas questões, pela sua relevância na emergência da dimensão processual, serão desenvolvidas na secção *Processo e Percepção.*

122. MERLEAU-PONTY, 2009, Op. Cit. P. 497.

encruzilhada onde o chão, assim como as linhas, os contornos deslizam sobre os nossos pés.[123]

Do mesmo modo, percorrer os desenhos de Seurat realizados na década de 80 do século XIX a lápis *conté* sobre papel – com os olhos, mas também respirando e deixando entrar o corpo sem constrangimentos – provoca uma incessante vontade de penetrar no "ar que aquilo tem", na expressão de Roland Barthes[124]. O mesmo ar que Seurat teve a determinada altura condensado numa barra de *conté* e no *grão* da folha de papel. Não existe aparentemente nada tão elementar nestes desenhos. Nascem naquela superfície, para Seurat primeiramente pelas suas mãos, e em seguida para nós, no papel de observadores, numa revelação permanente, mas também numa descoberta do que resulta neles.

Estes desenhos fazem emergir, do espaço em que operam, a novidade entre o que existe e o que está prestes a acontecer. Num primeiro momento, na materialização *atmosférica* das acções, tornando-as nítidas de uma forma muito particular e, num segundo momento, permitindo a reavaliação do processo pelas hipóteses sugeridas.

Observamos na afirmação de Merleau-Ponty – "das coisas ao pensamento das coisas, reduz-se a experiência"[125] – a evidência, a dimensão (da experiência) do corpo, situando-nos perante as coisas e dispostos a habitá-las. É uma espécie de aderência do corpo (do artista, mas também o nosso, como sujeito observador) àquilo que é oferecido pelo *olho espiritual*. As múltiplas acções gráficas do artista perscrutam os limites da percepção, do conhecimento, da organização e estruturação das operações, que lhe permitem reorganizar o processo.

Esta ideia encontra um paralelismo na dinâmica operativa dos processos autopoiéticos[126], processos que são autorreferenciais e



Georges Seurat
"Tree Trunks Reflected in Water",
c. 1883-84
Lápis conté s/ papel
22 x 32 cm

Georges Seurat The Drawings, MoMa, p. 96



Georges Seurat
"Along the Path", c. 1883
Lápis conté s/ papel
31 x 23 cm

Georges Seurat The Drawings, MoMa, p. 161

123. NÓBREGA, Terezinha Petrucia – Corpo, Percepção e Conhecimento em Merleau-Ponty, **Estudos de Psicologia.** Rio Grande do Norte, Natal, 13(2) (2008). P. 142.

124. Sobre o desenho de Cy Towmbly, Barthes menciona que "percorrer a obra de T., com os olhos e com os lábios, é pois incessantemente adivinhar o ar que aquilo tem" (BARTHES, Roland – **O Óbvio e o Obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009. ISBN 9724405192. P. 159.)

125. MERLEAU-PONTY, 1999, Op. Cit. P. 497.

126. Autopoiese ou autopoiesis (do grego *auto* – "próprio", *poiesis* – "criação") – Condição de um ser vivo ou de um sistema que se produz continuamente a si próprio. (Definição retirada do **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa.** 2008-2013, [consult. 17 Mai. 2011]. Disponível em WWW: http://www.priberam.pt/dlpo/.) "O conceito de autopoiese já ultrapassou em muito o domínio da biologia. [...] A palavra apareceu pela primeira vez na literatura internacional em 1974, num artigo publicado por Varela, Maturana e Uribe, em que os seres vivos são vistos como sistemas que se produzem de forma incessante. Assim, pode-se dizer que um sistema de autopoético é, ao mesmo tempo, o produtor e o produto". (MARIOTTI, Humberto -**Autopoiesis, Culture and Society.** [Consult. 27 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://www.oikos.org/mariotti.htm.) "A preocupação central da

que se auto-constroem. Esta dinâmica, porque procura a melhor maneira de obter resultados, não restringe, apesar de tudo, a interacção do corpo com o meio. O corpo está permanentemente a situar-se e a construir-se a todo o instante, quer em termos perceptivos, quer em termos operativos. Inaugura, portanto (no desenho), um sistema de referência dinâmico de grande autonomia e susceptível de se modificar. À medida que o desenho se vai fazendo, o fim pode transformar-se.

É esta capacidade de se reorganizar constantemente, autorregulando-se, e o facto de a sua organização depender das relações criadas entre os seus elementos constituintes, que justifica a sua pertinência na caracterização de certos processos do desenho baseados em práticas autónomas ou emergentes.

É essa capacidade de modificar que faz emergir toda a complexidade do movimento e do gesto porque relaciona o *organismo com o entorno* (que é sempre diverso). Esta noção é fundamental para compreender a dinâmica do corpo em movimento. É o movimento que permite a mudança de lugar ou de posição, destacando-se, assim, a comunicação entre sentidos. É o movimento que nos permite aproximar do fenómeno e podermos assim *combinar*, através dos sentidos, como e o que o corpo informa; como e o que relaciona e o que "possui" (no sentido *háptico*[127], de desarticulação do óptico ou insubordinação dos sentidos); como olhar ou ser olhado, tocar ou ser tocado, agarrar ou ser agarrado, numa procura sempre inquieta que se encontra implicada e comprometida com tudo. Merleau-Ponty refere-se à comunicação entre sentidos como aquilo que permite diferentes possibilidades para a percepção. Esta é uma condição essencial na definição fenomenológica da percepção e como referência aos sistemas autopoiéticos: "É preciso compreender como compreendemos, ou seja, compreender o modo pelo qual fazemos uso de nossa própria compreensão."[128]

Autopoiesis não é exclusivamente a realidade e a existência do mundo, mas a forma como interpretamos o mundo e compreendemos a realidade, partindo do princípio de que é preciso compreender como compreendemos, ou seja, compreender o modo pelo qual fazemos uso de nossa própria compreensão, enquanto seres humanos e observadores". (CASTRO DE ANDRADE, Claudia – A Fenomenologia da Percepção a Partir da Autopoiesis de Humberto Maturana e Francisco Varela, **Griot – Revista de Filosofia**. Amargosa, Bahia. Vol. 6, n.º 2 (2012). [Consult. 10 Dez. 2012] Disponível em WWW: ufrb.edu.br/griot)

127. Referimos *háptico,* no modo em que é exposto por Deleuze, "sempre que tiver deixado de haver subordinação directa num sentido ou no outro, quando não houver nem subordinação mitigada nem conexão virtual, mas quando a própria visão descobre em si mesma uma função de toque que lhe é própria, que só a ela pertence e que é distinta da função óptica". (DELEUZE, Gilles – **Francis Bacon: Lógica da Sensação.** Rio de Janeiro: Zahar, 2007. ISBN 9788537800256. P. 256.)

128. ANDRADE, 2012. Op. Cit.

Considerar o corpo em movimento como um sistema autopoiético é reconhece-lo como fenómeno que não se reduz à causalidade linear; é considerar que o ser humano não seja um ser determinado, mas uma criação contínua. É por fim, uma tentativa de abordar a corporeidade não como algo abstracto, é recusar as dicotomias, é ensaiar atitudes complexas para compreender o humano e a sua condição de ser corpóreo em incessante movimento, admitindo diferentes interpretações, pautadas na circularidade ou recursividade dos fenómenos.[129]

Partindo de Merleau-Ponty, podemos afirmar que o sentido fenomenológico do desenho está na atitude como podem ser entendidos "o conhecimento do corpo, da percepção e a recusa de determinismos de qualquer ordem".[130] Não será mais do que um *automatismo* bastante singular que coloca o corpo na rota de dois movimentos contraditórios, continuação e ruptura, e nas fronteiras incertas do passivo e do activo.

Para Merleau-Ponty, o corpo fenomenológico é o que está permanentemente em movimento e capaz de interrogar as acções. E é também, por si mesmo, capaz de produzir os seus próprios elementos, as suas próprias acções. Em suma, um corpo dentro de um sistema *autopoiético* que é também autorreferencial é um corpo que se autoconstrói num sistema dentro do qual actua também como elemento a partir das suas acções. Um processo *autopoiético* pode representar-se como algo "autónomo" onde o corpo se (re)define na acção como relação entre corpo/objecto (outro corpo).

A experiência do *traço*[131] sobre a superfície (como desenho) enfatiza o carácter *autopoiético* (como acção visível), onde vislumbramos a evolução das questões formais e poéticas, das intenções e materializações durante o processo de produção do desenho. Mas parece sempre um vislumbre inacabado porque é feito em cima de um qualquer objecto, de uma qualquer realidade em vias de se formar, de se redefinir. Merleau-Ponty destaca no seu ensaio "A dúvida de Cézanne" como uma espécie de questionamento (operativo) entre a sensação e o pensamento:

129. NÓBREGA, 2008, Op. Cit. P. 145.

130. NÓBREGA, 2008, Op. Cit. P. 142.

131. Desenvolveremos este tema com mais detalhe no capítulo 3 desta tese.

Cézanne quer pintar a matéria em vias de se formar, afirma Merleau-Ponty.[132] *Não quer separar as coisas fixas que nos aparecem ao olhar de uma maneira fugaz de aparecer* [...][133]

É a mesma experiência que parece resultar da observação dos desenhos de Giacometti, numa espécie de representação de um olhar que não se fixa e que penetra na topografia dos objectos, dos espaços e do corpo. Ou dos desenhos de De Kooning, ou das pinturas de Francis Bacon, que parecem deixar-se tocar pela insustentável relação do corpo com o acontecimento. A mão não se limita somente ao corpo, exprime e continua o pensamento que é preciso aprender e produzir, querer saber o que aconteceu e como aconteceu.

Na observação de Roland Barthes sobre a obra de Cy Twombly, esta relação com o *acontecimento* é contextualizada no sentido de uma distinção, rica de significado, que decorre da forma como os Gregos a definem no seu vocabulário: "Passa-se um facto (pragma), um acaso (tyché), uma saída (telos), uma surpresa (apodeston) e uma acção (drama)."[134]

Ao observar a cor, o desenho, os contornos, as proporções do corpo, as distorções das formas podemos compreender a tese segundo a qual os sentidos não produzem um decalque do mundo exterior.[135]

Podemos assumir esta argumentação tanto na interpretação da pintura de Cézanne, como nos desenhos ou nas pinturas de Giacometti, ou no trabalho de Francis Bacon. É em certo sentido uma generalidade que reconhecemos do uso das imagens. As coisas não são coincidentes com a sua imagem retiniana, com a imagem mental, e em última instância, com a imagem produzida. Este é o terreno da subjectividade por excelência, enfatizando a dissociação progressiva entre o racional e o irracional, entre o objectivo e o subjectivo, entre o físico e o mental, entre o óptico e o háptico, entre o vemos e o que produzimos, como oposições aparentemente irreconciliáveis. Mas é este terreno que, ao mesmo tempo, favorece a experiência do desenho e que define as relações possíveis entre os limites destas oposições.

132. NÓBREGA, 2008, Op. Cit. P. 143.
133. Ver "A Dúvida de Cézanne" *in* MERLEAU-PONTY, 2006, Op. Cit. P. 117.
134. BARTHES, 2009, Op. Cit. P. 177.
135. NÓBREGA, 2008, Op. Cit. P. 143.

2.4.1.

(DA) ACÇÃO E INTENÇÃO NO DESENHO

De que forma o processo revela a intenção do artista? Segundo Jean Fisher, qualquer que seja a intenção, o desenho é sempre a resposta do artista para o que quer que a sua atenção se dirija[136], mediada pelo gesto. O gesto é intrínseco ao acto de desenhar. A intenção do artista só é concretizada por meio da acção motora. É necessário mobilizar e convocar o corpo para que as intenções adquiram forma, como testemunho preciso das acções. A natureza de uma acção pode ser clarificada pela intenção de quem a faz. Todavia, espera-se que os desenhos forneçam um testemunho – como o movimento corporal – numa contínua aderência, de tal modo que os rastos que ficam nos aproximem de uma qualquer forma de intencionalidade.

Deanna Petherbridge reconhece esta reciprocidade entre intenção e traço quando afirma que, "dentro desta economia linear, os gestos que inscrevem são, ou aparentam ser, o traço de uma acção performativa e de um estado incorporado, que tanto pode ser real ou simulado, deliberado ou inconsciente"[137]. Reconhecemos, nas propriedades do traço desenhado, a analogia com o estado mental do autor, como evidências de uma autografia onde as razões de desenhar se tornam evidentes como pulsões manifestas na velocidade, amplitude, pressão e frequência do gesto.[138] Esta intenção implícita no gesto resulta de um processo de simulação incorporada, que David Freedberg e Vittorio Gallese[139] identificam como a sensação de movimento subjacente ao traço – uma forma de inferência que ocorre como resposta somática aos traços desenhados em cenários não figurativos ou figurativos, ao activar a simulação do programa motor que corresponde ao gesto implicado no traço. Por outras palavras, ver um traço desenhado é, em parte, desenhá-lo outra vez, com as intenções que deduzimos serem as nossas nas mesmas circunstâncias.

A intenção, enquanto aquilo que "exprime a acção e o efeito de tender para algo", é um entendimento dirigido ao conhecimento

136. FISHER *in* NEWMAN; DE ZEGHER, 2003, Op. Cit. P. 218.

137. PETHERBRIDGE, Deanna – **The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice**. New Haven: Yale University Press, 2010. ISBN 9780300126464. P. 103.

138. Petherbridge explora a tendência em ver no desenho um fundamento forense com o caso de Walter Sickert, em que os desenhos de representação de cenas de extrema violência, realizados com gestos amplos e quebrados, são vistos como evidência directa de uma culpa latente. (PETHERBRIDGE, 2010, Op. Cit. P. 104.)

139. FREEDBERG, David; GALLASE, Vittorio – Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience. **Trend in Cognitive Sciences – Understanding Esthetic Experience**. Vol. 11, n.º 5 (2007).

de algum objecto. Contudo, este efeito – enquanto entendimento dirigido – pode tornar-se ambíguo e o significado de "intenção" confundir-se com "um modo particular de atenção"[140], um acto cognoscente sobre uma realidade conhecida. Em certo sentido, a acção funcionaria, neste caso, como uma forma de aproximação da intenção a essa realidade.

Em parte este entendimento fundamenta-se "no facto de nenhum conhecimento actual ser possível se não houver uma "intenção"[141], ou ser, em última instância, fortemente condicionado por uma qualquer forma de intencionalidade. Quer dizer que existe na intenção algo que assenta numa procura permanente do resultado, do efeito, do significado ou do sentido. Se a intenção na acção faz parte do desenho, é importante que a realidade corporal do artista esteja à vista. Uma visibilidade, não apenas das suas idiossincrasias, mas a que é expressa nos gestos das suas acções, de procura. De que forma, então, a intenção é determinada e reorientada pelo desenvolvimento do próprio processo? Frequentemente, quando é dada prioridade aos próprios acontecimentos que se geram no processo ou na procura. E essa procura é muitas vezes um modo de chegar a um intervalo de descoberta, uma possibilidade, um momento desconhecido, imprevisível que pode revelar-se nesse caminho e apontar outro sentido.

O desenho não começa de um lugar vazio, necessita de ser preenchido, "substituindo em última instância, a adequação e a certeza, pela subversão contínua dos princípios pelos quais se inicia a acção"[142]. Sobre este assunto, Jean Fisher escreve:

> *Finalmente terá que se largar o objecto da obscura necessidade de desenhar como tal. E aqui talvez tenhamos o desvio semântico de "desenhar" e "desenho": uma inscrição, uma extracção, uma admissão de ar ou inspiração, atracção, sedução – e a primeira "vítima" desta fascinação é o artista.*
>
> *No mesmo sentido, Henri Michaux questiona: Será que desenho porque vejo tão claramente esta coisa ou aquela coisa? Nada disso. Bem pelo contrário. Eu faço-o para ficar perplexo outra vez. E fico encantado se existirem armadilhas. Eu procuro surpresas.*[143]

---

140. FERRATER MORA, José (ed.) – **Dicionário de Filosofia.** Lisboa: D. Quixote, 1991. P. 220.

141. FERRATER MORA, 1991, Op. Cit. P. 220.

142. AMANDI, Cláudia – **Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo**. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2009. Tese de doutoramento. P. 94.

143. FISHER *in* NEWMAN; DE ZEGHER, 2003, Op. Cit. P. 218.

Este olhar de Michaux é um olhar que se constrói permanentemente na coisa olhada e que é, à sua maneira, um olhar que procura o próprio corpo – o corpo intencional. Este é diferente do corpo que projecta o olhar com intensidade. Esse olhar pode ser o *fascinium*[144] que o olhar atrai. Esse olhar *fascinado* pode levar à dissolução do corpo intencional, pelo encantamento e ilusão dos sentidos.

Sobre este assunto, na relação entre olhar e intencionalidade, James Elkins, no seu livro *The Object Stares Back*, sugere que nada poderia ser mais simples do que ver; focados apenas naquilo que está diante dos nossos olhos e na capacidade individual, eficiente e racional – como se os nossos olhos fossem competentes o suficiente para nos dar uma visão precisa e fiável sobre o mundo. Elkins argumenta que ver é, pelo contrário, pouco confiável, inconsistente e afectado por tópicos do inconsciente. A nossa visão das pessoas, dos lugares e dos objectos é moldada por pensamentos, modos de usar, de possuir, de manter ou apreciar o que se vê.

Se alguns olhares dissolvem a acção e a intenção, o corpo intencional, outros deixam suspensa na espera a certeza de encontrar o que procuram, como uma intenção selectiva, que apenas se manifesta quando reconhece o sentido das acções e dos acontecimentos, o que aquilo quer dizer. É quase uma forma de resistência às condições processuais, são muitas vezes auto-impostas no sentido de encontrarmos apenas aquilo que procuramos e que se pretende seguir.

> *Quantos olhares não são assim meros instrumentos de uma única finalidade: olho para o que procuro e, para acabar, se é que se pode desenvolver este paradoxo, só vejo aquilo para que olho.*[145]

Roland Barthes, analisando a dramaturgia do gesto na obra de Cy Twombly, num texto cujas reflexões extravasam largamente o *corpus* deste autor, sugere o acto de *ver* aquilo que ocorre de uma determinada acção e que nasce na superfície do desenho como algo que o nosso corpo reconhece ou possa reconhecer. A intenção abre deste modo um espaço de revelação (como na fotografia – faz aparecer a imagem)[146] ao olhar e à mão, fazendo aparecer o que procurou.

Como afirma Niklas Luhman, a intenção funciona como *unidade de pesquisa* da acção, e a acção – na relação sujeito/objecto – funciona

144. "Voltar, todavia, ao olhar directo, imperioso – que não foge, que se detém, se firma. […] esse olhar pode ser o fascinium, […] que tem como efeito interromper o movimento e matar a vida." (Barthes, 2009, Op. Cit. P. 304.)

145. BARTHES, 2009, Op. Cit. P. 306.

146. "A cruel inércia da chapa fotográfica, obtida por um olhar sem mão" (FOCILLON, Henri – **A Vida das Formas, Seguido de O Elogio da Mão.** Lisboa: Edições 70, 2001. ISBN 9789724410616. P. 120.)

como *unidade de conhecimento*.[147] O processo revela, portanto, em tempo real, o efeito desta relação acção/intenção, como *unidade* de procura mas também de descoberta, porque pode sempre acontecer alguma coisa inesperada, não intencional. Aquilo que é produzido na superfície, como desenho, aparece como um efeito que se quer, mas ao mesmo tempo um efeito que se pode questionar. Duchamp aborda uma problemática semelhante com a noção de "coeficiente artístico".

Para o autor, a artista falha por sua inabilidade em expressar a sua intenção integralmente, fazendo com o que realiza se distancie daquilo que intencionou inicialmente. Para Duchamp, o coeficiente artístico pode ser explicado por uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso, embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente.[148]

São muitas vezes efeitos – como escreve Roland Barthes, relativamente à obra de Cy Twombly – que são produzidos pelo artista, mas não foram necessariamente desejados por ele. São por isso devolvidos ao corpo, para que possam ser, ou não, modificados no seu valor e sentido.

Por outro lado, é possível ainda que determinadas acções sejam (para nós, como para o artista), já demasiado observadas e conhecidas e os seus resultados, aquilo que introduzem e determinam no desenho, resultem numa "economia visível". A expressão remete para acções ou actos regulados pelo que já sabemos deles (que nos permitem de certo modo antecipar o que resulta visível).

> *Provavelmente, mais do que certeza dos procedimentos familiares, são os acontecimentos experimentados que permitem optar, e encontrar os "nãos" que fortalecem uma direcção pela qual se pretende seguir.*[149]

São processos hipercodificados, cujo esforço de inferência e interpretação é nulo. Não precisamos de gastar muito tempo a encontrar o seu sentido. São actos com princípio, meio e fim, levados a cabo numa lógica linear e progressiva, por esta ordem determinada, sem risco, elementares na relação estímulo/resposta: actos transitivos,

147. Luhman descreve a acção como componente do sistema autopoiético, o qual pode ser subdividido em acontecimentos (unidades) de acções elementares. Esta observação é valida, segundo Luhman para qualquer processo em que as acções sejam componentes do sistema. (LUHMAN, Niklas – **Organización y Decisión. Autopoiesis, Acción y Entendimiento Comunicativo**. Barcelona: Rubí, 2005. ISBN 8476587724. Pp. 103, 107.)

148. DUCHAMP, Marcel – **O Ato Criador** citado *in* BATTCOCK, Gregory (org.) – **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986. ISBN 9788527302913. P. 73.

149. AMANDI, 2009, Op. Cit. P. 94.

porque pretendem "somente suscitar um objecto, um resultado"[150] no sentido do que é ou está planeado fazer.

Na acção de desenhar, percebe-se contudo uma complexa interdependência entre a intenção e acção que executa o traço. É o artista que dá vazão às diversas tensões do fazer e que estão envolvidas no acto de desenhar. Passam por ele, pelo seu corpo, desgastam-no, cansam-no psicológica e fisicamente. Como se não fosse apenas a mão a fazer o desenho, mas todo o corpo se tivesse *arrastado* sobre ele, tornando-se visível na carga material descarregada sobre a superfície. E como se o corpo encontrasse no desenho uma forma de resistência, mas é ao mesmo tempo uma resistência dúctil porque se deixa afagar por ele, determinado a explorá-lo.

A observação de Roland Barthes, na referência que faz à obra de Cy Twombly em *O Óbvio e o Obtuso*, é neste sentido uma reflexão que preserva uma íntima relação entre o corpo, a forma desenhada e a superfície sobre a qual se instaura o desenho:

> *TW [Twombly] diz à sua maneira que a essência da escrita não é nem uma forma nem um uso, mas somente um gesto, o gesto que a produz, deixando-a arrastar: uma mancha, quase uma sujidade, uma negligência.* [...] *A essência de um objecto tem alguma relação com a sua ruína: não forçosamente o que dele resta depois de usado, mas o que é lançado fora de uso. Assim se passa com as escritas de TW. São restos de uma preguiça, consequentemente, de extrema elegância; como se, da escrita, acto erótico desgastante, restasse o cansaço amoroso: essa roupa caída, atirada a um canto da folha.*[151]

Aquilo que há de escrita no trabalho de Cy Twombly nasce da própria superfície como desenho. Quer dizer, tem alguma ligação com a escrita, no sentido em que pode ser vista no gesto (marcado sobre a superfície). Contudo esta ligação não é uma ligação de "imitação, nem de inspiração, mas o que se poderia chamar o campo alusivo da escrita", como descreve Roland Barthes, "a alusão (figura de retórica), consiste em dizer uma coisa com a intenção de fazer compreender outra"[152]. Mas pode ser também qualquer coisa em vias de se definir, definindo-se e escapando à sua definição, normalmente apresentada como uma evolução. Como se estivesse sempre posta em prova na superfície, como desenho.

---

150. BARTHES, 2009, Op. Cit. P. 162.
151. BARTHES, 2009, Op. Cit. P. 160.
152. BARTHES, 2009, Op. Cit. P. 160.

É o jogo do desenho que se prolonga gradualmente na superfície do papel, conferindo-lhe uma espessura infinitesimal, impondo-lhe uma forma, um contorno, uma escrita, um estilo, uma definição. É, portanto, uma forma de fazer aparecer a matéria como um facto *(pragma)*. Este é o ponto onde, no processo, a intenção se torna materialização.

2.4.2.

ACÇÃO E MATERIALIZAÇÃO

Um acto é sempre um processo no tempo.
Talcott Parsons —

A mão é acção: apreende, cria e por vezes dir-se-ia mesmo que pensa.
Henri Focillon —



Cy Twombly (1928-2011)
"The Italians", 1961
Óleo, lápis e lápis de cor s/ tela
199,5 x 259,6 cm

Blanchette Hooker Rockefeller Fund,
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79852

Esta interrogação pretende, na resposta, mostrar o desenho de Twombly, na acção e na matéria que o instauram. À primeira vista,

as coisas parecem claras: há uma prática que dispõe aquilo que as acções executam e aquilo que se revela na superfície como uma forma de desdobramento onde de se efectua a "demonstração" como desenho. Esta demonstração é manifesta na materialidade dos meios e do suporte.

Todavia, é sempre necessário mostrar que a *matéria* (gráfica) espalhada sobre a superfície é desenho. E quando este desejo se concretiza, "o trabalho torna-se pensamento que pensa a si próprio através do material"[153], nos termos de Fisher – desenhar/desenho.

Esta proposição faz coincidir a sua emergência e reconhecimento com a conquista do seu *médium*. Rancière mostra como que um espaço discursivo que constrói um *olhar* na articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade e modos de inteligibilidade: o médium não é um mero material, mas um sistema de conversão.

> *Um médium não é um meio ou um material "próprio". É uma superfície de conversão: uma superfície de equivalência entre maneiras de fazer das diferentes artes, um espaço ideal de articulação entre essas maneiras de fazer e certas formas de visibilidade e de inteligibilidade determinantes para a maneira como elas podem ser olhadas e pensadas.*[154]

Fazemos os desenhos que já vimos. Este inconsciente gráfico manifesta-se na emergência e visibilidade da superfície no plano da imagem, sempre que nos confrontamos com um desenho. Do mesmo modo, dizemos que não haverá desenho sem um olhar que o veja como desenho. São duas formas de actualização ou de conversão. Jacques Rancière escreve que essa actualização tem de "ganhar a forma de uma auto-demostração"[155]. A superfície onde se instala o desenho cumpre a tarefa de *ser o que é* e de *demonstrar* o desenho, como um meio e como um fim. É uma forma de demonstração transformada pelo processo e pelas condições do próprio pensamento e que ganha sentido na observação de Rancière a propósito da pintura: "Para que a pintura seja votada à planura, há que dá-la a ver como plana"[156]. Para que os desenhos sejam vistos como desenhos, há que mostrá-los como desenhos. Henri Focillon, no seu estudo sobre "As Formas na Matéria", diz que:

153. FISHER *in* NEWMAN; DE ZEGHER, 2003, Op. Cit. P. 220.

154. RANCIÉRE, Jacques **– O Destino das Imagens**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. ISBN 9789898327178. P. 103.

155. RANCIÈRE, 2011, Op. Cit. P. 98.

156. RANCIÈRE, 2011, Op. Cit. P. 102.

> […] *um valor, um tom, [uma marca ou uma linha], não dependem unicamente das propriedades e das relações entre elementos que os compõem, mas também da maneira como são aplicados, ou seja, tocados.*[157]

O toque é o momento que desperta a forma na matéria, parafraseando de novo Focillon[158], o desenho é extraído à matéria na evidência do trabalho, das acções que o fazem. E esse toque é estrutura, na linguagem de Focillon, "sobrepõe à do ser ou do objecto a que lhe é própria, a sua forma, que não é apenas valor e cor, mas (mesmo em proporções ínfimas) peso, densidade, movimento"[159].

Ver naquela epiderme as marcas que permanecem *profundas*, mesmo quando o trabalho, "nas palavras de Whistler, apaga os vestígios de trabalho, para fazer recuar a obra até às regiões solenes, retirando-lhe o que possa haver de discordante, de ardente, na evidência do labor"[160], é reconhecer toda a potência oculta do desenho, que continua a ser uma realidade visual. Há, portanto, que extrair o desenho desse "palco" onde exibe as suas propriedades como matéria visível.

Em "Peinture et Graphisme: De la Peinture ou le Signe et la Marque"[161], Walter Benjamin escreve sobre a tensão dialéctica entre a linha e a superfície onde ela se inscreve, considerando que o desenho materializa a sua existência quando comunica com a superfície na qual se instala, como uma forma de emergência. Ali, onde o artista extrai a sua força, nesse conflito aberto que relaciona um corpo, o instrumento que desenha e um suporte que recebe o desenho. Para Benjamin, o desenho é considerado na sua totalidade, na relação dialéctica do traço com o suporte que o contempla e como um desafio à realidade física do suporte.

> *Como se a partir da inscrição da linha, se criasse uma espessura outra; onde o olhar pudesse então seguir essa inscrição para além da evidência física desse plano. Dessa forma, este fundo do desenho é denso e profundo, capaz de gerar a profundidade que é de facto a abertura onde o olhar passeia.*[162]

---

157. FOCILLON, 2001, Op. Cit. P. 66.

158. FOCILLON, 2001, Op. Cit. P. 66.

159. FOCILLON, 2001, Op. Cit. P. 66.

160. FOCILLON, 2001, Op. Cit. P. 119.

161. BENJAMIN, Walter – Peinture et Graphisme: De la Peinture ou le Signe et la Marque. **La Part de l'Oeil**. Bruxelas. N.º 6 (Le Dessin) (1990). Pp. 11, 15.

162. GUNZI, Elisa Kiyoko – Entre o Corpo e o Desenho. **Revista Científica/FAP.** Curitiba. Volume 6 (2010). P. 182.

Nesta observação reconhece-se a *capacidade* do artista em *marcar* e as propriedades das acções em revelarem a sua trajectória. A força das marcas gráficas (que se inscrevem através do desenho) revelam a estrutura das coisas e deixam transparecer um pouco a sua génese. De certa maneira, o desenho *dá-nos a ver*, na sua espessura, o*por de trás das coisas*, as entranhas, o dentro da superfície e que, mais do que o resultado, remete para o que o gerou e que o faz emergir de certo modo.

Walter Benjamin dá-nos a perceber o desenho a partir de uma espécie de visualidade material. Qualquer coisa que é e que se mostra do mesmo modo, como realidade tangível a um olhar que o entende como desenho. Estas questões, todavia, não podem ser lidas de forma separada, como que chegados a este ponto, ao ponto em que se torna matéria, ao ponto em que se torna visível se se pudesse referenciar exclusivamente na espessura da matéria ou na materialidade do gesto. É portanto necessário (re-)encontrar o lugar do corpo. Não no exacto sentido no qual o outro se faz espelho (e que reflecte imagem de si mesmo), mas no sentido em que a materialização no desenho constitui, também, o campo onde o artista percebe o seu próprio corpo, revendo-o nos resultados das suas próprias acções. Kiyoko Gunzi sugere isto mesmo quando refere que:

> *Aqui o artista coloca-se como observador da sua produção, compartilhando olhares e discutindo pontos pertinentes que não haviam sido analisados antes. Deste modo, a observação constante dos trabalhos faz parte de um exercício atento e disciplinado, uma prática diária; é na experiência do olhar que se aprende a ver, a perceber particularidades e a tornar visíveis as questões que o próprio trabalho aponta.*[163]

É esta visualidade material que permite ao artista compreender as relações tão peculiares entre a acção e a intenção de desenhar e que ao mesmo tempo o conduz a uma maior compreensão da sua prática. Este reconhecimento é o que, muitas vezes, impulsiona o artista a reflectir sobre a decisão circunstancial de ter de terminar o desenho ou, pelo contrário, reflectir sobre as possibilidades emergentes do processo e que o levam à produção de novos desenhos. Trata-se no fundo, de encontrar sentido na acção e intenção a partir do que fica visível para o que o próprio trabalho aponta.

163. GUNZI, 2010, Op. Cit. P. 186.

"Construir essa equivalência é instaurar a solidariedade de uma prática e de uma forma de visibilidade"[164]. O que vemos (na relação que se estabelece entre a acção e materialização) é a afirmação de um "trabalho" que parte à conquista da superfície, que a torna visível de um modo diferente, que converte as "figuras da representação em *tropos* da expressão", e que constitui, em certo sentido, um regime de presença e visualidade do desenho. Dizer isto é agenciar de outra maneira a relação entre a acção e a materialização numa quase relação entre o visível (que se pode ver) e o dizível (que pode ser dito), sobre a visibilidade daquilo que o desenho faz.

Dizer o que pode ser dito, sobre a materialidade dos grafismos que vemos na obra de Cy Twombly, nasce no fundo, "já está sujo, alterado, duma luminosidade inclassificável"[165], que retém as acções e gestos de toda uma escrita sem alfabeto. "Nenhuma superfície, por mais que se procure, é virgem: tudo é sempre, já áspero, descontínuo, desigual, ritmado por qualquer acidente"[166], refere Roland Barthes a propósito dos desenhos de Cy Twombly; há portanto que contar com o que é *invocado* pela superfície.

Esta convergência de causalidade nos desenhos de Cy Twombly define a sua forma nos acasos da matéria, a mão explora os possíveis ordenamentos daquele estado caótico, onde extrai os seus mais surpreendentes sentidos.

Cy Twombly (1928-2011)
"Untitled", 1972
Carimbo de borracha, lápis de cor, grafite e tinta s/ papel
56,2 x 199,4 cm

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=84126



> *Como uma intervenção cirúrgica de extrema subtileza, tudo se joga (na obra de TW) nesse momento infinitesimal em que a cera do lápis se aproxima do grão do papel. A cera, substância doce, adere às mínimas asperezas do campo gráfico, e é o traço deste ligeiro voo de abelhas que faz o traço de TW. Aderência singular, porque ela contradiz a própria ideia de aderência: é como um contacto a que só a lembrança daria finalmente o valor; mas este passado do traço pode ser tão definido como o seu futuro: o lápis, meio gordo, meio aguçado (não se sabe como ele rodará) vai tocar o papel: tecnicamente a obra de TW parece conjugar-se no passado ou no futuro, nunca verdadeiramente no presente; dir-se-ia que nunca há senão a recordação ou o anúncio do traço: sobre o papel – por causa do papel – o tempo está em perpétua incerteza.*[167]

164. RANCIÈRE, 2011, Op. Cit. P. 111.
165. BARTHES, 2009, Op. Cit. P. 168.
166. BARTHES, 2009, Op. Cit. P. 163.
167. BARTHES, 2009, p. 169.

2.4.3.

FÍSICO/SUBJECTIVO/IRRACIONAL

Não sei o que isso tem a ver comigo.
Bernard Réquichot —

Existe no desenho de Cy Twombly, de Bernard Réquichot, em Henri Michaux, ou Antonin Artaud, De Kooning e também em Jackson Pollock uma forma *não instruída* de desenhar. Há uma incerteza que aparece. Não se trata apenas de aparecer,ou fazer aparecer, deliberadamente, um desenho que não tenha uma intenção artística. Um desenho que aparece, "numa espécie de afirmação do carácter produtivo da contingência, do acaso, da improbabilidade e da indeterminação"[168]. Trata-se muitas vezes de manifestações puras de expressão livre e que significam aquilo que remete para o corpóreo, o natural, que não é objectivo, contrário ao racional. Como veremos, esta contingência não é "um mergulho numa amálgama caótica, mas a descoberta de uma entidade produtiva e o princípio de algo novo".[169]

Este desenho *não instruído*, que revela descontrolo ou aleatoriedade, pode ser entendido num quadro de tentativas que procuram contrariar a rigidez do determinismo, mas também como uma forma de superação dos modelos ópticos da representação.

A ideia de processo emerge como condição ideal para que tais impulsos incontrolados ganhem sentido. Não se trata de um sentido que explora o inconsciente psíquico, mas o que viabiliza "o que outrora foi uma característica natural do desenho, o factor manual"[170], a sua irreprodutibilidade e potencialidade errática, como se não existisse nenhum filtro que obstruísse todas as operações do processo.

O natural, aquilo que Valle de Lersundi interpreta como referência ao fazer manual, deve também "adquirir um significado dentro da articulação racionalista (ideal)"[171], onde possa definiti-

168. LEAL, Miguel – **A Imaginação Cega: Mecanismos de Indeterminação na Prática Artística Contemporânea**. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2010. Tese de doutoramento. P. 70.

169. LEAL, 2010, Op. Cit. P. 68.

170. DEL VALLE DE LERSUNDI, 2001, Op. Cit. P. 62.

171. "Lo natural, designado por la mano, se interpreta como opuesto a ideal, y debe por tanto adquirir un significado dentro de la articulación racionalista (ideal), que la tranquilice. Este significado es el de irracionalidad." (DEL VALLE DE LERSUNDI,

vamente estabilizar e ganhar sentido. Muitas vezes encontra sentido como referência a uma certa irracionalidade atribuída ao que se manifesta através da expressão manual. A expressão manual é comummente referida como oposição ao trabalho intelectual, do pensamento, como expressão racional de um trabalho que se concebe pela razão. Todavia esta característica fundamental, reconhecida por Valle de Lersundi, restringe o desenho no jogo do processo ao que parece derivar como uma forma, ou para uma forma, de acessibilidade criativa.

> *Quanto mais casual pareça o grafismo, mais adequado resulta o carácter manual do desenho.*[172]

Ora, o factor manual não se resume apenas a um factor de acessibilidade criativa; ele constitui-se como um factor de emergência e visibilidade do corpo. Um corpo que revela qualquer coisa de inconsciente – o que a razão descobre fora do seu controlo – que é por ele traduzido ou contrariado.[173] É uma outra deriva, uma deslocação não controlada, que vai pelo efeito da mão. "O desenho como agente subjectivo e portanto parcialmente racional"[174] espelha o corpo, no sentido em que este assume espontaneamente o fluxo (psico-motor) da energia de que pode dispor. Acrescenta ainda a autora que:

> *Correndo o risco de levar este paralelismo demasiado longe, poderíamos aventurar-nos a considerar a semelhança entre esta ideia de corpo e o factor corporal do desenho, que se manifesta agora como uma indefinível incomodidade.*[175]

A incomodidade que reconhecemos da expressão de Bernard Réquichot – "Não sei o que isso tem a ver comigo" – reafirma essa ambivalência do que pertence ao corpo e o que está fora do controlo da

---

2001, Op. Cit. P. 62.)

172. DEL VALLE DE LERSUNDI, 2001, Op. Cit. P. 58.

Considera-se, com Petherbridge, que o desenho é hoje radicalmente moldado pelo que a autora de *The Primacy of Drawing* designa de "aliança regressiva", um signo da casualidade visível [n]"as apropriações sedutoras que gravitam em torno de noções de autenticidade e primitivismo que valorizam a inocência, espontaneidade e irracionalidade de uma prática livre desembaraçada de regras e marcada por uma declaração retórica da novidade e/ou regresso a valores primordiais". (PETHERBRIDGE, 2010, Op. Cit. P. 414.)

173. "El cuerpo delata el inconsciente, es decir, que lo que la razón descubre fuera de su control y que ésta debe traducir y dominar, o sea, convertir en razonable para no ser tracionada por ello." (DEL VALLE DE LERSUNDI, 2001, Op. Cit. P. 64.)

174. DEL VALLE DE LERSUNDI, 2001, Op. Cit. P. 65.

175. DEL VALLE DE LERSUNDI, 2001, Op. Cit. P. 65.

razão e que aparece bruscamente; relaciona o que pode ser lido e diferenciado como *factor corporal* – que é corpo e o que depende do corpo.

Tudo o que constitui aquela unidade e o que potencialmente pode produzir, no sentido em que o *factor corporal* refere o corpo relativamente aquilo que faz ou executa. O desenho parece falar directamente desde o subconsciente, e que constitui o quadro conceptual onde o processo se torna visível, baseando-se nas diferenças que separam o corpo, o factor corporal do desenho, da imagem reproduzida, como se o ordenamento e todas as operações próprias da razão perdessem essas características em detrimento de uma vitalidade primitiva e natural.

A tese que entende o desenho como uma autografia – uma expressão directa de uma pulsão ou imagem mental através do gesto – baseia-se nas relações de conexão entre o gesto e o traço, o corpo e a imagem. No limite, é a capacidade de entender o enunciado como o índice do sujeito.

2.4.4.

O ESPERADO E O EXPERIMENTADO

Consider everything an experiment.[176]

John Cage —

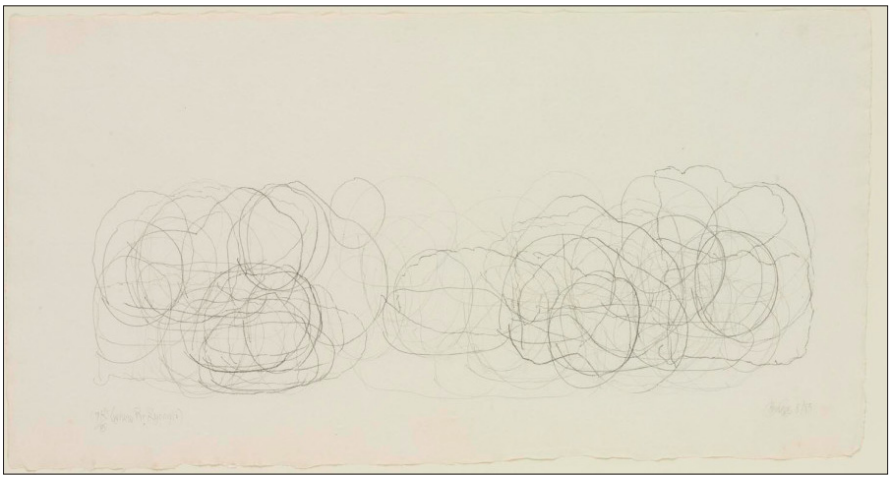
Considerando em termos latos que o objectivo de experimentar é medir a resposta a um certo estímulo, estamos perante conjecturas provisórias que, através de uma sequência de atitudes ou acções práticas, permitem aferir sensibilidades ou percepções, principiando ou recomeçando este ciclo, tantas vezes quantos as necessárias.[177]

Podemos ver, tanto em John Cage, como em Joseph Beuys, o modo como o desenho é utilizado como instrumento para especulação e experimentação; ambos, de diferente maneira, agem na relação entre as suas acções no desenho e os seus projectos.

176. CAGE, John – **Ten Rules for Students and Teachers** *in* KENT, Corita **– Learning by Heart: Teachings to Free the Creative Spirit.** Nova Iorque: Allworth Press, 2008. [Consult. 14 Mai. 2011] Disponível em WWW: http://www.writingclasses.com/InformationPages/index.php/PageID/908

177. AMANDI, 2009, Op. Cit. P. 90.

As operações baseadas no acaso, nas possibilidades da improvisação ou da experimentação são em Cage uma preocupação muito presente como *disciplina criativa*. Cage criou diferentes níveis de improvisação, que serviam, simultaneamente, tanto a criação, como determinavam o que por ele era realizado.



John Cage
(7R) / 15 (em que R = *ryoanji*)
de Agosto de 1983
Lápis s/ papel artesanal japonês

Os desenhos *Ryoanji*, que ele fez como uma *forma de meditação* – rolando pedras sobre papel –, são um exemplo dessa disciplina criativa. Nos títulos desses desenhos está descrito o esquema que serve para repetir ou alterar. R significa *Royanji*, 15 pedras e o número anterior R indica quantas vezes ele desenhou em torno de cada pedra. O número que se segue à linha oblíqua é o número de diferentes lápis (de muito suave a muito duro) usados para fazer o desenho".[178]

No seu trabalho visual e nos seus desenhos, Cage lida com operações de acaso, das quais diz saber mais ou menos o universo com que está a lidar, enquanto que, com a indeterminação, gosta de pensar que está fora do circulo, de um universo conhecido, e a lidar com coisas sobre as quais não sabe literalmente nada.[179]

Continuamos, de súbito, na incerteza – entre operações sobre as quais se pensa saber alguma coisa e outras sobre as quais nada se sabe. O paralelismo entre o esperado e o experimentado retoma algumas questões que derivam da acção, intenção e materialização,

178. BROWN, Kathan – **John Cage Visual Art: To Sober and Quiet the Mind**, São Francisco: Crown Point Press, 2000. ISBN 1891300164. P. 102.

179. "In the case of chance operations, one knows more or less the elements of the universe with which one is dealing, whereas in indeterminacy, I like to think (and perhaps I fool myself and pull the wool over my eyes) that I'm outside the circle of a known universe, and dealing with things that I literally don't know anything about." (BROWN, Kathan; SANDLER, Irving; MILLAR, Jeremy – **Every Day Is a Good Day: The Visual Art of John Cage**. Londres: Hayward Publishing, 2010. ISBN 1853322830. P. 65.)

como expressão daquilo que o artista activa e o que o próprio processo determina.

É o processo do desenho na sua versão de "campo de provas". Esta designação proposta por Valle de Lersundi, assim como a "batalha decisiva" sugerida por Molina, parece seguir o sentido do desenho que está ligado tanto ao devir, como ao que aparece registado na superfície. É, portanto, o reconhecimento de um estado contínuo da acção, que se manifesta permanentemente como inacabado, provisório, suspenso, em reserva.

Entende-se, assim, o desenho nesse estado "inacabado, (que pode ser continuado) como rasto de diferentes experiências em processo, mas também como forma de pensamento activo"[180]. Naturalmente que este estado em que aparece o desenho, e em que se mantém aberto e inacabado, é o que sustenta à superfície os pensamentos e o que se mostra desses pensamentos. Mas mostra também o que nele está envolvido e, sendo acção, o que age dentro e fora dele. Quer dizer, acontece no desenho mas tem importância ou influência na sequência das ideias e das suas relações, na sua continuidade ou transformação, numa sucessão de acontecimentos que se formam ao desenhar.

A tudo eu chamo desenho.[181]
Joseph Beuys —

O desenho de Joseph Beuys é paradigmático desta relação entre o que resulta de uma intenção prévia e o que resulta de factores emergentes ao próprio processo. Para Joseph Beuys, "os pensamentos formam-se ao desenhar"[182]. É também este diálogo entre o desenho e o pensamento que faz emergir "uma metamorfose permanente dos pensamentos"[183], e que mantém à superfície do desenho a expressão de uma presença momentânea. Existe assim, naquele momento. Para Beuys, o desenho é "manifestação permanente da mudança"[184], aberto e variável.

180. DEL VALLE DE LERSUNDI, 2001, Op. Cit. P. 46.

181. BEUYS, Joseph – **The Secret Block for a Secret Person in Ireland** (catálogo de exposição). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1994. P. 202.

182. BEUYS, 1994, Op. Cit. P. 202.

183. BEUYS, 1994, Op. Cit. P. 202.

184. BEUYS, 1994, Op. Cit. P. 202.

O esperado e o experimentado revelam, portanto, o sentido do desenho como processo e pensamento, intuição ou intenção materializada. Cruza-se com as questões que derivam de uma interacção vital no processo – a tomada de decisão e aquilo que é determinado pela intenção e pela execução do desenho. Gombrich coloca-nos na mesma rota em "compromisso e improvisação" onde, sugere o autor, "o artista deveria afastar-se da sua intenção original ou (inicial), simplesmente abandoná-la"[185]. – para que o caminho, no desenho, se possa fazer entre os movimentos e desenvolvimentos destas interacções.

O processo (no desenho) deixa em aberto o espaço para que tal circunstância possa ser tida em conta. A este propósito, acrescenta-se o grau de compromisso que o artista tem, ou mantém, com a intenção inicial do seu trabalho, como factor determinante nesta interacção. O carácter de interacção entre a intenção e execução (no processo) determina decisivamente a produção do desenho. Daí darmos atenção ao que pode ser considerado como acidental, imprevisível, inesperado e que permite ainda assim *realimentar* o processo.

Gombrich acrescenta ainda, numa espécie de síntese: "A nossa intenção funciona como regra mais para o *que* e não tanto para o *como*."[186] (Que fazer. Como fazer.) Estes *desígnios* podem coincidir (sobretudo em métodos que se apoiam na aprendizagem), o que não acontece em métodos de improvisação livre ou em modelos emergentes (os quais se desenvolvem de forma autónoma). É portanto neste sentido que Gombrich afirma: "O *que*, pode ser planeado; o *como*, nunca é totalmente esperado (previsto)."[187] O processo deixa ao artista uma deriva para o jogo (estar em risco, portanto), do que pode resultar de um desvio intencional, ou de uma "feliz causalidade" das suas acções.

Quando isto acontece é preciso, como refere Molina, estabelecer uma estratégia adequada ao momento. Uma estratégia capaz de *realimentar* o processo, como referimos atrás, para que possamos avaliar decisões e procurar caminhos alternativos:

> *Pese a aparência de arbitrariedade, o processo exige um olhar vigilante na desordem da acção* [...]. *Este momento caótico da acção de desenhar é a que obriga a trabalhar com maior sabedoria, a que precisa de uma maior tomada de decisões.*[188]

185. GOMBRICH, E. H. – **Temas de Nuestro Tiempo: Propuestas del Siglo XX acerca del Saber del Arte**. Madrid: Debate, 1997. ISBN 9788483060674. Pp. 94, 95.

186. GOMBRICH, 1997, Op. Cit. "Los Artistas en Su Tarea", p. 95.

187. GOMBRICH, 1997, Op. Cit. "Los Limites de la Planificación", p. 101.

188. GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **Estratégias del Dibujo en El Arte Contemporáneo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999. ISBN 8437616948. P. 46.

O processo possibilita, portanto, um *espaço* onde se experimenta sem constrangimentos, tanto o que precisa de ser considerado, como o que aparece e que se possa ser tido em conta. Isto é, aquilo que, ainda que não esperado, *acontece no desenho e que merece uma atenção sobre si mesmo*.[189]

Esta forma de atenção, contribui para papel e função do desenho, do mesmo modo que abre a experiência do desenho a uma maior diversidade de actuações e de meios. A emergência do processo permite mostrar o que é gerado por essa forma de *pensar sobre o papel*, ao mesmo tempo que se deixa corromper pelo que é gerado pelo processo, transformando-se deste modo em si mesmo como fim.

Por outras palavras, essa forma de atenção poderá levar o artista a decidir a qualquer altura do desenho se aquele desenho é parte de um processo criativo que se materializará noutro objecto ou se, pelo contrário, lhe reconhece autonomia e o fim em si. Este conflito leva o artista muitas vezes a reconsiderar a função do desenho no seu projecto. O desenho autónomo significa o reconhecimento de uma transposição operativa que nos leva a questionar o papel e função do desenho, introduzindo uma dimensão variável inerente à incompletude e transitoriedade das operações do desenho que, desdobrando-se em hipóteses sucessivas, fazem parte sempre de uma ordem provisória.[190] Para Cláudia Amandi, este é sempre um processo de adaptação e experimentação que integra no desenvolvimento do desenho sucessivos ajustes, entre intenções e operações. São tentativas, diz:

> […] *que provocam no processo desvios dinâmicos em relação às intenções iniciais e despoletando uma relação aberta com o que vai sendo desenvolvido.*[191]

Significa portanto que o processo deverá disponibilizar essa abertura "à presença da incerteza para que possa dar lugar à descoberta"[192], a partir do que vai sendo desenvolvido no desenho. O poder desta incerteza está na possibilidade de o artista chegar a qualquer coisa

189. Outros contornos desta questão foram considerados anteriormente no capítulo 1, secção 1.5 – "A Janela e a Arena".

190. AMANDI, 2009, Op. Cit. P. 5.
"O princípio de experimentação abarca muito mais que a verificação objectiva." (GOMBRICH, E. H – **The Image & The Eye, Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation**. Londres: Phaidon, 1999. ISBN 071483243X. P. 226) É preciso portanto evoluir numa espécie de precisão selectiva, no sentido de encontrar as melhores soluções, incluindo um novo ponto de partida.

191. AMANDI, 2009, Op. Cit. P. 5.

192. BOHM, David – **Sobre la Creatividad**. Barcelona: Editorial Kairós, 2001. ISBN 9788472455269. P. 46.

de fundamental ou de significante, no seu desenho ou no seu projecto. Esta abertura à incerteza permite, portanto, experimentar e ao mesmo tempo dar a conhecer as condições do próprio processo, formando ou forçando um resultado desconhecido.

> *O experimental pertence à metáfora da arte como ciência,* […] *e que perdura como uma certa fascinação pela transformação (novidade) o imprevisível inerente à experimentação, quer dizer, jogar um jogo alternando os termos pré-estabelecidos e forçando um resultado desconhecido* […].[193]

Este dispositivo dinâmico do processo é o que garante ao artista tanto o prazer do impulso e da espontaneidade, como explorar as possibilidades dos seus esquemas ou rotinas mais rígidas. "Assim chegamos à última oscilação do pêndulo, que vai do olho que observa e a mão que controla dos impressionistas ao prazer do puro impulso motor que se manifesta no desenho"[194], como declara Gombrich, a propósito da dinâmica operativa do desenho de esquisso.

Esta analogia que compromete o olhar com a mão, como um esquema oscilante entre o controlo e o impulso ou a espontaneidade, abre o desenho ao que pode ser potencialmente gerado ou determinado pelo (seu) estado de processo. Mas experimentar, escreve José Gil, "é mais do que construir a origem ao mesmo tempo que o desenho, fazendo do seu surgimento a própria imagem"[195]. É introduzir o acaso no processo o mais possível.

Todavia, o que está em jogo – entre o esperado e o experimentado – é a atenção sobre o que pode constituir uma possibilidade.[196]

---

193. DEL VALLE DE LERSUNDI, 2001, Op. Cit. P. 48.

Escreve também Cláudia Amandi: "Comparando a actividade experimental da ciência com a actividade experimental do desenho no campo artístico, arriscamos a afirmar que a última delega na acção um carácter semelhante ao da ciência, embora ambas sigam direcções diferentes […]. A orientação é dada posteriormente à experimentação científica será conduzida segundo conceitos de utilidade e extensibilidade ao mundo real. Quanto aos processos experimentais do desenho, embora possam vir a ser justapostos ou relevantes para o desenvolvimento de um determinado projecto, convergem para o carácter individual da necessidade ou utilidade do autor, para a capacidade de ser desigual do outro, utilizando impressões e percepções inúteis às funções essenciais e universais do desenvolvimento humano." (AMANDI, 2009, Op. Cit. P. 93.)

194. GOMBRICH, 1997, Op. Cit. P. 126.

195. "Contrariamente à experimentação científica, em que se procura eliminar perturbações, ruídos e factores imprevisíveis, a experimentação artística introduz o mais possível o acaso no seu processo." GIL, José – **O Plano Flutuante** *in* **Transcrições e Orquestrações – Desenhos de Ângelo de Sousa**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. P. 31.

196. São possibilidades que encontramos no acto de desenhar, são marcas, algumas involuntárias, resultados que traçam novas direcções, pontos de viragem, que não se bastam a si, precisando portanto de ser legitimadas, para que possam passar a "facto", a imagem realizada.

Isto é, o que pode a determinada altura passar a "facto", a desenho, reconhecendo-se, portanto, toda a evidência e existência de tal facto. É também uma outra maneira de nos aproximarmos da experiência do desenho, que nos assedia a qualquer instante. "Algo como o surgimento de um outro mundo"[197], que surge de súbito, inesperado, e que até certo ponto se sobrepõe à soberania da organização óptica. Porque essas marcas, esses traços, escreve Deleuze:

> […] *são irracionais, involuntários, acidentais, livres, ao acaso. São não representativos, não ilustrativos, não narrativos. Mas também não são nem significativos, nem significantes: são traços a-significantes. São traços de sensação, mas de sensações confusas (as sensações confusas que trazemos connosco à nascença, dizia Cézanne).*[198]

2.4.5.

ISTO É QUALQUER COISA, MAS O QUÊ?

> *Chance opened up perception to me, immediate spiritual insights led me to revere the law of chance as the highest and deepest of laws that rises from the fundament.*[199]
>
> Jean Arp —

IMAGENS ACIDENTAIS / DESENHOS POTENCIAIS

A questão é introduzida fundamentalmente pelo reconhecimento da presença do acaso na prática artística[200], que tem tratado a *história*

197. DELEUZE, 2007, Op. Cit. P. 171.

198. DELEUZE, 2007, Op. Cit. P. 171.

199. WALWIN, Jeni; KROKATSIS, Henry; FLINT, James – **You'll Never Know: Drawing and Random Interference.** Londres: Hayward Gallery Touring, 2006. ISBN 1853322547. P. 17.

200. Não sendo objectivo fazer uma geneologia do acaso na arte, enumeramos, a título de exemplo, algumas referências dedicadas ao assunto: LEAL, 2010, Op. Cit. Capítulo 3 (p. 205-304); JANSON, H. W. – **The "Image Made by Chance" in Renaissance Thought** *in* MEISS, Millard (ed.) – **De Artibus Opuscula XL.** Nova Iorque: New York University Press, 1961; JANSON, H. W. – **Chance Images** *in* WIENER, Philip P. (ed.) – **Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas – Vol. 1.** Nova Iorque: Scribner's, 1973; GOMBRICH, E. H. – **Arte e Ilusão, Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica**. 1.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986. ISBN 9788560156313; e, mais recentemente,

dessa presença, por um lado, na ligação aos automatismos reflexos e impensados das estratégias processuais da arte e, por outro lado, na exploração semântica das imagens acidentais e da sua relativa ambiguidade visual.[201]

"Os precedentes históricos[202] incluem as antropometrias de Yves Klein, os dispositivos mecânicos dos desenhos de Rebecca Horn, pinturas 'Rorschach' de Andy Warhol e, claro, os gotejamentos e respingos do Expressionismo Abstracto de Jackson Pollock"[203], as improvisações criativas de John Cage ou os desenhos arrastados do pincel de Henri Michaux. Recentemente, são exemplos também os *impactos* de pó de grafite sobre papel, de Anna Barriball, os desenhos accionados pelo vento – "Tree Drawings" – de Tim Knowles, os desenhos cegos de Claude Heath ou as linhas escorridas de Ian Davenport.



Ian Davenport
"Puddle Paintings: Green, Pink, Grey (after Carpaccio and Gossaert)", 2011

O acaso irrompe no processo no confronto sempre difícil entre a vontade do artista e o resultado obtido, entre aquilo que o artista deseja e aquilo que acontece. O jogo é aberto, no processo, pela presença destes acontecimentos, sem esperar qualquer resultado que claramente expresse um acaso produtivo, ligado ao automatismo, ao repentismo na execução ou ao abandono por completo e *cego* ao resultado que qualquer circunstância, no processo, possa produzir.

Dario Gamboni em GAMBONI, Dario –**Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art**. *in* WALWIN; KROKATSIS, FLINT, 2006, Op. Cit.

201. LEAL, 2010, Op. Cit. P. 206

202. Consideramos os precedentes históricos no contexto em que tem sido problematizado o objecto de estudo da tese, referindo portanto o período temporal a partir da década de 1960.

203. WALWIN; KROKATSIS; FLINT, 2006, Op. Cit. P. 7.

Observamos estas manifestações como consequência de acontecimentos imprevisíveis, acidentais, alheios a qualquer regularidade; são opostos da ordem e da determinação. São acontecimentos a *produzir* de acordo "com uma causa ínfima, imperceptível que determina um efeito visível e mensurável que acabamos por dizer que esse efeito é devido ao acaso"[204]. É este instante, em que se conhece o efeito, que faz o artista sentir que já não pode deduzir a partir do que tinha antes. Todavia, refere Paul Valéry, "tira a sua força das propriedades desse instante de resolução, que se procurará reencontrar depois, transpor, ou prolongar"[205]. O artista não pode portanto desligar-se absolutamente desses acontecimentos, quer porque lhe escapam ao controlo, à capacidade de decifrar ou saber e gerir todos os detalhes do processo, quer porque, pode a partir desses acontecimentos, engendrar um novo acto ou um processo de execução – deseja o efeito que produzirá aquilo que dele pode nascer. Valéry, reflectindo sobre a relação do artista com o arbitrário, diz:

> *Ele parte do arbitrário em direcção a uma certa necessidade, e de uma certa desordem em direcção a uma certa ordem; e não pode ultrapassar a sensação constante desse arbitrário e dessa desordem, que se opõem àquilo que nasce das suas mãos e que lhe surge como necessário e ordenado.*[206]

Reconhecemos esta consequência através da simples observação: a acção descreve as impressões imediatas do acontecimento no efeito produzido. O estado desse efeito inflige-nos o seu poder invisível; na linguagem de Valéry, "o artista vive na intimidade do seu arbitrário e na espera da sua necessidade"[207].

Rosalind Krauss fala de uma "causalidade objectiva"[208], do modo como os pensamentos inconscientes do sujeito operam sobre a realidade recortando-a à média dos seus desejos. Este é um terreno propício para subverter ou interromper o desempenho (tradicionalmente) hábil, deliberado e intencional das acções do desenho.

A ordem dos acontecimentos pode ser unida ao sentir, ao apreender, ao querer e ao fazer, para explorar algumas manifestações intuitivas, aleatórias ou acidentais para escapar à imagem preconcebida

---

204. LEAL, 2010, Op. Cit. P. 74.

205. VALÉRY, Paul – **Discurso sobre a Estética. Poesia e Pensamento Abstracto**, 1.ª ed. Lisboa: Vega, 1995. ISBN 9789726994770. P. 40.

206. VALÉRY, 1995, Op. Cit. P. 40.

207. VALÉRY, 1995, Op. Cit. P. 44.

208. KRAUSS, Rosalind – **El Inconsciente Óptico**. Madrid: Tecnos Editorial, 1997. ISBN 8430929835. P. 186.

(predeterminada) e abri-la a um campo de transformação. "'Casualidade objectiva' também designa o retorno aparentemente fortuito de um mundo recreado debaixo da forma de uma revelação"[209]. Para cada artista isto funciona de uma maneira diferente. A capacidade de se abrir ao acaso é desencadeada por um desejo pessoal de se submeter ao inesperado e ao abandono, de alguma maneira, a uma experiência para além do seu controlo que possa funcionar como uma forma de revelação.

A introdução do acaso no processo desvia o artista do seu caminho, do seu modelo, "a aliança de uma forma, de uma matéria, de um pensamento, de uma acção e de uma paixão; a ausência de um fim bem determinado, e de alguma conclusão que possa exprimir-se em noções finitas"[210], a fim de criar uma imagem que possa finalmente ser descrita como um desenho.

Este é o poder transformador do trabalho performativo e baseado em processos aleatórios, onde o artista se concentra mais na possibilidade e na potência dos acontecimentos, como uma dimensão essencial da arte e da vida. Parafraseando de novo Paul Valéry, a multiplicidade de processos e de meios retirados da experiência da acção prática pode elevar-se a essas grandes obras em que alguns artistas atingem, aqui e ali, o mais alto grau do seu *arbitrário*, como resposta à própria variedade e à indeterminação de todas as possibilidades que existem em nós.[211]

209. KRAUSS, 1997, Op. Cit. P. 191.
210. VALÉRY, 1995, Op. Cit. P. 29.
211. VALÉRY, 1995, Op. Cit. P. 52.

2.5.
PROCESSO E PERCEPÇÃO

Este texto considera o processo em relação à percepção, concentrando-se nos modos pelos quais a dinâmica processual do desenho potencia uma percepção modal, onde se conjugam imagens visuais e motoras. Este assunto tem sido amplamente discutido no âmbito das ciências cognitivas e estudos da percepção.[212] Para tal, partimos das possibilidades induzidas pelas conexões e disjunções que decorrem das relações entre as imagens retiniana e mental, da relação entre a percepção óptica e percepção háptica, e da percepção do movimento na compreensão do campo do desenho, como espaço de conformação gráfica de uma acção ou conceito. Como refere Carneiro, este campo é:

> *entendido como matéria/espaço, na sua organização material, simultaneamente construção e expressão; dinâmico nas articulações da sensibilidade e da inteligência, que observa, escolhe, trabalha e unifica, se percorre com a intuição e a consciência* […]; *projectado sobre a matéria plano, suporte de execução, articulação e representação de todas as operações gráficas e plásticas que se desenham* […][213]

Como expusemos anteriormente, no desenho como processo, a percepção está associada à representação em tempo real, e quem desenha existe entre o desenho, a representação e a vivência dessa representação. A percepção estrutura de imediato os sentidos e o sentido do desenho, numa relação recíproca entre os gestos, as acções e as marcas consequentes, que influenciam os desenvolvimentos da própria prática.

Estas relações de disjunção e conexão entre a percepção visual e a percepção háptica revelam-se importantes para o entendimento da percepção na acção, que considera as mudanças que ocorrem no tempo real em que o desenho se faz, mas também da acção na percepção, num espaço de informação partilhada. Colocamos, portanto, a ênfase na articulação do corpo, perceptivo e operativo, como resposta ao que é problematizado pelo desenho e no desenho.

---

212. KOSSLYN, Stephen M.; GANIS, Giorgio; THOMPSON, William L. – **Multimodal Images in the Brain** *in* GUILLOT, Aymeric; COLLET, Christian (ed.) – **The Neurophysiological Foundations of Mental and Motor Imagery**. Oxford: Oxford University Press, 2010. ISBN 9780199546251.

213. CARNEIRO, Alberto – **Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto**. Porto: FAUP Publicações, 1994. ISBN 9789729483124. P. 30.

2.5.1.

PROCESSO (NA) PERCEPÇÃO NA ACÇÃO

Quem desenha coloca-se entre o desenho e a vivência do desenho. Porque tudo o que acontece se referencia nele. E este é o ponto de partida. A experiência do desenho, como temos vindo a argumentar, abre continuamente alternativas, possibilidades, derivações. Por vezes são enunciados ou sequências que levam o artista ao cumprimento do seu projecto. Acontece e desenvolve-se como planeado. Mas este desenvolvimento não é sempre linear. Estas decisões decorrem do reconhecimento do que muitas vezes acontece no plano da imagem, faz parte do desenho sem que o artista o tenha desejado e é "devolvido ao corpo", como refere Roland Barthes a propósito da obra de Cy Twombly, de modo que o artista possa restituir ou alterar o sentido da sua acção. Tudo isto parece quebrar a cadeia causal dos actos do desenho. Não são apenas os gestos, as actuações do corpo e as funções, mas também o que daqui deriva para a percepção na acção.

A primeira condição resulta da distinção operativa entre a percepção e a percepção na acção, no duplo sentido de perceber a acção e simultaneamente o seu resultado no desenho.[214] Dito por outras palavras, significa reconhecer as diferenças na percepção do desenho: quando vemos o desenho (objecto/resultado), quando vemos fazer o desenho (contexto e circunstância) e quando fazemos o desenho (vivência do acontecimento).

De facto, existe uma visão do desenho baseada numa relação unívoca entre a "representação" e o "representado", resultado da leitura de um esquema de conversões que considera as relações que se estabelecem sobretudo com a visão e com a percepção visual. Juan Molina refere-o justamente quando diz:

> […] *as imagens das coisas são transmitidas aos sentidos e os sentidos transmitem ao órgão da percepção. O sentido que está mais*

214. O movimento como "acção ou resultado de mover ou mover-se, deslocação, mudança de lugar ou posição, gesto, ademane". Aquilo que de algum modo é operativo. E a ideia de movimento, que se refere a um conjunto ou sequência de acontecimentos ópticos que nos leva a supor "que vemos as coisas moverem-se porque produzem uma imagem que se move na retina". Os nossos olhos estão continuamente em movimento, "o que cria uma série contínua de mudanças na imagem retiniana, mesmo quando estamos a observar uma cena estática." (GLEITMAN, Henry; FRIDLUND, Alan J.: REISBERG, Daniel – **Psicologia**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. ISBN 9789723113709. Pp. 295-297.) Estas alterações são importantes na definição do que está e o que faz relativamente ao que é desencadeado no e pelo desenho.

próximo do órgão da percepção, funciona com mais rapidez, é o olho, o princípio orientador de todos os outros.[215]

A visão abre o campo (espaço) onde o artista age e representa. Citando Alberto Carneiro, "o que o artista observa e representa ou representa e observa é a imagem onde se articulam figuras pelas quais se busca também o conhecimento do que é exterior por referência ao que é interior"[216]. Todavia, continua Carneiro, esta "mobilidade física e mental, sensória/perceptiva do próprio corpo", varia muitas vezes, "entre o que se pensa ser e o que se faz para ser"[217].

Esta condição deriva da identificação do que o artista observa com aquilo que corresponde à imagem mental ou representação interna que faz das suas próprias acções. Esta identificação funciona, como vimos, como princípio orientador dos movimentos dentro do desenho. Movimentos esses que podem ser convergentes ou divergentes, nas interacções *imagem/objecto/corpo,* onde se aferem os desenvolvimentos das acções (gráficas). Por outras palavras, o processo permite *examinar* os movimentos e acções espontâneas, se são ou não induzidos por acções que o artista percebe (indução perceptual ou imitação involuntária) ou por movimentos e acções que gostaria de perceber (indução intencional, gestos que gostaria de ver feitos).[218] Esta dualidade entre acções intencionais e acções espontâneas permite identificar no desenho *as formas visuais* de onde emergem. Uma espécie de esquema de revisão construtiva que o desenho edifica entre a imagem mental e a imagem retiniana. Este esquema, inerente ao processo do desenho, contraria um paradigma, de origem cartesiana, segundo o qual a imagem retiniana e a imagem mental

215. GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **Las Lecciones del Dibujo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995. ISBN 9788437613765. Cap. II – Los Dibujos del Dibujo, p. 171. A percepção implica uma série de etapas de processamento de informação sobre os acontecimentos que ocorrem no desenho (forma/objecto) e no processo (matéria/tempo). "Estas etapas começam com uma estimulação visual inicial (*input*) que é transformada gradualmente num produto cognitivo final: a nossa percepção dos objectos no mundo. Isto implica uma série de fases sucessivas de processamento, durante as quais o resultado (*output*) de cada etapa é de novo transformado na seguinte." Este modelo de processamento de informação baseia-se na capacidade humana de: "adquirir informação, armazená-la em memória, recuperá-la, classificá-la e transformá-la." (GLEITMAN; FRIDLUND; REISBERG, 2011, Op. Cit. P. 301.)

216. Alberto Carneiro considera a representação como projecção total do corpo (físico/mental, matéria/energia) no espaço e deste no plano, no sentido de descobrir as suas próprias relações, no plano da representação. (CARNEIRO, 1994, Op. Cit. P. 29.)

217. CARNEIRO, 1994, Op. Cit. P. 29.

218. Susan Hurley descreve esta modalidade operativa que assenta numa dualidade entre as acções que o artista percebe, intencionais, portanto, e as acções espontâneas ou acções que gostaria de ver serem feitas. HURLEY, Susan – **Active Perception and Perceiving Action: The Shared Circuits Model** *in* GENDLER, Tomar Szabó, HAWTHORNE, Jonh (ed.) – **Perceptual Experience**. Oxford: Clarendon Press, 2006. ISBN 019928976X. P. 213.

são realidades distintas, onde a imagem mental que se formula é independente do corpo e da percepção.Como refere Castello-Branco,

> *Descartes acreditava que a imagem retiniana e a imagem mental não são a mesma coisa, não são necessariamente coincidentes e que as imagens mentais e a forma como as compreendemos são independentes da res extensa, isto é, do corpo e da percepção.*[219]

Esta perspectiva forma a base de uma posição na qual a representação é um exercício desincorporado, onde a concepção e a compreensão do espaço visual dispensam o corpo.[220] No entanto, não só temos uma percepção diferente do modo como os desenhos são feitos, como em última instância precisamos de uma transmutação da matéria para o poder ver e experienciar no plano da representação.

Como refere Merleau-Ponty, trata-se de saber como a visão faz, "como é que ela se faz"[221] – como *resolve* o que entra pelos olhos; como constrói o que regista e como infere o que não vê. Mas também aquilo que, não entrando pelos nossos olhos, vê na mão e nos movimentos no desenho o efeito visual do pensamento. Como as *thinking forms* que Joseph Beuys reconhecia nos seus desenhos. Uma espécie de visualidade háptica, um pensamento incorporado que se formula numa estreita relação entre o fazer e o ver, percepção, acção e pensamento.

Não se trata aqui explicitamente apenas de interrogar sobre a percepção do campo visual, mas o desenho, ele próprio como campo, onde se irá *grafar* o corpo. Em parte, esta concepção pode ser explicada pela concepção do modelo cartesiano da visão, o qual vê no tacto[222] a *vidência*, que nos torna presente não apenas daquilo que age sobre os olhos, como o que ocorre do que vai das mãos até aos olhos e das mãos ao pensamento, como explica Merleau-Ponty.[223]

O corpo adquire capacidades e conhecimentos na experiência e vivência quotidiana. O artista activa essas experiências e actuações prévias na prática do desenho, como memória incorporada. E desta forma vai conseguindo preencher as lacunas entre o pensamento

---

219. CASTELLO-BRANCO, Patrícia Silveirinha – **A Visualidade Háptica e os Neurónio Espelho**. Lisboa: Instituto de Filosofia da Linguagem, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014. Tese de doutoramento. P. 4, 17. Também em MERLEAU-PONTY, Maurice – **O Olho e o Espírito**. 6.ª ed. Lisboa: Vega, 2006. ISBN 9726993520. **P. 33 e seguintes.**

220. CASTELLO-BRANCO, 2014, Op. Cit. P. 5.

221. MERLEAU-PONTY, 2006, Op. Cit. Pp. 33, 34.

222. "Os cegos, diz Descartes, 'vêem com as mãos'. O modelo cartesiano da visão é o tacto. Tal modelo livra-nos da acção à distância e desta ubiquidade que constitui toda a dificuldade da visão (e também toda a sua virtude)." MERLEAU-PONTY, 2006, Op. Cit. P. 34.

223. MERLEAU-PONTY, 2006, OP. Cit. P. 36.

e a percepção, entre a experiência visual e háptica, entre corpo e objecto. É uma experiencia que se desenvolve por si mesma nas sucessivas etapas do fazer.

Como escreve Susan Hurley, "os recursos cognitivos e estruturas emergem, camada após camada, dos espaços compartilhados de informação que permitem a percepção na acção"[224]. Relacionamo-nos com a percepção na acção desde o início, quando iniciamos o desenho, e é a partir daí que começamos. Não estamos previamente a observar ou a conhecer; estamos numa situação onde o facto coincide com o fazendo.

2.5.2.

ÓPTICO / HÁPTICO / CINESTÉSICO: DISJUNÇÃO E CONEXÃO

Através da articulação óptico/háptico/cinestésico, procuramos definir o que há de táctil no desenho, isto é, o que depende da mão, da pele e, por oposição, da visão; como se manifestam no desenho; de que forma as variantes desta articulação revelam as singularidades dos processos do desenho.

Começaremos por explorar as hipóteses a partir de duas relações simples: a subordinação da mão ao olho como paradigma de uma actuação essencialmente óptica e outra que explora uma forma de *ver pela mão*, sem subordinação da mão ao olho, como um modo tendencialmente háptico.[225]

A partir destas hipóteses, que incluem a visão, a mão, o objecto da representação e acção, exploram-se as suas variações e interacções numa inter-relação de estímulos, nem sempre percebidos nos momentos de realização e que conduzem à verificação do que é percepcionado pelos olhos. Alberto Carneiro refere-o quando diz:

> *O funcionamento mecânico do olho humano e as suas faculdades perceptivas interagem com as coisas visíveis e determinam formas*

224. HURLEY *in* GENDLER; HAWTHORNE, 2006, OP. Cit. P. 206.

225. O termo "háptico" deriva do grego *(haptikós, -ê, -ón*) que significa "tocar", relativo ao tacto ou ao toque, táctil. Desta sua origem etimológica deduz-se que "háptico" é um adjectivo de (ou relacionado com) a sensação de tocar. Aplicado à imagem, foi utlizado pela primeira vez por Alois Riegl. (RIEGL, Alois – **Late Roman Art Industry**. Roma: Giorgio Bretschneider, 1985. ISBN 8885007767.)
Sobre este aspecto, consultar também CASTELLO-BRANCO, Patrícia Silveirinha – A Visualidade Háptica da Televisão Contemporânea. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo. Vol. 32, n.º 2 (2009). P. 15.

percebidas, reais e ou virtuais nas sequentes verificações sobre o processo desenhado.[226]

Quem desenha está, neste caso, num processo cujo funcionamento constrói imagens que são mediadas e conformadas à visão, em que as representações correspondem a essa evidência operativa. A sensação que a visão nos transmite quando observamos o desenho é estável – uma coisa já resolvida, portanto, muito diferente da "visão" fragmentada que temos quando desenhamos; que estabelece cadeias de sentido que não se justificam unicamente na realidade, mas que se encontram também na consciência corporal que o próprio acto do desenho convoca. Como refere Alberto Carneiro, "um corpo que responde às circunstâncias da sua envolvência afectiva, que é transformado e transforma nas suas afecções e apetências"[227]. E continua:

O desenho, como meio e forma de consciência corporal, no domínio dos instrumentos físicos, conceptuais e simbólicos, conduz à realização, à inventiva e à necessária adaptação ou transformação dos usos e das técnicas, no correspondente processo cognitivo.[228]

O entendimento dos sentidos, que se constituem no desenho como "possibilidades de facto", são uma forma de aproximação às orientações, às "regras", às estratégias, que explicam, até certo ponto, a construção de uma consciência operativa e criativa. Estas são definidas pelo artista, para a resolução do seu projecto. São muitas vezes pontos de partida, intenções, pretensões, objectivos, cuja formação não é instantânea. Resultam de uma série de movimentos que confrontam o que é possível prever com as alternativas obtidas das experiências. Na prática, o artista responde às circunstâncias do seu desenho. O olhar (re)conhece o resultado, onde se confrontam o visível e o (esperado): no processo, na realidade e na "realidade" do desenho, não são necessariamente coincidentes.

Segundo Simmons[229], esta divergência pode explicar-se porque "o tipo de visão necessária para desenhar é diferente da visão que usamos normalmente"[230]. Não é necessária, portanto, a mesma visão

226. CARNEIRO, 1994, Op. Cit. P. 37.

227. CARNEIRO, 1994, Op. Cit. P. 36.

228. CARNEIRO, 1994, Op. Cit. P. 43.

229. Simmons, citado por CABEZAS, Lino_**Percepción y Descripción, Elementos del Dibujo** *in* GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **El Manual de Dibujo: Estratégias de Su Enseñanza en el Siglo XX**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001. ISBN 9788437619248. P. 144.

230. CABEZAS *in* GÓMEZ MOLINA, 2001, Op. Cit. P. 144.

para desenhar ou para identificar objectos ou para ler um livro ou um mapa. A percepção é a mesma; todavia, os níveis de concentração, os focos, os tempos, a articulação com a memória e a relação com os esquemas apreendidos são diferentes. O desenho "dá-nos a ver"[231] o resultado (o objecto do acto do desenho) e que significa em certo sentido aquilo que cada um vê, ou pensa que vê, aquilo que cada um sabe ou pensa que sabe e que é fundamental para a escolha do processo que permitirá esta visualidade. É operativo. Isto significa bastante mais do que "olhar com os olhos".[232]

Significa, portanto, incluir a previsão dos significados, dos resultados, incluir os meios e os instrumentos, para além da natureza e do conhecimento específico do objecto. É abrir o olhar às dúvidas, às reconsiderações e às reflexões sobre aquilo que pretendemos resolver ou experimentar. "O significado de determinado evento, acção ou propósito, aquele que lhe atribuímos, fundamenta-se sobre antecedentes e consequentes"[233], escreve Alberto Carneiro. É este o sentido que é dado pelo processo – um conjunto de acções ordenadas, entre uma acção e a seguinte. Porém, esse sentido nunca é totalmente objectivo. Desenhar é um processo em que a relação com o mecanismo da visão pode estar de tal modo entrelaçado que não podem funcionar separados, embora esteja sempre *ameaçado* por um qualquer movimento desestabilizador. Num desenho de observação, o movimento do corpo pode significar alterar todas as coordenadas anteriormente dispostas no papel. A pintura *António e Maria* (1961-2010), de António Lopez, parece suspensa na sensibilidade nos movimentos e parece combinar percepções de natureza (sensorial) distintas.

A mão coloca perante os olhos a evidência, não apenas da diferença fisiológica que especializou os órgãos e as suas funções, como ajuda a compor "o que o olho vê". A mão prolonga a visão para a ilusão vivida por cada gesto, por cada movimento que faz aparecer o desenho. Henri Focillon refere-o quando afirma:

Antonio López
"Antonio y Mari", 1961-2010
Óleo s/ painel de madeira
46 x 56 cm

Colecção do artista



231. Não é o desenho que "dá a ver"; é o autor que reconhece, num jogo complexo onde a cultura visual prévia que ele transporta, as representações que faz do próprio desenho dentro de um contexto artístico e cultural, e as representações que faz de si mesmo enquanto desenhador se revelam nas suas decisões.

232. Para K. Nicolaides, este sentido atribuído ao olhar está directamente ligado à aprendizagem do desenho: "Aprender a desenhar é na realidade uma questão de aprender a ver, ver correctamente, e isto significa bastante mais do que limitar-se a olhar com os olhos. O tipo de 'olhar' que eu digo, é como uma observação que utiliza os cinco sentidos e que chegassem através dos olhos de uma só vez. Mesmo que uses (apenas) os teus olhos, tu não os podes fechar aos sentidos – em vez disso, reténs (para uso futuro) porque todos os sentidos têm um papel na observação que estás a fazer. " (NICOLAIDES, Kimon – **The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study.** Nova Iorque: Mariner Books, 1990. ISBN 0395530075. P. 5.)

233. CARNEIRO, 1994, Op. Cit. P. 46.

O artista prolonga o privilégio da curiosidade da infância bem para lá dos limites dessa idade. Ele toca, apalpa, calcula o peso, mede o espaço, modela a fluidez do ar para aí prefigurar a forma, acaricia a superfície de todas as coisas e é com a linguagem do tacto que compõe a linguagem da vista – um tom quente, um tom frio, um tom pesado, um tom profundo, uma linha dura, uma linha suave.[234]

O processo do desenho desencadeia as experiências hápticas implicadas em cada acção – tocar, tactear, agarrar, sentir o peso, medir o espaço. A partir destas analogias que se estabelecem com a percepção – entre a mão e olhar, entre o ver e o tocar – a experiência do desenho é *ampliada*, através dos sentidos visual e táctil, num processo de contínua compensação. A este propósito, Lino Cabezas transcreve do manual de Betty Edwards[235] o que poderá estar em causa na relação entre perceção visual e háptica, quando descreve a experiência do desenho de contorno cego:

À medida que o olho rastreia lentamente os contornos de um objecto, a mão move o instrumento de desenho com idêntica "precisão e velocidade, respondendo às mesmas irregularidades da forma. […] Há que imaginar que, enquanto se desenha, o lápis ou a caneta estão em contacto real com o objecto."[236]

Esta experiência pode ser considerada, em termos elementares, como o princípio gerador do desenho. Refere-se a um modo de desenho em particular, mas não é dele exclusivo. Explica o processo como uma contínua sensação do modo como os sentidos visual e táctil se adequam, multiplicando sobre o papel sinais vagarosos, seguros e intensos, mas ao mesmo tempo ágeis e dúcteis. As suas características e potencialidades estão inscritas no seu contorno e desenho. "A mão resgata o tacto da sua passividade receptiva, organiza-o para a experiência e para a acção"[237], escreve Focillion. Esta adequação entre os sentidos visual e táctil é o princípio de uma dimensão corporal que é dada pela expansão da experiência do desenho potenciada por essa equação – olho/mão, meio/matéria. Tal equação é o fundamento dos processos do desenho. É a relação mais elementar, que orienta as acções gráficas nas diferenças entre o que é visto e o que é pensado, seja uma forma/objecto, uma ideia ou um conceito. O desenho toca a matéria e deixa um rasto, do mesmo

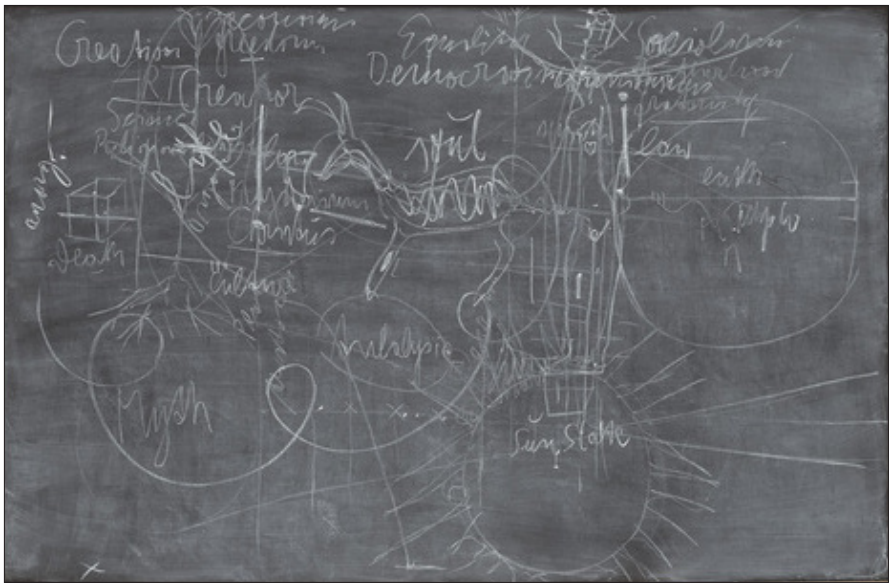
234. FOCILLON, Henri – **A Vida das Formas, Seguido de O Elogio da Mão.** Lisboa: Edições 70, 2001. ISBN 9789724410616. P. 115.

235. EDWARDS, Betty – **Aprender a Dibujar con el Lado Derecho del Cerebro**, 3.ª ed. Barcelona: Urano, 1994. ISBN 847953074X.

236. CABEZAS *in* GÓMEZ MOLINA, 2001, Op. Cit. P. 145.

237. FOCILLION, 2001, Op. Cit. P. 128.

modo que toca o pensamento e deixa ver as formas do pensamento, como a afirmação de Joseph Beuys já reconhece – "os pensamentos formam-se ao desenhar"[238]. Para Joseph Beuys, os pensamentos surgem da conjugação da concentração e da emoção que se formulam directamente na matéria do desenho. A energia emocional que guia o lápis ou o pincel, em Beuys, é a expressão de uma presença momentânea de uma modalidade do corpo[239], mais complexa e completa aberta no desenho. Através do desenho, estamos em contacto real



Joseph Beuys
"Untitled (Sun State)", 1974
Giz e marcador s/ quadro negro com moldura de madeira
120,7 x 180,7 cm

com o objecto, independentemente da sua natureza, material ou não. É isso que Beuys nos dá a ver.

Em *A Vida das Formas*, Henri Focillion descreve esta "aptidão mágica" que conjuga diferentes estados da matéria, da percepção e da emoção, onde a experiência se transforma, na seguinte imagem:

> *As minhas mãos, diz o Centauro, sentiram rochedos, as águas, as inumeráveis plantas e as mais subtis impressões do ar, porque eu as*

238. As formas do pensamento são, para Beuys, uma espécie de interlocutor , que "actua como mediador entre o corpo e o espírito". Beuys vive, portanto, no acto de desenhar a síntese do corpo e do espírito e entrega-se ao processo de comunicação como um meio de funções catalíticas, que anota sismograficamente em "*thinking forms*". (BEUYS, Joseph – **The Secret Block for a Secret Person in Ireland** [catálogo de exposição]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1994. P. 202.)

239. "Em Byeus, o corpo serve de operador de um devir-coisa do corpo, e de um devir-corpo da coisa, o que faz ressaltar a força como matéria moldável." (P. 324) Esta articulação é também um meio, uma passagem entre o interior (não-visível do corpo) e o exterior (visível do corpo). O corpo é agente e meio dessa transformação, ainda que "só no momento da expressão da imagem eles se conectam, se articulam e adquirem realidade." (P. 323). (GIL, José – **A Imagem Nua e as Pequenas Percepções.** 2.ª ed. Lisboa: Relógio d`Água, 2005. ISBN 9789727082995.)

ergo nas noites cerradas e calmas para que surpreendam as brisas e nelas encontrem sinais que augurem o meu caminho... O Centauro e Dafne, favorecidos pelos deuses, na sua metamorfose ou na sua estabilidade, não possuíam outras armas que as da nossa raça para sentir o universo, para o experimentar, mesmo naquelas correntes translúcidas destituídas de peso e que a visão não vislumbra.[240]

Ao desenhar, penetramos profundamente em algo que só está relacionado com o fazer do desenho, no sentir, no toque e que se revela (no desenho) como *o que não foi visto nunca* daquela maneira. Favorecidos, como Centauro e Dafne, na capacidade de sentir, para experimentar (no processo, toda a superfície do desenho) e aceder, pelo trabalho das mãos, àquilo que a visão não vislumbra – "as minhas mãos sentiram", diz Centauro, e aí encontrou os sinais do seu caminho.

A fruição do mundo exige uma espécie de instinto táctil. A vista desliza pela superfície do universo. A mão sabe que o objecto é habitado pelo peso, que é liso ou rugoso, que não está ligado ao fundo de céu ou de terra de que parece fazer parte. A acção da mão define o vazio do espaço e o cheio das coisas que o ocupam. Superfície, volume, densidade, peso, não são fenómenos ópticos.[241]

O *mistério* dessa aptidão que se manifesta ao desenhar parece estar, em parte, na capacidade de mudar o nosso estado físico e emocional e nas mudanças da percepção. O desenho é uma realidade visual. Todavia, o que se impõe à visão, durante o processo do desenho, "é um espaço sem forma e um movimento sem repouso que ela tem dificuldades em seguir e que, em conjunto, desarticulam o óptico"[242].

O reconhecimento desta desarticulação do óptico, durante o processo, define um momento de transposição para o que poderíamos designar sentido *háptico* do desenho. Um sentido que é referido por Deleuze:

[…] *sempre que tiver deixado de haver subordinação directa num sentido ou no outro,* […] *quando a própria visão descobre em si mesma uma função de toque que lhe é própria, que só a ela pertence e que é distinta da sua função óptica.*[243]

240. FOCILLION, 2001, Op. Cit. P. 111.

241. FOCILLION, 2001, Op. Cit. P. 111.

242. DELEUZE, Gilles – **Francis Bacon: Lógica da Sensação.** Rio de Janeiro: Zahar, 2007. ISBN 9788537800256. P. 256.

243. DELEUZE, 2007, Op. Cit. P. 256.

No fundo, cada artista, por si, defronta-se com o efeito da tensão ou disponibilidade introduzida no movimento da sua mão, que abre ao olhar o *espaço manual* daquilo que é visto (também no desenho). José Gil refere-o quando diz:

> […] *tudo isto se passa no espaço da imagem, quer dizer, no espaço articulado e articulante do movimento que vai e vem do dentro ao fora. Há que pensar o corpo como um grande metabolizador desse movimento;* […] *acordando forças, acelerando fluxos, expandindo horizontes.*[244]

É neste sentido que o desenho se abre a "domínios sensíveis", na linguagem de Francis Bacon, e a um tipo de experiência que na coordenação entre a mão e a mente implica toda uma actividade pensante que se dispõe também fisicamente ao corpo.

Contrariamente aos outros sentidos, "o háptico implica a totalidade do corpo, a maioria das suas partes e toda a sua superfície. As extremidades são os órgãos sensíveis exploratórios, mas também órgãos motores performativos – equipamento para sentir e anatomicamente preparado para fazer"[245].

O sentido háptico desenvolve e compreende portanto todas as trocas possíveis entre a visão e a mão, entre o movimento dos olhos e os movimentos do corpo, que consubstanciam no desenho a dinâmica dessas acções.

> *O tacto e a cinestesia associam-se na estruturação deste sistema de percepção, dispositivo pelo qual cada pessoa obtém informação simultaneamente sobre o que a envolve e sobre o seu corpo e o seu corpo relativamente ao objecto.*[246]

É portanto uma percepção (e motivação) muito diferente da que se leva a cabo exclusivamente a partir da visão. No texto seminal *Spätrömische Kunstindustrie* de Alois Riegl, publicado originalmente em 1901, é formulada a ideia de uma visão táctil ou háptica, na qual o papel contributivo do tacto é enfatizado pelas propriedades informativas da materialidade dos objectos e pela objectividade da experiência sensitiva. A visão háptica é uma visão próxima. Patrícia Castello-Branco, no seu ensaio *A Visualidade H*áptica e *os Neurónio Espelho,* descreve o háptico como um sentido de proximidade e de empatia com o objecto:

244. GIL, 2005, Op. Cit. Pp. 326, 327.
245. CARNEIRO, 1994, Op. Cit. P. 42.
246. CARNEIRO, 1994, Op. Cit. P. 42.

> *O sentido háptico compreende a ideia de continuidade, contacto directo e ressonância.* […] *a visualidade háptica vê o mundo como se lhe tocasse, isto é, de muito perto, com envolvimento físico* […] *Um mundo de envolvência por oposição a um mundo de distância, contemplação, organização e ordenação em função de factores fixos e independentes.*[247]

O sentido háptico transforma o espaço vivido numa rede de relações e motivações que tornam diferente a experiência do desenho; o sujeito é activamente envolvido e toma consciência dessa sua participação e, em última instância, passamos de uma ideia de representação para uma ideia de afectação[248]: a percepção incorporada afecta e é por sua vez afectada; o desenho é uma dimensão dessa percepção – a sua dimensão táctil.

2.5.3.

TEMPO / VELOCIDADE / CEGUEIRA[249]

Poderíamos dizer que o processo do desenho desvenda ao corpo diferentes sentidos que actuam como motivos de acção, de pensamento, de conhecimento, de coordenação entre a mão e a mente, entre visão e o tacto. Em suma, trata-se de uma predisposição do corpo para a diversidade de sensações que se proporcionam no acto de fazer.

---

247. CASTELLO-BRANCO, 2010, Op Cit. P. 22.

248. "It seems to us the smooth is both the object of a close vision *par excellence* and the element of haptic space (which may be as much visual or auditory as tactile). The striated, on the contrary, relates to more distant vision, and a more optical space – although the eye in turn is not the only organ to have this capacity. […] In my emphasis on haptic visuality criticism, I intend to restore a flow between and the optical that our culture is currently lacking. That vision should have ceased to be understood as a form on contact and instead become disembodied and adequated with knowledge itself is a function". (MARKS, Laura U. – **Touch, Sensuous theory and Multisensory Media**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. ISBN 9780816638895. P. 12.)

249. Tempo/velocidade/cegueira é originalmente utilizado por Valle de Lersundi (DEL VALLE DE LERSUNDI, Gentz – **En Ausencia Del Dibujo: El Dibujo y Su Enseñanza tras la Crisis de la Academia.** Bilbau: Universidad del Pais Vasco, 2001. ISBN 9788483733073. II 5.5. Tiempo/Velocidad/Ceguera, p. 98 – En Ausencia del Dibujo), para enquadrar a ideia de tempo nas imagens, nomeadamente as imagens fotográficas ou em movimento e as suas relações com o desenho. É portanto uma abordagem que considera os termos ou conceitos numa perspectiva semiótica que mantém à superfície a representação realista e virtuosa. Na presente investigação toma o sentido que é dado pelo processo do desenho na relação que estabelece com a ideia de "percepção na acção". É portanto um movimento natural desencadeado pelo processo e que implica um processo de verificação totalmente distinto.

Como temos vindo a afirmar, o corpo responde às circunstâncias da sua envolvência no desenho. Isso implica a percepção dos diferentes momentos em que se organiza o processo, no tempo e nas acções. O processo supõe uma atenção simultânea à percepção dos acontecimentos (no desenho) e à percepção dos resultados (desenho). Para isso, temos que ser capazes de percepcionar o movimento e os efeitos do movimento no desenho. Em última instância, tudo está em movimento e o desenho, neste sentido, oferece permanentemente ao artista um conjunto de alternativas, de possibilidades, que ele pode ou não continuar ou explorar. Como usa então o artista estes tempos? Como relaciona os tempos da percepção e os tempos da acção?

O processo, por definição, não é um acontecimento estático. Nele ocorre um conjunto de mudanças que adquirem significado na sua legitimação pelo artista. O artista participa como observador participativo (aquele que faz e que observa aquilo que faz).

O processo potencia este movimento reflexivo entre fazer e observar, entre pensar e fazer (que não pode desligar-se a todo o tempo). No essencial, podemos considerar que a percepção de cada uma das suas actuações não está desligada das outras que as precederam. Cada percepção adquire significado como memória da sua participação como relação entre actuações passadas e actuações futuras. É uma dimensão temporal, edificada na memória. O artista faz e observa o que faz na perspectiva de poder responder ao que foi feito e possibilitar o desenvolvimento do desenho, continuando em jogo. Este é um empreendimento que passa por uma série de etapas e que o deixará permanecer mais ou menos tempo dentro do desenho. Como num jogo, cumprindo e inventando regras, arriscando jogadas.

Assim, como num jogo, poderemos conceber a experiência processual do desenho como um diagrama, em torno do qual o corpo deposita pouco a pouco as suas várias projecções dimensionais. O diagrama é aqui entendido como um conjunto operatório dos traços, linhas, manchas de zonas/espaços, um conjunto de coordenadas visuais, onde o desenho começa. Como refere Deleuze, a partir da leitura da Francis Bacon, "a actuação do diagrama, a sua função, diz Bacon, é 'sugerir'. Ou, mais rigorosamente, é introduzir 'possibilidades de facto.'"[250] São portanto indicadores de qualquer coisa que precisa de ser trabalhada, utilizada e que dão testemunho do corpo no processo.

Este é o corpo projectado como imagem das suas próprias relações no espaço e no tempo, de que nos dá conta Alberto Carneiro e que Robert Morris explora nas séries *Blind Time Drawings*. Robert

250. DELEUZE, 2007, Op. Cit. P. 172.

Morris explora a experiência perceptiva na relação do corpo, com o tempo e com o espaço no desenho numa permanente procura de olhos fechados. Morris interioriza (pelo desenho) a experiência do que é registado sobre o papel. O processo é explícito. Os traços, os toques, as fricções de Morris são visíveis – "o processo regista a decisão em relação à pressão, distância, localização"[251] do desenho nos limites da folha de papel. Esta é uma extensão natural do que pode saber sobre si, na relação entre mente/corpo/consciência e afastado das ilusões do olhar.

Afirma Robert Morris: "Eu continuo como que a esfregar no vazio, como se a pressão dos dedos fosse exercida contra nada."[252] Morris quebra a linearidade do processo que conduz a uma forma de cegueira, que o aproxima muito mais dos limites da percepção, explorando os seus próprios lapsos. "Morris discute algumas das razões que estão por trás destas obras, incluindo uma ambição, uma busca para encontrar uma base para a elaboração de uma representação directa, por um lado, não-representacional, por outro."[253]

Na longa série de experiências realizadas, Morris explora um processo de repetição contínua de movimentos, quase hipnótica, como movimentos lentos onde as mãos tocam o papel, fazendo marcas, que testemunham o ciclo de produção do desenho. O processo, a percepção, a memória e o tempo são traduzidos em todas estas obras de Morris, como um esforço de tradução pura da mente em matéria visível.

O processo pode, potencialmente, tomar conta do desenho. Pode impor as suas regras e tempos. Nas palavras de Ana Leonor Rodrigues, "o objecto de desenho não existe anterior a nós, ele é um resultado directo quer da nossa relação espacial e fenomenal com o mundo, quer da nossa vontade e capacidade de acção, neste caso do desenhar"[254]. Assim, mesmo nas relações entre a matéria (do desenho) e energia (do corpo) e nas transposições perceptivas que daqui sobressaem, tudo isto está concentrado na vivência dos acontecimentos do desenho. Desde logo, nas disjunções e conexões entre a visão e o tacto, entre a acção e o tempo, entre a matéria e o corpo.

Estas disjunções e conexões atravessam a emergência do processo como condição visível do desenho, gerada como uma "catástrofe

251. TSOUTI-SCHILLINGER, Nena – **Between Word and Image: The Blind Time Drawings of Robert Morris.** Nova Iorque: The City University of New York. [Consult. 28 Jun. 2014] Disponível em WWW: https://www.yumpu.com/en/document/view/10099084/between-word-and-image-the-blind-time-drawings-of-robert-morris.

252. TSOUTI-SCHILLINGER, Op. Cit. P. 11.

253. TSOUTI-SCHILLINGER, Op. Cit. P. 2.

254. RODRIGUES, Ana Leonor Madeira – **O Desenho.** Lisboa: Editorial Estampa, 2000, ISBN 9789723316087. P. 65.

óptica e o ritmo manual"[255], em que os tempos do desenho se encurtam, dilatam, ou deslocam. Parafraseando Deleuze, o "abandono de toda a soberania visual"[256] abre um campo de cegueira no espaço físico do desenho, onde as decisões respondem às limitações e possibilidades do corpo.

Em suma, o que o corpo revela é devolvido ao corpo, ao artista, no momento e, depois, como rasto e como expressão esgotada dos movimentos do seu corpo. Os gestos e as acções denotam movimentos dos quais são apenas parte no espaço e no tempo do desenho. Ganham e perdem sentido no devir.

255. DELEUZE, 2007, Op. Cit. P. 179.

256. DELEUZE, 2007, Op. Cit. P. 179.

3.
TEMPORALIDADE E PROCESSO

O compromisso com o tempo tem estado presente nas hipóteses criativas que abriram "viagens imaginárias e utópicas"[1] nas vanguardas do início do século XX – como se pode demonstrar em certo sentido pelo interesse de Marcel Duchamp na ideia de "uma máquina do tempo"[2] manifesta na sua obra *Le Grand Verre* (1915-1923) –, mas também por aquilo que justifica o encadeamento e a potência das etapas ao longo de um processo. Trata-se de captar a forma como o tempo "chega a ter maneira de se mostrar"[3], para além das questões clássicas das imagens relativas ao assunto.Procuraremos, neste capítulo, abordar as questões relativas à ideia de tempo no processo do desenho, em dois sentidos: por um lado, no sentido em que esta é parte de uma abordagem crítica fundada nas circunstâncias e duração das acções como expressão de um acontecimento temporal; por outro, no modo como a ideia de tempo se evidencia na sucessão de acontecimentos no processo. Iniciaremos a nossa reflexão pelo que decorre do próprio conceito de processo e que remete para a sequência de acontecimentos que articulam diferentes etapas e estados, a sua duração e importância – Acção / tempo / duração.

Reconhecem-se as diversas modalidades do tempo e temporalidade, como elementos diferenciadores dos processos. É outra forma de compreender o que fica e o que é transitório no desenho, o estado do tempo e das coisas.

Procuraremos também compreender o modo como, na articulação tempo/corpo/matéria, se explora uma certa arbitrariedade de duração e como esta poderá ser igualmente um elemento diferenciador dos processos. O tempo, como elemento catalisador e não apenas condicionante, manifesta-se na condição sinóptica do traço que a imagem comporta.

1. PAIVA, Francisco Tiago Antunes – **El Tiempo, Parámetro del Dibujo**. Bilbau: Departamiento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibersitatea, 2008. Tese de doutoramento. P. 327.

2. PAIVA, 2007, Op. Cit. P. 327.

3. HEIDEGGER, Martin – **O Conceito de Tempo.** 2.ª ed. Lisboa: Fim de Século, 2008. ISBN 9789727542628. P. 23.

Compreende-se, ainda, o que na temporalidade do desenho remete para o que é provisório, mas também para o que poderá constituir uma série ininterrupta e interminável de instantes. É, em certo sentido, uma relação entre a imagem temporal e a imagem sinóptica – sequência / simultaneidade. Admitimos, portanto, que o desenho põe em evidência o uso que podemos fazer de uma certa "linguagem do tempo". Isto é, a forma como o desenho provoca a necessidade de um vocabulário específico sobre o tempo para clarificar a sua condição processual.

3.1.
ACÇÃO / TEMPO / DURAÇÃO

E os frutos ultrapassaram a promessa das flores.[4]
Malherbe —

Esta relação entre acção, tempo e duração resume os conflitos temporais a um diagrama operativo do processo. Desta relação, surge a imagem de um *passado* que se transforma, que sofre metamorfoses e que enfatiza os aspectos não miméticos da arte – o tempo e o que nele se define e cumpre "como consequência dos acontecimentos que nele se desenrolam"[5]. Colocamos, portanto, a questão mais sobre o emprego do tempo como meio, do que sobre o próprio tempo como categoria (perceptiva ou filosófica). Reconhece-se no processo essa capacidade de tornar visível o que não se pode ver – a afirmação de Talcott Parsons, "um acto é sempre um processo no tempo" – serve este lado germinal do desenho baseado no resultado das acções. Do mesmo modo, se, para Heidegger, "o tempo é aquilo em que se desenrolam os acontecimentos"[6], podemos considerar o processo como sendo fundamentalmente uma forma de lidar com o tempo, inscrevendo-o como matéria moldável dos actos do desenho.

Como temos afirmado, o processo contém em si mesmo a ideia de formação, de qualquer coisa que, em relação ao objecto/desenho, se baseia no tempo e no sentido das suas acções. Importa, por isso, questionar em que medida o desenho compreende esta ideia na sua formação. Qual a sua interpretação e sentido, relativamente aos restantes parâmetros do desenho, como a matéria, o contexto e a circunstância da produção?

Trata-se de um duplo problema. Em primeiro lugar, pelo que resulta do movimento do próprio processo, e que evoca um conjunto de etapas e estados; em segundo lugar, sendo acto no tempo, traz à luz uma lógica experimental, individual e que se baseia na (sua) própria vida, remetendo para uma formação – autorreferencial – cuja lógica é muitas vezes ensaiada no momento do fazer.

4. Verso de Marlherbe, citado *in* AUGÉ, Marc – **As Formas do Esquecimento**. Almada: Íman Edições, 2001. ISBN 9728665059. P. 23.

5. Heidegger, 2008, Op. Cit. P. 25.

6. Heidegger, 2008, Op. Cit. P. 27.

Esta ideia de formação como acção no tempo é frequentemente determinada pela intenção, função e modo do desenho. O esboço, por exemplo, comporta uma temporalidade misturada, definida pela possibilidade de interpretar os intervalos que nos permitem aceder às referências temporais que representam etapas que têm um princípio e um fim, e à interpretação do que se projecta nessas vastas paisagens temporais.

A conformidade entre acção/tempo/duração pode ser "tão imediata e espontânea, quanto lenta, surda e difícil"[7], remetendo para uma estrutura móvel do tempo, "em que intervêm diversas ordens de relações, segundo a diversidade de movimentos"[8]. O desenho, como prática fenomenológica, estabelece uma relação evidente com as operações que se desencadeiam no processo. A certeza, mencionada por Molina, de que "preencher um espaço não é só um meio de cobrir um determinado fundo, é uma operação que determina toda uma atitude muito particular com a qual enfrentamos o tempo"[9], alude simultaneamente ao reconhecimento do impacto e intencionalidade das nossas acções e à percepção dos movimentos nosso corpo. Parafraseando Heidegger, "o que meço – repito –, ao medir o tempo, é o meu mesmo sentir-me afectado"[10]. A afecção, ou o modo como somos afectados pela potência das nossas acções no desenho, leva a que se considere o problema do tempo no processo como um problema de percepção. Como o percebemos, então?

A resposta está nas possibilidades de uso das "configurações do tempo", na linguagem de Paul Ricoeur.[11] As formas, tal como a nossa própria vida, são em certo sentido afectadas pelo modo como dispomos e actuamos no tempo. O desenho funciona, assim, como um dispositivo de encapsulamento das nossas acções no tempo. Mas também no sentido referido por Marc Augé:

> […] *para nos interrogar essencialmente sobre o uso que podemos fazer, cada um por seu lado (ou juntos em colectividades mais ou menos efémeras), do tempo, do nosso tempo e do tempo dos outros,*

7. FOCILLON, Henri – **A Vida das Formas, Seguido de O Elogio da Mão.** Lisboa: Edições 70, 2001. ISBN 9789724410616. P. 99.

8. FOCILLON, 2001, Op. Cit. P. 99.

9. GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **Los Nombres del Dibujo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005. ISBN 9788437622712. P. 166.
A expressão de Molina encontra sentido também na reflexão sobre *As figuras do tempo* (3.2), onde pomos em evidência algumas das formas como enfrentamos o tempo.

10. HEIDEGGER, 2008, Op. Cit. P. 33.

11. RICOEUR, Paul – **Time and Narrative. Vol. 2**. Chicago: The University of Chicago Press, 1985. ISBN 0226713342.

do tempo que passa e do tempo que volta, do tempo que morre e do tempo que fica, do tempo suspenso e do tempo que chega.[12]

Para quem desenha, este dispositivo transforma o passado, que se perde ou reencontra e esboça futuro permanentemente.[13] Esta ideia é uma aproximação útil ao sentido literal da temporalidade no processo.

12. AUGÉ, 2001, Op. Cit, P. 32.
13. AUGÉ, 2001, Op. Cit. P. 70.

3.2.
AS FIGURAS DO TEMPO

Para começar, considera-se uma abordagem que especificamente se desloca das questões clássicas da iconografia e do tema, para a ênfase nos aspectos que se relacionam com a experiência do tempo e temporalidade no desenho a partir do processo. O desenvolvimento centra-se, portanto, em percepções distintas do tempo no desenho e no processo e que ocorrem de diversos domínios, tais como o fenomenológico, o empírico, o filosófico, ou o ficcional. Modalidades essas (de apreensão e uso) que estão relacionadas com o processo e o modo como se projectam no desenvolvimento do desenho. Em certo sentido, remetem para o que o artista percebe e incorpora no desenho como factor temporal, tanto na produção como na recepção perceptiva do desenho. Está relacionado com os aspectos da percepção e uso da temporalidade, que articula as diferentes respostas ao processo do desenho em "tempo-real".

No processo ocorre um conjunto de mudanças que adquire significado pela participação do artista, na medida em que ganha consciência, entende e compreende cada uma das suas actuações. Isto é, o artista apercebe-se do desenvolvimento temporal no desenho, que comporta "uma ordem de sucessões" (do início ao fim) das quais faz parte. Cada percepção adquire significado como uma forma de memória da sua participação no desenho.

Trata-se, portanto, de tentar compreender quais os elementos diferenciadores do tempo e temporalidade no desenho que respondem às formas de uso também elas diferenciadas que agem dentro e fora dele. Como se consegue decifrar o tempo e a temporalidade no desenho? Como é que este problema se coloca no desenvolvimento do desenho? A chave para a leitura destas questões está, em parte, tanto na formação do desenho, como na visibilidade do próprio processo, como observa Robert Morris:

> *A visibilidade do processo ocorreu com a preservação dos esquissos e do trabalho inacabado da alta Renascença. A "historização" da arte processual com a "preservação dos esquissos e do trabalho*

inacabado da alta Renascença" fornece uma importante pista para a inscrição da temporalidade no desenho em geral.[14]

Para Morris, esta inscrição pode entender-se como um diagrama temporal, delimitado o início e o fim do desenho. O resíduo gráfico onde a temporalidade se inscreve serve de evidência de um acontecimento que tem lugar, na duração e frequência dos gestos, mas uma evidência marcada por uma separação artificial entre forma e matéria. De facto, já Focillon argumentava contra a "divisão convencional entre forma e matéria". A matéria é "volatilizada" em desenho, usando a expressão de Pamela M. Lee: não é portanto tratada como vestígio, como resíduo de um "caminho para o desenho". Pamela Lee refere-o quando diz:

A revisitação deste modelo na arte processual contemporânea sugere que a prática do desenho se refere sempre ao necessariamente esquivo que repele qualquer disciplina e ao que não se pode conter, e que o ponto principal não está tanto no vestígio material da actividade mas nas suas inevitáveis poeiras radioactivas. A temporalidade da arte processual é sublinhada neste último ponto em particular.[15]

Mas é justamente na experiência prática que emerge do processo – nesse caminho para o desenho – que as formas do tempo se tornam aparentes. Referimo-nos a elas como: duração, tempo incorporado, fluxo, interminável, infinito, imanência, memória, tempo-real e tempo determinado.

A arte processual sublinha isto mesmo, na medida em que o processo mantém uma certa afectação do desenho através das dinâmicas do fazer, como a marca temporal. O que significa, em certo sentido, mostrar-se num determinado tempo – com um princípio e um fim – e reconhecer os efeitos dessa afectação.

14. LEE, Pamela M – **The Double Time of Drawing** *in* BUTLER, Cornelia H. (org.) – **Afterimage: Drawing Through Process.** Londres: MIT Press, 1999. ISBN 0262522624. Pp. 32, 33.

15. LEE *in* BUTLER, 1999, Op. Cit. P. 33.

3.2.1.

DURAÇÃO

Duração é o tempo que continua, em que passado e futuro poderiam ser divididos <artificialmente>.[16]

Hashizume Keiko —

Enquanto matéria tornada visível no processo do desenho, a duração pode interpretar-se de vários modos, quer como "a persistência de uma coisa no tempo"[17], quer como "sucessão de momentos" referenciados no tempo, com um começo e um fim determinados no processo do desenho. O que delimita os diferentes sentidos da duração são questões de intencionalidade, de decisão, sobre os limites temporais determinados pelo artista para fazer o trabalho.

É incontornável, neste sentido, a referência a dois projectos de desenho onde estas questões se ensaiam – *Blind Time Drawings,* de Robert Morris, e *Subway Drawings,* de William Anastasi. O princípio e o fim do desenho, nestes dois corpos de trabalho, são determinados pelo que delimita temporalmente o desenho. Em Anastasi, o processo é determinado pela duração da viagem; em Robert Morris, pelos "requerimentos da temporalidade contingente"[18]. Mas se a duração em William Anastasi é objectiva, definida por um acontecimento exterior ao desenho, expectável no cumprimento do plano da viagem, em Robert Morris é a apreensão do que acontece no tempo real definido arbitrariamente pelo processo, enquanto processo, e no desfasamento entre a intenção original do artista e os constrangimentos gerados pelas circunstâncias da própria execução.

Em ambos os casos, a duração está pré-determinada. Também John Cage, que manteve desde meados do século XX um interesse experimental pelos efeitos da duração na obra, nomeadamente nas

16. KEIKO, Hashizume – Bachelard's Theory of Time: Missing Link Between Science and Art. **Aesthetics.** Tóquio, Vol. 13 (2009). P. 1.

17. Importa, no seguimento da interpretação da definição de duração, ressalvar que a ideia de permanência – "permanência na existência", não liga o conceito de duração ao de eternidade, "como tempo infinito, ou duração infinita" (p. 139). "Por isso, o conceito de duração não inclui necessariamente o de sucessão (infinita), mas só o de permanência do 'ser' que dura" (p. 114). Em certo sentido, a duração é o tempo em que consideramos uma coisa. (FERRATER MORA, José (ed.) – **Dicionário de Filosofia.** Lisboa: D. Quixote, 1991.)

18. Voltaremos de novo a estes dois corpos de desenho na secção seguinte, "Tempo Incorporado", onde analisaremos com outro detalhe a circunstância temporal nestes desenhos.

suas composições musicais, utiliza a duração enquanto limite como circunstância do processo. Para Cage, é a duração, e não a harmonia, que define a estrutura da música: "Cage justificou isto anotando que o silêncio não pode ser ouvido em termos de harmonia, mas apenas em termos de tempo."[19] É, portanto, uma estrutura determinada pelo fim de uma sequência e o início de outra – numa nota apenas ou entre uma nota e outra –, ainda que esta possa ser previamente determinada ou acidental. O próprio trabalho visual de John Cage, realizado a partir de esquemas criativos baseados na improvisação, aleatoriedade, indeterminação, coloca-se nesta dualidade.

A percepção crítica do efeito do tempo na obra de Cage é manifesta na série de desenhos, *Where R = Ryoanji*, de 1983, em que a duração do desenho enquadra um processo de meditação, focado no rolar da pedra sobre o papel e no desenho do seu contorno; em *New River Watercolors Series*, de 1988, essa percepção é entendida como uma espera de algo enquanto o papel seca. Cage utiliza operações casuais para determinar a duração, o ritmo, as dinâmicas e as posições das formas no espaço.[20]

Para Pamela Lee, é também um modo de permitir ao tempo que leve o seu rumo, como um caminho para fazer um desenho, e esse caminho é feito "através do tempo ou o caminho pelo o qual o tempo é figurado através da matéria"[21].

3.2.2.

TEMPO INCORPORADO

Retomamos os dois exemplos que deram origem a este ponto – *Blind Time Drawings* de Robert Morris e *Subway Drawings* de William Anastasi – de modo a perceber as motivações, reiterações temáticas e posições estéticas inerentes à emergência do tempo como matéria do desenho.

Quando William Anastasi começa a série de desenhos *Subway Drawings* em 1977, retoma um processo iniciado com um corpo de

19. HERKENHOFF, Paulo; MARCOCI, Roxana; BASILIO, Miriam – **Tempo**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2002. ISBN 0870706861. P. 10.

20. BROWN, Kathan; SANDLER, Irving; MILLAR, Jeremy – **Every Day Is a Good Day: The Visual Art of John Cage**. Londres: Hayward Publishing, 2010. ISBN 1853322830. Pp. 57-59.

21. LEE, Pamela M – **The "Is" of Drawing** *in* BUTLER, 1999, Op. Cit. P. 30.

trabalho anterior, os *Unsighted Drawings*, começados em 1964[22]. Em *Subway Drawings*, Anastasi apresenta-se convenientemente sentado, com uma prancheta de desenho sobre o joelhos e segurando um lápis em cada mão. Frequentemente, Anastasi obstruía a percepção usando uns óculos escuros e "abafadores" nos ouvidos, enfatizando deste modo determinados parâmetros processuais.[23] O artista inicia uma viagem de metro "a partir da rua 137 onde se localiza o seu apartamento e dirigindo-se ao estúdio de Cage na parte baixa da cidade"[24]. Este enunciado, mais do que introduzir no processo importantes procedimentos casuais, acentua um aspecto particular e consciente na configuração do desenho – o tempo. O desenho constrói-se naquela distância subterrânea e no tempo que leva a percorrer: a duração da viagem e as vicissitudes dessa deslocação. O tempo e as ocorrências da viagem dão corpo ao desenho. Escreve Pamela Lee, a propósito destes desenhos:

> *A configuração de cada desenho é determinada, então, não pela percepção visual, mas pela duração da viagem de metro e pela dinâmica específica do movimento de cada viagem.*[25]

O tempo faz parte do desenho como circunstância daquilo que define o próprio processo, e que John Cage definiu como "agir de acordo com os obstáculos que utilizamos para encontrar ou definir o processo"[26]. Neste corpo de desenhos, o tempo é uma dimensão implícita ao plano da imagem, no sentido em que o próprio artista o define ou considera como parâmetro que pode ser identificado na acção e no agente que a pratica.

Em *Blind Time Drawings*, iniciada em 1973, Robert Morris procurava libertar a visão, desincorporando-a, ao permitir que decisões cinestésicas determinassem o resultado do desenho. Morris faz emergir da folha de papel, numa actuação estimada em tempo e ao mesmo tempo, os gestos cegos de uma experiência de desenho que combina corpo/espaço/tempo e memória. Uma vez terminado o desenho, a diferença entre o tempo estimado e o tempo real que levou para completar o desenho é calculada. Por fim, Morris inscreve

22. Este trabalho foi inspirado nos processos casuais e experiências criativas de John Cage, do qual era amigo. (LEE *in* BUTLER, 1999, Op. Cit. P. 47.)

23. LEE, Pamela M.; WILLIAM Anastasi – **Untitled (Subway Drawing) 2-3-93**. 1993; ANASTASI, William – **Drawing Blind** [registo vídeo]. 2007 (11 min. 15 seg.). [Consult. 25 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://newarttv.com/William+Anastasi%3A+Drawing+Blind.

24. LEE *in* BUTLER, 1999, Op. Cit. P. 47.

25. LEE *in* BUTLER, 1999, Op. Cit. P. 48.

26. BROWN, Kathan – **John Cage Visual Art: To Sober and Quiet the Mind**, São Francisco: Crown Point Press, 2000. ISBN 1891300164. P. 11.

no desenho esta informação juntamente com a descrição da tarefa planeada, como um protocolo que certifica as circunstâncias do acto realizado. O tempo, na sua duração, é "grafado" na folha de papel, como parâmetro manifesto do desenho. E é a partir destas marcações que o próprio desenho assume a relação com os dispositivos temporais. Estão ali, fazem parte do desenho.

Mais recentemente, Lisa Munnelly tem vindo a explorar o sentido da duração temporal como circunstância do processo. São desenhos cronometrados, feitos como "experiência(s) de medir o efeito do tempo e da duração no desenho"[27]. Sobre este processo, a autora refere:

> *Num esboço de um minuto, vou em frente, é acção pura, com pouco ou nenhum dilema.*[…] *Em contraste, a pressão exigida pelo desenho de 40 minutos foi um pouco como estar perdida: um passo para trás para cada passo em frente, a incerteza sobre onde ir* […], *sempre retornando aos pontos de referência conhecidos para reorientação. À medida que passava o tempo as marcas tornaram-se mais apertadas, (o desenho) menos expressivo* […] *o desenho começou a aparecer sobrecarregado, e a tentativa de resolver ou apagar estas marcas falhou, pois o carvão impregnado na superfície do papel não pode voltar ao seu estado inicial.*[28]

No processo do desenho de Lisa Munnelly, a condição do corpo – físico e psicológico – que se dá ao desenho ao longo de uma unidade de tempo – extensa ou curta – é um aspecto fundamental no seu trabalho. Esta parece ser uma maneira de contornar uma condição temporal determinada – medida e exacta – e repensar o agenciamento do corpo, considerando as antinomias entre o tempo biológico e o tempo considerado na experiência libidinal do corpo em que o tempo se torna incontrolável e fluido. De resto, o tempo é, para Lisa Munnelly, não apenas o tempo de concepção e realização do desenho, mas também o tempo da experiência física de vê-lo. Lisa Munnelly torna essa experiência num gesto colectivo e partilhado, possibilitando que o público tome parte do tempo que faz o desenho, como ocorreu em *Slowburner, 2010*: os espectadores assistiram à última parte da realização do desenho *in situ*, na galeria. É o período de tempo em que se executa a obra e que activa a apreensão, física e emocional, de cada passo do tempo. E não é apenas do artista – é também do visitante/observador cuja presença se torna um gesto colaborativo no fluxo gráfico do processo.

---

27. MUNNELLY, Lisa – Dialogues in Proximity. **Studies in Material Thinking**, Vol. 4 (2010). P. 3.

28. MUNNELLY, 2010, Op. Cit. P. 3.

3.2.3.

FLUXO

Pode dizer-se que o fluxo é o que liga o artista ao trabalho em tempo-real. É o que mantém e *alimenta* o processo do desenho. É o que coloca o artista no encadeamento das acções e vivência com o próprio processo do desenho, e que ele próprio poderá manter ou prolongar na experiência do desenho, alterar ou aceitar o seu fim.

O artista está ligado ao desenho também pela matéria com que faz o desenho. Na prática, esta ligação revela ao artista os "acontecimentos" em que age, sem a coacção do que possa resultar do confronto com o desconhecido, o inesperado, o ocasional, sem medo do futuro, porque tudo passa por ele. É, portanto, uma espécie de energia de que o artista dispõe e que lhe permite estar ligado ao que acontece no desenho, sem filtros ou intermediários, onde poderá interpretar o que faz, o que vê ou o que sente.



Jackson Pollock in action

Jackson Pollock parece estar ligado à pintura por um fio de tinta que escorre da lata ou do pincel. É uma ligação frágil. Mas a distância entre o corpo e a pintura é assegurada por esse fio de tinta frágil e incerto. Na tentativa de identificar o que acontece, ou terá acontecido, ao longo do processo, a resposta sugere uma *revelação das sortes* – um acontecimento.

Mas esta ligação pode ser mais próxima. Um corpo quase matéria. No desenho *Motherboard*, de Lisa Munnelly, o material adquiriu uma ressonância particular que não estava presente no pedaço de carvão que a artista tinha nas mãos. É um desenho composto por um grande rectângulo negro, saturado, carregado de profundas nuances materiais geradas pelo processo. São estas marcas do processo que Liza Munnelly reconhece "[fazerem] disparar de novo a imaginação"[29]. O que estava ali não era um rectângulo negro, "mas uma extensão profunda, aveludada, o ponto final de cada marca minuciosa que parece captar a luz como a asa de uma grande mariposa negra"[30].

O fluxo decorre desta ligação natural entre o corpo e a matéria, entre o corpo e o desenho. A matéria assegura o fluxo pela sua adequação a uma finalidade prática.[31] Em *Motherboard*, Lisa Munnelly

29. MUNNELLY, 2010, Op. Cit. P. 6.

30. MUNNELLY, 2010, Op. Cit. P. 6.

31. Focillon estabelece uma diferença entre as matérias da arte e as matérias da natureza, ainda que, reconhece, unidas por uma estrita afinidade formal. "A madeira da estátua já não é a madeira da árvore; o mármore esculpido já não é o mármore da pedreira; o ouro fundido, martelado, é um metal inédito; o tijolo, cozido e moldado, deixou de corresponder à argila do Barreiro. A cor, o grão e todos os valores que



Lisa Munnelly
"Motherboard 2", 2006
Captura de vídeo

SATELLITE, Shanghai, China



Lisa Munnelly
"Motherboard" [pormenor]
Carvão s/ parede
300 x 150 cm

parece responder a essa adequação ao inscrever reiteradamente pequenos traços de carvão justapostos que materializam o gesto numa superfície indiferenciada onde a matéria aparece unida ao desenho e existindo agora apenas como desenho.

Numa outra obra, *The Fullness and Emptiness*, Lisa Munnelly experimenta a possibilidade não só de mostrar o processo do desenho ao espectador como simultaneamente exibe o fluxo (da matéria) de que é feito aquele desenho. Como de resto se depreende da sua afirmação, "foi do trabalho, que o trabalho se apresentou"[32]. A imagem capturada (em vídeo) funciona como dispositivo de mediação entre o acontecimento e o desenho, enquanto esvaziamento das suas intenções. O desenho apresenta-se, por instantes, em estado de fluxo.



Lisa Munnelly
"The Fullness of Emptiness", 2003
Captura em vídeo de um derrame de carvão

afectam o tacto óptico, mudaram. As coisas destituídas de superfície, escondidas atrás de uma casca, enterradas na montanha, encerradas na pepita, submersas no lodo, separaram-se do caos, adquiriram uma epiderme, aderiram ao espaço e receberam uma luz que, por seu turno, as trabalha." (FOCILLON, 2001, Op. Cit. P. 57.)

32. MUNNELLY, 2010, Op. Cit. P. 14.

3.2.4.

INTERMINÁVEL

Qualquer desenho pode desenvolver-se na impossibilidade de se acabar. Por outras palavras, há que admitir que qualquer desenho pode potencialmente incluir incluir no processso essa possibilidade. Esta premissa é, em parte, sustentada na intuição do que resulta no prosseguimento dos fins que orientam o desenho e as vicissitudes do processo. A sua *potência* – aquilo que parece nunca se acabar – especula sobre a sua própria possibilidade. Isto é, aquilo que acontece no desenho ou no processo abre permanentemente alternativas que podem, potencialmente, ser continuadas, tal como no retrato de Dorian Gray, onde o presente e o futuro se cruzam. O retrato prolonga-se no tempo, mergulha nas marcas de uma visão ameaçada pelo desejo, "por esse milagre" para que "venha a ter ser". Permanecer eternamente – nunca terminar, como no olhar de Narciso que se deixa afogar na beleza da sua própria imagem reflectida na água, que parece não ter fim, que se constrói a cada olhar apaixonado. Mas aqui é o olhar que se deixa permanecer na água, e que se prolonga na percepção até unidades infinitesimais.



Antonio López
"Desenho do marmeleiro", 1988
Lápis s/ papel
73 x 87 cm

Colecção Azcona. VEGAP. Madrid, 2011

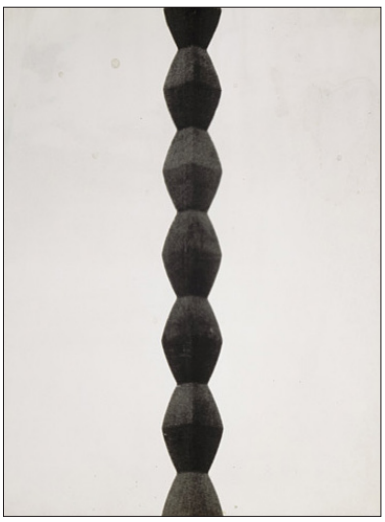
Existe, portanto, uma vontade latente de prolongar a experiência na percepção tal como num desenho, que se faz e refaz, no processo e no prosseguimento permanente dos fins que o orientam, na vontade e no tempo figurado na matéria. Essa experiência está na base de *Membrillero de Poniente 3*, de Antonio López, desenho realizado a partir de um marmeleiro plantado no jardim do seu estúdio, nas incontáveis sessões que acompanharam o seu amadurecimento.[33]López deixa no desenho do marmeleiro o prolongamento do desejo do desenho, através de um jogo de medições, de marcações, de correcções, de avanços e recuos, num contínuo processo de aferição do corpo relativamente ao tempo da inevitável decadência da árvore. A intenção do processo reside menos na equivalência com a imagem observada, do que na relação directa entre o tempo de realização do desenho e o tempo de amadurecimento do marmeleiro. Esta relação não é fechada no processo de López: há o tempo, a luz, a chuva e o vento que tudo transforma naquele desenho. Porque tudo muda. Porque tudo se revela, tornando esse jogo de aferições quase interminável. É uma espécie de efeito de *Babel*, cuja diversidade das revelações que contam torna quase impossível continuar o desenho, concluindo-o. Cada revelação no desenho abre caminhos, possibilidades de novos desenvolvimentos na imagem. São, portanto, marcas que podem potencialmente ser continuadas.

Esta modalidade temporal não tem uma duração, nem tempo determinado, no sentido em que ela própria se define como circunstância potencial no processo – que pode não acabar. Mas não é infinita.

3.2.5.

INFINITO

O conceito de infinito pode ser entendido de várias maneiras: algo indefinido, sem limite ou termo; que não é definido ou indefinido, que carece de uma referência a um fim, a um limite ou uma conclusão; que é meramente potencial.[34] O desejo na direcção ao infinito tem sido frequentemente explorado na arte. Entre as manifestações mais importantes desse desejo podemos considerar a *Coluna Infinita* de Brancusi como ponto de partida. Evocando a ideia de uma coluna



Brancusi
"Coluna Infinita", 1937
Ferro fundido

33. ERICE, Victor – **El Sol de Membrillo** [registo vídeo]. Madrid: Rosebud Films, 1992. DVD (PAL) (139 min.).

34. FERRATER MORA, 1991, OP. Cit. P. 212 e seguintes.

infinita, Brancusi executou várias versões entre 1918 e 1938. Com base na repetição de um módulo, a *Coluna Infinita* tinha uma capacidade intrínseca de mudar. A sua forma generativa podia ser facilmente realizada em diferentes tamanhos e ajustar-se a diferentes sítios. Isso fazia parte da própria metodologia "nómada" de Brancusi: produzir trabalhos de natureza atemporal, adaptáveis a diferentes escalas e transferíveis para qualquer lugar.

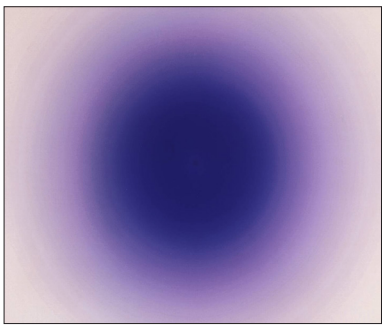
O modelo generativo da coluna infinita de Brancusi faz parte do paradigma das imagens que ainda hoje são referência à representação de infinito. Esta imagem não resulta apenas da repetição da estrutura modular, organizada na vertical até se perder de vista, mas também no movimento intrínseco da forma-base, organizada sobre um eixo. É essa dinâmica da forma que induz na sensação de movimento aparente em direcção ao infinito. Não é a mesma coisa que se experimenta num mastro ou numa forma cilíndrica da mesma altura e diâmetro semelhantes.

A experiência de infinito é, nos casos apresentados e na generalidade dos processos e imagens do desenho, entendida como algo meramente potencial, no mesmo sentido em que formulamos a reflexão em torno da ideia de interminável. Reconhece-se no desenho enquanto processo a possibilidade de existir em estado de permanente fluxo, como situação inconclusiva, aberta e potencialmente infinita.

O desejo de infinito, contudo, manifesta-se também no plano da imagem como reacção perceptiva. No círculo azul de Anish Kapoor, a experiência de infinito é potenciada pela sensação de movimento, numa espécie de vórtex muito rápido e forte que atrai o olhar para um ponto indefinido daquele azul profundo.

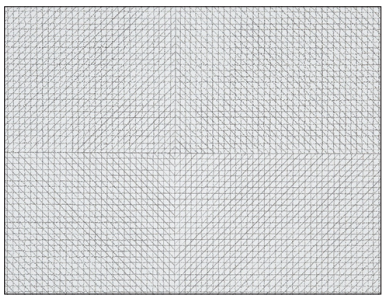
Como se o nosso olhar, mas também o nosso corpo, fosse levado pelo desejo de capturar e encapsular o tempo.

Também o desenho de Sol LeWitt, parece conter o mesmo diagrama temporal da coluna infinita de Brancusi – o olhar converge do mesmo modo que no círculo de Anish Kapoor para um abismo situado para lá dos limites da percepção. Claramente, aquilo que potencialmente é infinito está no esquema generativo do desenho, que parece expandir-se infinitamente para lá dos limites da superfície do desenho.



Anish Kapoor
[no title] From Wounds and Absent Objects, 1998
Pigmento de impressão, 47,9 x 56,5 cm

Colecção Tate



Sol LeWitt
"Wall Drawing 11" [pormenor], Maio 1969
Parede com divisões horizontais e verticais em quatro partes iguais. Em cada parte, três em quatro tipos de linha são impostas.
Lápis preto

Yale University Art Gallery

3.2.6.

IMANÊNCIA

Diz-se de uma actividade é imanente quando permanece dentro do agente, no sentido em que tem no agente o seu próprio fim.[35] O imanente contrapõe-se, neste sentido, ao transcendente ou transitivo. Como figura temporal, convoca um modelo fenomenológico no desenho baseado na experiência directa da duração do processo. Como parâmetro do desenho, esta experiência torna-se visível quer pelas marcas do processo, quer da própria colaboração do espectador no acontecimento.

Lygia Clark é um exemplo incontornável destas experiências colaborativas ao propor a participação do público nas suas obras como elemento necessário para a conclusão integral do trabalho. Lygia Clark exigia muitas vezes um esforço realizado pelo espectador para explorar os seus movimentos, as suas acções, em algumas das suas obras. *Caminhando* (1964) é uma obra que revela a sua totalidade durante o tempo de "expressão" do espectador/autor, no sentido proposto por Lygia Clark.

A obra *Caminhando,* construída a partir de uma fita de Moebius,

> *quebra os hábitos espaciais: direita/esquerda, anverso/reverso, etc. Ela faz-nos viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo.* […] *A partir daí, atribuo uma importância absoluta ao acto imanente realizado pelo participante. O* Caminhando *tem todas as possibilidades ligadas à acção em si: ela permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto*[36].

Lygia Clark
"Caminhando", 1964



De modo semelhante, os *happenings* organizados por Alan Kaprow como *Fluids* (1967), realizados a partir de um plano, mas sem ensaio ou repetição, são um conjunto de eventos realizados ou percebidos em mais do que um tempo e lugar. São eventos que se constroem nas possibilidades da acção, como as *Flash Mobs,* em que o público participa numa formação espontânea que tão rapidamente se forma como deixa de acontecer. O imanente deixa acontecer, numa dinâmica onde tudo se constrói e transforma.



Flash Mob pela paz
Louvre, Paris

35. FERRATER MORA, 1991, Op. Cit. P. 198.

36. CLARK, Lygia. **Caminhando** [texto sobre exposição de 1964]. Rio de Janeiro: Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark. [Consult. 19 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17.

Nestas obras, a experiência do tempo é a uma experiência vivida colaborativamente pelo público, nas dinâmicas internas de cada obra, como se não houvesse passado, presente ou futuro. De resto, como reconhece Roxana Marcoci ao citar Lygia Clark: "No acto imanente não percebemos um limite temporal, o passado, presente e futuro misturam-se."[37]



Tom Marioni
"One Second Sculpture", 1969

One Second Sculpture, de Tom Marioni, é também uma obra paradigmática da imanência como figura temporal do processo. Marioni combina tempo com *performance*, som e desenho numa única obra. Como o próprio artista descreve:

> *Esta foi uma maneira de combinar performance, som e desenho num único trabalho, que gravei e fotografei. O meu instrumento foi uma fita-métrica metálica enrolada. Eu atirei-a ao ar, e num segundo, abriu-se como uma mola, fazendo um som alto. Ela saiu da minha mão como um círculo, fazendo um desenho no espaço e caiu no chão como uma linha recta.*[38]

O tempo está na obra e permanece como factor de formação da obra e da sua experiência, com o detalhe possível com que Marioni inscreve e descreve a sua acção. A legenda do próprio trabalho, *One Second Sculpture*, é ela própria uma maneira de manter presente a matéria, a forma e o corpo nessa temporalidade misturada de que falava Lígia Clark.

3.2.7.

MEMÓRIA

Associamos o tempo ao processo e ao desenho, como forma de compreender o seu impacto no domínio da visualidade. O que se revela na imagem do desenho é muitas vezes uma amálgama de figuras temporais.

A memória é outra destas figuras temporais onde se realça, "no nosso exame da percepção, o modo como organizamos a informação sensorial que nos chega"[39], e que "forma pontes entre o passado

37. HERKENHOFF; MARCOCI; BASILIO, 2002, Op. Cit. P. 13.

38. MARIONI, Tom – **Beer, Art and Philosophy**. São Francisco: Crown Point Press, 2004. ISBN 1891300172. P. 93.

39. GLEITMAN, Henry; FRIDLUND, Alan J.; REISBERG, Daniel – **Psicologia**.

e o presente"[40], subsistindo entre acções e acontecimentos passados e presentes. O processo do desenho é muitas vezes compreendido metaforicamente como memória. Esta comparação está associada àquilo que sobrevive numa sucessão de acontecimentos. Através do processo, o artista lida em simultâneo com o registo que tem dos acontecimentos (no passado), e com o que sucessivamente se sobrepõe entre eles e os novos acontecimentos. O processo do desenho desenvolve-se, portanto, em cima de eventos materiais ou imateriais, como os pensamentos ou as ideias, e que podem ou não sobreviver ao que acontece na actualidade do tempo presente. Em suma, o desenho desenvolve-se numa amálgama de acções, passadas e presentes, que vão sendo permanentemente confrontadas. É nesta dualidade temporal (passado/presente), que inclui ou exclui informação, que lembramos e esquecemos, que se tenta restaurar as falhas da percepção, da capacidade de fazer e das vicissitudes da matéria e do tempo.

A memória é, por definição, um assunto que implica um elemento temporal. Neste sentido, é a capacidade de, potencialmente, reter e operar com eventos anteriores como matéria actual. Sendo qualidades inerentes a toda a vida humana, memória e tempo comportam diferentes significações.

Para quem desenha, a memória é uma maneira de lembrar e compreender acções, podendo por isso repeti-las, mas também uma maneira de aceder a um repertório de conhecimentos e experiências onde o processo se fundamenta. Isto é essencial, reconhece Pamela Castillo, enquanto motivo do desenho:

> *O desenho é um meio excelente para explorar este assunto, os desenhos são, sem dúvida, influenciados por e compostos de memórias, sejam elas visuais, memórias emocionais ou racionais, ou combinação de todas. É também a maneira mais rápida e imediata para registar pensamentos visualmente.*[41]

Não estando em análise a função cognitiva da memória, frequentemente comparada ao armazenamento e mobilização da informação disponível, interessa considerar a sua capacidade operativa no processo: seja como memória processual – comprometida com procedimentos particulares que surgem como resposta ante

---

Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. ISBN 9789723113709. P. 343.

40. GLEITMAN; FRIDLUNG; REISBERG, 2011, Op. Cit. P. 344.

41. CASTILLO, Pamela – **Temporality and Transformation in Drawing. A Metaphor for Memory**. Nova Iorque: MFA Design & Technology, Parsons The New School for Design. 2006. P. 1.

circunstâncias diversas, sem um controlo ou atenção consciente –, seja como conhecimento episódico, que se manifesta como imaginário e como autografia.[42] Como se a memória fosse a actualização de uma experiência passada, ao mesmo tempo que abre caminhos de descoberta.

"*É preciso esquecer para continuar presente* (esquecer para não morrer, esquecer para permanecer fiel)"[43], como nos recorda Marc Augé em *As Formas do Esquecimento*. A experiência deste esquecimento **é também uma das funções conceptuais do desenho** – a necessidade de exteriorizar o pensamento, libertando a mente para a formulação de novas ideias; de libertar a memória de fragmentos do passado para que, assim, se possa divagar sem excessivos embaraços ao encontro daquilo que se procura. Ao declarar que "a memória e o esquecimento são solidários, ambos necessários ao pleno emprego do tempo", Marc Augé convida-nos então "a não nos esquecermos de esquecer para não perdermos a memória e a curiosidade"[44].

Num texto intitulado *Drawing on Paper*, John Berger menciona três funções distintas no desenho: os desenhos que analisam e questionam o visível, os desenhos que simulam e comunicam ideias, e os desenhos feitos a partir da memória. Estas três funções manifestam-se em diferentes formas e comunicam em diferentes tempos. A cada uma respondemos com diferentes capacidades da nossa imaginação. Para Berger, os desenhos de memória são frequentemente notas deixadas para uso futuro, formas de manter impressões e guardar informação. Contudo, os desenhos mais importantes desta categoria – desenhos de um tempo pretérito – são os desenhos feitos para exorcizar a memória, de modo a libertar a mente das imagens que nos perseguem: "A imagem insuportável pode ser doce, triste, ameaçadora, atractiva, cruel. Cada uma tem a sua forma de ser insuportável."[45]

---

42. "Para o psicólogo, a memória não se reduz a um reservatório de conhecimentos. É um sistema cognitivo dinâmico que, juntamente com o sistema perceptivo, regula o comportamento." (KEKENBOSCH, Christiane – **A Memória e a Linguagem**. Porto: Porto Editora, 2007. ISBN 9789720350220. P. 7.)

43. AUGÉ, 2001, Op. Cit. P. 101.

44. Ver também BEBIANO, Rui – **Elogio do Esquecimento.** 2006. [Consult. 25 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://ppresente.wordpress.com/2006/11/25/elogio-do-esquecimento/, a partir do qual se reescreve este parágrafo.

45. BERGER, John – **Berger on Drawing**. Cork: Occasional Press, 2008. ISBN 0954897633. Pp. 43-52.

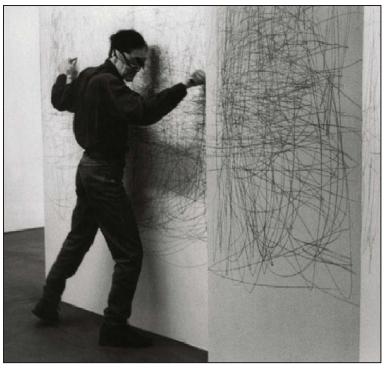
3.2.8.

TEMPO-REAL

Em *Composição em Tempo Real,* o bailarino e coreógrafo João Fiadeiro refere:

> *Existem coisas sobre as quais quero falar e que, pura e simplesmente, não podem ser representadas. São do tipo de coisas que só passam a existir se forem apresentadas. São coisas que nem eu sei que existem, de que nunca ouvi falar e que nem sequer desconfio da sua presença. E é por isso que quero falar delas: porque quero conhecê-las. E dá-las a conhecer. Sem filtros ou intermediários. Em tempo-real.*[46]

Nesta afirmação formula-se uma outra figura do tempo – a ideia do tempo-real, um devir contínuo e de ininterrupta novidade. Heráclito tomou o devir como criação contínua e imprevisível. "Todas as coisas, são sujeitas ao tempo e à sua transformação", tal como a relação entre o visual e o virtual, que pressupõe modelos de interacção com a realidade que superam a suficiência (imprecisa) da representação.[47] Quando fechamos os olhos, por exemplo, interrompemos momentaneamente a interacção visual com a realidade exterior. Ainda assim, a interacção com a realidade exterior continua, como é, em certo sentido, intensificada por outros tipos de conexão.



William Anastasi
"Wall Drawing executing an unsighted wall drawing", 1992

Anders Tornberg Gallery, Lund, Schweden.
Photo © David Behl
in http://www.academia.edu/2601327/

> *A suspensão temporal da visão permite explorar os automatismos e a espontaneidade, intensificando as relações sensoriais, entre o táctil e a imaginação, emocional e sinestésica.*[48]

Assim se entende que o uso do termo *tempo-real* signifique simplesmente *viver*. Todavia, a referência ao tempo-real prevalece nas representações mediáticas, em imagens tecnologicamente "avançadas" e consideradas como equivalentes à experiência directa de um evento."[49] Neste sentido, se a noção de tempo-real é construída a partir de imagens consideradas equivalentes à experiência do acontecimento, não é o tempo da experiência. São dadas a conhecer num tempo diferido, igual em duração, mas deslocado no tempo, no espaço e nos meios.

46. FIADEIRO, João – **Composição em Tempo Real** 2008 [Consult. 3 Dez. 2010] Disponível em WWW: http://www.re-al.org/; http://laportabcn.com.

47. PAIVA, 2008, Op. Cit. P. 239.

48. PAIVA, 2008, Op. Cit. P. 92.

49. HERKENHOFF; MARCOCI; BASILIO, 1997, Op. Cit. P. 15.

A ideia de tempo-real pressupõe, portanto, o reconhecimento de um outro tempo, diverso do acontecimento original, que o refere, mas que não se define do mesmo modo. Em certo sentido, falar de tempo-real no processo é referir o desenho enquanto o desenho se faz, na duração da acção que faz o desenho.

O tempo-real, tal como o entendemos, é o tempo exclusivo do artista na sucessão de momentos do fazer e vividos por si. O observador pode aceder em tempo-real à experiência do desenho, fazendo parte dela, mas essa participação é sempre definida como circunstância do próprio trabalho, definida pelo artista como participação incorporada e em tempo-real.

O tempo-real, como figura temporal no processo e no desenho, é a experiência revelada no momento em é vivida. O artista vive esta experiência, como escreve João Fiadeiro, como uma espécie de antecipação do futuro – vive as decisões que condicionarão e definirão a qualidade, a marca, o carácter, não só da sua presença, "como a existência futura do seu trabalho"[50].

Trata-se, como se depreende das palavras de João Fiadeiro, de saber aceitar o que aconteceu e não apenas o que gostaríamos que tivesse acontecido:

> *No limite, trata-se de aprender a não querer (ou de sobreviver ao querer) e de perceber que só podemos descobrir coisas novas, surpreendermo-nos a nós e aos outros, se fizermos o que tivermos a fazer, "sem querer".*[51]

Mas este dispositivo criativo, como João Fiadeiro o entende, não refere apenas o tempo da acção – ele potencia a acção; estabelece as bases do que ela pode ser. Para quem desenha (em tempo-real), este dilema está sempre presente, como o jogo entre enfatismo e exclusão a que se refere Manfredo Massironi. Este processo não se faz apenas como uma escolha – "escolher entre o que vale a pena ser apresentado e o que pode ser descurado"[52] – mas também pelo que poderá ser potencialmente revelado em cada instante, como se estivéssemos em rota de colisão com um "presente [que] nos cai em cima", e tivéssemos de responder "num gesto magnânimo de generosidade, sem medo do futuro, enfrentando e vivendo o facto da coisa acontecida"[53].

---

50. FIADEIRO, João – **Zona Crítica. Uma introdução à Composição em Tempo Real**, p. 1.

51. FIADEIRO, João, Ibidem, p. 1.

52. MASSIRONI, Manfredo – **Ver pelo Desenho**. Lisboa: Edições 70, 1996. ISBN 9789724416113. P. 73.

53. FIADEIRO, João, Ibidem, p. 1.

O tempo-real caracteriza a experiência de um período por vezes muito curto, entre o estímulo e a acção, entre a percepção e a representação ou entre a acção e a matéria, onde o artista procura incessantemente e encontra as pistas que lhe darão a chave para decifrar o que faz, o que vê e sente.

3.2.9.

TEMPO DETERMINADO

A ideia de tempo determinado é aqui entendida como a condição temporal que delimita o início ou o fim do desenho, ou ambos. Esta condição percebe-se no desenho quando a duração do processo se torna referenciada e previamente fixada. Como exemplo desta referência podemos mencionar os desenhos cronometrados de Lisa Munnelly, os já citados *Blind Time Drawings* de Robert Morris ou os *Subway Drawings* de William Anastasi, nos quais se reconhece também um limite temporal determinado pela viagem.

A ideia de tempo determinado cruza-se com a ideia de tempo incorporado, podendo até coincidir no seu propósito. O mais certo, contudo, é a diferença operativa do que num caso é um limite – tempo determinado – e no outro é substância (gráfica) – tempo incorporado no desenho, podendo ou não ser cumprido o plano temporal estabelecido.

A ideia de tempo determinado refere-se às condições temporais que delimitam a experiência do desenho como um esquema generativo do seu processo. O desenho define-se em parte pelo cumprimento de um tempo fixo.

Um exemplo pode ser rastreado no desenho-*performance Five Minute Drawing*, que Anthony McCall realiza desde 1974. O desenho decorre em tempo real, permitindo que o espectador acompanhe o seu processo de criação, vendo o artista traçar um arco nas folhas de papel montadas em ordem crescente na parede durante um determinado período. Todas as acções são criteriosamente projectadas para cumprirem esse plano temporal e o desenho resulta dessa dimensão fixa de tempo.

Esta dimensão fixa de tempo não é necessariamente um constrangimento. É antes um tempo que dispara sobre o desenho e esse é o caminho para fazer o desenho. Do mesmo modo que o artista pode determinar previamente o suporte ou o lugar, a matéria ou os meios, a dimensão ou a escala – trabalhando-os como um sistema –, a duração do desenho surge-lhe como uma dimensão fixa dentro da qual se compõe.





Anthony McCall
"Five Minute Drawing", 9 de Maio de 2011
Performance realizada na abertura
da exposição individual do artista na
Luciana Brito Galeria, São Paulo, Brasil

3.3.
ENTRÓPICO[54] / TRANSITIVO

A dinâmica do processo expõe o desenho a uma temporalidade que aponta para algo imprevisível. Uma questão sobressai e pode colocar-se na relação entre forma/matéria ou meios/fins e neste sentido compreender como é que a "materialidade" do objecto configura esta formulação?

Em *As Actualidades do Desenho: O Entrópico, o Transitivo, o Contingente*[55], Pamela Lee referencia o tempo e a duração como parâmetros da experiência do desenho a partir do processo. Mas esse tempo não é apenas o da cronologia e da sequência, mas o da entropia e da transitividade. A entropia, como figura temporal, evoca um peculiar sentido de *futuro*[56], um futuro que progride como um processo "irreversível e anti-teleológico, sincrónico com uma progressiva desintegração da forma material", segundo Pamela M. Lee. Esta irreversibilidade, cujos fundamentos críticos se formam na segunda lei da termodinâmica[57], caracteriza o desenho como um processo de dissolução, associado à figura do "entropólogo" um neologismo criado por Lévi-Strauss para designar o que é um *cientista da dissolução*, como figura oposta ao enciclopedista. Enquanto o enciclopedista constrói estruturas e sistemas, o entropólogo cartografa o processo e

54. Relativo a entropia. Encontram-se referências explícitas ocasionais à entropia que revelam uma analogia com a segunda lei da termodinâmica, como no caso de *Entropy and the New Monuments* de Robert Smithson. Smithson admite que: "A obra muda ao longo do tempo e as superfícies temporais são múltiplas: pessoais, sociológicas, geológicas ou cósmicas." (PAIVA, 2008, Op. Cit. P. 65.) A entropia encontra-se na potência da desordem ou da imprevisibilidade. "Se durante o século passado serviu para diagnosticar, explicar e deplorar a degradação da cultura, agora dá-nos uma justificação categórica da arte 'mínima' e dos prazeres do caos." (ARNHEIM, Rudolf – **Arte e Entropia: Para Uma Psicologia da Arte**. Lisboa: Dinalivro, 1997. ISBN 9725761197. P. 369.) Segundo Pamela M. Lee, o entrópico sugere algo sobre o modo pelo qual os sistemas se abrem (revelam, descobrem, desdobram) progressivamente no tempo.

55. LEE *in* BUTLER, 1999, Op. Cit. P. 35.

56. LEE *in* BUTLER, 1999, Op. Cit. P. 39.

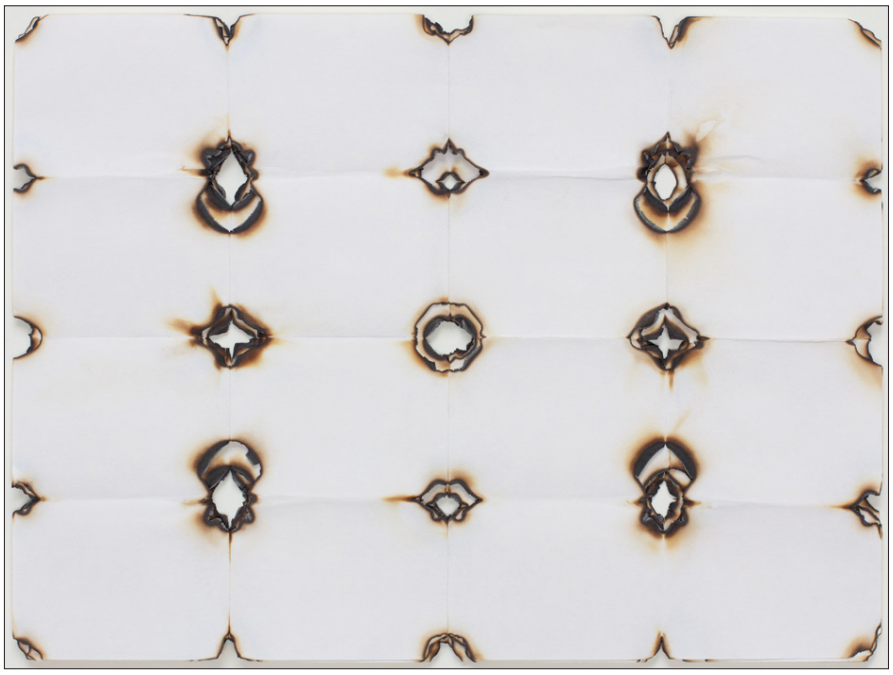
57. "A segunda lei da termodinâmica considera a entropia como a força dissipável dentro do universo, que guia o mundo físico de um sistema de ordem para a máxima desordem. Enquanto energia, a entropia tanto se mantém no mesmo estado mensurável ou aumenta, levando para a frente uma maior distribuição de termodinâmica, material, e processos químicos. A natureza da temporalidade é também afectada pela entropia, descrita tanto como estática, fria, letárgica, ou dissipável na sua marcha cronológica." (LEE *in* BUTLER, 1999, Op. Cit. P. 37.)

estuda os sinais da sua desintegração[58], as marcas da dispersão, oxidação, dissolução, anulação, combustão, etc. Para Robert Smithson, a temporalidade entrópica é "uma reacção a uma acção que conduz à inacção", como um processo de cancelamento ou de destruição gradual ou repentina.

Pamela Lee define este tipo de duração "como algo que se tenta medir e marcar como instante"[59]. O instante opõe-se ao "comensurável e quantificável"[60], ao que se pode sintetizar, enumerar, analisar ou verificar, em divisões fixas e rígidas do tempo. É uma duração que permanece activa durante um processo de progressiva desintegração da forma.

Relembramos o *Erased De Kooning Drawing*, de Rauschenberg, e o processo gradual de anulação daquele desenho até ao limite do corpo do papel, rompendo-o por vezes.

São também exemplos desta figura temporal os desenhos *Hot Poker*, de Cornelia Parker. A artista faz estes desenhos dobrando camadas de papel que, como o título sugere, são queimadas com um ferro quente. As imagens resultantes são os sinais de uma reacção do que foi progressivamente queimando o papel, alterando as suas características materiais.

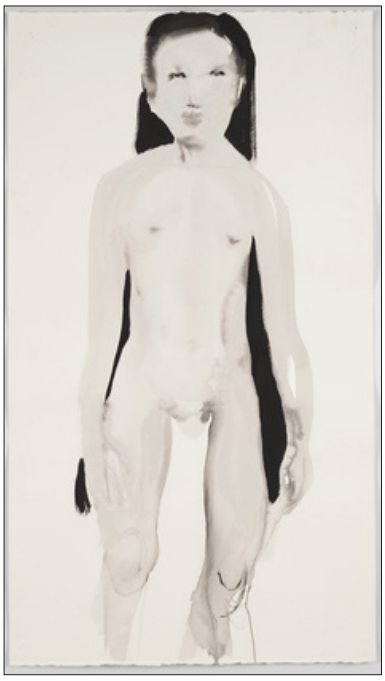


Cornelia Parker
"Hot Poker", 2011
Instalação
304,8 x 411,48 cm

58. ALMEIDA, Paulo Luís Ferreira – **La Dimensión Performativa de la Práctica Pictórica: Análisis de los Mecanismos de Transferencia-de-Uso entre Distintos Campos Performativos.** Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco, 2008. Tese de doutoramento.

59. LEE *in* BUTLER, 1999, Op. Cit. P. 35.

60. LEE *in* BUTLER, 1999, Op. Cit. P. 35.



Marlene Dumas
"Magdalena", 1996
Tinta s/ papel
125,1 x 69,8 cm

© 2012 Marlene Dumas
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=36055

Outra caracterização do entrópico pode ser percebida nos desenhos "aquosos" de Marlene Dumas, que exploram a dissolução do retrato para a formação do desenho.

Decorre dos desenhos de Dumas a ideia de uma duração visível que permanece activa. A relação entre forma/matéria ou meios/fins decorre de uma volatilização das matérias utilizadas, utilizando as palavras de Focillon, como o "rasto" de uma sensibilidade entrópica.

A outra operação temporal do desenho, Pamela Lee designa por "Transitividade". Para Lee:

> *A noção deriva parcialmente do pequeno texto de Richard Serra 'Verb List, 1967-68', que sublinha muitas das questões centrais à arte processual.* [...] *Serra escreveu uma lista de verbos como forma de aplicar várias actividades a materiais não específicos: rolar, dobrar, curvar, encurtar, raspar, rasgar, rachar, cortar, separar (dividir). Sobre este texto, numa entrevista sobre desenho, Serra observa, 'a linguagem estruturou as minhas actividades na relação com os materiais que tinham a mesma função como verbos transitivos'.*[61]

Se, enquanto verbo, a transitividade é um movimento de ligação da acção, enquanto figura temporal do desenho, o transitivo é um movimento cruzado da forma com a matéria e dos meios com os fins na obra de arte, "expondo um tráfico explícito ou uma oscilação entre materiais, formas e gestos, por vezes de uma natureza decididamente não gráfica".[62] Pamela Lee refere como exemplo os desenhos de arame de Richard Tutle, nos quais a tridimensionalidade do arame no espaço se encontra com a bidimensionalidade da sombra projectada na parede.

Profundamente ligados a esta forma temporal, os *desenhos auditivos*[63] ou *conferências permanentes*[64] de Joseph Beuys são um dos modos mais activos que Beuys encontra para afastar o seu discurso de uma linguagem hermética e unidireccional. Essas conferências

61. LEE, Pamela M. – **The Double Time of Drawing** *in* BUTLER, 1999, Op. Cit. P. 43.

62. LEE *in* BUTLER, 1999, Op. Cit. P. 43.

63. Expressão utilizada por Joseph Beuys numa entrevista a 18 de Julho de 1984 e que segundo Beuys era um som escultórico – o som da escultura social que defendia e na qual a arte e a vida se tornam um só. (TEMKIN, Ann; ROSE, Berníce – **Thinking is Form. The Drawing of Joseph Beuys.** Nova Iorque, Londres: Thames & Hudson, 1993. ISBN 0876330890. P. 108.)

64. SACKS, Shelley – **Seeing the Phenomenon and Imaginal Thought: Trajectories for Transformation in the Work of Joseph Beuys and Rudolf Steiner** *in* HOLLAND, Allison (ed.) – **Joseph Beuys & Rudolf Steiner: Imagination, Inspiration, Intuition**. Melbourne: National Gallery of Victoria, 2007. ISBN 0724102914. P. 42.

baseavam-se num intenso diálogo, redimensionado em função de uma actividade de contínua negociação e troca na qual os quadros negros se enchiam com maior ou menor densidade gráfica. Os desenhos nos quadros negros não surgem de um processo de palestra habitual: são indicadores de um processo de permuta[65], onde a linguagem, no seu plano temporal, se encontra num movimento cruzado com a espacialidade do diagrama.

65. SACKS *in* HOLLAND, 2007, Op. Cit. P. 42.

3.4.

FICÇÃO COM O TEMPO. SUSPENSÃO DA DESCRENÇA.

Fechemos os olhos para ver.

James Joyce —

Conceber a imagem desenhada como uma entidade temporal é reconhecer nela uma forma particular de configurar o tempo como realidade vivida. Como reconhece Didi-Huberman, a imagem "fixa o objecto do ver, fixa o acto – o tempo – e o sujeito do ver [...] Nem o objecto, nem o sujeito, nem o acto de ver se detêm no que é visível sob a forma de um termo discernível e adequadamente nomeável [...]"[66].

A imagem desenhada enuncia por vezes um tempo mascarado, transformado numa estratégia comunicativa. Há casos em que a percepção da imagem desenhada resulta de um tempo pessoal e psicológico, em que o observador entra em jogo na sua idiossincrasia. Chamamos a este jogo uma ficção com o tempo, o "dilema do visível", na expressão de Didi-Huberman.

Alguns exemplos introdutórios permitem centrar esta relação ficcional com o tempo no desenho.

Partindo da obra *Feed-Back Situation* de 1971, mas também de outras obras como *Two Stage Transfer Drawing*, Oppenheim parece sentir o futuro como realidade presente. O contexto de realização destas obras, porque se tratam de *performances* nas quais Oppenheim desenha sobre o corpo, deixam ao observador a decisão de viver essa antecipação que se percebe após algum tempo. Esta transferência do desenho é um produto do toque, através de movimentos pelos quais o corpo é sensorialmente afectado. Por instantes, somos levados a viver esse jogo temporal, jogado na crença de que a marca gráfica, como sintoma de uma relação somática e dialógica, se pode transferir não só de lugar – da pele para o papel – mas também de tempo – do passado para o futuro, do futuro para o passado, como de resto, podemos depreender da afirmação de Oppenheim:



Dennis Oppenheim
"A feed-back situation", 1971

Dennis e Erik Openheim, Aspen, Colorado,
in Le dessin hors papier, p. 89

66. DIDI-HUBERMAN, Georges – **O Que Vemos, o Que Nos Olha.** São Paulo: Editora 34, 2010. ISBN 9788573261134. P. 57.

Eu estou na origem do movimento que Erik traduz e me reenvia. O que recebo em troca, é o meu movimento que passou através do seu sistema sensorial.[67]

Sentir o futuro no traço do desenho que Oppenheim pede que o seu filho reproduza nas suas próprias costas. O marcador traça a rota, as histórias, a velocidade, o tempo, um corpo no outro, num prolongamento do toque. Cada toque leva ao corpo a informação de um gesto que retorna e outro que projecta o seu *futuro* no desenho. Este é um desenho que se confunde com a pele (não se desenha apenas sobre a pele, mas com a pele), revelando cinestesicamente no traço o testemunho do seu próprio futuro.

Por outro lado, nos desenhos-vídeo de Oscar Muñoz (concretiza, identificando no texto a imagem), a temporalidade do desenho está subordinada à alteração de velocidade e parametrização da acção. A imagem em movimento – o que vemos – "é a cisão que separa em nós"[68] a acção e o modo como estão definidos os tempos na imagem que nos permite comparar as diversas unidades da obra. Não vemos um início ou um fim. Vemos acontecer. A projecção do vídeo é o que se opõe à perda da memória, como consequência do carácter efémero dos próprios meios (água sobre cimento aquecido), permitindo assim a sobrevivência do desenho diante dos nossos olhos, como um trabalho de restauro permanente do traço – da ruína – de cada um dos retratos. É um "jogo de perda", na expressão de Didi-Huberman.



Oscar Muñoz
"Project for a Memorial", 2005
Cinco projecções vídeo
7 min. loop, sem som

http://universes-in-universe.org/eng/magazine/articles/2008/oscar_munoz/photos/03

A situação em que nos encontramos, como observadores, é a evidência de uma inevitável luta entre a superfície e o fundo, entre o aparecimento e desaparecimento.

Em *Rear Mirror*, de Luc Tuymans, deparamo-nos com outro jogo temporal. A imagem reflectida no espelho retrovisor mostra o tempo que fica para trás – a paisagem que vamos progressivamente esquecendo, que se transforma. Mas é uma imagem que, ao mostrar o que ficou, antecipa o que chega, num estranho paradoxo construído na própria função do espelho retrovisor – uma imagem que vemos simultaneamente como passado e futuro; uma imagem que lembra o que ficou e avisa do que vem.



Luc Tuymans
"Rear mirror", 1986
Aguarela s/ papel
10,5 x 30 cm

A existência da imagem é prova suficiente do seu atraso em comparação com a realidade. E perceber a imagem é de novo outro atraso.[69]

67. CONTE, Richard Dir. – **Le Dessin Hors Papier**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2009. ISBN 2859446125. P. 89.

68. DIDI-HUBERMAN, 2010, Op. Cit. P. 9.

69. TUYMANS, Luc – **Premonition.** Berna: Benteli Verlag, 1997. Pp. 106, 107.

O movimento faz sentir que se expande o tempo. Esta imagem impõe ao observador um ritmo, estabelece "pontos de *suspense*, os momentos em que há que elaborar expectativas e entrar numa esfera (adiada) do que poderá acontecer"[70], e do que passou.

Esta obra de Tom Friedman, que introduziu nesta tese a presença tácita do observador na validação do processo[71], questiona se a arte é ou suporta os seus produtos para além da logística da representação. O que está representado nesta obra é em certo sentido uma crença, um dispositivo de validação de qualquer coisa que não é apenas uma folha de papel branca. É a materialidade de um olhar, fixo durante mil horas, sobre papel. Esta observação parece lembrar o que de real e virtuoso existe sobre essa exacta medida de tempo. Não se refere a uma hora ou dez, mas a mil. O observador tem que imaginar a medida do tempo não apenas como circunstância, mas como matéria do desenho. Senti-lo, naquele vazio, para onde está a olhar.

No seu ensaio *A Estética do Silêncio*, Susan Sontag refere-o numa reflexão através da simultaneidade de vazio e plenitude, escreve o seguinte:

> *Enquanto o olho humano está a olhar, há sempre algo a ver. Olhar para algo ainda que 'vazio' é ainda estar a olhar, estar a ver alguma coisa – mesmo que seja para os fantasmas das nossas próprias expectativas.*[72]

As nossas expectativas correspondem ao desdobramento do corpo – no olhar – e da matéria de que é feito aquele desenho – 1000 horas de um olhar fixo sobre papel – e à finalidade de que haverá algo para ver. É, neste enunciado sobre a duração e matéria do qual é feito aquele desenho, modo onde se monta o dispositivo de crença que o suporta. Não pensamos nem por um segundo que não tenha sido assim. Ou então não queremos acreditar no contrário. As nossas expectativas levam-nos a olhar para aquela obra demoradamente. A crença de que aquele tempo é real, fundamenta a nossa relação com aquela obra.

Em todas estas obras existe uma lógica simples de produção/reprodução, que é a capacidade de o próprio objecto se dissolver numa espécie de mapeamento temporal ilusório. A circunstância do

70. ECO, Umberto **– Sobre os Espelhos e Outros Ensaios.** Lisboa: Difel, 1989. ISBN 9789722900058. P. 143.

71. Cf. Capítulo 1.

72. SONTAG, Susan, citada *in* GROOM, Amelia – **There's Nothing to See Here: Erasing the Monochrome**. 2012. [Consult. 17 Out. 2012] Disponível em WWW : http://www.e-flux.com/journal/there's-nothing-to-see-here-erasing-the-monochrome/

processo é, nestes desenhos, um jogo entre memória e tempo-real, entre tempo exacto e tempo arbitrário, entre tempo de execução e tempo de percepção; um jogo, ainda assim, ontologicamente seguro pela capacidade do objecto em forçar o corpo – do artista e do observador – a esta presença temporal, que define a nossa relação com a arte. E esta relação é independente do modo como as obras existem no tempo (como todo o objecto físico) até desaparecerem.

3.4.1.

ANACRONISMOS

"Enfrentamos a imagem como enfrentamos o tempo, porque é o tempo que olha", como um passado que nos encontra. Esta afirmação de Didi-Huberman[73] coloca o tempo no centro do pensamento sobre a imagem. Olhar a imagem é, nesse sentido, olhar para uma unidade espácio-temporal que não pode separar-se. O que Didi-Huberman sugere é que as imagens não são intemporais, mas comportam um tempo preciso – tão preciso como a matéria que a configura. Todas as imagens terão sido olhadas no seu próprio contexto espácio-temporal e a relação que mantemos com elas fundamenta-se num jogo de deslocamentos, saltos e desfasamentos temporais. Esses desfasamentos configuram um jogo de anacronismos dentro dos quais também se move a nossa percepção do desenho.

Interessa-nos, por isso, considerar os processos do desenho onde se prefiguram acontecimentos que desarticulam, ou interrogamos eixos temporais da percepção e do processo tais como tempo/duração, continuidade/ruptura, tempo-real/tempo ficcionado, passado/futuro. Essa temporalidade anacrónica não se define pelo erro cronológico, mas pelo que resulta de um corte epistemológico que aproxima o desenho a um modelo temporal análogo ao "ritmo da aventura humana"[74]. A arte pode antecipar, suspender, retardar o modo como olhamos o tempo nas imagens, mas fá-lo num tempo que, projectando-se no passado ou no futuro, rompe com a "verdade histórica"[75]. Interessa-nos, neste sentido, o jogo temporal interposto pelo tempo histórico, o tempo das imagens, o tempo do processo, o

73. "Nous sommes devant l'image comme devant du temps car dans l'image c'est bien du temps qui regarde". (PAIVA, 2008, Op. Cit. P. 309.)

74. PAIVA, 2008, Op. Cit. P. 309.

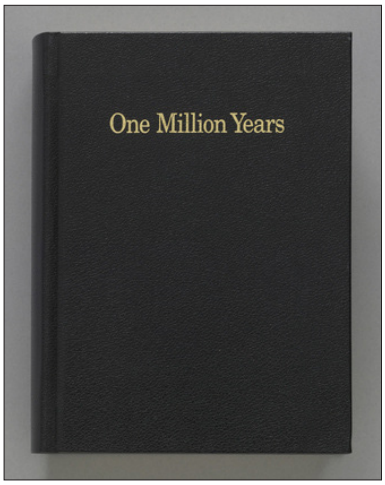
75. PAIVA, 2008, Op. Cit. P. 310.

tempo da percepção e o tempo-real, etc., que interferem na experiência do desenho.

Partindo de duas obras de On Kawara, *One Million Years* de 1999 e *April, 24, 1990*, pretendemos mostrar como a nossa experiência colide com as circunstâncias temporais do modelo cronológico. Como espectadores, somos colocados diante da obra com um olhar simultaneamente presente e anacrónico. O que vemos na imagem é o testemunho de um tempo passado em *April,24, 1990.* ou de um futuro em *One Million Years,* que é tornado presente – tomamos consciência do tempo no preciso momento em que vemos. Somos levados a olhar a imagem como olhamos o tempo, na medida em que ela inscreve uma referência temporal precisa. Em certo sentido, é este dispositivo que nos leva a interrogar em que tipo de temporalidade nos confrontamos.



On Kawara
"April, 24, 1990"
Tinta sintética s/ tela
46,3 x 61 cm



On Kowara
"One Million Years", 1999
Livro de artista em dois volumes
15,1 x 10,9 x 4,4 cm

Publisher: Editions Micheline Szwajcer and Michèle Didier, Brussels. Printer: Jongbloed, Heerenveen, The Netherlands. Edition: 570
Monroe Wheeler Fund

On Kawara concilia na sua prática artística a ideia de tempo, em pinturas, telegramas e cartões postais, que visam tornar os espectadores conscientes do seu lugar na história e dar à passagem do tempo uma materialidade objectiva. A obra de On Kawara incide no modo como, socialmente, usamos as datas para apreender a indefinição do tempo.

Esta análise pode ser vista, também, no projecto do livro em dois volumes *One Million Years*. O primeiro livro, *Past*, é dedicado a "todos aqueles que viveram e morreram"[76] e abrange o período entre os anos de 998 031 a.C e 1969 d.C. O segundo livro, *Future*, é dedicado "ao último» e inicia-se em 1993 d.C e termina em 1 001 992 d.C.[77]

> *On Kawara está interligado idiossincraticamente nas suas tabulações que englobam tanto as pequenas rotinas que medem a existência quotidiana em 'Today' como a infinidade virtual de milénios de milénios como em 'Future'. Em ambos os extremos, On Kawara tem o cuidado de nos lembrar de como a passagem do tempo, simultaneamente, isola os indivíduos na sua própria realidade e os obriga a realidade colectiva. Esta consciência dividida é explícita em "April, 24, 1990". A obra inaugura uma espécie de encapsulamento do tempo investindo-a de um valor cognitivo integrado na actualidade.*[78]

76. KAWARA, On – **One Million Years**. Bruxelas: Editions Micheline Szwajcer and Michèle Didier, 1999.

77. KAWARA, 1999, Op. Cit.

78. STORR, Robert (et al.) – **On the Edge: Contemporary Art from the Werner and Elaine Dannheisser Collection.** Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1997. ISBN 0870700545. Pp. 72-73.

Poder-se-ia defender que, do ponto de vista estético ou semiótico, este encapsulamento de tempo, mesmo quando não exprime qualquer conteúdo objectivo, partilha da experiência do tempo real, mas fá-lo como um processo composto de falhas, interrupções e desfasamentos temporais, onde se inscreve a passagem do tempo como experiência humana.

3.5.
DURAÇÃO DO PROCESSO E DURAÇÃO DE PERSISTÊNCIA

Iniciamos este capítulo interpretando o sentido da duração, quer como a persistência de um objecto no tempo, quer como a sucessão de momentos referenciados no tempo, com um começo e um fim onde o desenho se processa. Desta duplicidade resulta o reconhecimento de uma "duração do processo" e de uma "duração de persistência".

Esta diferença deriva do entendimento de que a duração de um processo não é a duração dos objectos materiais – uma duração de persistência, retomando a expressão de Gérard Genette[79]. A duração do processo torna-se parte da sua identidade específica; o desenho é aquilo que o processo revela "no sentido de que os seus momentos constitutivos sucedem-se de um princípio a um fim"[80]. A duração do processo é o próprio acontecimento do desenho, num movimento irreversível. Para o artista, a duração do desenho é a duração do processo, vivida em tempo-real. Mas existe forma de aceder a este tipo de duração, fora da experiência directa do processo? De certo modo, a duração do processo enfatiza as estratégias temporais envolvidos na produção: cada desenho comporta nas suas características visuais, tácteis, espaciais ou materiais as circunstâncias com as quais o observador reconstitui subjectivamente a experiência temporal do processo. Ver o desenho é, neste sentido, reconstruir o seu processo, reencontrando a experiência temporal do artista.

Por outro lado, o desenho enquanto objecto ou imagem é caracterizado também por uma duração de persistência. Qualquer imagem permanece no tempo "a partir do momento da sua produção até ao momento da sua completa destruição"[81]. A duração de persistência é o que se reconhece da natureza da imagem que "sobrevive a todas as modificações inevitáveis da sua identidade específica"[82]. Mas que tipo de tempo é este? Em condições normais, um desenho persiste

79. Gérard Genette, faz a distinção a partir de obras de *performance*, sublinhando o facto que qualquer alteração (temporal) introduzida ao processo implica efeitos não apenas no processo, como no próprio acontecimento. Tais "objectos", considera, são "objectos" específicos que só podem ser experimentados uma vez.

80. GENETTE, Gérard; GOSHGARIAN, G. M. – **The Work of Art: Immanence and Transcendent**. Cornell: Cornell University Press, 1997. ISBN 0801482720. P. 62.

81. GENETTE; GOSHGARIAN, 1997, Op. Cit. P. 62.

82. GENETTE; GOSHGARIAN, 1997, Op. Cit. P. 62.

no tempo também como objecto físico sujeito às modificações das matérias, enquanto tempo de pura presença: "Essencialmente um pressentimento de interminável ou indefinida duração"[83], na afirmação de Michael Fried.

Ver o desenho é, pois, fazer coincidir a experiência temporal do processo e do objecto com a experiência do observador. Podemos, é certo, observar o desenho, sem que

> *nunca nos ocorr[a] perguntar se a imagem 'mudou' no decurso da observação, e ainda menos tentar detectar sinais de uma mudança* – […] *sem entrar profundamente em consideração, nas mudanças que de certo modo tem*.[84]

Contudo, a experiência do desenho convoca inevitavelmente um sentido temporal difuso. Como refere Michael Fried:

> […] *é um sentido de temporalidade, de tempo tanto passado como para vir, simultaneamente aproximando-se e afastando-se, como se fosse apreendido numa infinita perspectiva*.[85]

83. FRIED, Michael – **Chonophobia and the Art of the Sixties** *in* BUTLER, 2011, Op. Cit. P. 44.

84. GENETTE; GOSHGARIAN, 1997, Op. Cit. P. 63.

85. FRIED *in* BUTLER, 2011, Op. Cit. P. 44.

3.6.
(RE-)

"O desenho é uma acção reflexiva"[86], refere Molina. Cada movimento da mão, que é também acção do pensamento, reflecte-se no agente que o pratica, como uma acção reflexa física e conceptual.

O prefixo latino *re-*[87] parece marcar o sentido no qual distintas acções introduzem no desenho um movimento e a sua reacção – uma acção que se volta para si mesma, no sentido de se poder redefinir, de se pensar, de se projectar. Consideramos o factor temporal implicado nas acções que manifestam este movimento – de mudança, evolução, agitação –, de si para si, como um movimento que retorna, como um ponto simultaneamente de partida e de chegada.

"No prefixo reencontramos o sentido de repetição, de volta, movimento para trás, e até uma certa característica de resistência, de oposição, […] de intensificação ou ponderação."[88] Esta actividade reflexiva contém em si mesma o tempo de repensar, refazer, reformular ou rever. Sendo o desenho uma acção formada por decisões, é também frequentemente um conjunto de acções levadas a cabo sem qualquer disposição ordenada. São muitas vezes acontecimentos, casualidades, hipóteses que antecipam decisões, arrependimentos que quebram a linearidade do pensamento, reflectindo um campo de auto-(re)conhecimento[89] e de transformação por quem desenha, na linguagem de Alberto Carneiro. É no processo do *redesenho* que o artista tem a percepção crítica do efeito das suas acções no desenho,

86. GÓMEZ MOLINA, 2005, p. 480.

87. "re- (prefixo latino re-) Elemento designativo de repetição, acção repetida, retroactiva ou de esforço." (Definição retirada do **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa.** 2008-2013, [Consult. 17 Mai. 2011]. Disponível em WWW: http://www.priberam.pt/dlpo/.) "Elemento de formação. (Do lat. re- 'novamente', 'para trás'). Exprime noções de: 1. Repetição. Reler, recapitular, reencontro, revenda. 2. Regresso a uma situação que havia cessado. Reconstruir, refazer, reanimar, reaver. 3. Reforço. Realçar, rebaixar, rebuscar, refinar. 4. Acção de sentido contrário. Reagir, rebater, retorquir, replicar, retaliar. 5. Recuo, movimento para trás. Retracção, reversível, retractar, ressaca." (Academia das Ciências de Lisboa – **Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea**. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, Editorial Verbo, 2001. P. 3093.)

88. GÓMEZ MOLINA, 2005, Op. Cit. P. 480.

89. CARNEIRO, Alberto – **Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto**. Porto: FAUP Publicações, 1994. ISBN 9789729483124. P. 79.

do modo como as pensa e sente, como as intensifica e valoriza: refazer, rever, redesenhar, repensar, reconhecer, são os actos que exprimem esta temporalidade reflexiva do desenho. Na afirmação de Alberto Carneiro, o *redesenho* é o processo onde se jogam todos estes factores, operativos e críticos:

> *O redesenho será esse processo, pelo qual se levantam outras imagens, outras representações, outras relações, que por comparação e analogia, esclareçam as formas e os significados.* […] *quem desenha procura mostrar pelo desenho a clareza das suas escolhas, evolutivas e determinantes para a assunção de uma 'linguagem gráfica' e dos correspondentes paradigmas*.[90]

A temporalidade *re-* poderá ser sempre o ponto de partida para a descoberta de relações e significados, de escolhas e de desvios que estão em jogo. Redesenhar é poder fazer, fazer de novo outra coisa, a mesma coisa – é teatralizar a dúvida num acto de arrependimento e perseguir as variantes da imagem[91] com a disponibilidade de um tempo que "(re)alimenta" o processo do desenho. Enquanto potência, da emenda da correcção que permite *re-olhar* o desenho e modificar; "uma correcção que não esconde o corrigido"[92], isto é, deixando revelado e revelando o seu estado de indecisão, de disponibilidade processual, de estado em aberto, salientando assim a sua condição claramente processual.[93] A temporalidade *re-* permite ao artista operar entre esses estados transitórios, do desenho, apenas visíveis e acessíveis no processo de trabalho onde o desenho pode ser pensado, interrogado, (re)visitado, mais de uma vez.

---

90. CARNEIRO, 1994, Op. Cit. P. 79.

91. BOUBLI, Lizzie, **Savoir-Faire – La Variante dans le Dessin Italien au XVIe Siécle.** Paris: Musée du Louvre, RMN, 2003. ISBN 2711846059.

92. MEDER, Joseph – **The Mastery of Drawing.** Nova Iorque: Abaris Books, 1978. ISBN 9780913870167.

93. Cf. BISMARCK, Mário – **Pentimento, ou Fazer e Feito, ou o Desenho "Abs-Ceno", ou, Talvez, o Elogio do Erro** *in* PSIAX, 6, série I. Porto: FAUP Publicações, 2008. P. 46.

4.
UMA FENOMENOLOGIA DO TRAÇO

Este capítulo retoma o sentido da abordagem fenomenológico do processo, aprofundando a função e a expressão do território definido pela acção enquanto forma e substância do desenho.

Procurar-se-á compreender a complexidade das relações fenomenológicas que influem na acção específica do desenho, onde se estabelece o carácter primordial do itinerário visível do processo. Nesta aproximação, há que ter em conta que as relações que o processo instaura entre corpo e suporte, intenção e acaso, temporalidade e matéria, se alteram no contexto da sua produção, ao mesmo tempo que a interpretação de uma marca gráfica e a maneira como somos afectados por ela se modifica.

Este itinerário estabelece-se a partir dos *elementos visíveis* – os *conteúdos visuais objectivos* na linguagem de Hubert Damisch[1] – que iniciam a sua itinerância sobre o papel. Como imagens de uma acção sobre a matéria, mas também como "imagens directas da matéria"[2] sobre o papel, estes elementos inauguram uma espécie de sistema mnemónico entre o nosso corpo e o desenho, que se projecta sobre a realidade física do suporte.

1. DAMISCH, Hubert – **Traite du Trait.** Seuil: Diffusion, 1995. ISBN 2711829391. P. 8.

2. BACHELARD, Gaston – **A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a Imaginação da Matéria.** 1.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989. ISBN 8533608195. P. 2.

4.1.

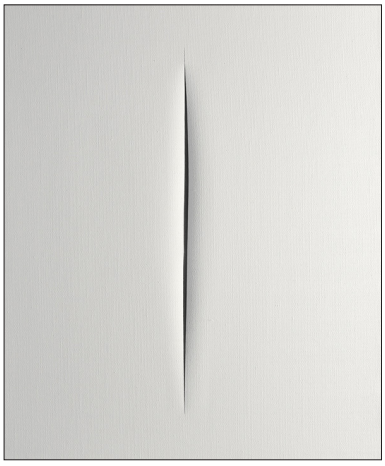
ENTRE O DESENHO E A *FACTURA*

A vista lhes dá nome, mas a mão as conhece.
Gaston Bachelard —

As características e alterações que ocorrem no ponto, na linha, na mancha e na matéria do desenho – as quais se revelam na sua itinerância sobre o suporte – estão associadas à potência das acções, no sentido fenomenológico. A potência não é, ainda, a acção; ela não é senão "uma espécie de ponto médio entre pensar nada e pensar alguma coisa, entre potência e acto", como escreve Giorgio Agamben[3]. A potência das acções define-se pela possibilidade de assumir as alterações que cada projecto coloca ao artista, ou que o próprio artista impõe à sua resolução. As marcas dessas alterações resultam de uma reivindicação sobre a potência das acções e a construção de uma experiência possível. A continuação dessas marcas faz parte do jogo aberto pelo processo, a partir de um conjunto de movimentos e acções que coexistem como causa uns dos outros.

Lucio Fontana
"Concept Spatial", 1959
Tela

http://www.artitude.eu/?p=articolo&categoria=pillole&id_pill=12



A acção emerge na conversão dessas marcas em desenho. É, portanto, necessário que as reconheçamos como marcas desenhadas que adquirem sentido enquanto presença física e visível de um pensamento, forma ou conceito, ou legitimadas pela sua própria condição material, resultado de uma acção intencional.

Em sentido lato, o desenho refere toda a espécie de "elementos visíveis, e efeitos visuais de conteúdo objectivo"[4], traçados numa superfície – risco, traço, mancha, contorno, corte. Representa o que está mais próximo da mão e "que a vista lhes dá nome", na expressão de Bachelard. O que eles designam, contudo, é o aspecto regressivo da sua função gráfica – riscar, traçar, manchar, contornar, cortar.

Uma tela de Fontana, da série *Concept Spatial*, por exemplo, pode descrever-se a partir do seu aspecto e linguagem gráfica como um jogo entre gesto e matéria ou entre potência e acto, como refere

3. AGAMBEN, Giorgio **– Bartleby, Escrita da Potência.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2008. ISBN 9789723712957. P. 21. Consideramos portanto o ponto a partir do qual,nos tornamos capazes de criar e pôr fim à ambiguidade da potência (que é sempre potência de fazer e de não fazer); parafraseando Agamben (p. 26), de continuar ou não continuar a acção, construindo assim a possibilidade de passar a acto: desenhar, passar a desenho.

4. DAMISCH, 1995, Op. Cit. P. 8.

Hubert Damish.[5] Descrevê-la pela sua aparência, ou pelo seu aspecto[6], é estabelecer um significado ou valor de uso nos traços que a instauram. É o que nos leva a reconhecer o *traço* de Van Gogh, ou os *drippings* de Pollock, por exemplo, que, por analogia com diferentes trabalhos que constituem a sua obra, "refere um padrão de uso e uma morfologia de significados, qualquer coisa como uma gramática. Uma gramática do traço", como reconhece Damisch.[7]

A tela de Fontana não é apenas um corte – uma incisão. Ela expõe toda a crueza do golpe que trespassa aquela pele onde, ainda assim, se inscreve como desenho, numa imagem paradoxal: na tela de Fontana, "o traço é incorporado na sua supressão"[8].

Damisch alerta, todavia, para que o olhar não se iluda pela sensação do traço, mas se concentre no uso objectivo dos conteúdos visuais. A expressão do traço não revela necessariamente o seu conteúdo, e a sensação de um corte – como um *Fontana ao Acaso* encontrado em duas mesas encostadas – não surge apenas da percepção da abertura que daí resulta. A forma como o traço é nomeado – como abertura, arrasto, incisão, golpe, corte, rasgão, ferida, fenda, perfuração – delimita um campo semântico na linguagem cujo conteúdo se confunde com o próprio desenho. Não é possível, contudo, reduzir a expressão do que é traçado "àquilo que pode ser traduzido ou explicado por palavras"[9], como sugere de forma pertinente Ana Leonor Rodrigues. Não são a mesma coisa, nem fazem parte da mesma estrutura de linguagem.



J.J. Marques
"Fontana ao Acaso S 401", 2008
Fotografia

Colecção particular

Este é um dilema com que o artista, mas também o observador, tem de lidar: "A expressão gráfica do desenho, inventa-se ao nível mais elementar das próprias características das suas unidades mais simples."[10]

A expressão gráfica do traço, de uma palavra ou de uma acção, pode variar de acordo com o motivo, o seu uso na caracterização da imagem ou a sua função no desenho. Nesse sentido, o que têm em comum, com a tela de Fontana, todas aquelas palavras e expressões empregues para descrever o traço?

5. DAMISCH, 1995, Op. Cit. P. 8.

6. Parafraseando Damisch, o aspecto remete para a acepção de algo exterior em que uma coisa está presente nos olhos ou na mente, o que implica, necessariamente, algo como uma perspectiva, um ponto de vista, ângulo de visão. Como se tivéssemos que passar, por esta marca ou esta ranhura para considerar o que, através dela, se seguirá. (DAMISCH, 1995, Op. Cit. P. 17.)

7. DAMISCH, 1995, Op. Cit. P. 8.

8. DAMISCH, 1995, Op. Cit. P. 8.

9. RODRIGUES, Ana Leonor Madeira – **O Desenho.** Lisboa: Editorial Estampa, 2000, ISBN 9789723316087. P. 40.

10. RODRIGUES, 2000, Op. Cit. P. 38.

O que está na tela é o resultado de uma acção sobre um suporte, que a linguagem reenvia para o corpo nos termos que a designam. É um corte. Entendemo-lo como uma acção extrema que permite ao olhar trespassar a "pele" para o interior vazio daquele corpo, ou apenas como abertura, que activa no observador a sensação *voyeurista* de olhar, que se fixa na curiosidade privada e íntima da sua observação. Apesar deste "jogo" de linguagem que o traço inicia, nada se altera na tela de Fontana.

O mesmo se passa com as *Figuras* de Hermann Rorschach ou os *Pornographic Drawings* de Cornelia Parker. Separa-os igualmente o jogo de linguagem potenciado pelo conteúdo visual dos desenhos de Cornelia Parker. São imagens idênticas, produzidas de modo semelhante: manchas de tinta simétricas, produzidas pelo rebatimento e impressão de fitas pornográficas dissolvidas numa parte da folha sobre a outra, resultando numa configuração especular. No essencial, são a mesma coisa, mas não representam a mesma coisa. Não se "lêem" da mesma maneira.

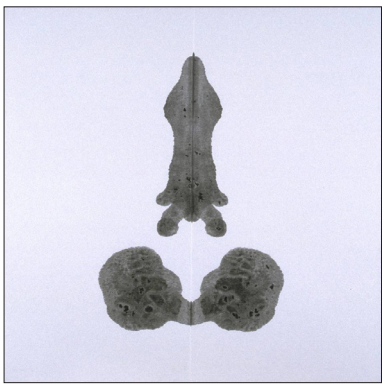


Hermann Rorschach
"Teste de Rorschach – Prancha I"

http://www.test-de-rorschach.com.ar/lamina1.htm

As figuras de Rorschach, desenvolvidas pelo psiquiatra suíço Hermann Rorschach, servem como técnica de avaliação psicológica. Nas figuras de Rorschach, procura-se obter respostas que reflectem o quadro amplo da dinâmica psicológica de um indivíduo. Por sua vez, os delicados desenhos de Cornelia Parker, partindo de um processo semelhante, esboçam uma aparência sexual na sugestão de partes do corpo. Cornelia Parker, descrevendo o seu processo, diz:

> *Dissolvi fitas de vídeos pornográficos num solvente e fiz borrões de Rorschach com as manchas. As fitas de vídeo foram retalhadas pelos serviços alfandegários que decidem o que deve ser retirado de circulação. Eu faço com que as vejas de novo, mas elas tornaram-se uma abstracção… Eu só deixei cair aqueles pingos de tinta no papel e dobrei-o. Não determinei que imagens apareciam.*[11]



Cornelia Parker
"Pornographic Drawing", 1996
Óxido ferroso s/ papel
56 x 56 cm

http://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-pornographic-drawing-t07324

Neste jogo, a tinta parece naturalmente diferente, impregnada de fluidos e textura de pele. Os desenhos transpiram e as suas formas são, para quem as observa, outras. É, como sugere Bachelard, "tentar encontrar, por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir à própria raiz da força imaginante"[12].

No essencial, a experiência do traço, em sentido lato, está também sujeita aos nossos sentidos, num jogo de imaginação e fantasia,

11. PARKER, Cornelia – **Pornographic Drawing** (ilustração). Londres: Tate, 1996. [Consult. 20 Nov. 2012] Disponível em WWW: http://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-pornographic-drawing-t07324.

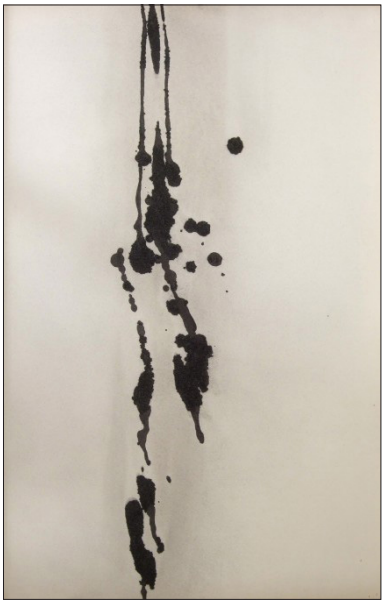
12. BACHELARD, 1989, Op. Cit. P. 2.

como de resto se mostra com estes dois exemplos. Dar-lhe um nome é assegurar que somos afectados por ele podendo por isso dar-lhes ou não continuidade, transformá-lo ou simplesmente repeti-lo intencionalmente. *Os borrões de* Cornelia Parker, as impressões de Rorschach, os *drippings* de Jackson Pollock ou as ejaculações de Jordan MacKenzie são variantes de um traço, que pode ser intencional, mas também imprevisível e casual como um lançamento de sortes. Mas o que fica no suporte é objectivo. O que fica faz com que olhemos de novo para o que aparece na superfície como desenho. Ver como desenho é, na linguagem de Damisch, reconhecer os traços objectivos que o definem, separando o conteúdo da sua representação. No limite, significa colocar o problema do desenho simultaneamente como um problema do traço – o "aspecto visual objectivo" – e pelo modo como somos afectados pela sua representação.

Nesta dupla condição está presente um certo jogo retórico, como de resto reconhece Damisch, entre a mão e o trabalho do olhar, mas também entre a dimensão gráfica e a dimensão semântica do traço. Para Damisch, o traço relata a dupla actividade geradora do que pode ser traçado e que se manifesta em todo o conjunto de modo gráfico e semântico: o contorno (por exemplo) designa a figura ao mesmo tempo que a produz (outra forma de dizer o que é definido).[13]

O traço, como o corte de Fontana discutido por Damisch, mostra a figura e em certo sentido ensina como se faz, ou encena o que se destina a ver. O traço é percebido como uma demonstração de geometria ou o contorno de uma figura. Compreende-se na circunstância que o define, tal como a linha interrompida de um tracejado define as faces invisíveis de um sólido num problema de geometria, ou o contorno[14] inscreve a linha que representa, no desenho, o último grau da percepção de uma forma e que a separa das demais, "abraçando-a e definindo-a."[15]

Mais do que uma convenção gráfica, o traço é o dispositivo pelo qual a percepção da forma se faz enquanto movimento do corpo, e o movimento do corpo se percebe enquanto forma: "[a] linha parece emergir na aglomeração de toques como consequência de um fraseado comparável aos movimentos reais da mão", refere Philip



Jordan MacKenzie
"Spent", 2007
Sémen do artista, polvilhado com grafite s/ papel
29,7 x 42 cm

http://www.jordanmckenzie.co.uk/wp-content/uploads/2012/11/DSCF0717.jpg/.)

13. DAMISCH, 1995, Op. Cit. P. 105.

14. "A linha de contorno existe como conceito e como objecto do desenho, como expressão e como elemento de representação, porém no mundo que se observa não tem realidade para lá do seu carácter de linha." (RODRIGUES, 2000. Op. Cit. P. 34.) Desenhamos o contorno do que definimos considerar como o limite de uma determinada forma que, na realidade volumétrica, não existe com aquelas características. O contorno não existe para lá do seu carácter de linha.

15. RAWSON, Philip – **Drawing**. Londres: Oxford University Press, 1969. ISBN 0812212517. P. 114.

Rawson.[16] O traço surge associado à ideia de toque e movimento, que inaugura o regime da marca como ausência. É um movimento actualizado, que emerge no desenho como acção diferida ou como o modo particular de desenhar "através de um misterioso conjunto de analogias com a acção e movimento cinestésico da mão 'livre', em busca de uma ortografia ou grafia, que identificamos como a raiz de todos os nossos caminhos futuros".[17]

O traço é um rasto do itinerário do gesto no desenho. Mas significa mais do que a simples narrativa da sua realização. É um testemunho em que nos baseamos para pensar e para agir, como o lugar de uma provocação. Para quem desenha, este duplo sentido do traço é fundamental. Em primeiro lugar, porque permite reconhecer o efeito das suas acções, uma espécie de *autografia* referencial e representacional; em segundo lugar, porque possibilita arriscar caminhos futuros (estar em jogo). Desenhar é, neste sentido, fazer acontecer – arriscar, na linguagem do jogo, entre a regra e o objectivo. O futuro está potencialmente em cada jogada, em cada traço que interrompe o vazio da superfície, como uma pedra que se atira para a água de um rio ou um movimento de uma figura num jogo de xadrez.

Traçar uma linha numa superfície, como refere David Rosand, "transforma imediatamente a superfície, energiza a sua neutralidade, […] e activa as possibilidades generativas do desenho, entre linha e superfície"[18]. O traço activa na superfície um sugestivo jogo de efeitos visuais objectivos, que traduzem a sua realidade material, e se revelam como possibilidades gráficas e generativas do desenho. Este contacto entre duas partes diferentes, de que nos fala Roland Barthes, "em que a cera do lápis se aproxima do grão do papel, […] e adere às mínimas asperezas"[19], é a relação fundamental do desenho. Juntos, traço e superfície inauguram uma troca dialéctica de possibilidades: uma aderência que parece conjugar-se entre passado e futuro e que o processo revela. A este propósito, acrescenta Roland Barthes:

> […] *o traço não dá acesso nem à pele nem às mucosas; o que ele diz é o corpo na medida em que ele arranha, aflora (pode-se mesmo dizer: faz cócegas);* […] *o traço, por mais fino, ligeiro ou incerto que seja,*

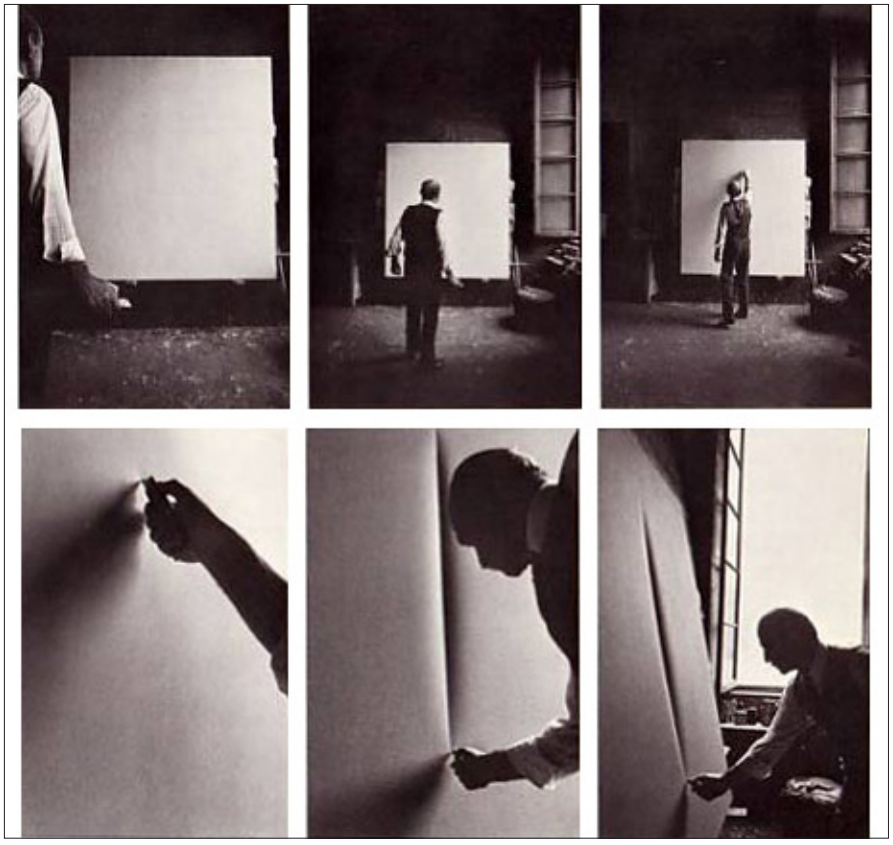
16. RAWSON, 1969, Op. Cit. P. 114.

17. GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **Los Nombres del Dibujo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005. ISBN 9788437622712. P. 18.

18. ROSAND, David – **Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. ISBN 052177330X. P. 1.

19. BARTHES, Roland – **O Óbvio e o Obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009. ISBN 9724405192. P. 169.

remete sempre para uma força, para uma direcção; é um 'energon', um trabalho que dá a ler o traço da sua pulsão e do seu gasto.[20]



Lucio Fontana no seu estúdio

O traço deposita sobre o suporte profundidade e movimento: do extremo mais profundo ao mais superficial, do mais rápido ao mais lento, do mais repetido ao mais singular; é o lugar de uma aderência onde o artista toma consciência da maneira como age e das razões pelas quais age. Mas é também o lugar de encontro do tacto com o suplemento técnico dos instrumentos[21], de que derivam as suas características mais singulares:

Qualquer instrumento lhe serve para escrever os seus signos, fabrica-os singulares e audaciosos, tira-os à natureza – um raminho de árvore, uma pena de ave. Hokusai desenhava com a extremidade de um ovo, com a ponta do dedo, [...].[22]

20. BARTHES, 2009, Op. Cit. P. 171.

21. BABO, Maria Augusta – **Práticas Auto-Gráficas**. 2007. [Consult. 23 Mai. 2012]. Disponível em WWW: http://www.cecl.com.pt/workingpapers/files/ed9_praticas_autograficas.pdf. P. 8.

22. FOCILLON, Henri – **A Vida das Formas, Seguido de O Elogio da Mão.** Lisboa: Edições 70, 2001. ISBN 9789724410616. P. 121.

4.2.
SINTOMA E INDÍCIO NO DESENHO

Ao entender o desenho como *vestígio do que foi deixado para trás*, uma fenomenologia do traço convoca um espaço semântico, onde o traço se entende como sintoma e indício do processo, manifesto na superfície do papel enquanto desenho.

Esta perspectiva aborda o traço a partir da reconstituição do processo que está na sua origem e nos modos através dos quais o traço reconstitui, como sinal[23], a memória do contexto e circunstâncias do desenho. O desenho é, em ultima instância, a manifestação exterior do que se quer, ou do que se pensa graficamente.

Este "pensar graficamente", para Valle de Lersundi, "dá-nos orientações de uma delimitação do terreno agindo como radiografia mínima da imagem [...]"[24]. "O gráfico é o elemento definidor do desenho, aquilo que parece constituir a sua essência, o fundamental"[25]. Este aspecto é, dentro de um sistema de representação, um meio de aceder à linguagem e recursos expressivos e gráficos do desenho: "Os elementos gráficos, o ponto, a linha e a mancha, determinam, dentro de uma tradição concertada, os fundamentos que definem toda a estrutura de um dado sistema de representação, e as formas que eles adquirem estabelecem as técnicas desenvolvidas para a construção desse sistema"[26], onde o desenho se constitui como uma superfície sensível.

Disto mesmo parece dar conta Umberto Eco em *Os Limites da Interpretação*, ao classificar os diferentes tipos de comunicação em três modos de produção de signos: as impressões, os sintomas e os sinais, entendidos como elementos, peças ou objectos deixados por alguém no lugar onde alguma coisa aconteceu.[27] Esses elementos

23. "Sinal [sinál]. s.m. (do Lat. *tardio signãlis*). 1. O que possibilita conhecer, reconhecer ou prever alguma coisa. Indício. [...]" (Academia das Ciências de Lisboa – **Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea**. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, Editorial Verbo, 2001. P. 3419.)

24. DEL VALLE DE LERSUNDI, Gentz – **En Ausencia Del Dibujo: El Dibujo y Su Enseñanza tras la Crisis de la Academia.** Bilbau: Universidad del Pais Vasco, 2001. ISBN 9788483733073. P. 25.

25. DEL VALLE DE LERSUNDI, 2001, Op. Cit. P. 23.

26. DEL VALLE DE LERSUNDI, 2001, Op. Cit. P. 25.

27. ECO, Umberto **– Os Limites da Interpretação.** Lisboa: Difel, 2004. ISBN 9789722906982. Pp. 243-256; ECO, Umberto **– Sobre os Espelhos e Outros**

referem-se ao que, ou a quem, a produziu, revelando a sua participação nos acontecimentos; mas também expõem, como um palco, o conteúdo dos próprios acontecimentos. No desenho, o sinal resulta de um toque, um contacto intencional entre o corpo e o papel, onde se instaura um espaço de questionamentos: o que se revela da presença do artista? O que é possível reconstruir do seu processo?

Observar um desenho é experimentar intuitivamente a formação de um esquema generativo que evidencia a "natureza frágil e básica dos elementos gráficos"[28], porque o desenho transporta explicitamente os vestígios da sua formação. David Rosand refere-o:

> *O desenho tende a cobrir a superfície que o suporta somente de forma incompleta; o fundo conserva a sua própria presença participativa na imagem, assim como as marcas que alberga, e que assim o transformam, mantêm a sua autonomia. A ambivalência é um aspecto essencial e funcional do desenho. Mais insistentemente do que a pincelada na pintura, a marca desenhada resiste submeter-se ao imperativo mimético, à ilusão pictórica*.[29]

Como sintoma e indício do desenho, o traço relaciona a causa com o efeito. Pensados como indícios, os traços são dispositivos *indexicais* de representação que referem o seu objecto não pela forma, mas pelo significado das acções: Juan Molina refere-o quando afirma:

> *Se queremos representar o fundo de um rio, devemos observar o modo em que as distintas forças e acções, arrasto, depósito, lavagem, formam o empilhamento dos dados que se tornarão a superfície*.[30]

O seu fundamento surge na origem da própria substanciação dos traços e dos gestos produtores que estão na base da representação de sinais, marcas, impressões e que dão indícios para que possamos interpretar os seus efeitos.

As *impressões*, para Umberto Eco, representam o caso mais elementar na produção de sinais. Revelam-se na expressão e em correlação com qualquer conteúdo, quer seja o fundo de um rio, ou a expressão do tempo sobre um muro de pedra, ou um gesto no desenho. As impressões não aparecem apenas como uma mera indicação, mas como o que é reconhecido enquanto sinal de um acto que se dá a conhecer pelos seus indícios, abertos à interpretação.

Ensaios. Lisboa: Difel, 1989. ISBN 9789722900058. Pp. 27-30.

28. DEL VALLE DE LERSUNDI, 2001, Op. Cit. P. 25.
29. ROSAND, 2002, Op. Cit. P. 2.
30. GÓMEZ MOLINA, 2005, Op. Cit. P. 485.

Este reconhecimento está implícito na afirmação de Deborah Harty: "O desenho não só é capaz de gravar a sua própria criação, mas o movimento dos pensamentos e do corpo do desenhador".[31]

Por seu turno, os sintomas são sinais compulsivos, não arbitrários, que, em conjunto com outros e tal como numa doença, indicam a probabilidade de uma afectação original. No desenho, estes sinais indicam a presença tácita da matéria e do gesto do artista, exibida como traços no plano da representação. Os sintomas estão correlacionados com uma causa provável, a que se acede no exercício de interpretação que a experiência do traço convoca: "Num desenho, as superfícies guardam a memória do processo que as tornou presentes."[32]

Quando interpretamos o desenho pelo processo, no jogo de inferências e simulações incorporadas que ele convoca, a *expressão gráfica* torna-se o *conteúdo gráfico*. Esta sobreposição, em que o conteúdo e expressão parecem ligados, coincide com "[a] crosta superficial do desenho; torna-se a pele às vezes translúcida, na maioria das vezes opaca, produzida por esse cruzamento inevitável de significados"[33].

Nas palavras de David Rosand, encontramos o sentido

> […] *[fazendo] o nosso caminho de volta, através da linha, para o impulso originário do desenhador. A interpretação envolve um acto conectado de re-criação, de auto-projecção do espectador re-imaginando o processo do desenho.*[34]

4.2.1.

UMA VISUALIDADE HÁPTICA

Ao identificar o que está desenhado como expressão própria do desenho, não só reconhecemos o que está representado – como desenho – como o reconhecemos nos vestígios que permanecem para lá do momento presente.

31. HARTY, Deborah – **Drawing Through Touch: A Phenomenological Approach**. 2012. [Consult. 23 Mai. 2012] Disponível em WWW: http://process.arts.ac.uk/content/drawing-through-touch-phenomenological-approach. P. 1.

32. GÓMEZ MOLINA, 2005, Op. Cit. P. 485.

33. DEL VALLE DE LERSUNDI, 2001, Op. Cit. P. 26.

34. ROSAND, 2002, Op. Cit. P. 16.

Partindo de uma imagem exemplar, *Fanny / Fingerpainting* de Chuck Close, reflectimos sobre o que constitui a visualidade do traço, no que permanece para lá do momento presente. O trabalho envolve um grande esforço, pela acumulação de impressões digitais num suporte de grande escala. Do processo sobressai, para além da experiência e contacto físico, a abstracção de cada impressão quando confrontada com a dificuldade de Chuck Close reconhecer rostos.

O processo é intensificado no contacto físico dos dedos sobre a tela como uma importante marca pessoal. O trabalho é feito de camadas, impressões que vão mostrando como a imagem é gerada. Nesta pintura já não existe a grelha reconhecida em obras anteriores de Close, como a estrutura que impunha o ritmo de construção. A impressão dos dedos sem estrutura torna o trabalho mais aleatório e a impressão digital mais naturalista. As impressões são como pequenas memórias na tentativa de retardar o processo e manter a atenção sobre o momento presente. Disto mesmo nos dá conta David Rosand, quando descreve:



Chuck Close in action
"Fanny/Fingerpainting", 1985
Óleo s/ tela
259,1 x 213,4 x 6,3 cm

> *A marca desenhada é o registo do gesto, uma acção no tempo passado agora fixado de forma permanente no presente, recordando as suas origens no movimento da mão do desenhador, a marca convida-nos à memória do que participou desta criação* [...][35]

É o reconhecimento de uma forma de sobrevivência do desenho, assegurada nos gestos e nas acções, mas também no tempo, na matéria e nos vestígios que lhe dão corpo. Como já referido por Talcott Parsons, "um acto é sempre um processo no tempo", e o que resta não só permanece para além do tempo presente, como contém a expressão do tempo passado e futuro.

Esta forma particular de visualidade fundamenta a fenomenologia do traço de David Rosand, lembrando permanentemente o corpo no toque que se faz desenho, como um processo de reconstrução, tanto no olhar como na memória. É um olhar com função de toque, que se desdobra entre o óptico e o háptico, numa visualidade que reclama a experiência do toque em cada traço:

> *Assim, aquilo que os olhos vêem desenhado desafia o nosso cérebro a experimentar fisicamente gestos e acções que nós talvez não sejamos capazes de realizar, ainda que possamos identificar no nosso corpo, do modo pleno do reconhecer, o que foi preciso mobilizar em*

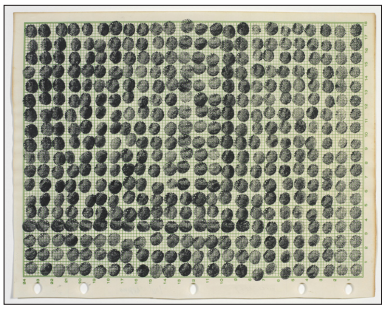
35. ROSAND, 2002, Op. Cit. P. 2.

acções para obtermos o resultado do risco que está perante os nossos olhos.[36]

Nesta fenomenologia indicial, o desenho abre um universo infinito de significações. Como processo de individuação, "os processos do desenho exploram um certo regime de indicialidade, na medida em que é nele que se vem, em última instância, grafar o próprio corpo ou o que dele resta como resto"[37].

Reconhece-se, portanto, que "[a] relação entre o corpo e 'mundo' e os vestígios deixados pela marca de decisões sobre uma superfície"[38], como sugere Deborah Harty, são outra maneira de definir a visualidade particular do desenho – uma visualidade multimodal e intrincada, porque traduz aquilo que o corpo é na sua complexidade, capaz de se projectar como desenho; mas também uma visualidade comprometida com situações em que a imagem é difícil de ver, indefinida, ou distorcida pelo ruído ambiente. Porque o desenho se faz também no contacto, quase sempre discrepante, entre a realidade de uma forma, de um pensamento ou de um conceito, e aquilo que o corpo é capaz de produzir pelo toque.

No traço manifesta-se uma vasta extensão de práticas, desde aquelas que se submetem às condições da mimésis e às limitações do corpo, até às que, indisciplinadas, "eventivas e eventualmente eventuais constituem a panóplia possível de marcações do corpo […] – pegadas, impressões digitais, rastos ou restos, e tudo o mais que o corpo resiste à passagem furtiva ou fugidia: resíduos"[39].



Joel Shapiro
"Untitled", 1969
Tinta s/ papel milimétrico,
19,8 x 25,2 cm

© 2013 Joel Shapiro / Artists Rights Society (ARS), New York / Photo: Ellen McDermott

Em *Untitled*, de 1969, Joel Shapiro não utilizou um instrumento, mas os seus dedos para fazer as marcas, tornando o trabalho mais enfático, factual e directo, sem a mediação da imagem. A impressão digital é profundamente evocativa de uma visualidade háptica, como o era no exemplo anterior de Chuck Close.

O que está na superfície como desenho orienta-o numa visualidade que ultrapassa o que nos é dado ver, numa espécie de desenho de *performance* ou numa *performance* do desenho.

Como Yves Klein e as suas antropometrias, trata-se de um *desenho-acção*, em que a folha de papel se converte numa arena, num palco de experimentação. O papel é estendido, encharcado, varrido, explorado até ao limite da sua resistência física.

36. RODRIGUES, 2000, Op. Cit. P. 30.
37. BABO, 2007, Op. Cit. P. 9.
38. HARTY, 2012, Op. Cit. P. 2.
39. BABO, 2007, Op. Cit. P. 9.



Yves Klein
"Anthropometry", 1960

O processo centra-se nessa "luta" entre o artista e a folha de papel, e o resultado visível desse combate – onde a fisicalidade está intensamente presente – descobre-se nas marcas deixadas na superfície da folha de papel, como traços.

Este é um processo no qual o corpo do artista dança, movimenta-se, agita-se, perante e com o papel. Reconhecemos no desenho camadas de informação que correspondem a níveis de acção, de desempenho e percepção, que vão do olhar ao movimento total do corpo. O tempo, o traço, o gesto e a matéria, constituem a camada onde está gravada a formação do desenho e traduzem a sua realidade material. E isto ultrapassa o papel da visão.

Alberto Giacometti
"Nude woman standing", 1949-1950
Lápis s/ papel
39,6 x 27,8 cm

Colecção privada, © Giacometti Estate (Fondation Giacometti, Paris) e ADAGP, Paris



5.

PROCESSOS, INSTRUMENTOS E CONHECIMENTO OPERATIVO

Este capítulo reflecte sobre o desenho no domínio dos conhecimentos específicos que surgem da interacção entre os processos e instrumentos. Este saber instrumental, que simultaneamente coloca problemas e encontra soluções, é aqui entendido como um pensamento material, onde a capacidade de invenção do desenhador se fundamenta. O capítulo aborda este saber instrumental na relação que se estabelece entre meios e fins no desenho, mas também na forma como a dialética *skill-deskilling-reskilling* reenquadra a condição instrumental do desenho na contemporaneidade.

5.1.
PROCESSOS E INSTRUMENTOS

Um conhecimento operativo do desenho – "que pode começar por ser intuitivo e o seu conhecimento empírico" – fundamenta-se na cadeia de acontecimentos que convergem na formação do desenho "para se confirmar depois na lógica das operações instrumentais como afirmação de uma inventiva e construção de um saber"[1]. Este saber formula-se como um conhecimento instrumental, referenciado em modelos operativos, em função de uma determinada finalidade, à qual corresponde também uma inventiva própria, "que na sua ambiguidade poética, gera indeterminações funcionais"[2] como refere Alberto Carneiro. Tudo isto está incorporado num processo de conhecimento mais amplo que, para além de sugerir os passos a dar dentro de um processo, inclui também uma aprendizagem que busca a sua unidade significante em função do que se pretende executar.

Quem desenha está, por isso, dentro de um sistema que implica uma manipulação de instrumentos, assim como o reconhecimento das suas potencialidades e efeitos, enquanto prolongamentos do seu corpo no desenho. Na linguagem de Juhani Pallasmaa, este conhecimento operativo significa reconhecer "uma extensão e uma especialização da mão que altera as suas possibilidades e capacidades naturais"[3]. É através da unidade mão/instrumento que o corpo pensa e se prolonga "com extensões que lhe permitem agir sobre o meio: procurar, encontrar, investigar, estudar, transformar, criar, construir expressão e comunicar"[4], mas também explorar as falhas, deslocar, desviar, modificar e potenciar cada possibilidade.

É a coerência actuante entre a mão e o instrumento que permite reconhecer, no desenho, a intenção latente do que se pretende executar ou expressar. Na maioria das vezes corresponde à execução de

1. CARNEIRO, Alberto – **Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto**. Porto: FAUP Publicações, 1994. ISBN 9789729483124. Pp. 48, 50.

2. CARNEIRO, 1994, Op. Cit. Pp. 48, 50

3. PALLASMAA, Juhani – **La Mano que Piensa – Sabiduría Existencial y Corporal en la Arquitectura**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012. ISBN 9788425224324. P. 51.

4. CARNEIRO, 1994, Op. Cit. P. 43.

modelos operativos ou actuantes que estruturam o processo e que vão mostrando que possibilidades seguir.

Os processos e os instrumentos anunciam, portanto, aquilo que se passa na unidade mão/instrumento e de que forma essa relação se vai ver. A escolha de um instrumento para actuar e desenhar pressupõe um determinado conhecimento, que pode começar por ser intuitivo ou empírico, como refere Carneiro, onde o artista ensaia as suas possibilidades e limitações gráficas e expressivas. Em última instância, a escolha de um meio ou instrumento reflecte sempre um desejo particular de saber, um conhecimento instrumental e operativo que é moldado muitas vezes nas suas próprias limitações.

O desenho mostra, neste sentido, o seu duplo, uma espécie de passagem para dentro, que anuncia o que lá se passa; uma micro -paisagem onde radicam as escolhas dos processos e dos instrumentos, bem como as soluções gráficas e plásticas por eles potenciadas. Ora este sistema implica decisões que relacionam os instrumentos com modos de actuar, compatibilizando-os com a programática dos processos do desenho.

Como já observámos, escolher um meio ou um instrumento para desenhar é demonstrativo de um saber tácito que reconhece, nas possibilidades expressivas destes dispositivos, certos valores poéticos e informativos que configuram um espaço de invenção e pensamento material.

Para Paul Carter, o conceito de um pensamento material (por oposição a um pensamento conceptual) reconhece uma inteligência criativa nos instrumentos que emerge na interacção com o olhar e a inteligência criativa do artista.[5] Esta interacção não se resume a uma reacção pragmática a situações que se vão tornando, no processo, cada vez mais complexas. Como reconhece Barbara Bolt:

> *As observações de* [David] *Hockney sobre os desenhos de Ingres surgiram de uma prática de desenho sustentada e sustentável. O seu particular conhecimento tácito veio da experiência de trabalhar com lápis, carvões, tinta, projecções e a câmara na produção de uma imagem – e em particular no esforço em traduzir a realidade exterior numa superfície bidimensional com um lápis de grafite. Em poucas palavras, o seu compromisso com as ferramentas e tecnologias da prática do desenho produziu o seu próprio tipo de visão ou lógica*.[6]

5. CARTER, Paul – **Material Thinking: The Theory and Practice of Creative Research**. Carlton: Melbourne University Publishing, 2004. ISBN 9780522851243.

6. BOLT, Barbara – **The Magic Is in Handling**, *in* BARRETT, Estelle; BOLT, Barbara (ed.) – **Practice as Research – Approaches to Creative Arts Enquiry**. Londres:

Do mesmo modo, Alberto Carneiro antecipa, nas variáveis de expressão dos instrumentos e dos suportes, uma forma particular de significação através do desenho:

> *Objectivando num suporte simples, a folha de papel, e num instrumento de riscamento e traçados, a grafite, verificamos a indispensabilidade de actuar representando com a consciência da cor, de grão, de luminosidade do papel, assim como sobre a dureza da mina, para considerar o máximo de valor. Dito de outro modo, é preciso considerar as variáveis de expressão dos instrumentos e dos suportes no quadro abstracto das suas correspondências para os articular como significantes na busca de significados para as representações,* […] *o que implica a experimentação prévia sobre a natureza expressiva de cada instrumento, definindo um máximo de correspondências de expressão.*[7]

As escolhas dos processos e dos instrumentos inscrevem o desejo e o conhecimento numa parte da realidade:

> *As linhas onduladas ou pontiagudas, rectas ou curvas, pontos e riscos, traçados diagonais, verticais e horizontais e o sombreamento tonal são capazes de sugerir forma, espaço, luz e movimento, sem uma autêntica semelhança com o assunto descrito.*[8]

São dados, de ordem processual ou instrumental, comuns a todas as representações[9], e que no desenho interagem, "quer na figuração do mundo exterior, quer na busca de forma para o que se vai concebendo […]"[10].

Retomando Alberto Carneiro, os processos e instrumentos "constituem-se matéria, substância e forma, enquanto significantes (as operações), significados (os produtos) e significações (os conteúdos)

I.B.Tauris & Co. LTD. 2010. ISBN 1848853017. P. 30.

7. CARNEIRO, 1994, Op. Cit. P. 57.

8. LAMBERT, Susan – **El Dibujo, Técnica y Utilidad: Una Introducción a la Percepción del Dibujo**. Madrid: Tursen/Hermann Blume, 1996. ISBN 8487756816. P. 10. Aqui reside, em parte, a intrínseca natureza subjectiva do desenho. Pois os traçados desenhados proporcionam qualidades expressivas e experiências que surgem das características dos meios e dos instrumentos que se utilizam para desenhar e do modo de trabalhar do desenhador.

9. Na linguagem de Massironi, as escolhas ganham uma dimensão operativa: "Cada representação implica uma escolha." (MASSIRONI, Manfredo – **Ver pelo Desenho**. Lisboa: Edições 70, 1996. ISBN 9789724416113.) Isto supõe uma diferenciação de instrumentos, de meios ou de processos, que possibilitem ao artista um eficiente uso manual e mental, no sentido em que lhe permita colocar problemas e encontrar soluções relativamente ao propósito do seu trabalho.

10. CARNEIRO, 1994, Op. Cit. P. 58.

que estruturam e dão sentido às representações (na delimitação do campo) e na consciência operativa do sujeito [...]"[11].

Nestas múltiplas funções que os instrumentos desempenham no processo – como matéria, substância e forma – reconhece-se, com Deanna Petherbridge, a incapacidade de a linguagem distinguir os aspectos técnicos, funcionais e materiais do desenho. O uso indistinto de termos como ferramenta, instrumento, material ou meio para designar os mesmos elementos, põe em evidência a informalidade e transversalidade instrumental do desenho, mas também a sua relativa independência medial[12]. Assim como Louise Bourgeois recorria aos instrumentos disponíveis mais à mão nos seus *Insomnia Drawings*[13] – esferográficas, marcadores de feltro, lápis —, o que caracteriza o desenho não é o instrumento utilizado, mas o jogo de linguagem que o inscreve no processo como função criativa.

Para Carneiro, os instrumentos são variáveis dentro do processo, que fazem corresponder as consequentes operações ao que se pretende expressar. A escolha do instrumento convoca o gesto, a característica do traço, o suporte onde se realiza, até às múltiplas articulações das marcas, linhas e manchas, consoante a sua natureza e qualidades expressivas. Daí que, como considera Alberto Carneiro, "o fundamental no respeitante à consciência e saber operativos, se situe no domínio aplicado dos instrumentos de representação e que permitam estruturar as observações, [também do que acontece no desenho] e favorecer as decisões"[14].

Ao ver o desenho como uma forma particular de saber operativo, Carneiro reconhece a dependência das decisões tomadas relativamente às possibilidades e resistências dos instrumentos. Mais do que meios, estes são, no desenho, máquinas desejantes, "quer na figuração do mundo exterior, quer na busca de forma para o que se vai concebendo, a partir de uma imagem, de uma ideia ou de uma articulação de conceitos"[15].

11. CARNEIRO, 1994, Op. Cit. P. 64.

12. PETHERBRIDGE, Deanna – **The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice**. New Haven: Yale University Press, 2010. ISBN 9780300126464. P. 120.

13. PETHERBRIDGE, 2010, Op. Cit. P. 146.

14. CARNEIRO, 1994, Op. Cit. P. 76.

15. CARNEIRO, 1994, Op. Cit. P. 58.

5.2.

A ICONOGRAFIA DOS MEIOS. INTENÇÃO E FINALIDADE.

Existe uma tremenda diferença entre ver uma coisa sem um lápis na mão e vê-la enquanto estamos a desenhá-la.[16]

Paul Valéry —

Retomando o texto seminal de Cornelia H. Butler, *Ends and Means*[17], consideramos agora o processo na estreita ligação que se revela entre os meios e os fins. Esta ligação é um ponto central no discurso em torno do processo, embora com matizes distintos da sua formulação nos anos 60 e 70 do século XX, quando "parecia descrever a aparência de um tipo particular de abstracção", como refere Butler.

De resto, como reconhece Richard Serra, esta foi também uma forma de "voltar a pensar a relação entre as ferramentas artísticas, os materiais, e o estatuto"[18] relativamente às estratégias convencionais do desenho. Na afirmação de Pamela M. Lee, citada anteriormente – "os meios e fins estão intratavelmente entrelaçados no desenho na arte processual"[19] –, reforça-se uma concepção particular da arte enquanto processo, ao mesmo tempo que se reconhece a ambiguidade que esta relação suscita relativamente à interpretação sobre o que o processo informa, participa, ou comunica.

Tal não significa, contudo, que o desenho se esgote ou fique "escavado na matéria", como declara Robert Smithson.[20] A relação entre meios e fins é "uma forma para sugerir ou permitir ao tempo que leve o seu rumo"[21], como o caminho para fazer o desenho (um trabalho no tempo). É um trabalho em progresso, comprometido numa resistência activa com a exploração das propriedades inerentes aos instrumentos, aos meios e materiais, recontextualizados em termos do processo. É este reconhecimento que nos permite falar

16. Paul Valéry, citado *in* ROSAND, David – **Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. ISBN 052177330X. P. 13.

17. BUTLER, Cornelia H. (org.) – **Afterimage: Drawing Through Process.** Londres: MIT Press, 1999. ISBN 0262522624. P. 81.

18. BUTLER, 1999, Op. Cit. P. 25.

19. BUTLER, 1999, Op. Cit. P. 48.

20. "O meu trabalho é impuro: está escavado pela matéria, Não existe forma de escapar à matéria. Não existe forma de escapar ao físico nem existe qualquer forma de escapar à mente. As duas estão em constante rota de colisão." (SMITHSON, Robert, *The Collected Writings*, 1996, citado *in* BUTLER, 1999, Op. Cit. P. 81.

21. BUTLER, 1999, Op. Cit. P. 48.

de um desenho processual: um trabalho que corresponde ao desejo do desenho se mover para fora das tradicionais dicotomias – finito e *non-finito*, certeza e dúvida, permanente e impermanente – nas quais se parece circunscrever; significa admitir que os parâmetros processuais, a par das suas condições mediais ou materiais, determinam a sua forma eventual, como fim.

Esta revisão histórica é a declaração de uma singularidade do desenho tornada visível no campo da arte processual e que deverá assim ser entendida em termos do seu discurso visual e crítico. Deste contexto, interessa considerar, todavia, o que resulta de uma abordagem sobre o fazer, onde o processo serviu como sistema de ligação de estratégias que incluíam uma diversidade de aproximações aos meios e aos materiais através da actividade do desenho, e a oportunidade de as expandir.

Importa, portanto, olhar o desenho através do que fica sobre a superfície do papel, "como invocação da reflectividade dos materiais"[22], onde os meios e os fins se aproximam e, por fim, se cruzam no desenho.

Só compreendendo a extensão destas mudanças, interpostas pela arte processual, é possível explicar a procura de sentido e a valorização do gesto, da marca, da matéria, as suas referências directas ao processo, condensadas numa imagem gráfica.

A autorreflexividade da marca desenhada alude aos meios e matérias implicados na sua própria inscrição, como um sintoma da presença do corpo no desenho. As marcas desenhadas reconstituem o seu processo, declara David Rosand. Elas são os vestígios visíveis do acto de desenhar, através das acções e dos gestos do artista para fazer o desenho.

Em *The Phenomenology of Drawing*[23], Rosand sublinha esta dimensão autorreflexiva da marca, recolocando o corpo do artista nas suas implicações conceptuais e significantes, no resultado do desenho. Escreve Rosand:

> *Quando a primeira marca interrompe o papel em branco, o desenhador entra numa dupla dialéctica: com o objecto antes dele (ou a ideia imaginada) e com a própria construção gráfica emergente.*[24]

Todo o desenho constitui um testemunho. Em parte, pelo que a matéria e os meios asseguram da memória do acto de desenhar, como

22. BUTLER, 1999, Op. Cit. P. 97.
23. ROSAND, 2002, Op. Cit. P. 15.
24. ROSAND, 2002, Op. Cit. P. 13.

uma correspondência simples entre o que aparece no papel como desenho e a imagem visual registada na memória. Em certo sentido, o desenho parece desenhar-se a si mesmo através da mão, sendo impossível saber o que aparece primeiro, se a marca no papel, a ideia imaginada, ou a "consciência de uma intenção"[25], na linguagem de Pallasmaa: "Há uma sabedoria existencial e corporal centrada na evolução das destrezas humanas, que refere outro tipo de conhecimento, que vai para além da consciência e da intencionalidade."[26]

25. PALLASMAA, Op. Cit. P. 101.

26. PALLASMAA, 2012, Op. Cit. Pp. 20, 21.

5.3.
PRODUÇÃO, (RE)PRODUÇÃO E PROCESSO

[...] *a drawing of, drawing and, drawing with,...*[27]
Emma Cocker —

Assumimos muitas vezes o desenho como sendo o que resulta de uma actuação (desenhada), reconhecida como (re)produção gráfica de um acontecimento, ou de um pensamento, de uma forma ou conceito, assim como os vestígios das tentativas para os descrever, estando o seu desenvolvimento associado a esse propósito inicial.

Considere-se, a propósito, o domínio da reprodutibilidade técnica enunciada por W. Benjamin, ou seja, aquele que tem em conta os processos e resultados que levam à reprodução técnica de uma obra. O que é pertinente para o nosso estudo não se circunscreve à reprodução técnica do desenho, mas sim às formas implícitas de repetição dos processos de produção dos desenhos. Trata-se de compreender como os processos do desenho articulam aspectos da reprodução, repetição e semelhança – como a cópia de um modelo de realidade, mas também da reprodução de modos de fazer – ao mesmo tempo que favorecem a diferenciação e graduação da autenticidade, resultantes de uma reflexão específica sobre os seus métodos e modelos, que decorre do modo como o artista se relaciona com os seus propósitos de conhecimento. Em síntese, procura-se garantir os mecanismos com os quais o artista procura e interroga as suas capacidades instrumentais e técnicas, ao mesmo tempo que ganha consciência da sua *aprendizagem*, na aplicação dos modelos e problemas da representação. Neste processo radica "o que é instrumental e aferível no quadro referenciado dos sistemas, dos modelos e dos métodos separando-o e verificando-o no interior da inventiva, na criação das imagens projectadas, na sua ambiguidade poética, geram indeterminações funcionais"[28], retomando Alberto Carneiro.

No entanto, considera Emma Cocker[29], existe um outro desenho que surge na ausência de qualquer estímulo ou propósito prelimi-

27. COCKER, Emma – **The Restless Line, Drawing** *in* SAWDON, Phil; MARSHALL, Russel (ed.) – **Hyperdrawing. Beyond the Lines of Contemporary Art.** Londres, Nova Iorque: I.B. & Tauris, 2012. ISBN 9781780762548. P. XIII.

28. CARNEIRO, 1994, Op. Cit. P. 48.

29. Nota de tradução: a afirmação original no inglês joga com a ambivalência do

nar, activado pelo desejo de tornar manifesto o que não poderia ser pensado anteriormente nem planeado com antecipação:

> *Ao ser e fazer assim, este desenho faz, mais do que é feito. Já não se dirige ao mundo observável – no sentido de dele tomar posse – nem aos poderes da imaginação, mas simplesmente tenta emergir, fazer aparecer.*[30]

O desenho realiza, neste sentido, um olhar para dentro: não na tentativa de se definir como actividade autónoma, nem de estabelecer os limites da sua própria especificidade. Pelo contrário, como refere Emma Cocker:

> *… ao abster-se das pressões de representar outra coisa qualquer, o desenho procura confrontar-se com os termos da sua própria emergência, actuada como um movimento infinitamente reflexivo do desenho desenhando-se a si próprio a desenhar.*[31]

O desenho reflecte as condições de sua própria produção, como um pensamento que se pensa a si próprio pensando, mas também como um objectivo, por vezes paralelo, da sua própria prática, aberta ao "potencial daquilo que ainda pode ser"[32]. Para Cocker, a prática "encena uma coisa para que outra coisa possa acontecer. Não se trata de conceber o desenho como um esboço preliminar ou preparatório que – como a hipótese – cria a premissa para que qualquer outra coisa se desenvolva ou surja, mas sim como o próprio lugar onde algo desconhecido ou não programado possa ocorrer"[33].

A lógica da produção aproxima-se, neste sentido do que Francis Bacon definiu como diagrama[34], de um "estado de catástrofe" que se abate sobre os dados figurativos e probabilísticos e que parece já não depender nem da nossa vontade nem do nosso olhar. O desenho

---

sentido do verbo "draw", simultaneamente "desenhar", "puxar", "extrair" "obter e tomar", "causar", "concluir", entre outros sentidos mencionados pelo *Oxford Dictionary*, numa semelhança fonética impossível de manter na tradução. Nesta impossibilidade, optou-se pelo sentido associado ao verbo "causar", no sentido de "fazer acontecer", transcrevendo de seguida o original: "In doing and being so, this drawing draws rather than is drawn. It no longer draws on – by making a demand on- the observable world nor on the powers of the imaginary, but simply attempts to bring forth, make appear." (COCKER *in* SAWDON; MARSHALL, 2012, Op. Cit. P. XIII,)

30. COCKER *in* SAWDON; MARSHALL, 2012, Op. Cit. P. XIII.

31. COCKER *in* SAWDON; MARSHALL, 2012, Op. Cit. P. XIII.

32. COCKER *in* SAWDON; MARSHALL, 2012, Op. Cit. P. XIII.

33. COCKER *in* SAWDON; MARSHALL, 2012, Op. Cit. P. XIII.

34. DELEUZE, Gilles – **Francis Bacon: Lógica da Sensação.** Rio de Janeiro: Zahar, 2007. ISBN 9788537800256. Pp. 170, 171.

abre-se a um jogo de probabilidades, na linguagem de Francis Bacon, entre representações que operaram por semelhança com o que desejam representar, e outras que existem por si mesmas ou para além daquilo que representam.

Esta é uma dualidade que coloca o artista e o desenho num progressivo modelo de interacção com base no processo. O que sucede na superfície de um estado constante de revisão entre o que vemos, o que pensamos, o que percebemos, o que somos capazes de fazer e o que realmente acontece no desenho.

Neste espaço de verificações, o processo constitui-se num campo de auto-avaliação que conduz o artista ao desempenho de cada acção, de cada instrumento ou meio, em cada instante do desenvolvimento do desenho. Através desta prática, como descreve Alberto Carneiro, o artista autentica as suas próprias aprendizagens e descobertas para compreender e representar a realidade "onde o que se imagina, observa, representa e pensa é simultaneamente imagem, realidade e processo de realização"[35].

Depreende-se, pois, que não há processos de representação pré-estabelecidos, previamente definidos ou acabados, pois os processos de desenho são também um campo de auto-(re)conhecimento. Em última instância, considera-se que os processos são orientados para uma taxinomia que define uma matriz de referência através de acções e operações específicas e como consequência dos produtos e dos resultados, ou dos produtos e dos conteúdos a representar, que convergem na busca da sua "unidade significante", na linguagem de Alberto Carneiro.

35. CARNEIRO, 1994, Op. Cit. P. 25.

5.4.

QUALIFICAÇÃO / DESQUALIFICAÇÃO / REQUALIFICAÇÃO – *SKILL / DESKILLING / RESKILLING*

Se o saber instrumental do desenho, manifesto na exploração afectiva dos instrumentos e materiais do desenho, fundamentou significativamente a sua condição processual ao longo da segunda metade do século XX, há que reconhecer, com Deanna Petherbridge[36], o impacto de longo termo que Marcel Duchamp indirectamente teve na reconfiguração de um espaço híbrido do desenho, situado entre o trabalho artístico e o trabalho produtivo. Em particular, o que derivara do objecto encontrado e da lógica produtiva de que ele faz parte.

Para Petherbridge, se os processos de produção em massa que suportam a lógica conceptual e operativa do objecto encontrado inauguram um espaço particular de experimentação, então o que distingue o desenho – o carácter autográfico da sua comunicação assente em traços enunciados sobre o papel – é globalmente posto em causa.

O espaço do objecto-encontrado é, na lógica duchampiana, um espaço de indiferença e de desqualificação (*deskilling*) operativa, que altera irremediavelmente a base técnica do saber-fazer[37] em que o desenho se fundamenta[38]. Este processo de desqualificação reduz o desenho, em teoria, a uma prática anacrónica, uma "actividade apologética, insegura da sua legitimidade, uma relação de segunda ordem com a fotografia, a digitalização e todos os processos tecnológicos de manipulação de imagens do mundo, no mundo. E estar no mundo é manifestamente, uma parte da arte contemporânea […]"[39]. O desenho, contudo:

> […] *é subversivo da realidade, mesmo quando usa a linguagem da verosimilhança, porque a linha é uma abstracção, uma sugestão subtil ou um traço evidente do corpo.*[40]

36. PETHERBRIDGE, 2010, Op. Cit.

37. ROBERTS, John – Art After Deskilling. **Historical Materialism.** 18 (2010). P. 82.

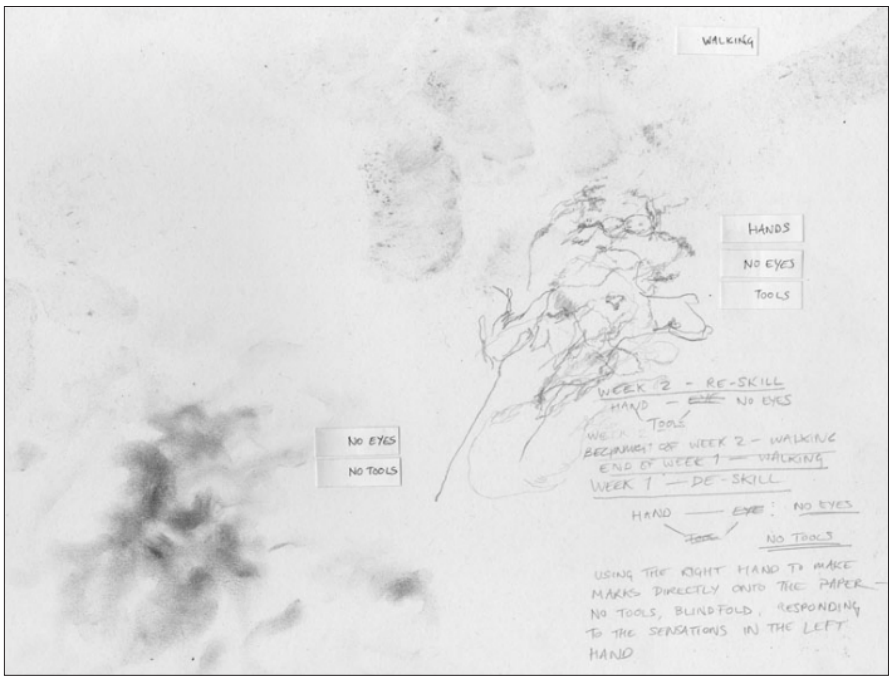
38. BOUBLI, Lizzie, **Savoir-Faire – La Variante dans le Dessin Italien au XVIe Siécle.** Paris: Musée du Louvre, RMN, 2003. ISBN 2711846059.

39. PETHERBRIDGE, 2010, Op. Cit. Pp. 425-426.

40. Para Petherbridge, num espaço operativo cada vez mais heterogéneo e multifacetado, meios tecnológicos e materiais como o filme, a fotografia, processos computacionais, instalação ou objectos-encontrados não inscrevem o mesmo sentido

A dialéctica da qualificação/desqualificação/requalificação que este cenário configura no desenho contemporâneo reflecte sobre competências, capacidades, qualificações, a falta delas ou a sua reorientação, e considera a função da mão e saber instrumental no espaço cognitivo e produtivo da arte. Esta dialéctica não situa apenas a produção do desenho no espaço mais alargado da produção cultural: ela é entendida como lógica estrutural do próprio processo.

Num projecto apresentado em *Drawing Spaces* (Lisboa, 2008), a artista britânica Juliet McDonald explora os seus diferentes termos como forma de equacionar o corpo enquanto elemento conectivo mais do que entidade singular. Sobre o processo, refere:



Juliet McDonald
"Further projects: De-skill Re-skill", [2008]

> *Uma série de novos desenhos será realizada a fim de examinar os elementos manuais, visuais e instrumentais que constituem o desenho como uma prática qualificada.* [...] *O meu objectivo é re-visitar de forma sistemática parte da história desta desqualificação, e depois experimentar modos pelos quais a minha própria prática pode ser reconstituída de forma a incorporar tanto destreza como falta de jeito, visão e cegueira, convencionalidade figurativa e imediatismo animais.*

autográfico de identidade, embora o assunto possa ser fortemente identificável com um determinado artista. O que de facto distingue as imagens do desenho, nesta perspectiva, é o facto de elas serem vistas como projecções de um corpo que actua.

Semana 1 – De-skill
Irei começar a partir da abordagem de um desenho qualificado: usando os olhos, a minha mão direita e de uma ferramenta de desenho. Um a um estes elementos serão removidos. Finalmente será atingido o ponto zero: caminhar de olhos vendados sobre um pedaço de papel, usando pó de grafite para fazer o desenho.

Semana 2 – Re-skill
Partindo desta base de um caminhar bípede, os elementos instrumentais, de destreza e de julgamento visual serão re-introduzidos de forma sistemática. No entanto, vou tentar manter uma consciência contínua das partes do corpo e dos sentidos que se evidenciaram pelas abordagens não qualificadas. A intenção será saber se esta consciência expandida pode continuar a informar e habitar a prática mesmo depois de o aparato corporal familiar para desenhar ser restabelecido.[41]

Para John Roberts, esta dialéctica reflecte uma assimilação geral da cultura *avant-garde* e a aceitação de um ponto zero nas práticas artísticas contemporâneas – logo a assimilação de uma certa desqualificação operativa – mas não representa uma perda absoluta de *sensibilidade* artística[42]:

As habilidades artísticas encontram a sua aplicação na demonstração da acuidade conceptual, não na execução expressiva e mimética de formas.[43]

A qualificação refere, portanto, o reconhecimento de qualidades ou capacidades, inatas ou aprendidas, que se diz daquele que é hábil, e que tem portanto a capacidade física ou intelectual para produzir determinados resultados.[44] Esta definição genérica baseia-se na marca distintiva da qualificação no contexto do trabalho produtivo. É, neste sentido, o reconhecimento de uma qualificação do que está feito, se faz ou vai fazer. Esta mesma definição está na base dos principais fundamentos que reflectem um debate mais amplo sobre o trabalho artístico e o trabalho produtivo e não produtivo e,

41. MACDONALD, Juliet – **De-Skill Re-Skill**. 2008 [Consult. 5 Dez. 2013] Disponível em WWW: http://drawingspacesen.weebly.com/juliet-macdonald.html.

42. ROBERTS, John – **The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade.** Nova Iorque: Verso, 2007. ISBN 1844671674. P. 3.

43. ROBERTS, 2007, Op. Cit. P. 3.

44. "Hábil, habilidade" *in* Academia das Ciências de Lisboa – **Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea**. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, Editorial Verbo, 2001. P. 1955.

em última instância, a análise dos tipos de trabalho contidos nas obras de arte.[45]

Já aqui se enunciou Ranciére, na diferenciação entre o trabalho produtivo e o trabalho sensível, admitindo desde logo uma qualificação diversa sobre a função do trabalho na obra de arte. Importa considerar também a qualificação como o valor da expressão ou capacidade expressiva do corpo, através do gesto, enquanto marca intrínseca do trabalho sensível.

Por outras palavras, a qualificação, o virtuosismo, a capacidade de produzir, reproduzir ou alterar não significam a mesma coisa na arte e no trabalho produtivo. No trabalho produtivo, a inabilidade, desvirtuosismo, incapacidade ou desqualificação têm um efeito estrutural na organização e no resultado final do trabalho; na arte justifica-se no deslocamento da ênfase da habilidade manual para a capacidade expressiva do corpo, para o processo de concepção ou para o desenvolvimento de uma inventiva pessoal.

Richard Sennett[46] define qualificação como habilidade, uma prática treinada ou exercitada. O artista ou o artesão partem para cada trabalho com um conhecimento adquirido, ou o desejo de um conhecimento baseado numa prática que se redefine mediante o processo. Joseph Brodsky também destacou a importância do processo de trabalho sobre o resultado final:

> *No processo de trabalho nenhum artesão ou criador* [...] *sabe se está a produzir ou a criar.* [...] *Para ele, a primeira, segunda e última realidade são o próprio trabalho, o mesmo processo de trabalho. O processo adquire prioridade sobre o resultado, embora este último seja impossível sem o primeiro.*[47]

Brodsky parece querer dizer que o resultado tem uma importância fundamental para o artista porque surge e se redefine no processo, a partir da capacidade expressiva da mão e habilidade, em lugar de se constituir numa forma pré-concebida ou num conhecimento normativo.

O trabalho da arte afasta-se dos resultados e normas do trabalho produtivo. No fundo, é como se o processo incidisse sobre a troca e cooperação entre o trabalho artístico e trabalho não-artístico, entre

45. ROBERTS, 2007, Op. Cit. P. 3-7.

46. SENNETT, Richard **– The Craftsman.** New Haven /Londres: Yale University Press, 2008. P. 37. Citado também *in* PALLASMA, 2012, Op. Cit. P. 87.

47. BRODSKY, Joseph **– A Cat's Meow** *in* **On Grief and Reason.** Nova Iorque: Farrar, Straus & Giroux, 1997. P. 302. Citado também *in* PALLASMA, 2012, Op. Cit. P. 88.

gesto marcado e o gesto não-marcado, entre a qualificação e a desqualificação. A desqualificação na arte é o que acontece quando a unidade expressiva do corpo, da mão e do olho é substituída pelas condições de reprodutibilidade técnica ou tecnológica. Em processos multimodais, que envolvem práticas heterogéneas como o filme, a fotografia, processos computacionais ou objectos-encontrados, o desenho torna-se "o veículo inquestionável da autografia" funcionando assim, apesar das suas inconsistências formais, como o aspecto reconhecível e estável da prática.[48]

48. Petherbridge, 2010, Op. Cit. P. 431.

6.
OS PALCOS DO DESENHO

Neste capítulo iremos abordar a forma como o contexto e a circunstância da produção determinam o processo do desenho e o modo como o desenho incorpora essas marcas que se apresentam, muitas vezes, com uma extensão semântica ao próprio desenho.

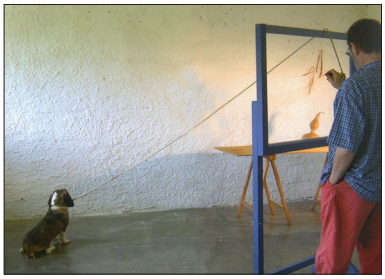
A questão pode, em certa medida, ser moldada pela influência que a própria ideia de contexto tem na arte contemporânea. Daqui sobressai a exploração dos limites do que convencionalmente define os diferentes territórios ou disciplinas da arte. Importa, também, compreender a forma como o desenho foi explorando os seus próprios limites e se foi tornando o nome de práticas que abordam territórios para lá da folha de papel e que se infiltram no espaço real – no estúdio, no corpo, no percurso. Reconhece-se a importância do paradigma performativo que aqui se formula com esta expansão do suporte, manifesto frequentemente na transferência de processos entre o desenho e outros campos da acção humana, indexados aos novos palcos.

Começaremos por entender o princípio circunstancial da arte de que nos fala Paul Ardenne, isto é, a forma como a prática pode ser determinada pelo ambiente da produção, social, semiótico, económico. Mas também o que Nathan Goldstein refere quando fala num desenho *responsivo*.[1] Isto é, um desenho cujo processo é determinado pelos estímulos envolventes: se o estímulo é diferente, a resposta gráfica é diferente; se o contexto é distinto, o processo é distinto. Em certo sentido, desenhar é lidar com as circunstâncias conceptuais, materiais, espaciais, temporais ou perceptivas, que acabarão de forma categórica por influenciar o processo do desenho, determinando-o ou simplesmente incorporando as marcas de um contexto particular de produção.

Analisar o desenho a partir dos seus palcos implica sempre um *reframing* do desenho, na linguagem de Georg Lakoff, relativamente ao que acontece, onde acontece, como acontece e o que é expectável acontecer.

1. GOLDSTEIN, Nathan – **The Art of Responsive Drawing**. 4.ª ed. Nova Jérsia: Prentice Hall, 1992. ISBN 0133192865.

6.1.
CONTEXTO E CIRCUNSTÂNCIA DA PRODUÇÃO



"Natureza viva versus Natureza morta", 2003
Abóbora e pêssegos, ceras, acrílico, pedra, corda, roldana e foco.

Processo de desenho de uma Natureza viva montada numa estrutura de madeira apoiada por um suporte vertical, com uma mão atada com uma corda à coleira de um cão.

Controle da mão, assumir duas funções ao mesmo tempo: desenhar a cena montada e fazer uma força de intensidade e direcção imprevisíveis (puxões do cão) para compensar uma força previsível (gravidade).

Desenho com lápis de cera sobre o acrílico.

in, NOGUÉ, Àlex; DESCARGA, Joan – *Limites del Didujo*

O *contexto,* etimologicamente, diz Paul Ardenne, deriva do latim *contextus,* de *contextere*, "tecer com". Uma arte contextual, explica, "agrupa as criações que se fundam nas circunstâncias que se revelam interessadas em tecer com a realidade"[2]. Uma realidade que o artista, mais do que representar, experimenta directamente, sem intermediários.

A *arte em contexto* é definida por Ardenne "como uma arte da acção, da presença e da afirmação imediatas"[3], que se relaciona com uma realidade concreta à qual o artista se liga à sua medida e à sua maneira. Para o artista, é aquilo que define o contexto da produção do desenho, as suas características e circunstâncias, espaciais, operativas, materiais, etc., mas também onde acontece e como acontece.

O contexto é ainda entendido, segundo Ardenne, "como o conjunto de circunstâncias nas quais se insere um facto e que estão em situação de interacção"[4]. Este modelo mostra-nos que "a arte contextual está ligada com o tempo do confronto imediato, o tempo da acção e não da contemplação"[5]. Este é um ponto de partida importante na relação que estabelece com o processo do desenho – o tempo da acção.

Estar em situação de interacção é reconhecer a influência recíproca daquilo que pode afectar ou determinar o resultado da acção realizada. Em última instância, aplica-se com o mesmo sentido ao processo, na medida em que refere o tempo da acção e o que nele acontece como factor de influência do contexto em que é produzido. "O processo é aberto por definição, é um desafio ao programa, ao previsível e, como tal, um factor de enriquecimento ou de alargamento da realidade"[6], afirma Ardenne.

Uma arte processual é, neste sentido, uma criação que fecunda o momento, que emerge da interacção, do confronto com as

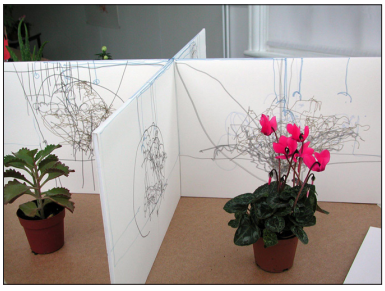
2. ARDENNE, Paul – **Un Art Contextuel. Création Artistique en Milieu Urbain, en Situation, d'Intervention, de Participation**. Paris: Flammarion, 2004. ISBN 9782081225138. P. 17.
3. ARDENNE, 2004, Op. Cit. P. 87.
4. ARDENNE, 2004, Op. Cit. P. 17.
5. ARDENNE, 2004, Op. Cit. P. 47.
6. ARDENNE, 2004, Op. Cit. P. 52.

circunstâncias que o definem. Disto mesmo nos parece dar conta também Nathan Goldstein, quando fala num desenho *responsivo,* no sentido em que o desenho "dá a entender que as realidades de um sujeito precedem e afectam a natureza das suas respostas"[7]. Referem-se, portanto, às decisões e interpretações das propriedades perceptivas, estéticas e enfáticas dos assuntos. O desenho *responsivo*, continua o autor, está na "capacidade de juntar percepção e conceito, para fundir o que vemos no assunto com o que nós queremos ver no desenho, para mostrar essa integração da investigação e da intenção no trabalho concluído"[8]. O termo *responsivo*, embora assente no sentido de Goldstein, pretende assumir uma perspectiva mais ampla. Não se refere apenas à mediação entre a representação e percepção através do gesto, mas abarca a mediação entre o desenhador e o contexto através do desenho.

Uma outra abordagem pode ser rastreada em Philip Rawson, pela "importância das transferências de percepção e dos processos (produtivos) do desenho entre si"[9]. É outra forma de considerar o modo como somos afectados pelo *entorno,* percebendo-o "não no olhar semelhante, mas em ser semelhante"[10]. Nesta afectação, ensaia-se uma tentativa de adequação entre percepção e produção, no sentido em que o desenho parece contaminado por essas duas realidades, mas sobretudo entre contexto e processo. O processo do desenho deverá reflectir a potência de relação estabelecida entre a percepção e a produção. Era isto que reclamava Serra, quando dizia sentir peso, a gravidade nos desenhos negros, relacionando aspectos de ordem perceptiva com aspectos da matéria – na densidade e no corpo da matéria do negro que usava para desenhar.

Mas também Claude Heath, em *Four Fold Drawing/Four Plants Studio Shot* (2001), que, ao condicionar de forma bastante evidente a actuação do corpo com o dispositivo montado para o desenhar, confronta a relação entre o visão e a mão. Esse dispositivo introduz no desenho a possibilidade de uma visão panóptica à qual o corpo tenta responder.

O que está em causa é uma adequação entre o contexto ou a circunstância de produção e a natureza das respostas. Em alguns casos, como veremos à frente nos exemplos, é a circunstância que define ou condiciona o próprio processo do desenho.



Claude Heath
"Four Fold Drawing/Four Plants Studio Shot", 2001
Tinta acrílica s/ papel, montada em palcas, dois painéis
(2x) 84,5 x 29,5 cm

7. GOLDSTEIN, 1992, Op. Cit. P. xi.

8. GOLDSTEIN, 1992, Op. Cit. P. 1.

9. Philip Rawson, citado *in* MAYNARD, Patrick – **Drawing Distinctions: The Varieties of Graphic Expression.** Cornell: Cornell University Press, 2005. ISBN 0801472806. P. 189.

10. MAYNARD, 2005, Op. Cit. P. 189.

O que sobressai deste princípio contextual do desenho é a contingência e a incerteza daquilo que, estando em interacção, torna o desenho uma prática sem limites pré-determinados, chamando o artista para um investimento directo e imediato na situação.

No desenho, este princípio funciona como selecção contextual e circunstancial, na acepção de Umberto Eco.[11] Estas selecções são ocorrências ou marcas semânticas, que desempenham a função de uma mudança de sentido (no sentido ferroviário do termo), e nos levam a perceber distintamente uma mesma linha tracejada quando inscrita numa folha contínua de papel, no chão de uma estrada ou na pele de um corpo. Como marcas semânticas, estas ocorrências afectam a forma como tomamos decisões a partir do que acontece, onde acontece e quando acontece – não apenas no desenho, mas também fora dele. Estas considerações prévias colocam duas questões de particular relevância para um entendimento contemporâneo da condição processual do desenho: de que modo o processo do desenho é determinado pelo contexto e pela circunstância da sua produção? De que forma o contexto e a circunstância de produção se incorporam na camada visual do desenho?

Alguns exemplos podem ajudar-nos a focar nestas questões. Artistas como Matthew Barney, Tom Marioni, Simon Starling, Toba Khedori, Dan Perjovschi, Tim Knowles, Trisha Brown, Andrea Cote, Catherine Bertola ou Vito Acconci deixam perceber como diferentes tipologias de contexto e circunstância na produção do desenho afectam ou determinam o próprio desenho.

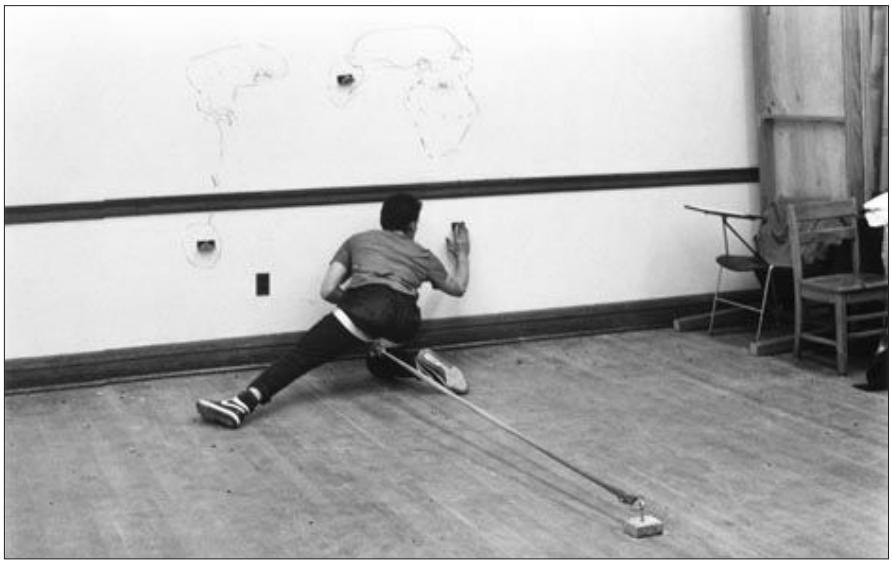
Tomámos como ponto de partida a série *Drawing Restraint* de Matthew Barney. Na série *Drawing Restraint*, as condições de produção dos desenhos, no seu traço, tema ou suporte, são determinadas pela circunstância e contexto do espaço. Matthew Barney cria desenhos utilizando dispositivos mais ou menos elaborados, construídos no espaço como condições pré-existentes para a sua prática de desenho. Essas condições pré-existentes são ainda potenciadas pela interposição de uma restrição física, que alimenta o processo criativo.

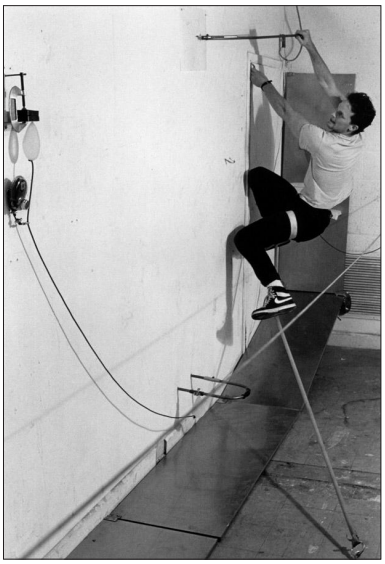
O que está na base do conceito *Drawing Restraint* é a tentativa de estabelecer as linhas de uma "encenação narrativa" sobre a condição de resistência[12] que Matthew Barney utiliza como uma analogia do seu próprio processo criativo. Na verdade, trata-se de fazer da

11. ECO, Umberto – **Leitura do Texto Literário: Lector in Fabula.** 2.ª ed. Lisboa: Editorial Presença (1979 [1993]). ISBN 9789722316222. P. 19.

12. A condição de resistência está na base de um comportamento físico do corpo, que conduz à hipertrofia muscular, e Matthew Barney reconhece esse estado como um estado de potência. É neste sentido que Matthew Barney estabelece a relação com o processo criativo. Para o artista, estar em "situação de resistência" produz a "energia" necessária para manter o processo criativo, estimulando-o de certo modo.

resistência um pré-requisito do processo criativo. É neste sentido que as características do espaço ganham importância no processo do desenho, na medida em que é no espaço que se monta a estrutura resistente capaz de potenciar o processo criativo. Matthew Barney explica:





Matthew Barney
"Drawing Restraint" 1/5

MoMA, New York, and Laurenz Foundation, Basel, together preserve Matthew Barney's "Drawing Restraint" archive

> *Em* Drawing Restraint 1*, foram construídos dois declives suaves em cada extremidade do meu estúdio. Uma banda elástica presa no chão foi amarrada às minhas coxas. Enquanto o meu corpo subia o declive, a resistência aumentava. Os desenhos foram produzidos no topo da rampa e ao longo das paredes.*[13]

O espaço empresta a estrutura para a "encenação narrativa", num jogo de inclinações, de precariedades, ajustamentos e tensões, ao mesmo tempo que serve de receptor das marcas desenhadas nas paredes.

Em *Drawing Restraint 5*, Matthew Barney explora outro desenvolvimento do mesmo processo. Acrescenta aos pré-requisitos do espaço um diagrama para a acção. Este é marcado nas paredes do estúdio por um impulso que o artista não controla na totalidade. Do lançador de pratos resultam as marcas que forçam as acções do desenho a uma maior ou menor resistência.

> Drawing Restraint 5 *foi a única peça da série realizada para uma audiência. Usando um lançador de tiro aos 'pratos', fiz três marcas na parede. Essas marcas foram usadas para organizar as três fases*

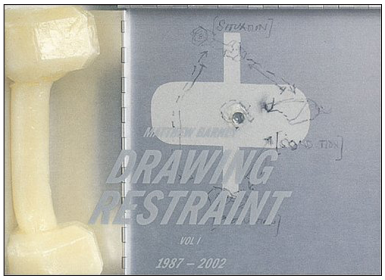
13. BARNEY, Matthew – **Matthew Barney: Drawing Restraint, Vol. 1, 1987-2002**. Colónia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005. ISBN 3883758434. P. 11.

do Caminho: Situação, Condição e Produção. Como antes, os meus membros foram amarrados com uma banda de elástico ao chão.[14]

Do chão parece emergir uma força que puxa o corpo para longe do seu objectivo, mas que ao mesmo tempo alimenta o processo do desenho. O diagrama organiza o plano das acções, a geografia dos traços desenhados sobre a parede.

Na entrevista a Hans Ulrich Obrist, Matthew Barney explica o funcionamento deste diagrama e como cada fase implica uma disciplina própria entre o corpo, o espaço e tempo. São as suas condições para a produção do desenho.

HUO – A capa do livro apresenta um desenho com três elementos, a que se refere como as "três fases do sistema": a situação, condição e produção. Talvez fosse interessante dar uma breve definição desses três elementos e a forma como eles interagem.



Matthew Barney
Capa do livro Drawing Restraint

MoMA, New York, and Laurenz Foundation, Basel, together preserve Matthew Barney's "Drawing Restraint" archive

MB – Estes três termos são usados para descrever um ciclo de três fases chamado O Caminho. O Caminho é uma meditação sobre o processo criativo.
Situação seria caracterizada como a matéria-prima o agente ou necessidade. É onde a matéria é consumida indiscriminadamente, impulsionada por energia sexual indiferenciada. Nesta fase, a energia no sistema é visualizada como não dirigida e incapaz de formular.
Condição torna-se uma visualização de afunilamento disciplinar que pode pegar na energia crua, inútil na Situação e canalizá-la para algo útil. A Condição pega no conteúdo consumido pela situação e começa a dar-lhe forma.
Na fase de produção, a forma começa a emergir. É o caminho, pode ser visualizado como um trato digestivo, a produção é a sua saída, anal ou oral. Eventualmente, a meta do caminho era abstrair a forma de produção, e criar um laço entre Situação e Produção. […]
Nesse sentido, o projecto "Drawing Restraint", é uma espécie de fertilização cruzada entre o desejo de fazer, e a disciplina necessária para continuar a fazer, enquanto tentamos não deixar dissipar energia criadora, permitindo na prática tomar uma forma concreta.[15]

Esta dependência contextual é semelhante ao que ocorre em *Walking Drawings* de Tom Marioni. Na prática, Marioni transfere para a placa de cobre aplicada na parede do seu estúdio a energia

14. BARNEY, 2005, Op. Cit. P. 47.
15. BARNEY, 2005, Op. Cit. Pp. 87, 88.

consumida no caminhar e a disciplina necessária para fazer o desenho e para continuar a desenhar. Os sucessivos arranhões na placa são marcas semânticas desse particular processo de produção. A mão fica para trás, encostada à parede de cobre, e deixa que o corpo faça o resto. Não é um lápis de recorte macio, nem mão leve, nem papel, nem tela. É um corpo que se quer marcado.

Na placa ficam gravadas as oscilações do corpo enquanto caminha. "O caminho" pode ser visualizado no traçado que emerge dessa parede de cobre. As linhas são congruentes com as marcas. O seu aspecto coincide fisicamente com as marcas da formação do desenho, do chão até um pouco mais acima dos joelhos, e mostram, na sua condição de sintomas, o início e o fim da acção. A imagem ajuda a compreender a expressão do movimento, no corpo e no traço. Citando Philip Rawson, "aqui reside a qualidade, vital e única do desenho, o que o distingue de outras formas de arte visuais – a sua expressão de movimento, tempo e mudança"[16]. As condições de produção deste desenho enfatizam estes aspectos numa narrativa onde os dispositivos do desenho também são alterados em função do contexto.



Tom Marioni
"Walking Drawings" – studio, 2006

no deserto



Simon Starling
Aguarela, vista geral da exposição e bicicleta motorizada usada durante uma viagem através do deserto de Tabernas, Espanha, 2004

Outro exemplo pode ser identificado em *Tabernas Desert Run* (2004) de Simon Starling, uma aguarela de grandes dimensões de um *Cactus Opuntia* produzida durante a travessia no deserto de Tabernas em Espanha. Starling viajou 41 milhas através do deserto com uma bicicleta motorizada alimentada por um motor de células de hidrogénio, que produz água com a qual realiza a aguarela.[17] A aguarela é o *sedimento* de uma espécie de dispositivo em círculo, uma cadeia de sobrevivência. A água, escassa, um subproduto dessa

16. Citado *in* MAYNARD, 2005, Op. Cit. P. 189.

17. DUMOND, Camille – **nrj+starling. Totem / Bruxelles, 2013**. [Consult. 27 Dez. 2013] Disponível em WWW: http://nadir.ultralocal.fr/

cruzada, tem que chegar ainda assim, para fazer o desenho, *humedecê-lo* porque se adivinha que a restante se evapora. E se houver água, a cadeia perdura na possibilidade de o desenho continuar.

O contexto e a circunstância de produção deste desenho está dependente do funcionamento deste ciclo, pois é necessário que se produza a água – a substância indispensável naquele desenho – para que o propósito de desenhar se mantenha. A relação que o artista estabelece entre o meio (água), o ambiente (deserto) e o assunto (cactos) inscreve no desenho as condições da sua produção.

Aquela aguarela é a encenação do próprio ciclo de vida daquilo que representam (os cactos). O ambiente faz sentir a importância da água. O papel assegura a manutenção da água necessária à hidratação da cor do desenho. No fundo, trata-se de desenhar com as condições do próprio ambiente. Como experiência extrema, o desenho tem uma dimensão ecológica e crítica. O contexto e circunstâncias que o definem são também uma "referência às transformações, por vezes aberrantes, que o homem impõe à ordem natural"[18].

no estúdio





Toba Khedoori
"Untitled (Rocks)", 2002
Óleo e cera s/ papel
370 x 460 cm

[pormenor]

No interior do seu estúdio, Toba Kedhoori prepara os suportes para os seus desenhos. São folhas de papel, impregnadas de cera de polir o chão, nas quais vai incorporando todos os resíduos do espaço do *atelier* e da casa para criar uma superfície desenhável. Kedhoori

18. ARDENNE, 2004, Op. Cit. P. 55.

começa o desenho no chão, cobrindo cada folha de papel com cera de polir. Enquanto se movimenta sobre o espaço, as partículas de poeira, pêlos e outros detritos dispõem-se sobre o papel revestido de cera. É a incorporação de evidências físicas do espaço e do tempo dentro da superfície, funcionando como uma estranha higienização do lugar, na qual a folha de papel recolhe e que deixa ficar o que só existe ali. As folhas de papel são então pregadas à parede e a imagem delineada delicadamente com tinta preta e então pintada com óleos pálidos.[19]

No seu processo de desenho, cada marca mantém-se visível, criando camadas visuais nas quais todos os vestígios dos gestos da artista, desde a preparação à execução, são incorporados. E, porque é repetido, traduz-se de certo modo como assunto substantivo, que entra em combinação com a matéria do desenho. Para Toba Kedhoori, tudo chama a atenção, nada é normal, tudo é presente, tudo é fundamental.

na parede







Dan Perjovschi
"Unframed", 2013
Instalação em Kiasma, Helsinki Museum of Contemporary Art

http://www.perjovschi.ro/unframed.html

O artista romeno Dan Perjovschi desenha com marcador de ponta de feltro, canetas ou giz, directamente sobre as paredes, sobre o chão, sobre tectos ou janelas. Nas suas instalações, os desenhos

19. Whitechapel Gallery – **Toba Khedoori – 06 September – 21 October 2001.** [Consult. 15 Mar. 2013)] Disponível em WWW: http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/toba-khedoori.

percorrem o espaço até ao limite. *Unframed* (Sem Moldura), parece a tradução operativa das circunstâncias que definem este trabalho. Todo o espaço é desenhado. Toda a superfície é desenhável. O espaço empresta a estrutura que organiza o discurso, também gráfico, onde não distinguimos um princípio, um meio ou um fim. É desenho. "Quando eu estou a trabalhar eu vejo tudo como um desenho"[20], afirma Perjovschi.

De outra maneira, as características pré-existentes do espaço determinam o modo como Perjovshi actua no espaço e até onde pode desenhar. O espaço e o desenho aparecem como uma revelação permanente de espaço e desenho.

O processo é alimentado por um reportório de desenhos que são posteriormente transferidos para a parede.[21] São desenhos redesenhados, porque são feitos primeiramente em cadernos de apontamentos. Para Perjovschi, as paredes, o chão ou os vidros são outra circunstância, diferente em tudo. Diz o artista:

> *Os meus desenhos parecem espontâneos, mas não são.* […] *Eu redesenho-os (volto a fazê-los) para novas circunstâncias. Redesenhar novos desenhos.* […] *O reportório de desenhos é o meu factor de estabilização. O resto desaparecerá assim como as histórias que os geram desaparecerão. Algum do desenho que eu fiz tornou-se hoje incompreensível para mim. Esqueci-me da história, esqueci-me dos nomes. Não sei sobre o que é tudo.*[22]

Os desenhos são transportados de um contexto para outro. Podem ser feitos em qualquer parte do espaço arquitectónico e em qualquer lugar do mundo.

> *O espaço arquitectónico, torna-se uma espécie de superfície, de quadro. Não se trata de uma superfície neutra, pois estamos a falar de*

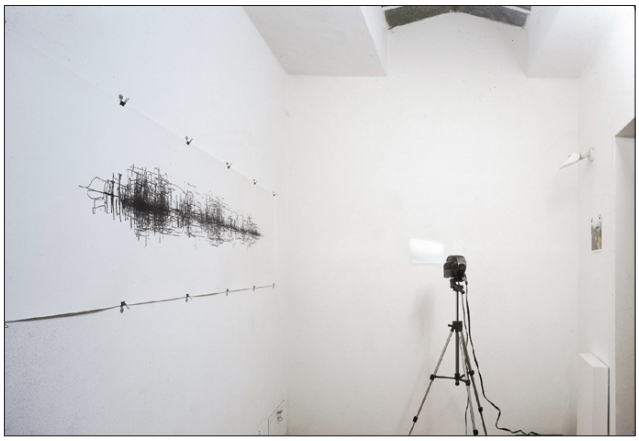
20. FARIA, Nuno – **Dan Perjovschi: When I'm Working I See Everything As a Drawing, Text from the Catalogue Perjovschi.** Porto: Culturgest, 2007. [Consult. 23 Mar. 2013] Disponível em WWW: http://www.perjovschi.ro/dan-perjovschi-when-i-m-working-i-see-everything-drawing.html

21. Um aspecto importante do trabalho de Perjovsky é também a circunstância do momento social e político do lugar onde o trabalho se apresenta. Para além das condições espaciais, os desenhos de Perjovsky são também um discurso crítico construído como comentário aos eventos sociais e políticos contemporâneos à exposição. O seu sentido está indexado a uma circunstância cuja leitura, por sua vez, é alterada pelos desenhos. Por outras palavras, a circunstância determina o desenho, e o desenho condiciona a leitura que fazemos dessa mesma circunstância.

22. PERJOVSCHI, Dan – **Desenho-Parede-Discurso** (jornal de exposição). Porto: Culturgest, 2007.

um espaço simbólico que é transformado em parte integrante, significante, do processo de trabalho, do discurso.[23]

no percurso





Tim Knowles
"Trans-Alp project", 2011
Vista da instalação na Zero Gallery

O contexto e a circunstância de produção dos desenhos de Tim Knowles são características fundamentais do seu trabalho. Knowles concebe os seus desenhos utilizando dispositivos mais ou menos elaborados, como no projecto *Trans-Alp*, de 2011, ou tirando partido apenas das condições do tempo – como em *Weeping Willow*, de 2006 – como energia para as suas práticas de desenho. O desenho *Trans-Alp* é gerado pelos movimentos do carro na viagem que faz até à galeria. O desenho é feito num rolo de papel onde vão sendo traçados os movimentos e contingências da viagem até ao seu término, com recurso a um dispositivo de desenho instalado na mala do seu carro. As características do percurso, o tempo da viagem e as casualidades da condução – até à entrega da obra na galeria – produz o trabalho. O desenho é realizado sem outra interferência ou determinação que não sejam as que decorrem da contingência deste processo autónomo de desenho.

23. PERJOVSCHI, 2007, Op. Cit. P. 5.





Tim Knowles
"4 Panel Weeping Willow", 2006
Tinta s/ papel [qualidade de arquivo], projecção 6 min em loop [DVD], 480 x 220 cm + projecção [dimensão variável]

50 canetas suspensas dos ramos de uma árvore chorão, criando um desenho em 4 painéis colocados horizontalmente por baixo da árvore.
O desenho é acompanhado por um vídeo em loop da sua produção.

A utilização de procedimentos experimentais autónomos, características dos seus dispositivos, introduzem no seu trabalho factores casuais, aleatórios e imprevisíveis. Em *Weeping Willow*, esses dispositivos estão numa relação directa com a natureza; "Knowles, aplica marcadores nas pontas dos galhos, coloca os painéis horizontalmente debaixo da árvore e deixa que a circulação do vento determine a imagem do desenho"[24]. O artista deixa de ter o controlo sobre o desenho e sobre o resultado final do desenho. A aceitação destas circunstâncias de produção – do desenho como um processo e como um meio experimental – no trabalho de Tim Knowles permite investigar maneiras de ver e questionar a forma como ordenamos o mundo que nos rodeia e interrogar a autografia do artista enquanto característica fundamental associada ao trabalho do desenho. Para Tim Knowles, é fundamental que o público/observador compreenda o processo de produção dos desenhos. Nas suas instalações, apresenta os dispositivos de produção ao lado com os desenhos e frequentemente inclui a documentação de todo o processo, como forma de indexar as circunstâncias do processo no desenho, como pós-imagem (*afterimage*).

24. KNOWLES, Tim, Rokegy gallery. [Consult. 15 Jul. 2013] Disponível em WWW: http://www.rokebygallery.com/matrix_engine/content.php?page_id=944&image=1094.







Tricha Brown em acção

Trisha Brown
Untitled (Mompelier), 2002
Carvão s/ papel
330,2 x 271,1 cm

Os desenhos performativos de Trisha Brown são obras em papel, realizadas enquanto a artista dança com barras de carvão ou de pastel nas mãos ou pés, marcando os seus movimentos sobre o papel colocado no chão. Esta imagem constrói a referência contextual do seu trabalho. Os desenhos de Trisha Brown reflectem uma actividade física, directamente relacionada com a dança. Todavia, essa correlação entre a dança e as marcas feitas no papel é resolutamente abstracta, não se podendo reconstruir a dança a partir das marcas apenas.

O resultado é uma tensão entre a origem dos desenhos – a dança – e a forma como eles são realmente vistos: as obras são literalmente marcas de acções que ocorrem ao longo do tempo – sobre aquele palco de papel – de modo que há uma dimensão espácio-temporal

incorporada no desenho a partir dos movimentos do corpo. Os desenhos, como registo de movimento, são simples e remetem para duas existências distintas: um registo de dança; uma sequência – independente – de desenhos.[25]

Os rastos, os riscos e as manchas desenhadas fixam a memória do movimento que ocorre em tempo real e remete para "um momento em que a memória do espectáculo de dança e a *performance* do desenho se fundem numa visão baseada na acção"[26]. Os desenhos desenvolvem a sua própria autonomia visual, mas a sua origem pertence a outro domínio – a dança – onde o corpo tem as suas próprias percepções.

no corpo



Andrea Cote
"Drawing the body series", 2003
1/13 impressão digital
34,4 x 22,8 cm

25. GOODMAN, Jonathan – **The Memory of the Dance: Trisha Brown at Sikkema Jenkins**. [Consult. 17 Jul. 2013] Disponível em WWW: http://www.artcritical.com/2012/01/18/trisha-brown/#sthash.0yyGIRIX.dpuf.

26. GOODMAN, Op. Cit.; BUTLER, Cornelia H., ZEGHER M. Catherine – **On Line: Drawing Through the Twentieth Century.** Nova Iorque: MoMA, The Museum of Modern Art, 2011. ISBN 9780870707827. P. 193; BROWN, Trisha – **So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing** (Cat. Exp.). Minneapolis, Minnesota: Peter Eleey/ Walker Art Center, 2008. ISBN 9780935640915.

Drawing the Body Series, de Andrea Cote, é um conjunto de desenhos artificialmente criados entre fios de cabelo e a imagem impressa do seu corpo. As formas e os gestos desenhados com os fios de cabelo definem uma narrativa visual – como figura-fundo – onde a pele mal se distingue da área do próprio papel. Sobre estes desenhos a artista diz:

> *[habitam] a fronteira entre visibilidade e invisibilidade, movimento e quietude, a imersão e isolamento. No jogo entre presença e ausência, o "traço" do corpo e replicação, há uma luta constante entre o desejo de ser autónomo e o desejo de se fundir. Colapsando os espaços entre figura e fundo, realidade e ilusão, body art e figuração, não pretendo negar dualidades, o objectivo é explorar o tecido subtil que se altera entre elas.*
> *O meu próprio corpo actua como artista, modelo e meio. Imprimo com cabelo cortado e moldes de borracha feitos a partir de partes do meu corpo, no papel e na minha própria pele. Espaços inteiros são criados a partir de um pequeno fragmento: penetrados, reflectidos, transformados. Gostaria de desafiar ou redefinir as limitações do meu corpo físico, ter um diálogo com minha própria imagem.* […] *Procuro o lugar onde o corpo simulado, metafórico, e físico convergem* […].[27]

no pó





Catherine Bertola
"After the fact", 2006
Desenho com pó depositado no chão

27. COTE, Andrea – **Artist Statement: Reflections of a Muse** [Consult. 27 Jun. 2009] Disponível em WWW: http://www.andreaspace.net/writing.html.

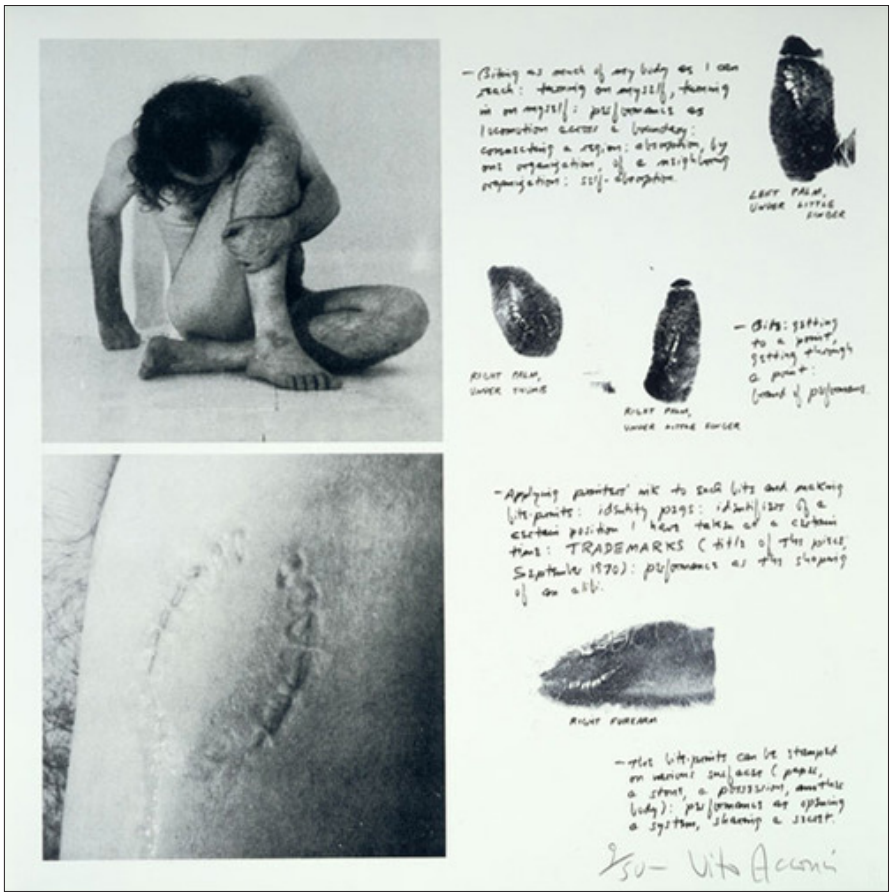
Os desenhos temporários de Catharine Bertola são uma espécie de reanimação de desenhos pré-existentes – nas paredes, em tecidos, em pinturas e peças de mobiliário – dos lugares que escolhe para trabalhar. São frequentemente lugares com história, com passado. A artista considera o resíduo físico do passado como matéria-prima para suas obras, muitas vezes centradas em realidades tão diferentes como edifícios, fotografias e arquivos. Esta prática de adaptação às circunstâncias do espaço é usada como um meio de reformular o passado para o espectador, promovendo uma reconsideração das histórias e das referências com a quais se envolve e que fazem parte do resultado final do seu trabalho.

> *Na base do trabalho está o desejo de olhar para além da superfície dos objectos e edifícios, para descobrir histórias esquecidas e invisíveis de lugares e pessoas, como uma maneira de reformular e repensar o passado.*[28]

Os seus desenhos no chão, *After the Fact*, transformam tempo em imagem. Um tempo arrumado na espessa camada de pó onde se inscrevem formas e padrões decorativos que não são a imagem do espaço, nem uma imagem sobre ele; em vez disso, os desenhos descobrem-se numa relação mnemónica entre o tempo e os resíduos encontrados. [29]

28. BERTOLA, Catherine – **From Trash to Treasure.** Kunsthalle zu Kiel, 2011. [Consult. 15 Mai. 2012] Disponível em WWW: http://workplacegallery.blogspot.pt/2011/11/catherine-bertola-from-trash-to.html.

29. SAWDON, Phil; MARSHALL, Russel (ed.) – **Hiperdrawing. Beyond the Lines of Contemporary Art.** Londres, Nova Iorque: I.B. & Tauris, 2012. ISBN 9781780762548. P. XXI.



Vito Acconci
"Trademarks", 1970

As *Trademarks* de Acconci foram inicialmente pensadas no sentido de o artista se obrigar a um exercício autorreflexivo. Foi uma tentativa de compreender o *eu* como objecto físico, posicionando-o como alvo de outra linha de visão, como matriz de impressão cujas formas podem ser transferidas para outras superfícies:

> *No texto que acompanha essa performance* [Trademarks], *Acconci define o Eu em termos físicos, como território fechado, cercado pela moldura da pele. As fortes mordeduras que marca na pele reabrem esse território, transgredindo a fronteira que separa o lado de dentro do lado de fora. Como uma forma de escrita, as impressões das mordeduras expandem esse principio apresentando ao publico. Mediante esse procedimento, o corpo é projectado para significar e participar na circulação de signos, facto claramente indicado pelo título Trademarks.*[30]

30. POGGI, Christine – **Seguindo Acconci/Visão Direcionada**, [Consult. 16

Os vestígios da mordedura na pele do artista mostram literalmente o seu empenho em constituir uma imagem que evoca a analogia com o desenho, especialmente no que diz respeito à pele como lugar de inscrição – a pele que é ao mesmo tempo vulnerável e uma abertura sensorial ao mundo.

Mai. 2013] Disponível em WWW: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Christine_Poggi-.pdf.

6.2.
FORA-DO-PAPEL

'Nunca experimentaste fazer amor em cima de uma cama?' Disse-me um dia um amigo artista enquanto escurecia uma folha de papel Arches com 'pedra negra'. Seguramente, que o desenho é mais confortável sobre o papel, mas será certamente tão emocionante fora dele…[31]

Ao isolar este corpo de desenhos – cuja marca distintiva é construída fora do papel –, não o fazemos no sentido de debater o interesse e o contexto das obras sobre papel, nem sobre os suportes comummente associados ao desenho. Antes, procuramos reflectir o processo do desenho naqueles outros aspectos que o definem para lá da importância e característica de um tipo particular de suporte.

Existem razões para um desenho fora do papel.

Uma razão é histórica e tem que ver com o reconhecimento do desenho antes do aparecimento do papel e um desenho posterior que intensifica o seu uso e valor enquanto suporte de inscrição. Apesar de "sobre-papel" ser o atributo que, informalmente, ainda classifica e diferencia o desenho relativamente a outras formas de arte – uma necessidade de a linguagem ancorar os fundamentos disciplinares numa perspectiva medial – esta mesma condição não é suficiente numa paisagem tão heterogénea e multifacetada de práticas que reivindicam a designação "Desenho" como categoria. Autores como Laura Hoptman consideram que a mera associação papel-desenho é uma divisão artificial, reconhecendo que os processos do desenho cruzam um amplo domínio de inscrição.[32]

A outra razão remete para o reconhecimento de uma "linguagem do desenho",[33] através da referência a marcas semânticas dos

31. CONTE, Richard Dir. – **Le Dessin Hors Papier**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2009. ISBN 2859446125. P. 11.

32. HOPTMAN, Laura – **Drawing: Eight Propositions**. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 2002. ISBN 0870703625.

33. Consideramos a expressão "linguagem do desenho", como uma ideia estabelecida e aceite, tal como a expressão "linguagem da arte", que funciona como metáfora de "linguagem verbal", que nas palavras de José Gil (GIL, José **– A Arte Como Linguagem.** Lisboa: Relógio d'Água, 2010. ISBN 9789896412029. P. 11), ganha a expressão de "qualquer coisa que resiste nuclearmente e que parece ter uma verdade intrínseca, se bem que metafórica". Usamos a expressão "linguagem do desenho"

processos do desenho, dos gestos e das acções, seja como ferramenta básica sobre a qual se desenrolam as nossas actuações, seja como feito da actividade humana através do que representamos, construímos ou pensamos.

Os desenhos nas paredes, nas árvores, no interior das cavernas, na rua, no chão, no céu, no corpo, na terra; seja como resultado de um sopro, de um golpe, de um arranhão, um arrastar sobre, ou andar, ou uma massa de ar que fica; um fio no chão, manchas de óleo e de água que secaram, uma sombra na parede, um movimento, etc., são uma expansão do corpo, cuja significação é determinada pela analogia entre processos de desenho e processos naturais e outros processos quotidianos, numa equivalência de projecção, onde a dinâmica processual de um domínio se projecta nos gestos e vocabulário do outro.

O reconhecimento de um desenho fora-do-papel deve-se também à enorme ductilidade dos processos do desenho, na relação com a realidade ou na criação de uma nova realidade com características próprias. Este reconhecimento é, sobretudo, o reconhecimento de um modelo processual que permanece entre momentos de ruptura.





Mas a prática do desenho caracteriza-se sobretudo pelos processos de continuidade e reinvenção daqueles aspectos que, mesmo em estados muito distintos de transformação, emergem continuamente nestes momentos de ruptura, como actos de guerrilha de um inconsciente gráfico que arrepia permanentemente a consciência temporária da contemporaneidade (desenhamos os desenhos que já vimos, como dizia Richard Serra). São os *topoi* do desenho, os lugares onde

como uma referência, elementar ao traço, atitude e sentido, como processo e como resultado e que envolve uma actuação particular do artista/desenhador em relação à realidade, ao contexto ou à circunstância.

se vão buscar os argumentos para desenhar. E estes incluem práticas como a observação directa (que é sempre uma forma dialógica de colaboração com o que se observa) ou a articulação entre o olhar e o gesto; instâncias como a invenção, a apropriação e a cópia; categorias como o *finito* e o *non-finito*; conflitos como os que opõem a certeza de um traçado à teatralização da dúvida num gesto que se arrepende do que fez; ou confrontam a substância do contorno, onde o gesto se fixa, com a suspensão da imagem onde o gesto se retrai como reserva – argumentos que cada geração revê, reinventa e reintegra nos seus próprios repertórios.

> *É por isso que o desenho não é – nunca foi – o exercício de um saber o quê, mas de um saber como: o saber prático onde as imagens se formulam como projecções de um corpo que actua*.[34]

Existir fora-do-papel é admitir que, apesar das suas especificidades ou discrepâncias, os processos do desenho mantêm no essencial a referência a um modelo de permanência cujos limites são voláteis e continuamente redefinidos. O ponto, a linha e as formas (planas) são elementos básicos evidenciados no gesto e no traço, aplicados numa superfície e que envolvem uma atitude do desenhador. Esta pode ser considerada simultaneamente na acção e na intenção, mas também no reconhecimento de um desenho nas coisas. É exactamente o que nos precipita para a observação e identificação "das coisas que vemos no céu quando as nuvens se movimentam"[35], ou das paisagens nas manchas agarradas aos muros, um traço de um avião ou uma linha na planície.

É certo que, nesta analogia, a linguagem exerce uma função de mediação ao aproximar práticas diferenciadas – chamamos desenho a coisas que se assemelham aos desenhos que já vimos, da mesma forma que designamos como "braços-de-mar" configurações geográficas que não são braços, ou "pescoços de garrafa" a partes de objectos que não têm cabeça. Nestes saltos conceptuais manifestam-se categorias cognitivas comuns, que um vocabulário partilhado reforça. No desenho, contudo, a analogia não é um problema formal: ela evidencia o gesto inerente ao traço de cada configuração.

Um gesto, por exemplo, implica uma série de movimentos da mão, do antebraço, dos dedos e, em última instância, do corpo. José Gil refere-o quando diz:

---

34. ALMEIDA, Paulo Luís – **Caprichos** *in* JORGE, Joana – **Make Believe**. Gondomar: Fundação Júlio Resende/Lugar do Desenho, 2012.

35. GOMBRICH, E. H. – **Arte e Ilusão, Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica**. 1.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986. ISBN 9788560156313. P. 159.

não há possibilidade de o isolar, [...] *porque há uma espécie de deslize, de sobreposição aos recortes obtidos para isolar essas unidades, de tal modo que uma unidade contém já partes de outras unidades.*[36]

O traço, o gesto, o suporte, a matéria, são unidades da mesma realidade. O desenho é a estrutura dinâmica que as integra numa unidade mais complexa, numa reflexão prática que implicitamente se questiona: "Quando há desenho?" Ou, como interroga Richard Conte: "'Fora do papel', [o desenho] é uma ruptura ou continuidade?"[37]

Fora-do-papel significa, essencialmente, o reconhecimento de um desenho inerente às coisas, à matéria, aos gestos e às acções que o produzem, com propriedades elementares de um modelo processual que permanece sobre, sob e além da sua própria condição medial. Podemos portanto considerar, de acordo com Conte, que fora-do-papel, é também:

o reflexo de uma tendência, de alguma arte contemporânea, cujas práticas manifestam propensão em se projectarem para fora de si mesmas, 'articulando-se' em domínios fora da esfera artística, domínios sociais, culturais ou científicos, desviando os substratos e processos tradicionais, não temendo reproduzir novamente noutro lugar, noutro suporte, a singularidade do traço, ou de o perder às vezes deliberadamente para melhor negar qualquer remanescente 'sensível' do sujeito.[38]

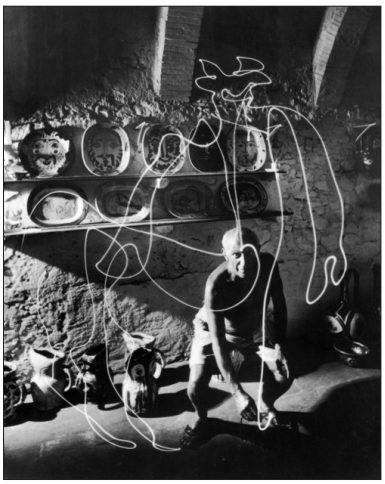
Este é, contudo, um território de alguma dualidade, pois não se trata apenas do suporte, mas também do que dele ou nele se vai "grafar": o que mostra, ou como mostra, o que em última instância resta do corpo como desenho. Recorde-se, a propósito, as palavras de R. Conte relativamente à fotografia de Gjon Mili, onde se reproduz uma acção de Picasso num espaço interior, descrita como desenho:

Desenhar no ar com uma lanterna, desenhar sem ser capaz de discernir o traço que está a ser depositado, [...] *como se um olho sem pálpebra se abrisse na ponta dos dedos",*[39] *e tomasse conta do movimento e contorno das figuras.*

36. GIL, 2010. Op. Cit. P. 11.
37. CONTE, 2009, Op. Cit. P. 11.
38. CONTE, 2009, Op. Cit. Pp. 11, 12.
39. CONTE, 2009, Op. Cit. P. 25.

Este é o tipo de desafio em que, reconhecidamente, há desenho, porque aquilo que temos diante dos nossos olhos exibe propriedades do desenho, apesar do dispositivo técnico. A fotografia (*photographie*)[40] fixa o traço, uma unidade que resulta do movimento e linguagem corporal do artista. Esta parece criar uma imagem literal do desenho. No fundo, reconhecemos um desenho linear, um quase contorno, ainda que este tenha permanecido invisível para o artista durante todo o processo.

Citando Richard Conte, "o que se vê naquela fotografia não é apenas invisível para Picasso e Mili no momento dos disparos [da maquina fotográfica]"; é para todos de um modo geral. Mas ver aquela fotografia é ter a certeza do que ocorreu. Essa leitura da situação é, em certo sentido, contrária ao desenho[41], "na decisão, e para a análise técnica e poética da obra"[42]. Aquela imagem constrói-se numa espécie de explosão temporal que é, ao mesmo tempo, retroactiva no seu gesto e materialidade. O desenho parece acontecer depois, como marca no papel, ainda que tenha existido primeiramente nos gestos não fixados da acção original.



Gjon Mili
"Picasso et la fée électricité", 1949
Vallauris, France

Aquela imagem, afirma Richard Conte, "exibe o primeiro acto do desenhador", que, segundo René Passeron, "consiste em traçar um gesto no ar, o contorno do objecto que se quer designar"[43], como uma projecção ideo-motora num plano imaginado, enquanto ideia, pensamento, ou apenas uma forma desenhada no ar. As propriedades daquela imagem decorrem do que reconhecidamente faz parte da experiência de um desenho fora do papel. A circunstância e contexto de produção daquela imagem determinam isso mesmo. A fixação do traço, através da fotografia, surge como um traçado linear luminoso no espaço, que mostra o desenho na imanência da luz que trespassa o ar.

A condição de um desenho fora-do-papel pode ser interpretada como recodificação de certas propriedades fundamentais do desenho – como de resto o foi a ideia de processo nas décadas de 60 e 70 do século

40. Atente-se no que parece significar as componentes técnica e de traço (*photographie*) implicadas naquela imagem No fundo trata-se de reconhecer na imagem fotografada outra "camada" que é um produto do desenho. A linha. "Picasso desenha no espaço uma figura de minotauro ou de centauro, tudo mental, através de uma lanterna que parece desenrolar ininterruptamente uma linha de luz que o dispositivo de gravação regista numa longa pausa." (CONTE, 2009, Op. Cit. P. 25.)

41. Esta ideia é sustentada pelo reconhecimento de que o desenho se vai revelando no tempo e no traço e que o artista vê e pode, potencialmente, decidir o que deseja do desenho em qualquer momento do processo. O que não acontece com aquela obra. O desenvolvimento daquela imagem é em certo sentido mental, não se vê, o processo não revela no momento o que o artista está ou deseja fazer.

42. CONTE, 2009, Op. Cit. P. 26.

43. René Passeron citado *in* CONTE, 2009, Op. Cit. P. 27.

XX, com a afirmação de uma iconografia dos materiais e da temporalidade; ou a importância do corpo na fenomenologia do desenho.

Estar fora-do papel é, paradoxalmente, pensar o desenho como um espaço real de imersão, um estar-dentro-do-desenho. É, ao mesmo tempo, reconhecer a função que as condições circunstanciais e contextuais têm na produção, ao se inscreverem, como marcas, no sentido do próprio desenho.

6.3.
HIPERDESENHO

A formulação de um *hiperdesenho*[44] decorre do reconhecimento, largamente difundido, do desenho como uma actividade expandida, cujos limites reflectem física, cognitiva e criativamente um campo multidisciplinar (que é em parte caracterizado neste capítulo):

> *Hiper, no sentido do que está por cima do desenho, para além do desenho, ou que, em todo o caso, se relaciona com o desenho como um conteúdo citado. Mas também como uma categoria híbrida situada entre dimensões: entre a segunda e terceira dimensão, entre o desenho e a escrita, entre a ponta do lápis e a grande angular, entre a visão e a cegueira, entre o gesto e o acto.*[45]

Este campo supõe, na relação com a própria memória histórica e cultural, o lugar das coisas a que chamamos desenhos, mas… ou a que não chamamos desenhos, mas… Este "mas" é o espaço impertinente que se cria nos intervalos das práticas do desenho[46], que funciona como um campo de disseminação e de contacto entre territórios de natureza diferente onde o desenho se faz, mas também onde o artista antecipa aquilo que o desenho poderá ser. No essencial, o desenho – porque está em contacto com outros territórios – pode argumentar-se a partir dos limites implícitos na sua

---

44. Utilizamos a expressão "hiperdesenho" numa referência directa da publicação SAWDON, Phil; MARSHALL, Russell (ed.) – **Hyperdrawing – Beyond the Lines of Contemporary Art**. Londres: I. B. Tauris & Co Ltd, 2012, ISBN 9781780762548, tal como na fundamentação dos critérios que estão na base deste modo particular de pensar o desenho (pp. VIII, IX) A noção de "hiperdesenho" é entendida na potência do prefixo "**hiper –** elem. de form. (do grego *hupér*, além de) exprime as noções de: 1. Grau elevado […] 2. Excesso […]",providenciando uma maneira de identificar e estruturar o território desenho a partir de critérios de inclusão relativamente à própria terminologia e definição. Assume-se portanto uma posição que procura o desenho em áreas"que se revelam problemáticas com a inflexibilidade da definição, e que começam a manifestar-se dentro de uma estrutura de desenho". (P. IX) O desenvolvimento do desenho nestes espaços, formais, conceptuais, operativos, etc., que são espaços-fronteira, "manifesta-se , estando ou explorando esses espaços 'sobre'/'acima'/'além'/ implicando geralmente 'excesso', 'exagero' ou 'mais do que o normal'". (*ibidem*).

45. ALMEIDA, Paulo Luís – **Desenhar entre o Arquivo e o Repertório: Notas para um Entendimento do Desenho "Para Além da História"**. *In* FARIA, Nuno – **Cadernos CIAJG – Encontros para Além da História**. ISBN 9799899850521.

46. SAWDON, citado *in* ALMEIDA, Op. Cit. P. 5.

definição. Esta posição assume critérios que o ultrapassam, pois não se trata apenas daquilo que o define como prática: trata-se também de reconhecer a delimitação interposta pelos elementos da linguagem do desenho, pelos meios, pelos materiais, suportes e processos que remetem para a consciência histórica da própria disciplina. Mais do que activar as respostas, a intenção é levar o artista a fazer as perguntas, como provocações, motivos e hipóteses de acção – o que é um desenho? Quando há desenho? Para que serve o desenho? –, inscrevendo-as como esboço de uma definição em estado de constante actualização.

A formulação destas interrogações fundamenta o palco de uma visão (temporariamente contemporânea) sobre o desenho, explorando uma certa ambiguidade entre as formas visuais e as formas escritas, entre imagens e conceitos, entre objectos e processos, usada enquanto abordagem estratégica na elaboração de uma investigação sobre as práticas do desenho.[47] O problema existe adormecido, entre fronteiras e sub-fronteiras, que definem limites e sub-limites do que o desenho é ou poderá ser.

Todavia, esta formulação não pode apenas reduzir-se a um detalhe semântico, nem o desenho se resolve como um processo unicamente conceptual.

Do desenho, reconhece-se uma particular dependência de processos eminentemente físicos na relação estabelecida entre a ideia, a matéria, a mão (corpo) e o suporte. Ao mesmo tempo, estão em causa os processos que levam os artistas a considerar o seu trabalho como desenho, reintegrando na sua própria subjectividade os modelos de permanência histórica e cultural que o definem tacitamente como (in)disciplina. Porque é que "isto" é um desenho? Como posso descrevê-lo como desenho?

Estes são critérios individuais, definidos pelo artista em conformidade com o seu modo de pensar o conceito e a prática do desenho. É neste espaço subjectivo que reside a hipótese do *hiperdesenho*, como uma revisão crítica dos meios, materiais, suportes ou do próprio envolvimento do corpo, colocando-o em contacto com outros campos, ao mesmo tempo que o nomeia ainda como "desenho". Este espaço de nomeação individual, ancorado ou solto do vocabulário histórico do desenho, é um espaço-limite onde as categorias do hiperdesenho se configuram. Como referem Russel Marshall e Phil Sawdon:

> *Uma dessas categorias foi o 'hiper-real' que explora alguma ambiguidade do foto-realismo; mas também categorias que exploram*

47. SAWDON, 2012, Op. Cit. P. VII.

dimensões como: o 2D, 3D ou 4D; categorias que exploram propriedades mediais ou tecnológicas, como a luz, som, ou a matéria; categorias que exploram tecnologia, como o desenho digital, a robótica; ou categorias que exploram uma 'realidade' alternativa ou ambígua.[48]

Trata-se portanto de uma forma de pensar o desenho a partir de relações que se estabelecem num campo mais alargado e convencionalmente usado para definir e para diferenciar os diversos campos disciplinares e o desenho – como conceito e como a prática.

48. SAWDON, 2012, Op. Cit. P. IX.

III PARTE

7.
O PROCESSO COMO ESTRATÉGIA. A IDEIA DE PROCESSO NO DESENHO CONTEMPORÂNEO PORTUGUÊS.

Todo o desenhar tende a tornar-se desenho,
essa é a contingência de o fazer.[1]
Manuel Zimbro —

O "processo como estratégia" resume o propósito da investigação sobre as condições processuais geralmente envolvidas na produção do desenho e o modo como a ideia de processo tem estado presente, como critério programático e crítico, no desenho contemporâneo português. Partindo da hipótese de que existem variantes e mutações na ideia de processo, elaborou-se este estudo de caso, onde se procuraram pistas para o entendimento dos diversos desenvolvimentos criativos que se produziram em Portugal nas últimas décadas, proporcionando uma leitura sobre as condições e implicações dos processos de produção/criação em torno do desenho.

Um estudo sobre as variantes da ideia de processo no desenho contemporâneo português surge na sequência do reconhecimento e interesse programático, cada vez maior, sobre o desenho, a sua definição, disciplina e implicações nas práticas artísticas contemporâneas. Estas questões têm vindo a ser consideradas, ainda que pontualmente, nas diversas publicações que, desde a década de 90 do século XX, documentam as principais exposições de desenho realizadas em Portugal e sobre o desenho português: os catálogos das exposições, mas também artigos, textos reunidos e livros, que têm centrado um espaço heterogéneo de reflexão sobre o desenho, listando as suas aplicações, revendo as suas bases, os seus métodos e processos.[2]

1. ZIMBRO, Manuel in CASTRO, Lourdes – **Sombras à Volta de Um Centro**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. ISBN 9789723710373. P. 38.

2. Consideramos a janela temporal entre a década de 90 do século XX e 2010, como a que reúne os elementos mais significativos para o enquadramento conceptual do tema. Corresponde a um período de grande emergência criativa ao mesmo tempo que agrega artistas e linguagens imediatamente anteriores e consolidadas, abrindo pistas para o futuro, sobretudo para as exposições e publicações que desde então aconteceram. Destacam-se, dessas, as seguintes exposições e publicações: **O Desejo do Desenho** (1995); **A Indisciplina do Desenho** (1999); **O Génio do Olhar – Desenho como Disciplina 1991-1999** (2000); **Modos Afirmativos e Declinações – Alguns Aspectos do Desenho na Década de Oitenta** (2001); **Desenho**(2003)**; Entre Linhas – Desenhos na Colecção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento** (2005); **Da Escrita à Figura – Desenhos da Colecção da Fundação de Serralves** (2005); **Atlas Projecto de Desenho** (2008).

Menos frequentes, mas de relevância inquestionável, são os depoimentos e reflexões dos artistas que pensam o desenho, o desenho na ideia e o desenho no papel, que pensam e que reivindicam a autonomia e conhecimento próprios do desenho, que pensam e exploram os seus limites, fins e utilidades.[3]

Estes discursos surgem associados a um conhecimento, cada vez mais simultâneo, do que se passa na Europa e nos Estados Unidos e dos fenómenos artísticos emergentes da década de 80 do século XX, com grande importância no contexto do desenho contemporâneo português.[4] Nessas décadas finais do século XX, as definições e limites da arte foram consideravelmente questionados e subvertidos. As disciplinas tradicionais como a pintura, a escultura ou o desenho, deixaram de ser categorias relevantes e adequadas para classificar ou nomear muitas propostas artísticas então ensaiadas.

> […] *os artistas já não se regem por regras e convenções ditadas pela tradição, desarticulada ao longo de um século de rupturas e inovações; utilizam a tradição como conhecimento dos modos como ela foi sucessivamente reinventada e subvertida*.[5]

---

3. Consideram-se outras publicações como a revista **PSIAX – Estudos e Reflexões sobre Desenho e Imagem**; as publicações da editora Assírio e Alvim / Fundação Carnoma e Costa: PAIXÃO Pedro A.H. – **Desenho – A Transparência dos Signos** (2008)**;** BARROCA, Daniel – **Estilhaço** (2006)**;** PIMENTÃO, Diogo **– Cousa** (2006)**;** MOLDER, Adriana – **A Madrugada de Wilhelm e Leopoldine** (2007)**;** NOGUEIRA, Carlos – **Desenhos, Construções e Outros Acidentes** (2008)**;** PAIXÃO, Pedro A.H.; MOREIRA, Rui – **A Festa "Ed Oi Layla Yadura"** (2009); textos de exposição, folhas de sala, artigos em jornais e revistas sobre os artistas que dão corpo ao estudo de caso.

4. Uma nota para destacar a **1.ª Exposição Diálogo sobre Arte Contemporânea,** realizada em Lisboa, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1985. "Idealizado por René Berger no final dos anos 70, o programa das 'Exposições-Diálogo' visava criar uma alternativa credível à imagem transviada da arte contemporânea que o público recebia por intermédio das feiras de arte (demasiado marcada pelas leis do mercado) e das grandes bienais (demasiado ligada aos 'interesses e poderes' daqueles que as promovem ou sustentam)".
Esta exposição foi indiscutivelmente um dos acontecimentos culturais que marcou a década de 1980 em Portugal, resultando numa espécie de revisão de momentos importantes de uma parte significativa da arte dos anos 60 e 70 do século XX. Portugal, recorde-se, assistia ao compassado processo de visibilidade da produção artística portuguesa, após um longo período de isolamento cultural, uma década volvida sobre a queda do antigo regime, onde a actualidade artística internacional raramente encontrava lugar no nosso país.
"Um pouco à imagem do que escreveu na época, a leitura actual do crítico José Luís Porfírio reafirma a virtude desta exposição enquanto oportunidade ímpar para o contacto directo do público e de uma emergente geração de criadores com uma parte significativa da produção artística contemporânea. […] Por seu lado, o curador João Silvério encara hoje esta exposição como um ponto de partida para eventos congéneres – como os "Encontros Luso-Americanos" ou as "Jornadas de Arte Contemporânea". Arquivo Ler+Arte [Consult. 14 Jan. 2014] Disponível em WWW: http://arquivolarte.blogspot.pt/2008/03/teste-1.html.

5. WANDSCHNEIDER, Miguel; FARIA, Nuno, **A Indisciplina do Desenho**. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, Ministério da Cultura, 1999. ISBN 9728560123. P. 13.

Desde os anos 60, as concepções e usos do desenho passaram por transformações radicais. Segundo Wandschneider e Faria,

> *as transformações, e a expansão das fronteiras do que hoje se entende por desenho, remetem para duas mudanças fundamentais que importa referir e que afectaram terminantemente o estatuto da disciplina: em primeiro lugar, a conquista definitiva de autonomia, isto é, o reconhecimento e a existência do desenho como obra independente não subordinada a outras disciplinas; em segundo lugar, e por via desta, a conquista de um estatuto não inferior ao de outras disciplinas. Qualquer uma destas mudanças determina o olhar que hoje podemos ter sobre o desenho.*[6]

Este reconhecimento é hoje assumido e confirmado pelo extenso número de artistas, de diferentes gerações, que usam o desenho como linguagem de referência, enquanto prática autónoma, com estatuto próprio, no contexto das práticas artísticas contemporâneas.[7]Este é o principal sintoma da autonomia do desenho relativamente ao estatuto (menor) que o ligava a um papel propedêutico e auxiliar, que era então reconhecido no processo de concepção e realização de obras.

Todavia, "a autonomização do desenho não significou o abandono (por completo) do estudo como terreno de verificação de ideias e de elaboração de formas".[8] E se poderíamos ser levados a pensar que estamos perante uma (di)visão dogmática do desenho, "[o] estudo continuou a ser um procedimento corrente em muitos artistas, embora libertos dos códigos de representação e das normas que definiam a sua inserção e funcionalidade no processo criativo"[9]; e, como referem Wandschneider e Faria, "esta persistência é reveladora, *'mutatis mutandis'*, do desenho como lugar dinâmico onde as ideias e as imagens ganham forma"[10]. Poderíamos dizer a este propósito que a autonomização do desenho relativamente às suas convenções, ao alargamento das suas fronteiras e experiências, abriu

6. WANDSCHNEIDER; FARIA, 1999, Op. Cit. P. 14.

7. Temos assistido nas últimas décadas á confirmação e reconhecimento do desenho num contexto específico de legitimação, que tem passado pela "proliferação do desenho nos circuitos institucionais e galerísticos, incluindo os mais prestigiados, e consequentemente a uma inflação igualmente assinalável da sua presença no campo do coleccionismo. [...] Na realidade, a legitimação do desenho não é senão o ponto culminante de um movimento que percorre todo o século XX, em que a disciplina conquista plenamente a sua autonomia". (WANDSCHNEIDER; FARIA, 1999, Op. Cit. P. 11.)

8. WANDSCHNEIDER; FARIA, 1999, Op. Cit. P. 15.

9. WANDSCHNEIDER; FARIA, 1999, Op. Cit. P. 16.

10. WANDSCHNEIDER; FARIA, 1999, Op. Cit. P. 12.

caminho a uma redefinição e orientação processual do desenho como espaço autónomo.

É reconhecida a grande diversidade de usos e potencialidades criativas assumidas pelo desenho num quadro de referência onde as tradicionais disciplinas perderam a sua influência normativa. Tal situação criou condições de emergência de um espaço onde os desenhos se descrevem através do desenho, um retorno crítico à sua própria "ontologia" e produção. Os desenhos podem descrever-se como modelos criativos aos quais os artistas dão corpo através do desenho – o desenho como desenho.

Uma das principais consequências desta redefinição de disciplinas e da reconhecida autonomia do desenho parece resumida na intenção da pergunta de Manuel Castro Caldas – *O que nos resta hoje do desenho?*[11] A pergunta importa, independentemente de ter ou não resposta, na promessa implícita de enumerar as aplicações do desenho, rever os seus fundamentos, os seus métodos e processos, num questionamento contínuo que, desde as últimas décadas do século XX, circunscreve a lógica de uma prática auto-reflexiva. Como declara Castro Caldas:

> […] *não se trata de opinar sobre se a categoria 'em si' sobreviveu às velocidades mediáticas da imagem contemporânea, mas de reflectir sobre uma prática que, não podendo ser pensada senão na história das suas ocorrências, considerando aquilo que no desenho transborda de si mesmo* […][12]

Nesta procura, chegar-se-á a um ponto em que a identificação do desenho com a linha ou com o gesto, com uso de meios abrasivos ou fluidos aplicados sobre papel, com articulação funcional entre o olho e a mão, até ao vínculo privilegiado que estabelece com o processo mental e a energia criativa, na linguagem de Bruce Nauman, arriscamos chegar a muitos e ambíguos fins. Já não se trata apenas da questão, sempre presente, da sua relação como processo criativo ou da formulação de um lugar do desenho como obra, mas de ter que procurar o desenho nos indícios, nos rastos daquilo que o liberta, transforma e orienta, no contexto das práticas artísticas contemporâneas.

O contexto de produção do desenho na contemporaneidade coloca o desenho como uma actividade em campo expandido, adaptando a conhecida expressão de Rosalind Krauss, compreendido, portanto,

---

11. CALDAS, Manuel Castro *in* SILVÉRIO, João – **Entre Linhas. Desenho na Colecção da Fundação Luso-Americana**, Lisboa: Fundação Luso-Americana, Lisboa, 2005. ISBN 9789728654162. P. 23.

12. CALDAS *in* SILVÉRIO, 2005, Op. Cit. P. 23.

para lá dos limites dos seus meios e funções mais comuns, alargando as suas fronteiras e experiências.[13] Segundo Miguel Castro Caldas:

> *Todo o desenho contemporâneo pressupõe este mar de mestiçagem e só pode ser lido segundo a singularidade com que nele navega: traço que recorda e faz voltar, traço que tapa e apaga, traço que se some e deixa o vazio ou, inversamente, se cola ao traço já feito e ao traço 'qualquer', substituindo o agir pelo gesto ético de supor, aceitar, assumir, responder. Sobre um chão de composição tornado transparente, a tarefa de resistir, com uma 'exactidão sem resto', à 'tagarelice' da forma e à 'aproximação sem fim' que esta faz do mundo, apenas parece ter vindo colocar sobre o desenho responsabilidades a que este, tal como as outras artes, não consegue responder.*[14]

O desenho das últimas décadas reflecte essas estratégias criativas e processuais que arriscam os seus limites, mas também reflecte, física e cognitivamente uma nova percepção sobre o envolvimento do corpo no desenho, recodificando em novas circunstâncias propriedades inerentes a todo o desenho. Deste posicionamento sobressai um interesse alargado e multidisciplinar, que funciona muitas vezes como um campo de expansão e contacto, entre territórios de natureza diferente, onde o desenho se faz e o artista procura, entre o pensar e o fazer, as perguntas e as respostas para o que potencialmente o desenho poderá ser.

> *Embora a equação entre o fazer e o pensar tenha sido tomada, durante as últimas décadas, como característica ontológica e particularmente distintiva do desenho, este é hoje um terreno de práticas que não relevam necessariamente de uma orientação processual, podendo dar lugar a obras cuidadosamente planeadas em que o pensamento precede, em grande medida, a execução. Do mesmo modo, noções recorrentemente associadas ao desenho, como a espontaneidade ou a simplicidade formal, deixam hoje de ser operativas quando confrontadas com o trabalho de certos artistas.*[15]

Destas mutações dá também conta Delfim Sardo, quando refere que:

---

13. Aspectos desenvolvidos nos pontos 1 e 6 desta tese, respectivamente: Ponto 1. Contexto e Circunstância do Processo em Desenho; e Ponto 6. Os Palcos do Desenho.
14. CALDAS *in* SILVÉRIO, 2005, Op. Cit. P. 25.
15. WANDSCHNEIDER; FARIA, 1999, Op. Cit. P. 12.

muitos artistas contemporâneos têm vindo a desenvolver percursos, no campo do desenho, que se aproximam destes universos de representação [estruturas técnicas, arquitectónicas ou de projecto], habitualmente dominados por uma dimensão técnica. É o caso de artistas que usam mapas como matriz para o desenvolvimento de trabalhos que os subjectivam ou que partem de uma estrutura cartográfica para a converter numa razão emocional, afectiva ou de reorganização de elos afectivos. Esta possibilidade do desenho transladar na metodologia que pertence a um universo de representação rigorosa (mais ou menos científica) para um universo de 'mapeamento emocional' ocupa um lugar substancial dentro do universo da representação gráfica no interior da arte contemporânea.[16]

É o reconhecimento, em parte, das potencialidades da linguagem do desenho, dentro dos parâmetros críticos que no século XX orientaram novas possibilidades e soluções implicadas no fazer do desenho – que constitui as condições da sua própria visualidade – e que contribuíram para emergência de uma categoria onde o processo surge determinado enquanto problema do próprio desenho.

16. SARDO, Delfim – **Desenhar o Vento** *in* ROMÃO, André *(et al.)* – **ATLAS Projecto de Desenho.** Lisboa: Associação Avalanche, 2008, ISBN 9789892011493. P. 42.

7.1.

OPÇÕES METODOLÓGICAS E ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL. AS RAZÕES DA ESCOLHA.

Ao desígnio didáctico deste capítulo – *O Processo como Estratégia. A Ideia de Processo no Desenho Contemporâneo Português* – corresponde a escolha de um conjunto de artistas e obras de referência do desenho contemporâneo português, delimitada cronologicamente pelo período pós-década de 90 do século XX, que incide em práticas artísticas centradas na exploração dos processos e dos esquemas criativos geralmente implicados na actividade do desenho. Esta será sempre uma escolha parcial, condicionada pela disponibilidade da informação recolhida, mas sobretudo pela natureza reservada do próprio desenho, em muitos dos casos recolhidos. Esta condição abscena[17] – fora de cena – mantém-se como marca ontológica do desenho mesmo em condições em que a sua prática se confunde com uma prática expositiva. É uma escolha desde logo limitada no / pelo tempo, se considerarmos a quantidade de obras e de artistas que, desde as décadas de 80 e 90, têm colocado o desenho no lugar central da sua investigação artística e aprofundamento das suas linhas de trabalho. Mas também uma escolha limitada pelo enquadramento conceptual do tema, que coloca o processo no lugar central da investigação e prática do desenho. E será sempre uma escolha incompleta, arbitrária como qualquer *corpus* o é, e eventualmente provisória.[18] Não está em causa um juízo de valor sobre os trabalhos ou os autores, nem tão pouco a coerência da sua obra: por vezes, a opção recai em casos singulares de desenhos realizados num projecto particular, mesmo que o núcleo central do trabalho do artista seja desenvolvido noutra prática. Esta condição de alteridade é também uma marca significativa do desenho contemporâneo. O *corpus* seleccionado não reflecte, pois, nenhuma intenção panorâmica do entendimento do processo do desenho na

17. BISMARCK, Mário – **Pentimento, ou Fazer e Feito, ou o Desenho "Abs-Ceno", ou, Talvez, o Elogio do Erro** *in* PSIAX, 6, série I. Porto: FAUP Publicações, 2008. Pp. 45-49; pp. 63-70.

18. Citando João Lima Pinharanda *in* **Modos Afirmativos e Declinações – Alguns Aspectos do Desenho na Década de Oitenta**. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, Ministério da Cultura, 2001. ISBN 9728560192. P. 11. "Uma escolha é sempre provisória – incide sobre as carreiras anteriores à considerada, sobre carreiras surgidas ou afirmadas nesses anos e sobre carreiras (ou obras, muitas vezes) marginais à consagração imediata do tempo."

arte portuguesa contemporânea. Não se pretendeu encontrar paradigmas fixos numa situação caracterizada pela sua liminaridade, mas sim vislumbrar certos modelos e elementos transubjectivos nas estratégias do desenho.

Em resumo, o *corpus* sobre o qual a investigação se debruçou não tem pretensões enciclopédicas nem valorativas. Constitui um espaço onde eventuais recorrências e esquemas processuais se podem ensaiar a partir de práticas específicas.

Na definição das opções metodológicas considerou-se que a escolha deveria apresentar artistas e obras que sustentassem a ideia de processo como referência central ou emergente na sua produção (artística). Em qualquer dos casos, foi igualmente considerado que as escolhas deveriam constituir-se como testemunho de um determinado modo de pensar o desenho – a partir das suas condições processuais – mais do que no critério temporal/histórico ou geracional. Esta amostra pretende ser, por isso, uma reflexão sobre as variantes da ideia de processo neste espaço concreto, a partir de um conjunto de artistas e desenhos cujas estratégias criativas são motivadas pela sua condição processual. Trata-se, portanto, de uma reflexão e referência ao processo como condição visível do pensamento, como sintoma das propriedades geradoras dos desenhos através dos actos que os realizam. Foi assim assumido quer nas questões ligadas à produção do desenho, quer na articulação com as linguagens pessoais dos artistas, quer na expressão continuada ou ocasional – como hipótese de trabalho – no contexto produtivo e criativo dos artistas.

A escolha dos artistas inclui, para além das motivações enunciadas, artistas de diferentes gerações, artistas com linguagens consolidadas e artistas e linguagens emergentes no panorama do desenho contemporâneo português. Esta escolha pretende aprofundar linhas de trabalho já consolidadas no panorama artístico português e articular esse conhecimento com artistas e hipóteses de trabalho inéditas ou muito diversificadas onde o desenho desafia os seus próprios limites como disciplina.

A escolha das obras teve como finalidade assegurar a visualidade possível dos conteúdos que se apresentam e documentar visualmente a hipótese de trabalho. As obras são o testemunho, que por memória directa – no *atelier* dos artistas –, folheadas nos catálogos, ou porque mediadas pela linguagem verbal e descritas em entrevistas, conversas ou textos protocolares onde o artista descreve o seu processo criativo, sustentam documentalmente a nossa hipótese

de trabalho. Os desenhos ou, em última instância, as imagens dos desenhos, são a nossa principal referência visual aos artistas e o lugar onde primeiramente acedemos a uma memória do processo.

O contexto conceptual é fundamentado na bibliografia de referência que, nas últimas décadas, tem aprofundado as circunstâncias do processo como problemática do desenho, bem como na análise de documentos que privilegiam o discurso directo e *poiético* dos artistas sobre o processo e sobre o seu trabalho.

No âmbito desta tese, foram realizadas entrevistas e questionários, seja presencialmente, seja por troca de correspondência (*e-mail*), com alguns dos artistas que integram as escolhas para estudo de casos. Estes documentos, fundamentais na verificação dos argumentos, apresentam-se em anexo.

Salienta-se o facto de o período cronológico a que se refere esta tese estar consideravelmente documentado em bibliografia, essencialmente catálogos, mas também monografias e artigos, que reúnem uma parte substancial da produção sobre o desenho contemporâneo português das últimas décadas.

Os desenhos como elemento constituinte de obras que não se conformam aos limites da disciplina, como o desenho para uma pintura ou para uma escultura – *o desenho fora do desenho* – como refere Miguel Wandschneider,[19] não cabem na apreciação desta amostra. Refira-se, todavia, que ao centrar a análise no *desenho como desenho*, se incluem os desenhos corporizados na matéria de Carlos Nogueira ou de Francisco Tropa, os desenhos *emergentes* de Leonel Moura ou as obras performativas de Helena Almeida e João Fiadeiro que podem ser entendidos como *hiper-desenhos*, constituindo-se como exemplos-limite, tanto do ponto de vista formal como conceptual no âmbito desta investigação.

19. WANDSCHNEIDER; FARIA, 1999, Op. Cit. P. 13.

7.2.
ALGUNS EXEMPLOS POSSÍVEIS – CARACTERÍSTICAS CENTRAIS À PRÁTICA

Do dito e do desenhado, do ver e do descobrir, da construção e da ruína, da matéria e da forma, do simples e do complexo, do desenho e dos seus gestos, do corpo e do tempo, da intuição, do acaso e da vontade [...]

O propósito desta reflexão – *características centrais à prática* – tem como intenção apresentar uma visão heterogénea da prática do desenho a partir de obras escolhidas, onde se procura explorar e compreender as características processuais que possam remeter, na sua multiplicidade, para modelos experimentais de processo. Como modelos experimentais, entende-se a exploração prática das possibilidades generativas e criativas que derivam da activação ou valoração no processo de um conhecimento circunstanciado.

A relação destes artistas com o desenho e a importância dada ao processo é fundamental para comparar temas, estratégias, procedimentos, contextos e circunstâncias, com características processuais baseadas no tempo, na percepção, na matéria ou na acção, dirigidas para as suas múltiplas possibilidades na prática do desenho. E é nesta contingência, em que todo o desenhar tende a tornar-se desenho, que procuramos o processo como circunstância do desenho.

"Como partes para o desenho?" À pergunta de Bernardo Pinto de Almeida, Ângelo de Sousa respondeu:

> *Uma folha de papel… Mais nada. Começa-se a ver… vê-se, lá no papel, nos riscos, e vai-se seguindo os riscos ou as manchas…*[20][…] *Quando vou fazer desenhos não sei o que vou fazer, nem sei o que vai aparecer. Simplesmente quero fazer desenho. Às vezes, para relançar o motor, pego em desenhos antigos, ou feitos há meses atrás, ou anos, só para retomar qualquer coisa e depois daí por diante deriva para outra coisa qualquer, quando corre bem. E depois dá para estar assim uns meses a fazer isso – e em quantidade eventualmente.*[21]

Desenhar, para Ângelo de Sousa, é uma actividade que desenvolveu de forma constante e autónoma. Ângelo de Sousa realizou milhares de desenhos, entre os muitos que deu ou vendeu, destruiu ou perdeu.[22] O desenho, e a insistência com que desenhava, possibilitava investigar os problemas com que se confrontava na escultura, na pintura, ou mesmo no vídeo. Na realidade, os desenhos funcionavam como uma espécie de antecipação na experimentação das qualidades e potencialidades dos materiais, das linhas, das formas ou esquemas de composição, como um desejo de aproximação a todas as variações ou combinações possíveis. E o desenho funciona como uma espécie de aproximação à origem (na linha) onde "nunca se adivinha a mão do desenhador, jamais o gesto aparece no traço, na figura, nas riscas de cor, no entretecer das linhas. […] O desenho faz-se por si, e mantém por si a sua própria força"[23].

No desenho de Ângelo de Sousa, "persiste a ideia de que desenhar é experimentar"[24]. E esta experimentação parece continuar como o seu próprio fim. Através da experimentação, Ângelo de Sousa, "pôs

20. Entrevista a Ângelo de Sousa por Bernardo Pinto de Almeida, *in* WANDSCHNEIDER; FARIA, 1999, Op. Cit. P. 42.

21. Entrevista a Ângelo de Sousa por Bernardo Pinto de Almeida, *in* WANDSCHNEIDER; FARIA, 1999, Op. Cit. P. 43.

22. José Gil refere no texto *O Plano Flutuante*, que escreveu sobre o artista, "perfazem actualmente dez ou onze mil, entre os muitos que deu ou vendeu, destruiu ou perdeu". *In* GIL, José – **Sem Título – Escritos Sobre Arte e Artistas**. Lisboa: Relógio d'Água, 2005. ISBN 9789727088331. P. 266.

23. GIL, 2005, Op. Cit. P. 268.

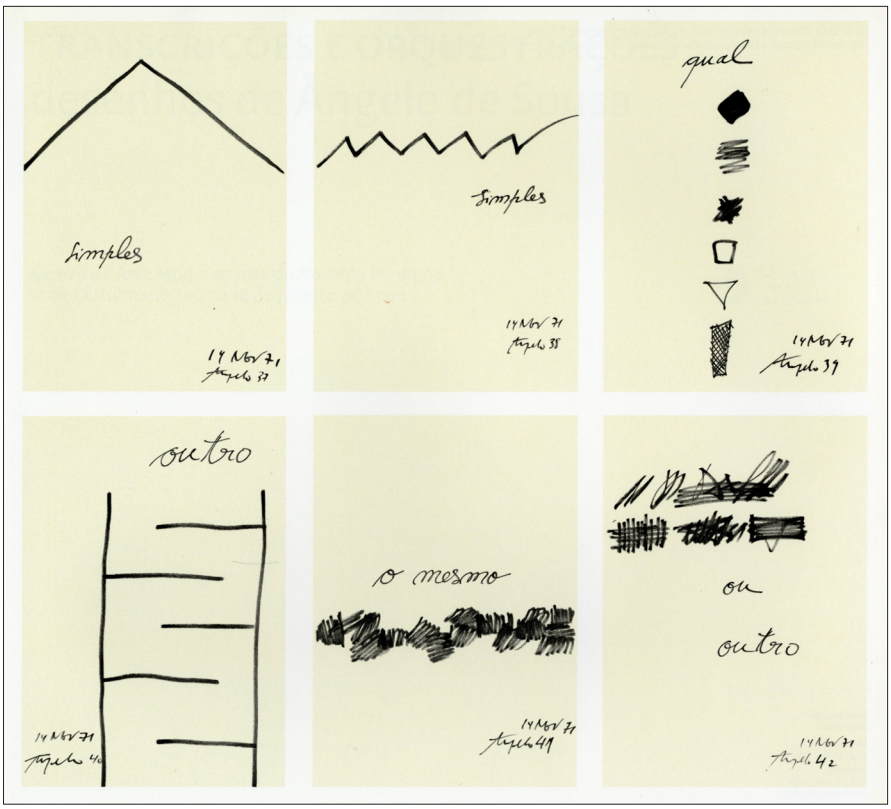
24. GIL, 2005, Op. Cit. P. 267.

tudo à prova, explorando incessantemente 'o novo', novas formas, novos espaços, novos materiais"[25].

E esta transposição é fácil. O desenho antecipou tudo. Todavia continua lá, como desenho incorporado nas tiras de aço; como nas linhas sobre cartolina branca; como documentário de uma escultura nas suas gravações em vídeo super 8. O desenho está lá, agregado, na construção da forma.



Ângelo de Sousa
"Chão de cimento (1)", 1972
Vídeo Super/8



Ângelo de Sousa
"6 desenhos", 1971
Marcador de ponta de feltro, tinta e aparo s/ papel A5

No entanto, ele não mostra o processo de formação da forma mas, singularmente, analisa esse processo tratando a forma como um dos seus elementos, dado desde o início. Não descreve só como surge uma árvore, situa também a forma – árvore dentro do processo: o que de algum modo tira toda a importância à árvore (como referente da imagem, e como representação); ou, pelo contrario, lhe atribui um papel central (enquanto elemento fractal incluído no processo que lhe vai dar forma).[26]

25. GIL, 2005, Op. Cit. P. 252.
26. GIL, 2005, Op. Cit. P. 259.

O desenho está profundamente ligado à obra de Ângelo de Sousa, pondo em jogo um princípio construtivo da sua obra. Um princípio que não é apenas estruturante do ponto de vista da forma, mas que é também um modo de pensar o processo de criação na experimentação, entendida como um exercício prático de exploração e descoberta.



Ângelo de Sousa
"Sem título", 1967-2006
Aço inox
Dimensões variáveis

FERNANDO CALHAU (1948-2002), *DESENHOS (1990-1992 / 2000-2002)*

Revelando, na condição originária (e inquiridora) da sua obra, a complexidade do seu pensamento gráfico, Fernando Calhau[27] propõe certas oscilações que se constituem num campo de pesquisa – experimental, oficinal e formal – do desenho, onde foi averiguando os limites e possibilidades – *a repetição, a ideia de limite, de redução e de delimitação*.[28] Desconstruindo uma suposta linearidade discursiva, os desenhos exploram diversas questões, não devendo ser colocadas no mesmo plano de percepção. Os desenhos de Fernando Calhau propõem sucessivas procuras: entre o surgimento e a permanência do negro, o negro monocromático, entre grandes e pequenas escalas, entre o formato quadrado e as suas derivações, a serialidade, entre o rigor da execução e a autonomia da mão, entre o pensar a materialidade e o gesto que se faz o desenho, mas também

> *traçar, preencher, cobrir, definir um espaço; marcar a passagem do tempo, marcar redondamente o tempo. Citando ainda Vítor Silva, estes desenhos participam de uma lógica de intervalos, de tensões e de disposições da forma, em cujos movimentos se efectua a 'trama singular do espaço', a aura, a qual atrai para si os sinais de ocultação e de distância implicados na visibilidade das próprias coisas*.[29]

Fernando Calhau levou ao limite algumas destas questões, nas diferentes séries, como uma constante procura e delimitação do campo do desenho. Na realidade, aquilo que está em jogo está sempre em devir e em transformação, numa superfície metodicamente preenchida a negro, "que abre e afirma um profundo espaço em abismo"[30].

Em relação ao preto, diz: "É uma maneira de expor a ideia o mais claramente possível sem comentários nenhuns, sem outras coisas que possam distrair o que eu quero expor. É uma maneira de

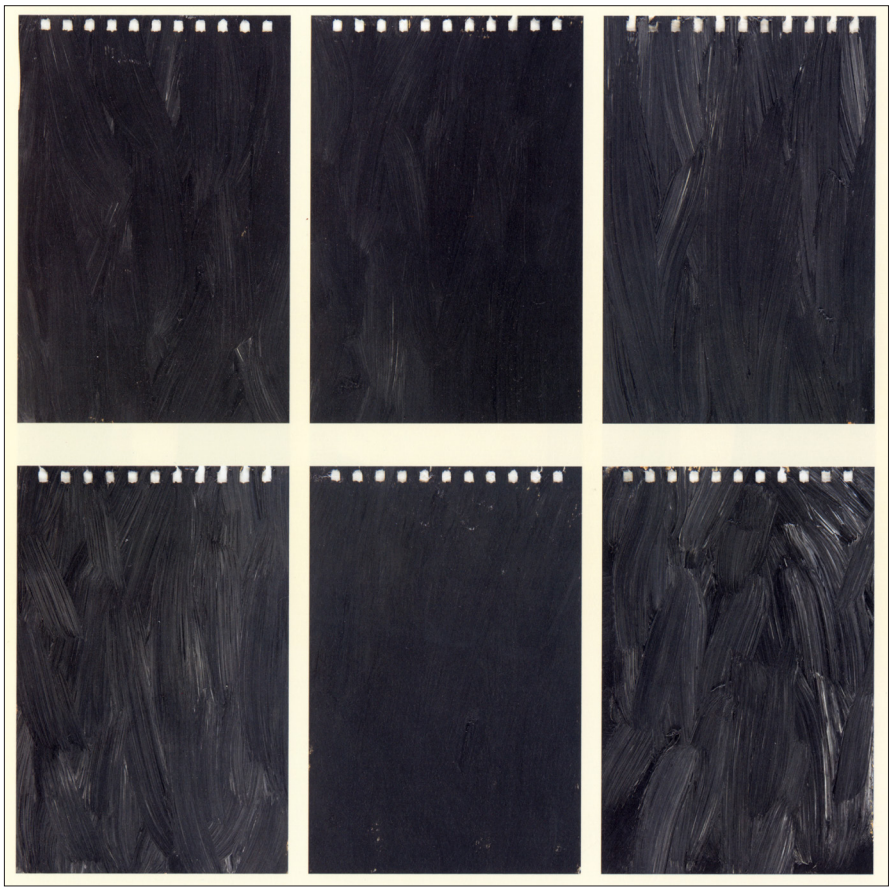
---

27. "Como acontece com muitos artistas contemporâneos, podemos dividir a produção de Calhau nesta área em dois grupos: os desenhos claramente autónomos, com especificidade própria, e os desenhos subsidiários de outras linguagens, o desenho enquanto esboço ou projecto. Contudo, a produção em desenho tem, no conjunto da obra do artista, um corpo suficiente extenso e cobre um léxico formal e conceptual de tal forma alargado que o deveremos considerar como um campo à parte". FARIA, Nuno *in* CALHAU, Fernando – **Fernando Calhau – Desenho 1965-2002.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2008. ISBN 9789723712896. P. 7.

28. FARIA *in* CALHAU, 2008, Op. Cit, P. 17.

29. FARIA *in* CALHAU, 2008, Op. Cit, P. 9; SILVA, Vítor – **Et Sic in Infinitum. O Desenho de Fernando Calhau** *in* **Leituras**. Lisboa: Centro de Arte Moderna/ Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. P. 17.

30. FARIA *in* CALHAU, 2008, Op. Cit, P. 9.



Fernando Calhau
"#367, #368, #427, #366, #426, #425, 1992"
Óleo s/ papel
(4x) 14,6 x 10,5 cm; (2x) 15 x 10,5 cm

cortar elementos que eu considero que não são essenciais, cortá-los até ficar na espinha. Gosto de simplificar ao máximo."[31]

A repetição desse fazer (vivido) é um correlato que detecta recorrências de quase imperceptível diferença que parecem eternizar-se, entre as possibilidades e os limites.

O desenho de Calhau deve ser abordado como uma presença tangível que remete para "o lado metódico, obsessivo, de repetição de um mesmo gesto, de preenchimento por vezes cuidadoso, outras vezes brusco ou pouco ortodoxo de uma superfície, de marcação da passagem do tempo"[32]. No escuro.

31. Fernando Calhau entrevistado por Vanessa Rato, *in* **Jornal Público**, ed. 21 de Outubro de 2001, pp. 38 e 39.

32. FARIA *in* CALHAU, 2008, Op. Cit, P. 11.

LOURDES CASTRO (N. 1930), *SOMBRAS À VOLTA DE UM CENTRO (1985/1986/1987)*

Quando a Lourdes [Castro] diz: 'Pouso a jarra com flores',
por aí já passou muito desenhar
com as flores que lá pôs; como as pôs, com a jarra que escolheu…
Um desenhar sem traços, sem papel, sem vestígios gráficos, é certo, mas…[33]

Os desenhos de Lourdes Castro precisam de atenção. Precisamos de olhar para eles e descobrir para onde apontam. "Basta apenas deixar a atenção tomar conta de nós", escreve João Fernandes, "para nos darmos conta que tudo se revela, indissociável de nós e nós inseparáveis do que nele acontece. […] Os desenhos de Lourdes Castro são assim, simples, inevitáveis, mas jamais óbvios"[34], acrescenta.

Os desenhos são tão presentes na linha de contorno que os define que se torna difícil o exercício do olhar. Por vezes parecem esquivos – aparecem ou desaparecem como formas-fantasma resultantes de um acto que suspende o objecto real para se dar a perceber como forma vazia. Contudo o que aparece (e é revelado) contém desenho. É sombra. É contorno. É sombra projectada como contorno.

Nas palavras de Lourdes Castro encontramos o sentido:

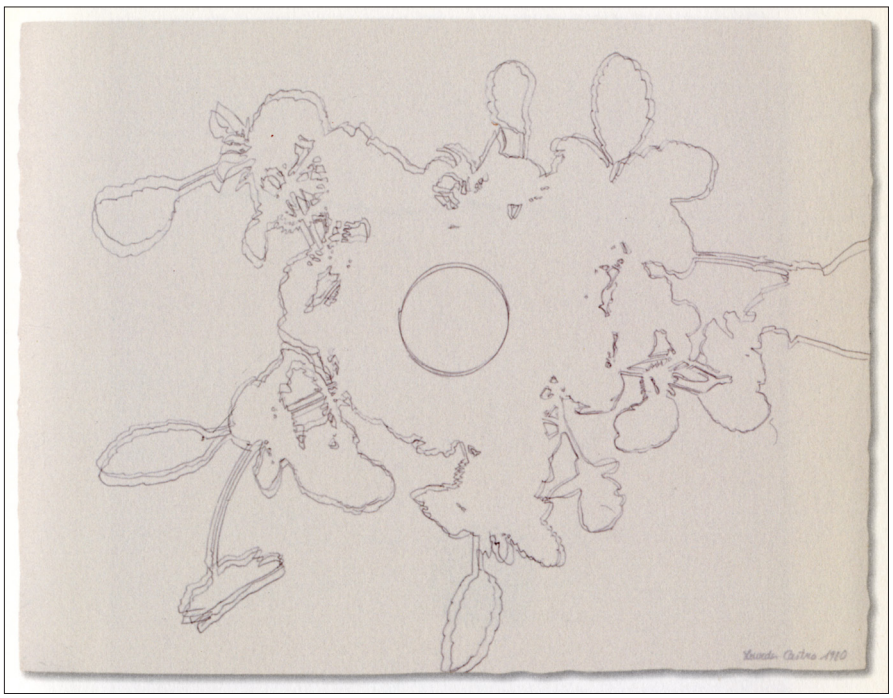
> *A sombra ainda é palpável. O contorno já não é. O contorno surpreende-me porque não existia antes de eu o desenhar: é, creio, um novo olhar sobre o que me rodeia.* […] *A sombra projectada como contorno interessa-me muito mais do que a sua simples representação.*[35]

E nesta revelação tudo se torna tão próximo, tudo aparece com grande clareza, tão simples. Os desenhos "não representam, são. Não demonstram o esforço nem a habilidade. A mão apaga-se no seu fazer porque sempre esteve lá, inseparável do utensílio do que acontece fora dela."[36] "Os gestos são feitos sem brusquidão, com vagar, com ponderado e cuidadoso afecto."[37] Isto mesmo nos parece querer mostrar o desenho de Lourdes Castro, sujeito que está ao movimento do próprio corpo, que dispõe de um potencial infinito para

33. ZIMBRO *in* CASTRO, 2003, Op. Cit. P. 14.
34. FERNANDES, João *in* CASTRO, 2003, Op. Cit. P. 5.
35. CASTRO, Lourdes *in* ZIMBRO, Manuel (*et al.*) – **Lourdes Castro: Além da Sombra**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1992. P. 51.
36. FERNANDES *in* CASTRO, 2003, Op. Cit. P. 5.
37. ZIMBRO *in* CASTRO, 2003, Op. Cit. P. 50.

interpretar, no contorno, as subtilezas das sombras projectadas das flores sobre a folha de papel.

O papel não recebe apenas a sombra, e depois o contorno, com a função de mostrar (para que o desenho se faça e veja). O papel faz parte, envolve, revela. Ou, como escreve Manuel Zimbro, "o papel é o segredo que não escutamos, se desatentos apenas procuramos o desenho ou a sua referência"[38]. Estes desenhos são portadores de sinais que não se esgotam no sentido da visão. A visão nunca poderá abranger a compreensão total daqueles desenhos e "a indivisa plasticidade do mundo sensível"[39], como refere Manuel Zimbro. São desenhos que, decididamente, exploram e se fazem nos limites da experiência perceptiva. Seguros mas, ao mesmo tempo, vulneráveis à profundidade do olhar nas sombras para determinar o limite do contorno, como forma de retardar o irremediável desaparecimento da realidade sensível.



Lourdes Castro
"Sombras à volta e um centro", 1980
Tinta-da-china
50 x 66 cm

38. FERNANDES *in* CASTRO, 2003, Op. Cit. P. 6.
39. ZIMBRO *in* CASTRO, 2003, Op. Cit. P. 14.

LEONEL MOURA (N. 1948)

No trabalho *Swarm Paintings – Swarm Drawings,* baseado no modelo de comportamento das formigas e na capacidade de processamento da informação recolhida pelo próprio robô, interessa a Leonel Moura sobretudo a sua característica emergente:

> *O meu modelo é a emergência, e a novidade está em ter introduzido a emergência como uma nova forma de produção artística.*[40]

Depois da abstracção, que superou a representação do real e que desvalorizou o interesse pelo trabalho manual ou a manufactura, podemos encarar a possibilidade de um desenho artificial ou, extensivamente, uma criatividade artificial.[41] Em certo sentido, os mecanismos deste tipo de desenho não se baseiam nos modelos (criativos) convencionais. O corpo, "ou os conceitos que se aplicam aos humanos", como por exemplo a percepção, são, para Leonel Moura, distintos.[42] Os desenhos não dependem de regras de comportamento do corpo, nem do pensamento, não existe domínio técnico ou uma visão completa do desenho, "nem têm 'estados de alma', subjectividade ou emoção"[43].

O trabalho de Leonel Moura procura um mínimo de intervenção humana no processo, no sentido de conseguir uma maior autonomia dos resultados, como possibilidade de criar obras que dependem de interacções aleatórias que não controla, que podem ser desencadeadas por ele, mas cujos resultados são absolutamente imprevisíveis. Os desenhos dependem portanto de modelos processuais autónomos ou emergentes "onde a única maneira de testar o processo é desencadeá-lo e ver o que acontece"[44].

Leonel Moura refere-o quando diz que:

---

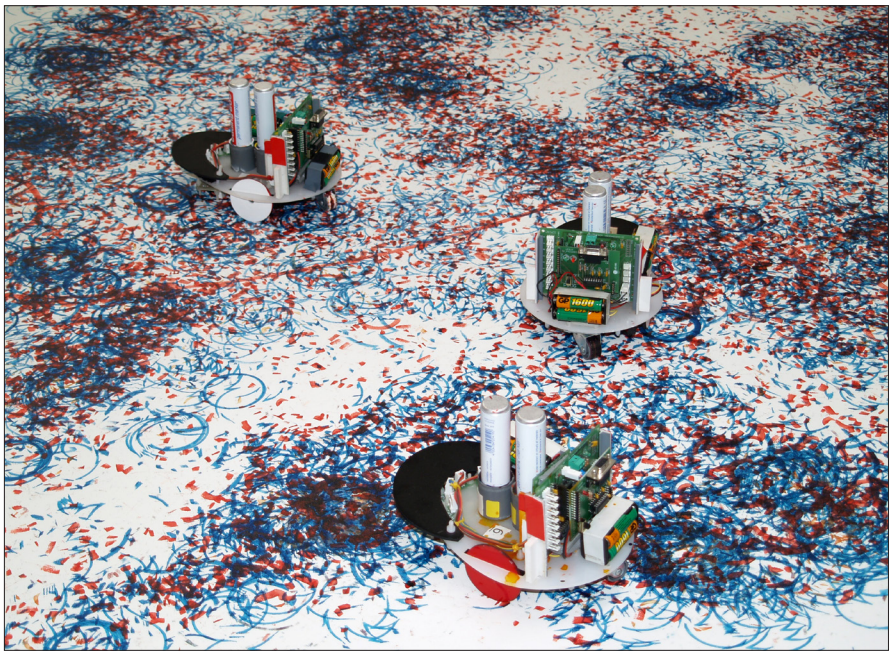
40. MOURA, Leonel. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

41. "A abstracção na arte moderna descreve-se como desvio que vai da aproximação com o real, caso dos primeiros impressionistas, até ao maior afastamento possível, com Kandinsky, e uma arte que já não refere qualquer elemento externo ou objectivo. Com Duchamp esta tendência radicaliza-se. O processo deixa de ser o mecanismo que conduz a uma desconstrução ou redução formal, para se tornar no centro da própria produção artística." (MOURA, Leonel. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).)

42. "A parametrização nos processos de criação destes desenhos artificiais assenta sobretudo no nível de percepção dos sensores." (MOURA, Leonel. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).)

43. MOURA, Leonel. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

44. MOURA, Leonel. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).



Leonel Moura
Robôs a trabalhar em grupo (swarm)

Cortesia do autor

> […] *em determinados sistemas existem propriedades emergentes, as quais dão lugar a um comportamento global que não pode ser previsto a partir da observação do simples comportamento de cada agente. É a interacção entre os vários agentes que produz um Todo que é mais do que a soma das partes. E este é portanto imprevisível. Hoje conseguimos entender a 'mecânica' dos sistemas com propriedades emergentes, mas continua a não ser possível determinar a priori o que vai suceder.*[45]

O processo do desenho é delegado nos robôs e na capacidade de processamento da informação recolhida pelos seus sensores e actuadores. Esse processamento determinístico baseia-se em mecanismos de *feedback* e aleatoriedade, não existindo possibilidade de determinar nem controlar as acções: os robôs simplesmente reagem a estímulos locais – *vêem o mundo* e agem sobre ele.

> *Uma elevada sensibilidade à cor e ao traço gera desenhos densos, uma menor sensibilidade produz desenhos com maior concertação de manchas. Do ponto de vista do olhar humano os desenhos com maior definição formal, ou seja, onde se vêem 'coisas', produzem um efeito de maior reconhecimento criativo. O que se deve à nossa necessidade, mental, de 'construir' formas a partir da complexidade e do caos.*[46]

45. MOURA, Leonel. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).
46. MOURA, Leonel. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

Paradoxalmente, os robôs inscrevem uma certa corporeidade (*embodiment*) ao processo, baseado também nas (suas) capacidades sensoriais e nas suas capacidades de processamento de informação e actuação:

> *Os robôs agem no mundo, criam a sua própria descrição do mundo (através dos sensores); os robôs alteram o mundo, no caso com os actuadores e canetas modificam o desenho. Para além disso, enquanto entidade com corpo, os robôs têm comportamentos singulares, erros, pequenos defeitos mecânicos, inabilidades de toda a ordem, o que gera complexidade e diversidade. Os robôs nunca fazem a mesma coisa, mesmo que as condições de partida sejam exactamente as mesmas.*[47]

Deste processo sobressai a ideia de um desenho que confronta as possibilidades induzidas pelo que não é possível de determinar ou prever no plano da imagem. Trata-se de um desenho que emerge de uma sensibilidade artificial activada pelas capacidades de processamento de informação e actuação de um corpo protésico, que já não é o do artista.

47. MOURA, Leonel. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

A partir dos desenhos da série *O Ecrã no Peito* (1999), sentimos que partilhamos qualquer coisa com a natureza: "São desenhos feitos com o corpo para ver com o corpo."[48]

Nestes desenhos de João Queiroz há uma focagem sobre a natureza, manifesta numa certa intencionalidade do olhar na percepção da paisagem, na relação entre elementos ou grupos de elementos que fazem parte dela e sobre outros pequenos acontecimentos da natureza, "observada originalmente ao vivo, ou rememorada através de um esquisso ou de uma fotografia (frequentemente refeita em desenho também)"[49].



João Queiroz
"O Ecrã no Peito", 1999
Carvão sobre papel,
60 desenhos num conjunto de 180,
35 x 50 cm

Colecção Fundação Luso-Americana
para o Desenvolvimento

Neste processo está sempre presente o corpo (à descoberta) e todo o corpo vê: "Os olhos não são mais que uma parte especializada, comprometida com o corpo"[50], como declara João Queiroz. Tudo no corpo se transforma num emaranhado de sensações, impressões e

48. Expressão retirada do resumo da entrevista de João Queiroz a José Marmeleira ao jornal *Público*, suplemento Ípsilon, de 15 de Outubro de 2010, p. 26.

49. CALDAS, Miguel Castro, *in* **O Génio do Olhar – Desenho como Disciplina 1991-1999**. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, Instituto Português de Museus, Ministério da Cultura, 2000. ISBN 9789728560168. P. 131.

50. Entrevista de João Queiroz a José Marmeleira ao jornal *Público*, suplemento Ípsilon, de 15 de Outubro de 2010, p. 27.

percepções, fazendo movimentar o corpo, a percepção, e a memória com a necessidade de pensar o exercício do desenho.[51] No fundo, interessa a João Queiroz uma percepção que está comprometida com esse olhar sobre a paisagem e com o processo de formação dos desenhos, onde mapeamento e memória se condensam num gesto comum.

A este interesse corresponde a "possibilidade de ver as coisas de outra maneira e de relacionar o acto de ver com o acto de fazer"[52], explica João Queiroz. O corpo (do artista) foca-se inteiramente na execução; a paisagem reconstrói-se na experiência do desenho, no gesto, na sua materialidade e visualidade, acrescentando uma dimensão háptica ao acto de olhar.

51. "A partir desta noção de corpo, sentimos que partilhamos alguma coisa com a natureza, que há algo de imanente. Que fazemos parte da mesma matéria. Ao mesmo tempo ela dá-nos uma certa noção de alteridade". Entrevista a João Queiroz por José Marmeleira, ao jornal *Público*, suplemento Ípsilon, de 15 de Outubro de 2010, p. 27.

52. Entrevista a João Queiroz por José Marmeleira, ao jornal *Público*, suplemento Ípsilon, de 15 de Outubro de 2010, p. 26.

[…] *não há nada mais bonito e mais perto da morte do que o deserto onde o silêncio se impõe e a percepção está no máximo.*[53]

Podemos perceber nesta afirmação a verdadeira intensidade do desenho de Rui Moreira. São desenhos no limite da percepção e do corpo – do corpo físico e mental – no tempo. São desenhos que se impõem na procura de um ordem animada por uma energia criativa, uma força que "está intimamente relacionada com a procura de uma ordem espiritual do mundo"[54]. São visualizações do seu mundo interior, projectadas a partir de dentro para o exterior, visível nas diversas alusões ao tempo, à cultura, à história ou à vida, e que passam pelo corpo como uma espécie de catarse.[55] É através dos desenhos que deixa passar essa energia que está na base das percepções das coisas e do mundo. Tal como o silêncio, também o tempo potencia a percepção. E não apenas o tempo de ver o desenho, como coisa feita, mas o tempo no desenho, enquanto o desenho se faz. É um desenho "embutido no tempo" (*embedded in time*), onde o tempo se torna matéria moldável do processo criativo.[56] Essa matéria temporal revela-se na forma como a duração afecta as decisões e reacções do artista, também como atrito e resistência: não só a intenção determina a acção desenhada, mas também o cansaço. Nesse estado de cansaço, refere o artista, já não se pensa do mesmo modo, não se percebem as coisas da mesma maneira:

> […] *desse estado de cansaço começam a aparecer coisas novas. É o que eu acho. Eu acho que faz parte do próprio processo.*[57]

53. MOREIRA, Rui *in* JAEGER, Véronique (dir.) – **Inner Monsoon** (catálogo da exposição). Paris: Galerie Jaeger Bucher, 2010. P. 5.

54. MOREIRA *in* JAEGER, 2010, Op. Cit. P. 5.

55. Não só nos desenhos que realizou no deserto de Marrocos mas também nos desenhos sobre a festa dos Caretos, cuja experiência do espaço e do tempo foi crucial ao desenvolvimento do trabalho. (Ver também entrevista em anexos.)

56. A diferença entre *embedded in time* e *contained in time* é explorada por Frisk e Karlsson na discussão sobre os desafios colocados à investigação artística em expressões artísticas baseadas no tempo. Para que um processo esteja "embutido no tempo" é necessário que o tempo que leva à sua realização influencie o carácter da obra; que o tempo seja um factor cujo valor é decisivo, como ocorre com o tempo de execução de uma peça musical, mas não com o tempo de leitura ou de escrita de um livro (FRISK, Henrik; KARLSSON, Henrik – **Time and Interaction: Research Through Non-Visual Arts and Media** *in* BIGGS, Michael; KARLSSON, Henrik (ed.) – **The Routledge Companion to Research in the Arts**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2011. ISBN 0415697948. P. 277.

57. MOREIRA, Rui. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

Os desenhos de Rui Moreira são desenhos de grande detalhe que apontam para uma metodologia criativa, ou para um processo criativo, que passa por uma experiência intensa de tempo, como uma cronofobia[58]. O tempo, (ou a falta dele) no fazer, que se manifesta "por uma necessidade de despender uma enorme energia na realização das imagens que geram"[59] e no tempo das imagens a que se referenciam os desenhos, que é ainda, outra extensão.

> *Os desenhos de Rui são telas com um fundo animado por uma energia primitiva semelhante ao usado por um ritos sagrados e mágicos, amarrando o mais alto nível de realidade para o mais ilusório enredo,* […] *um fluxo pulsante de ecos da cultura africana e oriental* […][60].

Os seus desenhos não operam a partir de uma definição estilística, mas da montagem de elementos diversos, que Rui Moreira combina na enunciação de uma iconografia pessoal, simultaneamente ambígua e referenciada. São referências da literatura, do cinema, da tradição, da história, da vida, da fantasia, (re)combinadas a partir de transferências sucessivas, num "corolário metafórico focado no interior do seu processo artístico"[61].

É intrínseco a estes desenhos um intenso trabalho manual, baseado numa enorme entrega que transforma o processo criativo em esforço físico, mas também num extenuante esforço mental. É um processo cuja componente performativa "e as competências específicas para a produção daqueles desenhos"[62] é quase anulada no carácter por vezes ambíguo e indefinido daqueles traçados, como se os desenhos absorvessem o gesto, não revelando quase nada dos vestígios desse trabalho manual intenso.

Os desenhos de Rui Moreira passam por um processo de edição, numa fórmula em que os lugares, as paisagens, os personagens e o artista, ele próprio, se cruzam em ressonâncias míticas ou alusões para uma origem que corresponde a vivências que podem ser vividas ou ficcionadas.

---

58. LEE, Pamela M. – **Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s.** Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2004. ISBN 9780262622035.

59. SARDO, Delfim – **A Visão Em Apneia: Escritos sobre Artistas**. Lisboa: Babel, 2011. ISBN 9789893100165. P. 399. Refira-se a propósito que alguns dos seus desenhos são feitos a caneta, ou com pincel fino (quando pintados), e realizados em grande formato.

60. JAEGER, 2010, Op. Cit. P. 5.

61. SARDO, 2011, Op. Cit. P. 400.

62. SARDO, 2011, Op. Cit. P. 400.



Rui Moreira
"Our Lady of the Abortion II," 2007
Gouache s/ papel
240x160 cm

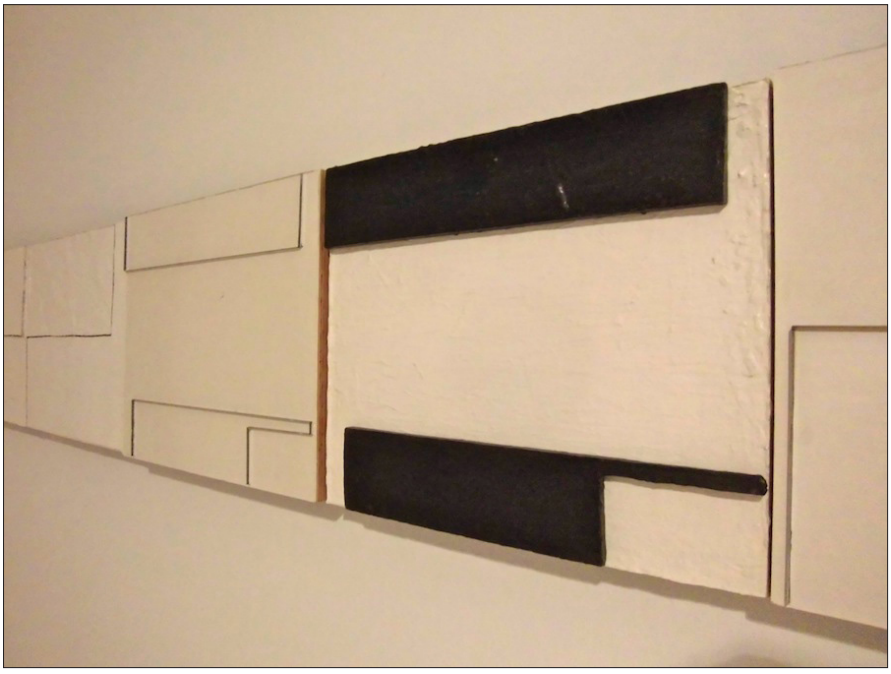
E de novo o tempo e a percepção intensa de que, no desenho, nunca é o que parece. Ou, que parece ser sempre outra coisa, no detalhe, mas também, nas sobreposições, nas formas, mos diagramas geométricos das *mandalas*, e figuras e ritmos que parecem estar numa permanente dualidade. E tudo isto coloca pressão no artista, mas também no sujeito/observador, e intensifica a percepção. Há um tempo (lento) que se instala.

CARLOS NOGUEIRA (N. 1947), *DESENHOS DE CASAS E OUTROS DESENHOS (2000-2003)*

Acabei de te mostrar peças que têm ferro, madeira… lá em casa mostrei-te uma que tem ferro, madeira, tela e tinta da China, e aquilo tudo é um desenho. […] *O desenho é ocupação do espaço.*[63]

O desenho de Carlos Nogueira é construído, é desenho edificado[64] – na linguagem de Delfim Sardo – na deposição de materiais, camadas sucessivas, sedimentações (ferro, madeira, papel, tinta, vidro) que estabelecem um vínculo entre o desenho e a matéria e que localizam o espectador perante uma construção de linhas, superfícies, planos, transparências, opacidades e sombras, numa evocação frágil do lugar onde nasce o desenho. Carlos Nogueira faz assentar o seu processo produtivo na ocupação edificada do espaço, que está cheia de desenho, onde só se vêem as linhas. Como refere o artista:

> *As minhas linhas enquanto desenho são feitas em ferro, são feitas em madeira e são feitas inclusivamente com as sombras que esses materiais têm diferentemente, de acordo com a incidência que a luz faz sobre ela.*[65]



Carlos Nogueira
Desenho [pormenor], 1997/2000
Ferro, madeira e esmalte
(12x) 36 x 29,1 x 6 cm

63. NOGUEIRA, Carlos. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).
64. SARDO, 2011, Op. Cit. P. 29.
65. NOGUEIRA, Carlos. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

A presença do desenho atravessa a própria disciplina para se instalar no território do visível, localizado na matéria e na escolha criteriosa dos materiais, "para um percurso tornado lugar que nasce de um desenho e se ergue como edifício"[66]. Esta ordem, visível, do desenho (edificado) aparece simultaneamente na matéria e na inscrição das acções sobre a matéria. "A marca da mão é parte indissociável da sua poética e corpo da sua memória".[67] Há uma entrega, total e completa do artista, por vezes lenta e exaustiva, instauradora do seu próprio sentido, na descoberta e revelação do desenho na matéria em que se faz. Porque há muitas maneiras de desenhar para Carlos Nogueira, e as matérias ajudam a inscrever esse desenho.

> *Os materiais ensinam-me a desenhar. E mais, os erros que eventualmente,* […] *ou seja, quando eu trabalho os materiais de forma errada, esses materiais ensinam-me outras formas que me permitem* […] *introduzir o erro no sistema. Mesmo a aplicação errada desses materiais me ajuda a desenhar, só que surgem desenhos diferentes* […].[68]

E é preciso estar preparado para uma absoluta e inesperada revelação do desenho (incorporado na matéria) como o que desafia o corpo, a mão, na linha, no traço, no gesto singular nascido ali e na possibilidade de encontrar qualquer coisa nova – capaz de surpreender – nem que para isso seja preciso levar o corpo à vertigem onde já não existe a separação das coisas.

> *Aquilo que eu te quero dizer é que o meu processo de desenhar é entregar-me todo. Algumas vezes com o discernimento de ser capaz de censurar, outras vezes sem esse discernimento, que o tempo ajudará a limpar ou a corrigir. Uma das características do meu trabalho é que ele é muito lento. Eu mostrei-te ali algumas peças que demoraram seis anos a fazer e que têm quase um centímetro de matéria acrescentada, portanto, além do ferro e da madeira tem um centímetro de matéria acrescentada. Chegavam a ter cor e (acabam) todos brancos ou com uma infinidade de brancos que as texturas, as alturas e até a sujidade que eventualmente eu consinta que o pincel leve, altera. Mas… dir-se-á que o meu processo de desenho é concomitante, ou inerente, ou próprio, ou justaposto ao meu processo de pensar e sentir* […].[69]

O desenho tornado corpo, rosto e memória – na matéria.

---

66. SARDO, 2011, Op. Cit. P. 31.
67. SARDO, 2011, Op. Cit. P. 33.
68. NOGUEIRA, Carlos. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).
69. NOGUEIRA, Carlos. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

PAULO BRIGHENTI (N. 1968), DIAMOND SEA #2 (2009)

A folha de papel é transformada em superfície de cal, em parede branca e áspera, onde Paulo Brighenti se desdobra para nela realizar um desenho. Tudo parece ampliado, esticado, explorado até ao limite como um mar imenso. Nos desenhos de Paulo Brighenti não há um programa rígido – "existe conhecimento e intuição. Impulso e controlo"[70], diz Paulo Brighenti. Mas existe também antecipação, um desenho preparatório, uma experiência anterior, a partir da qual organiza o programa de trabalho para os desenhos na parede. A partir desse ponto inicia-se uma transferência – de um lugar para outro – baseada na experiência anterior, onde o artista disputa a possibilidade de ganhar ou perder tudo. O processo centra-se nessa luta entre o artista, o seu corpo e a parede, que fazem parte de um conjunto maior de factores envolvidos nessa negociação, onde o resultado vai sendo ajustado e orientado durante o processo de realização do desenho. No princípio, diz Paulo Brighenti,

> […] *há uma aposta. Uma fé. Acho que vou chegar a determinado 'sítio' com o trabalho organizado desta (daquela) maneira. No final analiso o resultado.*
> *Para alguns trabalhos preparo-me melhor, preciso de mais tempo, mais material, mais estudo. Todos começam e acabam, bem ou mal, terminam e operam uma mudança, que acrescenta alguma coisa nova nos trabalhos futuros. O trabalho é condicionado por vários factores, alguns não foram acautelados, há surpresas, isso é positivo, o atrito mantém a atenção constante.*[71]

O processo mantém o artista numa dualidade permanente entre cumprir o programa, a memória da experiência do desenho anterior e o desafio da surpresa revelada a cada instante nas manchas, nas sombras, nos espectros, nos fantasmas que vão ficando agarrados na superfície da parede. E quando inicia os desenhos na parede não há retorno; não sabe com exactidão onde terminam ou quando terminam. É uma transferência difusa, porventura incompleta, porque não foi possível antecipar ou prever tudo, ou porque se quer projectado no futuro, deixando o desenho tomar o seu rumo directamente na parede.

70. BRIGHENTI, Paulo. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).
71. BRIGHENTI, Paulo. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).



Paulo Brighenti
"Diamond sea #2", 2009
Carvão vegetal sobre parede
200 x 400 cm
Fábrica de Braço de Prata, Lisboa

Respondendo [...] *na perspectiva dos desenhos* [...] *feitos directamente na parede. Eles são feitos desta mesma maneira, organizo tudo antes, quando inicio não há retorno, não há emenda. O que fica é o registo de uma ideia, de uma tentativa, nada se completa, a imagem não se completa, a frase não se completa. Um registo com falhas, uma imagem incompleta. Isto porque as condições são más e são poucas:*
A escala é demasiado grande.
A superfície é áspera.
O material riscador é duro e faz uma linha imprecisa.
A figura está invertida.
Nada se fixa para completar o som, a imagem, o texto. É um fantasma.
O que fica, é apenas o registo de uma tentativa.
No decurso do desenho fica o medo.
No fim restam todas estas considerações mais conceptuais e o entusiasmo por tudo aquilo que está a ser projectado para o futuro, novas implicações no trabalho que vem.[72]

O desenho finalmente instalado na parede tomou o seu lugar. Mudado de um lugar para outro, transferido de uma parede para outra, experimentado na escala num desenho prévio visto no reflexo de um espelho montado junto a uma parede, onde se encena a possibilidade de pôr em cena aquele desenho.

72. BRIGHENTI, Paulo. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

DIOGO PIMENTÃO (N. 1973), *COUSA (2006)*

Aqui tudo é desenho, o desenho está lá, em todo o lado, nas marcas, nos traços, no contacto, na acção – "enquanto registo do movimento, *scanning* de superfícies, contacto e vestígio"[73] – no corpo e nos seus gestos, na sedimentação lenta do tempo e do espaço, baseado num protocolo muito específico (como um modelo de acção) para depois seguir o seu caminho. Neste processo tudo é usado como matéria -prima do desenho – o espaço, o som, o pó de grafite ou as tiras de fita adesiva, as dobras e os vincos das folhas de papel, os fragmentos ou os vestígios acidentais – que são muitas vezes o ponto de partida para outras explorações. O desenho de Pimentão é, assim, "um encontro de disciplinas, de línguas possíveis"[74], (som, escultura, *performance*, desenho), uma espécie de reconciliação sensorial entre o corpo/matéria/tempo/espaço, mostrando, no contacto, as entranhas de um pensamento feito desenho.

> *Para Diogo Pimentão, o desenho está relacionado com o contacto. A partir deste momento empírico de reconciliação radical entre duas entidades que trazem um comutador da coisa que é representada com o potencial dos traços e dos vestígios. O desenho não é meramente uma questão de representação, da relação entre o olho e a mão, mas entre duas matérias que se marcam uma na outra, e as informações que surgem a partir deste contacto.*[75]

É um contacto muitas vezes repetido e acumulado como um sistema. Por vezes, o desenho desenha-se a si próprio, como um processo cego – "o artista vê o desenho no mesmo momento em que este se descobre a si próprio"[76]. É a partir da repetição como categoria fundadora que Pimentão extrai todas as informações – entre a matéria e a superfície – do gesto que revelou e do corpo que se deixou gravar no papel como imagem. "Por mais que seja uma prática conducente ao similar (e nesse sentido uma prática mimética),

---

73. Vera Cortês Art Agency – **Cadu/Diogo Pimentão** (catálogo da exposição)**.** 2012. [Consult. 11 Fev. 2014] Disponível em WWW: http://www.veracortes.com/userfiles/CaduDP(mail)(2).pdf

74. Schleicher + Lange Galerie – **Diogo Pimentão, Longeur Sans Largeur / Point Sans Partie** (texto sobre exposição). 2011. [Consult. 3 Set. 2011] Disponível em WWW: http://myemail.constantcontact.com/opening-10-9-2011--Diogo-Piment- o.html?soid=1102955221781&aid=3DjF0t6-5HA

75. Schleicher + Lange Galerie, 2011, Op. Cit.

76. CRESPO, Nuno, *A Coisa do Desenho,* artigo publicado no Jornal *Público* de 6 de Maio de 2006, p. 16.



Diogo Pimentão
"Fraction (Deployee)", 2012
Performance



Diogo Pimentão
"Fraction (Deployee)", 2012
Papel, grafite
200 x 200 cm

radica numa reinvenção do próprio processo de fazer"[77]: repetir para "fazer (re)nascer", procurando uma outra instância, uma diferença interior, no interior de cada desenho (no gesto), nos limites e possibilidades do processo e da força potencial do desenho.

77. SARDO, 2011, Op. Cit. P. 43.

PEDRO GOMES (N. 1972), *CONTACTO (2005)*

Os trabalhos da série *Contacto* não têm género e nem uma genealogia evidente. Parecem desenhos, pirogravuras, marcas de uma escrita formada nas tramas que inscrevem uma atenção nas imagens que rodeiam e formam o quotidiano. São desenhos de contacto – pele com pele – rostos que se tocam afectuosamente, mãos que se agarram, onde as sensações se amontoam e residem:

> *Nestes desenhos onde o ferro quente fere o papel, assiste-se à transformação do rosto num local por explorar, imenso e desconhecido* […] *antes de dar a ver aquilo que num rosto ou num gesto se esconde*.[78]

Tudo é marcado no papel sobre uma trama prévia, com o detalhe e parcimónia, atento àquilo com que lida – a ferro e fogo – para aí descobrir toda a potencialidade expressiva que nele habita.

> […] *O seu modo de desenhar atenta sempre à natureza particular daquilo com que lida e estabelece uma relação quase violenta com a matéria própria do seu ofício: queima, rasga, oculta, fere. Um modus operandi negativo e redutor de eliminação do excessivo*.[79]

O corpo, o Papel, o Fogo[80] resume, numa espécie de esquema operativo, onde a coisa é procurada, se situa, e o seu limite. A coisa, o assunto, o desenho, ele próprio, no papel e o seu limite, "singularmente pontuado"[81] por feridas de fogo abertas ordenadamente no papel. Desenhar, subtraindo, numa tentativa de recuperar a imagem onde "a materialidade abstracta do fogo (substância que deixa o vazio no lugar exacto da forma)"[82].

O fogo é conduzido por um queimador metálico até ao papel onde uma trama prévia assinala o lugar do desenho, "ao longo do qual o

78. CRESPO, Nuno – **Vestígios, Marcas e Imagens** [texto sobre exposição de Pedro Gomes]. Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 2005. [Consult. 18 Jul, 2013] Disponível em WWW: https://sites.google.com/site/pedrogomesarte/vest%C3%ADgios%2Cmarcaseimagens

79. CRESPO, 2005, Op. Cit.

80. Titulo do texto de João Fernandes Jorge (2008), para uma abordagem à obra de Pedro Gomes (1995/2008). (JORGE, João Miguel Fernandes – **O Corpo, O Papel, O Fogo** [Pedro Gomes]**.** 2008. Disponível em WWW: https://sites.google.com/site/pedrogomesarte/pedrogomescorpopapelfogo)

81. Uma referência relativa aos desenhos da série *Habitar* (1996). (JORGE, João Miguel Fernandes – **Processo em Arte**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2008. ISBN 9789727089574. P. 128.)

82. JORGE, 2008, Op. Cit.

fogo abriu [abre] as suas feridas, as suas chagas, os seus mosqueados signos plásticos como se fossem o resultado da pele queimada pela entrada de uma bala. A expressão dos rostos que se aproximam e levemente se juntam, em Contacto, vem carregada de reconhecimento, sacralizada pelo fogo [...]"[83].

Sobre essa trama, o artista fez descer o ferro e o fogo até queimar o papel numa enorme cicatriz de intensidades e formas diversas (de contacto) por onde passa o desenho. O desenho de Pedro Gomes refere este descobrimento, através do picotado, dos furos, dos buracos, dos golpes, das feridas (de fogo) a que sujeitou o papel, por onde a imagem passa e prossegue, (subtraída) até ao limite (no contacto do fogo com o papel) para se encontrar, na parede (lado a lado). As marcas e os vestígios deixam na memória o processo que os origina, como desenho incorporado na matéria.



Pedro Gomes
"Contacto", 2005
Círculo de Artes Plásticas de Coimbra,
vista de exposição

83. JORGE, 2008, Op. Cit.

MIGUEL LEAL (N. 1967), *NIGHT VIEW SERIES (2010)*



Miguel Leal
"Fantasma #5" (v. original), 2003
Desenho digital impresso
sobre papel quadriculado
Prova única
15 x 21 cm

Na orientação de alguns dos trabalhos anteriores, como por exemplo a série *Fantasmas* (2003-2005)[84], estamos perante a evidência de um processo de transposição de uma matriz ou uma imagem para desenho. Dessa transposição, a partir de linhas ou manchas de uma realidade – "[…] de um mundo que toma a forma de um mutante, simultaneamente real e aparente, comprometendo-nos rapidamente num processo de alteração e desgaste […]"[85] –, envolvendo uma série de operações, vai-se (de)limitando aquilo que irá ser o resultado. Tal como nos desenhos da série *Fantasmas*, os desenhos *Night View Series* (2010) são produzidos a partir de um processo quase cego, de uma imagem pré-existente, que vai progressivamente mostrando resultados.

O contorno na série *Fantasmas* é o que resulta como limite de uma mancha orgânica (mutante), que vai tomando o seu rumo na folha de papel, que só por aproximações sucessivas do seu próprio processo de alteração revela o que poderá ser, criando os limites do próprio desenho.

Tal como nos desenhos da série *Fantasmas*, os desenhos *Night View Series* (2010) desenvolvem-se a partir de uma imagem pré-existente: "Tudo começou com uma imagem em particular, que era uma imagem de um vulcão que foi fotografado com um dispositivo *night view* a partir de um barco de guerra americano"[86], a partir da qual se desenvolve um processo de transposição, que vai introduzindo no desenho alterações e desgastes na sua formação.

No processo, não há como corrigir, "o desenho faz-se… eles são muito imediatos […] o processo de trabalho não admite correcções"[87], diz Miguel Leal.

O que importa neste processo é, em certo sentido, qualquer coisa que tem que ver com um jogo entre a imagem pré-existente e a memória, num processo de transferência susceptível de ser corrompido. O processo é directo – "uma folha branca e começo a trabalhar,

84. Os desenhos da série *Fantasmas* "são produzidos com o auxílio de uma ferramenta que me permite introduzir dados numéricos…, para gerar a partir de uma imagem pré-existente, porque há uma imagem pré-existente, que permite-me gerar… aquilo que nós podíamos chamar uma… uma imagem de contorno […]" (LEAL, Miguel. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).)

85. LEAL, Miguel – **Arte e realidade** *in* **A Arte como Experiência do Real** (catálogo da exposição), Coimbra, 1995. [Consult. 20 Jul. 2014] Disponível em WWW: http://www.ml.virose.pt

86. "[…] E tudo começou com uma imagem em particular, que era uma imagem de um vulcão que foi fotografado com um dispositivo *night view* a partir de um barco de guerra americano." LEAL, Miguel. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

87. LEAL, Miguel. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

mas há a memória de uma imagem que depois é transfigurada"[88], refere Miguel Leal – e parte dali entre linhas, contornos, sobreposições, transparências que vão emergindo no papel ambíguas, transfiguradas em imagens de arbustos, quase paisagens, plantas ou árvores, onde a certa altura estiveram explosões vulcânicas avistadas por vasos de guerra americanos que dão título aos desenhos – *Alabama, Bainbridge, Alaska, Princeton*. É, por fim, nesta espécie de prospecção da imagem onde também se escondem potencialmente outras imagens, que podem ser outras coisas. Estas imagens latentes são imagens acidentais, desenhos potenciais: "E isso é muito… claro está muito presente no processo de as fazer, de as revelar, de as fazer aparecer […]"[89], são coisas que se podem transformar em desenhos.

Os desenhos de Miguel Leal partilham o lugar indeterminado das imagens – fotografias que parecem desenhos, desenhos que parecem colagens de vinil, desenhos que podem ser projectados, acasos que podem ser desenhados – num espaço de transferências entre meios e contextos de recepção.

88. LEAL, Miguel. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

89. LEAL, Miguel. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

JOÃO FIADEIRO (N. 1965), *I AM HERE (2003)*

Do desenho ao desenho. O trabalho inicia-se a partir de uma imagem seminal produzida por Helena Almeida. O processo criativo é mediado por uma ideia comum de desenho. São os desenhos que determinam a movimentação do corpo, que marcam a localização do corpo no espaço. O desenho, no contexto de produção da Helena Almeida, "para além de ser um modelo, é também um processo quotidiano de teste e representação e ensaio e anotação e repetição"[90]; é um dispositivo por onde passam os diferentes níveis de representação dentro do processo de representação fotográfica.

É sobre esta cartografia desenhada que Helena Almeida procura (prepara) no vídeo o momento da fotografia, testando a sua movimentação, o seu desempenho ou *performance*. Inicia-se com ela um tempo de procura da pose ou da posição ou, como escreve Delfim Sardo, "provavelmente nem sequer disso, mas de uma pausa, de um intervalo entre si própria e o espaço, entre o espaço e nós"[91].

Este é o nosso ponto de partida para a obra do coreógrafo João Fiadeiro, *I Am Here*. Fiadeiro inicia a procura a partir do corpo marcado no chão da artista, a sombra em pó, o resto ou o rasto que se constitui desenho, imagem seminal que desencadeia todo o processo criativo de uma peça performativa que se organiza também como pressão sobre os limites do desenho e da dança. É como se aquela sombra de pó se constituísse num mapa, uma cartografia que se estrutura na tentativa de encontrar, de novo, o corpo no desenho, centrado num registo amplo do gesto sobre papel.

O desenho é um "subproduto"[92] que vem transformar o modo como podemos pensar o desenho (interno) de toda aquela coreografia. O desenho sempre esteve lá, visível até nos momentos de escuridão, nos movimentos do corpo do artista, na matéria do marcador com que traçou o contorno, e por fim no pigmento negro no qual se faz desaparecer, no pó daquela arena de papel.

---

90. SARDO, Delfim, no texto sobre Helena Almeida – **Atlas. Helena Almeida e o Uso do Desenho** *in* SARDO, 2011, Op. Cit. P. 128.

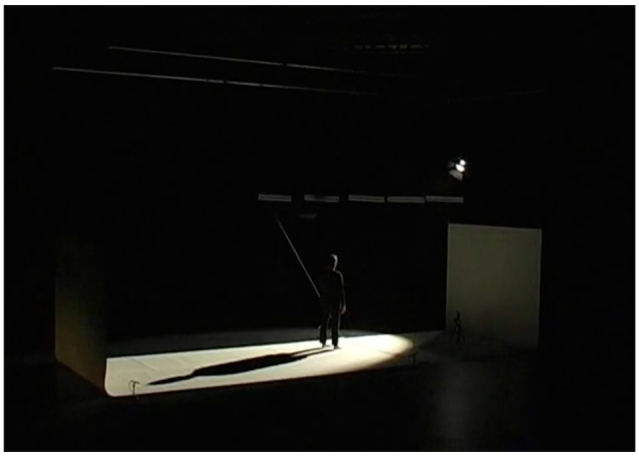
91. SARDO, Delfim, no texto sobre Helena Almeida – **Pés no Chão, Cabeça no Céu** *in* SARDO, 2011, Op. Cit. P. 122.

92. Delfim Sardo usa a expressão "subproduto" referindo-se aos desenhos que resultam da *performance*. (SARDO, Delfim, no texto sobre Helena Almeida – **Atlas. Helena Almeida e o Uso do Desenho** *in* SARDO, 2011, Op. Cit. P. 129.) No nosso entender os resultados podem alterar o modo como podemos pensar aquela coreografia.



Helena Almeida
"Sem título" (pormenor de um conjunto de 7 fotografias), 1966
127 x 185 cm

Colecção MINCARS, Madrid



João Fiadeiro
"I Am Here", 2003
Captura de ecrã

Poderíamos dizer que esta obra tornou o processo (ou o desenho) um pouco mais transparente.[93] Podemos vê-lo, mas também ouvi-lo: ouve-se na respiração do artista, no contacto do marcador com o suporte, na lâmina que corta o papel e na estrutura de cabos de aço que o sustêm. Podemos fazer parte da obra como observadores e ver fazer o desenho. O desenho foi lá cuidadosamente colocado, na arena, como falsa sombra de pó para aquele corpo actante, unido à estrutura performativa do seu trabalho, como um modelo de acção. Desenhar em tempo real.

93. Recorde-se um excerto da obra *Sente-Me* (1979), uma gravação áudio (30 min.) e texto de Helena Almeida na estrutura performativa de *I Am Here* – "Pensava muitas vezes que gostaria de ouvir-ver os meus desenhos. Gravei então alguns desenhos [...] executados com o material que utilizo habitualmente. Ao fazê-lo não tive quaisquer intenções rítmicas ou musicais, mas acolhi surpreendida a sua respiração e o seu ritmo. Foi minha intenção não fazer uma gravação descritiva duma acção, mas sim dar sentir o 'espaço em movimento'; entrando e estando dentro de zonas vibrantes de desenho, diluímo-nos nele e com ele formamos um espaço físico, manipulado, dividido, cortado, cheio e vazio. Sermos – 'um desenho habitado'." (WANDSCHNEIDER; FARIA, 1999, Op. Cit. P. 78.)

ANA HATHERLY (N. 1929), *HAND MADE (2000)*

Nas suas pesquisas gráficas, Ana Hatherly descobre/explora a espontaneidade da mão, que se dá plenamente ao gesto de inscrição, com inteligência própria, como *mão inteligente*[94], capaz de dizer escrita e desenho. Estas "escrituras" apontam para um texto ou palavra, que rapidamente se "desfigura e reconfigura em formas visuais"[95], afastando-as da sua configuração inicial de escrita. O gesto fomenta o desvio na "máscara da palavra" – "põe-se em fuga"[96] – na linguagem de Ana Hatherly. Nesse itinerário sobre o gesto (na palavra), a artista propõe "mostrar a escrita, não o escrito"[97], tornando por isso a "escrita ilegível a fim de poder observá-la apenas gestualmente"[98]. Por isso, age sobre a escrita e sobre a palavra na sua visualidade (tanto na sua expressão formal como semântica) e no seu gesto (numa exploração cinética permanente). O gesto segue o seu próprio itinerário no texto e na palavra, mas também na sua máscara, até se colapsar na fuga (*Tisanas*) ou até se tornar um borrão de tinta negra (*O Pavão Negro* ou *Hand Made*).

Nesta mutabilidade do gesto da *mão inteligente* que procura na experiência da escrita uma mudança completa do texto, para outro texto, que abre novas possibilidades, outras possibilidades, para as quais as formas emergentes apontam.

Na série de desenhos *O Pavão Negro,* o toque leve e rápido do pincel não deixa senão uma espécie de sombras, rastos ilegíveis sobre as folhas de papel, testando deste modo as possibilidades formais interpostas pelo corpo da escrita. Como Refere Paulo Cunha e Silva:

> *Pela folha repete-se a matéria negra, caprichosa, formando 'um leque de opções' de padrões luxuosos, cujas variações em 'rastos/restos/resíduos' são parte do acaso ordenado na escrita. Uma escrita ainda 'refém do olhar' mas já emancipada da significação, procurando agora 'o outro lado do ver'.*[99]

---

94. HATHERLY, Ana – **A Mão Inteligente**. Lisboa*:* Quimera, 2004. ISBN 9789725890899.

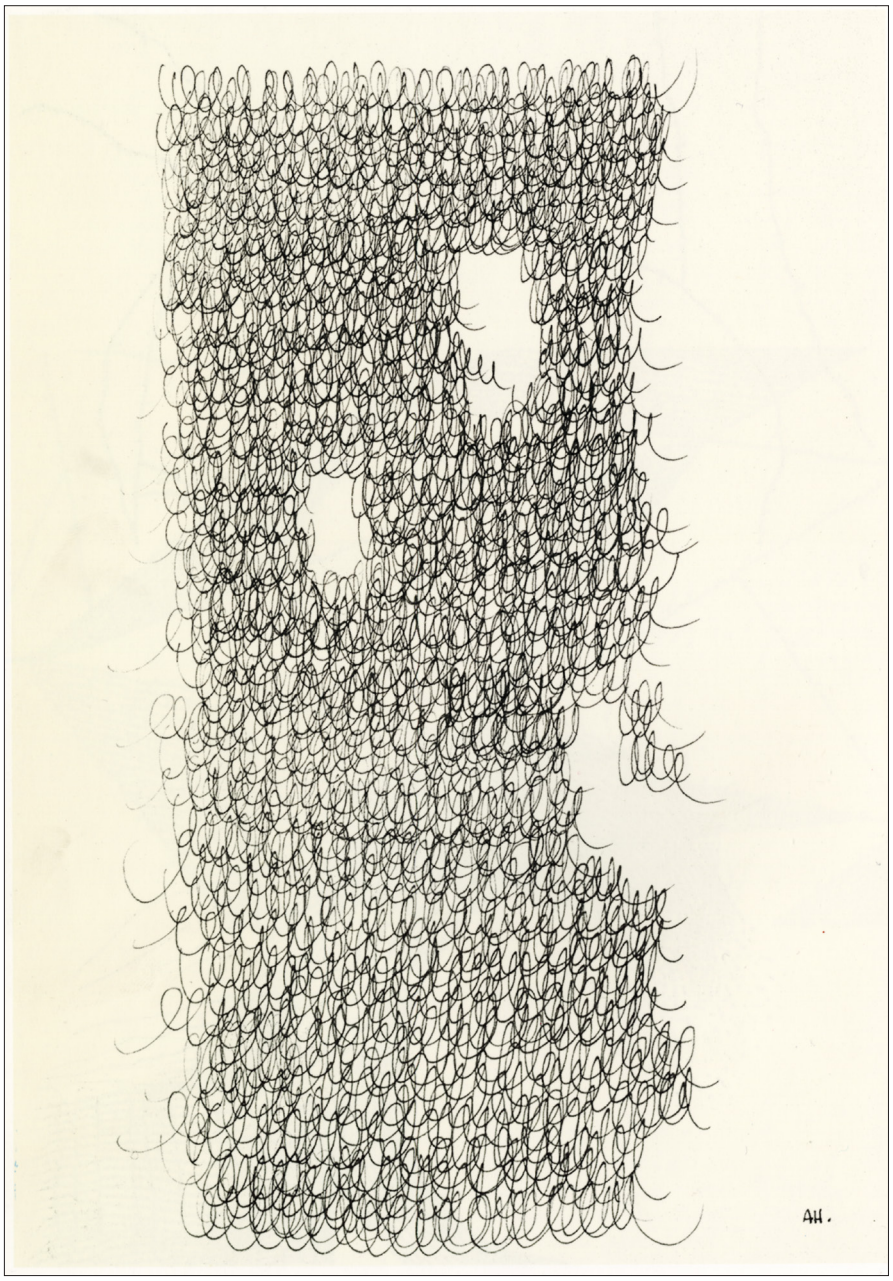
95. Fundação de Serralves – **Ana Hatherly** (catálogo)**.** Porto: Fundação de Serralves. [Consult. 21 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://www.serralves.pt/documentos/DossiersPedagogicosSE/1309_5D_AnaHatherly_v2.pdf. P. 3

96. Fundação de Serralves, Op. Cit. P. 3.

97. HATHERLY, Ana – **A Casa das Musas.** Lisboa: Editorial Estampa, 1995.ISBN 9789723311532. P. 196.

98. Diz: "Para tal, tornei a minha própria escrita 'ilegível' a fim de poder observa-la apenas gestualmente." (HATHERLY, Ana, **Mapas da Imaginação e da Memória**. 1973, citado *in*, Fundação de Serralves, Op. Cit.

99. "Da tinta, a escrita se emancipa, em tinta a escrita se torna quando deixa de



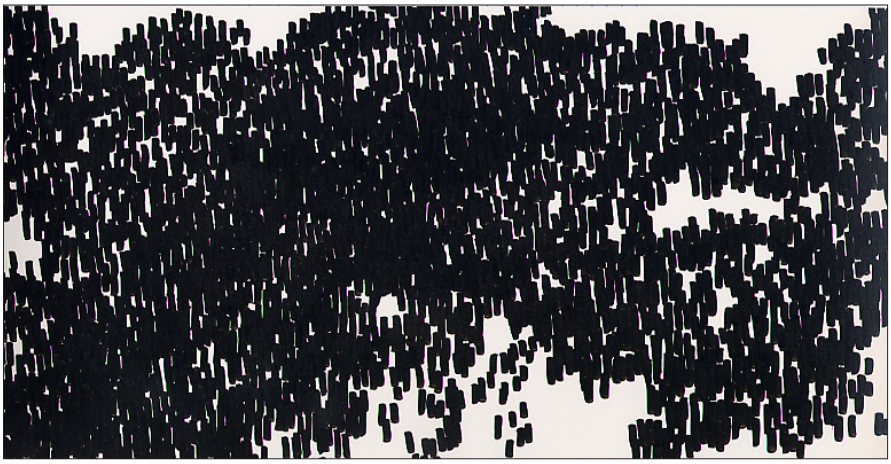
Ana Hartherly
"Rede Redonda", 1998
Tinta-da-china s/ papel
21 x 15 cm

A concretização dos desenhos revela as marcas que estabelecem relações entre a escrita, a performatividade do gesto e a encenação em cada folha de papel, em que cada desenho é único, mas apenas dentro do seu contexto.[100]

querer significar." (Paulo Cunha e Silva no prefácio a HATHERLY, Ana – **O Pavão Negro**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. ISBN 9789723707922. P. 11.)

100. Como refere Raquel Henriques da Silva, "por um lado [...] cada imagem é única no contexto das restantes, por outro, [...] é um contínuo e explicitado pelas séries em que se integra". SILVA, Raquel Henriques da *in* HATHERLY, 2004, Op. Cit. P. 5.

CLAUDIA AMANDI (N. 1968), *DESENHOS VAZIOS E OUTRAS RUÍNAS (2004/2006/2014)*



Cláudia Amandi
"Desenhos vazios", 2004/06
Caneta s/ papel (80 desenhos)
15,5 x 32,5 cm

Algumas características dos desenhos de Cláudia Amandi resultam de uma atitude deliberadamente experimental em torno da ideia de acumulação/dispersão, de repetição do gesto ou de um elemento gráfico, explorando o sentido serial e repetitivo em variações mínimas que remetem para lugares especulativos entre o pensamento (racional e intencional) e a memória. A relação com a memória acontece como um processo (mnemónico) que não fica intacto de desenho para desenho, mas que gera e integra alternativas. Como refere a artista:

> *O desenho que precede o anterior é algo muito semelhante ao que lhe antecedeu, quase igual. Uma pequena deslocação torna o presente, distinto do anterior e no conjunto, criam uma sequência inusitada de possibilidades.*[101]

Um olhar atento descobrirá em cada uma destas caóticas composições uma tentativa de ordem, de sentido, que se sobrepõe ao trabalho do acaso.

De desenho para desenho refazem-se e reordenam-se os sinais, que encontram sentido na mancha que deles resulta. É o caso do conjunto de desenhos com características seriais *Desenhos Vazios*[102]. Estes são desenhos baseados na possibilidade de repetição de uma acção automática, em que os sinais gráficos se espalham ou agrupam até fazer uma malha estruturante.

101. AMANDI, Cláudia. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

102. MARTINS, Celso *in* AMANDI, Cláudia – **Apagar, Recomeçar, Esvaziar, Repetir, Deslocar**. Lisboa: Cubic – Arte Contemporânea, 2006.

[…] *cada desenho partia da memória do (desenho) anterior, fazendo com que a acção de repetir a mesma marca introduzisse variantes perceptivas antecipadas (agora vou colocar poucas marcas, agora vou agrupar ali ou aqui, agora vou adensar, agora vou dispersar) e que esvaziassem a decisão no fazer.*
[…] *No entanto, esta ideia pré-formatada de regular o fazer do desenho é muitas das vezes abalada pelo imprevisto, ou pela vontade de negar a regra, ou pela simples vontade que se altera na diferença entre imaginar (pensar) e fazer.*[103]

No seu conjunto, os desenhos apresentam resultados com características decorrentes de um processo repetido de acumulações, sobreposições, dispersões, movimentos oscilatórios de massas gráficas, numa espécie de sequência (in)terminável, como refere Cláudia Amandi.

Existe um assunto, uma ideia, um motivo gerador que leva a experimentar determinada situação e a repetição precede-lhe, tornando-se parte integrante do próprio processo não só no mesmo desenho mas nas séries que vão sendo geradas. Esta relação é empática e entranha-se, numa espécie de necessidade de encontrar (nos desenhos), através da prática – do seu fazer, da sua experiência – uma função nem sempre definida e nem sempre esclarecida. Nessa experiência, a repetição torna-se um modo exponencial de encontrar essa função e associa-se frequentemente ao uso de acções como a variação e a improvisação.[104]

É neste sentido de desvio e mutação de uma matriz original, como refere Paulo Freire de Almeida, que Cláudia Amandi exerce uma modelação da percepção do espectador, criando novos campos de possibilidades, "que remetem para a dupla condição: o movimento que transforma a qualidade das coisas e, simultaneamente, que assegura a permanência de uma ordem original e de uma memória inscrita algures, e que parece na iminência de se revelar".[105]

103. AMANDI, Cláudia. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).
104. AMANDI, Cláudia. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).
105. ALMEIDA, Paulo Freire de *in* AMANDI, 2006, Op. Cit.

Em *A Assembleia de Euclides – Final*[106], o desenho vê-se em sucessivas aproximações: no lugar cénico onde a acção decorre, seja no papel, seja na parede; nas revelações que atravessam o papel através das marcas, indícios e desdobramentos; mas também nas variantes tonais das sombras e no espaço reservado da luz. A exposição é montada em dois momentos. Num dos espaços da galeria mostra-se uma série de 37 desenhos a carvão sobre papel, que constituem um corpo (variações) sobre o mesmo tema: a mesa. No outro espaço mostram-se 7 projecções de luz, feitas com o recurso a uma lâmina. São desenhos cortados na forma de constelações abertas no papel. Cada um deles está corporizado nas pequenas "esculturas" de papel colocadas no interior das máquinas de diapositivos que os projectam sobre a parede, numa citação inconsciente do espaço originário da narrativa de Plínio sobre a origem do desenho.



Francisco Tropa
"A Assembleia de Euclides (Final)",
Vista da exposição.

106. A exposição *A Assembleia de Euclides (Final)* (Francisco Tropa. Galeria Quadrado Azul, Porto, 2008) encerra o projecto que teve início, em 2005, na Cordoaria Nacional, em Lisboa. A exposição (actual) é montada em dois momentos. Num dos espaços da galeria mostra-se uma série de 37 desenhos a carvão sobre papel, que constituem um corpo (variações) sobre o mesmo tema: a mesa. No outro espaço mostram-se 7 projecções de luz. É sobre estas projecções que iremos dedicar um maior interesse. Trata-se em ambos os casos de exercícios ou aproximações do desenho, como escreve o crítico e jornalista Óscar Faria no artigo *A Assembleia de Euclides (Final)*, publicado no jornal *Público* em Novembro de 2008.

Na projecção vêem-se com detalhe as formas, mas também a superfície do papel. Vê-se o desenho nas permanentes aproximações e nas dicotomias sobre as quais o processo se desenvolve: luz e sombra, positivo e negativo, dentro e fora, matéria e forma, "e tudo isto nos remete para uma origem do desenho"[107].

São várias as declinações possíveis que definem este desenho: o desenho como prática; como verbo transitivo na representação de objectos, espaços ou figuras por meio de linhas e sombras; na forma intransitiva de praticar desenho; mas também enquanto desígnio, intenção, objectivo e nomeação.

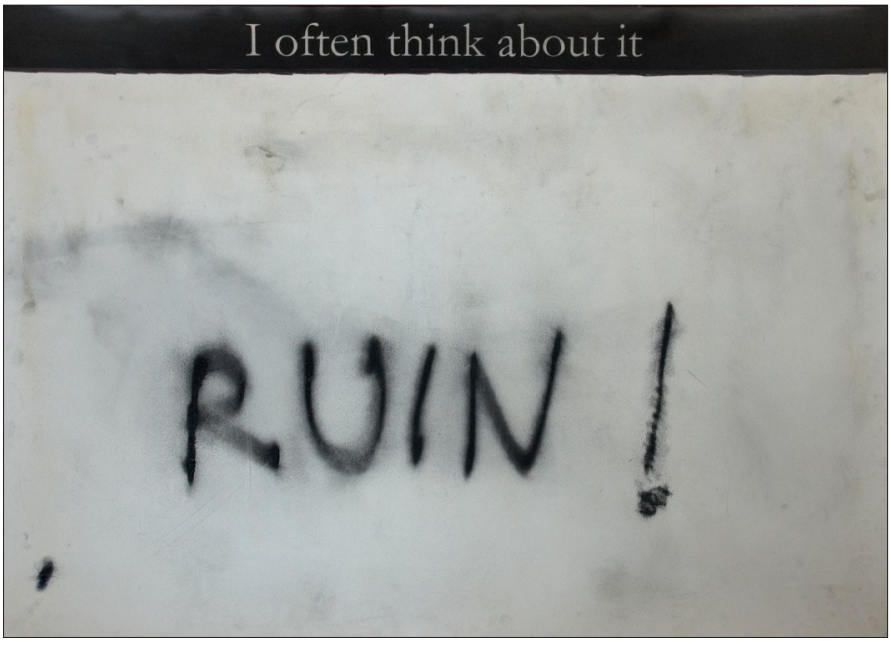
Ao cortar o desenho directamente no papel para o projectar como luz, revela-se o detalhe da acção: criam-se sombras, revelações, imagens indefinidas, desenhos entre a luz e a sombra. E se o observador passa em frente do dispositivo, torna-se também ele sombra e mancha no desenho, numa alusão primordial que o inscreve como desenho na matéria.

107. Óscar Faria, em *A Assembleia de Euclides (Final)*, artigo publicado no jornal *Público*.

FERNANDO JOSÉ PEREIRA (N. 1959), *IN EXTERIOR (2010), EMERGENCY DRAWING (2011)*

O desenho, para Fernando José Pereira, faz-se como um momento de concentração, que integra o tempo como função reguladora e disciplinadora, mas sobretudo potenciadora da corporização do pensamento; é parte de uma lógica conceptual mais alargada, que determina a existência de tudo aquilo que produz como artista. Para o artista, os desenhos nunca funcionam como obra única, como um desenho apenas. Em última instância, existe sempre em função de uma série, que forma parte de uma narrativa crítica montada de modo transversal com toda a produção que realiza.

A partir dos desenhos montam-se histórias, que mapeiam o território critico das cidades, dos lugares e das acções, através da expansão para um território que não é tradicionalmente seu: o da imagem em movimento.



Fernando José Pereira
"Emergency drawing #1", 2011
Grafite s/ papel
100 x 140 cm

Ao ser assim, entendo os trabalhos como uma espécie de 'frames' *de um filme imaginário que ao serem agrupados contam histórias. A capacidade semântica advém das palavras que escrevo e que em alguns casos assume, inclusive, a forma de legenda (formalmente como nos filmes) ou, em alguns casos a forma de* 'grafitti', *também eles potenciadores de narrativas que mapeiam as cidades. Não abdico, obviamente, da forma e aí as escolhas normalmente vão em*

direcção de um certo esfriamento, digamos, neo-conceptual que é acompanhado de uma 'perversão' da própria ideia de desenho ao atribuir-lhes uma capacidade imagem/movimento [...][108]

Os desenhos funcionam como possibilidade de reflexão, próxima da condição estrutural do restante trabalho enquanto catálise do trabalho de *atelier*. E é neste processo integrado e potenciador daquilo que constitui as suas preocupações conceptuais que o desenho se cruza com o que Fernando José Pereira designa de "uma dupla condição digital", situada no espaço liminar entre o computador e o espaço gestual do desenho.[109] Inicia-se um processo de edição de imagens, palavras e situações, no sentido de explorar as suas especificidades ou capacidades semânticas. O processo comporta um modelo de transferência entre a imagem de referência e a imagem que se torna desenho. A este propósito, refere o artista:

O processo inicia-se, sempre, no computador onde programo, e escrevo as palavras e as formas que irão aparecer no trabalho. Numa segunda fase "verdadeiramente digital" passo para o papel, sempre segundo a lógica do chamado desenho livre, tudo o que anteriormente foi 'desenhado' no computador.[110]

O trabalho que se segue dá espessura às condições específicas do trabalho de desenho, procurando o ponto em que a capacidade semântica das palavras e das formas desenhadas transferidas para o papel mimetizam as propriedades narrativas da imagem.[111]

108. PEREIRA, Fernando José. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

109. PEREIRA, Fernando José. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

110. PEREIRA, Fernando José. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

111. "Referir que a condição precária do papel e do material utilizado, a grafite me interessa de sobremaneira e por isso tenho tentado, também mimetizar formalmente a lógica do *grafitti* numa postura que aproxima os desenhos da condição específica destas pinturas de parede, sempre à beira de serem apagadas e substituídas por outras. Esta precariedade temporal é, por assim dizer, metaforizada na precariedade formal dos desenhos sempre muito perto de se desfazerem formalmente". PEREIRA, Fernando José. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

ADRIANA MOLDER (N. 1975), *A MADRUGADA DE WILHELM E LEOPOLDINE (2004-2006)*

Os retratos de Adriana Molder parecem explorar a fronteira entre o aparecimento da imagem e o seu desvanecimento. O seu desenho parece estar em permanente luta contra o potencial desaparecimento da imagem no papel e na memória. Em certo sentido, as condições de produção dos desenhos (tinta sobre papel molhado), que se tecem entre a apropriação de imagens e a memória, fazem-se numa permanente reconstituição não só do processo, mas do fio narrativo, na urgência de poder percepcionar vestígios que surgem do fundo da memória.

São desenhos de rostos feitos sobre papel de esquisso mais ou menos saturado de água, que posteriormente recebe a tinta (negra, vermelha e recentemente também acrílico branco). As manchas de tinta colam-se aos contornos do que será um rosto para lhe atribuir as feições ou expressões no retrato, "e há sempre um modelo para cada rosto, embora a repetição da imagem que já conhecemos acabe por convocar o seu desaparecimento".[112]

Neste jogo de possibilidades, alguns desenhos acentuam determinado elemento nos retratos, pelo jogo de aparecimentos e desvanecimentos com que a mancha interfere na representação: "os olhos cintilantes, o rímel nos olhos, uma boca pintada"[113]. Este processo provoca um efeito manchado e disperso que situa a imagem no espaço de um processo imprevisível. A incerteza que envolve este processo, no tempo e na percepção da imagem, faz com que de repente tudo possa ser questionado.

Os retratos de Adriana Molder são atravessados por características um pouco destrutivas, "não no sentido de aniquilamento ou provocação de um caos, mas como uma espécie de abismo tanto para os personagens como para o espectador".[114] São frequentemente desenhos de grande escala, onde a percepção se confunde e a dimensão sobre-humana do rosto se torna, na sua complexidade, cenário e ambiente.

---

112. Luísa Soares de Oliveira em,*Os Crepúsculos dos Ceuses*, artigo publicado no suplemento Ípsilon do jornal *Público*, a 10 de Fevereiro de 2012 (p. 34).

113. Luísa Soares de Oliveira em,*Os Crepúsculos dos Ceuses*, artigo publicado no suplemento Ípsilon do jornal *Público*, a 10 de Fevereiro de 2012 (p. 34).

114. OLIVEIRA, Filipa – **Entrevista** *in* MOLDER, Adriana – **A Madrugada de Wilhelm e Leopoldine.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. ISBN 9789723711776. P. 34.



Adriana Molder
Na montagem de
"A madrugada de Wilhelm e Leopoldine"

DANIEL BARROCA (N. 1976), *ESTILHAÇO (2005)*

Tudo o que é preciso para começar o desenho já lá está, ligado à imagem e ao movimento e que está em constante diálogo – na relação que estabelece com a vida – como um instrumento que articula pensamento e acção. É o território de inscrição da vida no espaço privado (ético) que é depois devolvido ao mundo, como imagem/desenho. "A imagem já lá estava, parece ter estado sempre e em constante formação/deformação de 'manchas que se expandiam, compactavam e explodiam'…".[115] A imagem encontra o desenho no seu corpo, num campo de experiência e percepção, que é a maneira de pensar e entrar no processo, mas também de chegar a um resultado. Daniel Barroca refere-o na reflexão que faz em torno do processo:

> *Um desenho começa sempre a partir de outra coisa. É um processo de observação regulado por um olhar que de algum modo está enformado por noções de representação que ao longo do processo se vão, digamos, abastardando e transfigurando. No fim, se representar alguma coisa, é a si próprio; ele autonomiza-se enquanto imagem, mas essa autonomia tem ressonâncias no meu modo de perceber e de me posicionar no mundo enquanto indivíduo.* […] *O processo do desenho liga as limitações e as possibilidades. É um processo que vê oportunidades nas limitações e utiliza-as em seu favor e faz uso das possibilidades potenciando-as o mais possível (idealmente).*
> *A relação entre desenho (gestos inscritos sobre papel) e outros meios, para mim, é de reciprocidade. O desenho é o modo de pensar mais do que o meio que se utiliza. O sentido de falar em desenho como gestos inscritos sobre papel, para mim, vem de esse ser o modo mais primário de produzir um resultado em termos de recursos.*[116]

O desenho mantém a estreita relação entre a percepção e a experiência directa, as sensações, entre o gesto visível e o gesto que se apaga ou dissolve nos limites, nos vestígios que ficam do acto de desenhar de Daniel Barroca. No gesto, existe a procura de uma articulação maior:

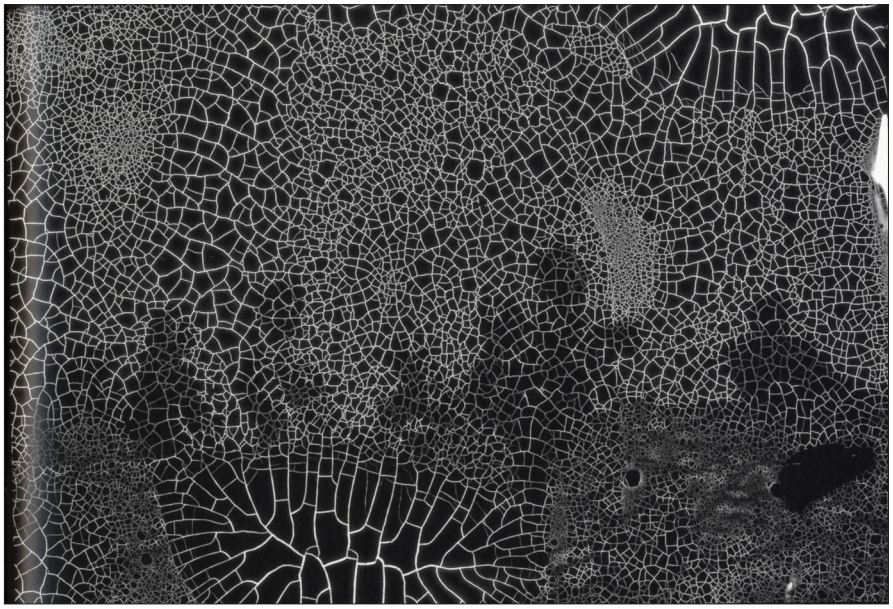
> *O desenho articula o pensamento com uma acção que o inscreve num espaço (que é o seu espaço de acção) que contém de algum modo a sua possibilidade de alcançar o mundo inscrevendo-se nele.*[117]

115. ROSENTHAL, Gisela *in* BARROCA, Daniel – **Estilhaço.** Lisboa: Fundação Carmona e Costa / Assírio & Alvim, 2006. ISBN 9789723710816. P. 6.

116. BARROCA, Daniel. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

117. BARROCA, Daniel. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

A certa altura, quando tomei consciência de que este processo tinha tomado conta da minha maneira de olhar e pensar as imagens, percebi que tinha de separar as camadas dessa lógica de acumulação, e isso levou-me a procurar desdobrá-las, a clarificá-las mais procurando compreender a sua lógica de 'construção' e o desenho, de um modo geral, passou de instrumento de 'obstrução' a instrumento de 'desdobramento', digamos assim. E principalmente a instrumento de medição do gesto, ou seja, como é que a partir dos gestos (na articulação do pensar e do agir), que reproduzo no meu trabalho de desenho, posso compreender a génese do meus gestos sociais e políticos e a partir daí compreender como é que a estrutura social está em mim?
Unificação / fragmentação.[118]



Daniel Barroca
"Estilhaço", 2005
Tinta-da-china s/ diapositivo de 35 mm

Nos desenhos, fica a dúvida, um constante devir, "num eterno momento de configuração das coisas antes que os nomes e os olhares as cristalizem"[119]. Mas a grande coerência dos desenhos, mais do que criar *ex nihilo* consiste em desfazer o trabalho de uma Penélope qualquer que, como uma teia densa e impenetrável cobriu, há muito, o fundo que é anterior e origem de todas as imagens – desenhos – sem ser ele imagem – desenho – como refere Gisela Rosenthal.[120]

118. BARROCA, Daniel. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).
119. ROSENTHAL *in* BARROCA, 2006, Op. Cit. P. 6.
120. ROSENTHAL *in* BARROCA, 2006, Op. Cit. P. 6.

Seja como for, os desenhos mantêm-se neste movimento perpétuo, neste acto contínuo de criar e desfazer, numa alusão ao seu regresso ao caos.

O desenho de Daniel Barroca remete para um fundo misterioso onde nascem as coisas e onde todas as coisas se dissolvem, onde as manchas e os traços, os riscos (gestos) e os movimentos deixados pela mão oscilam, entre o reconhecido e o estranho, desafiando a nossa percepção. Mas é a partir dessa circunstância que esperamos "um momento de perplexidade"[121] que como um relâmpago nos deixa tocar por instantes os limites dessa imagem desconhecida.

121. ROSENTHAL *in* BARROCA, 2006, Op. Cit. P. 7.

PEDRO VALDEZ CARDOSO (N. 1974), *THE ORDER OF TODAY IS THE DISORDER OF TOMORROW (2008)*

O desenho de Pedro Valdez Cardoso desenvolve-se numa relação de proximidade e simbiose com a do seu processo escultórico. *The Order Of Today Is The Disorder Of Tomorrow* é uma série composta por desenhos representando armas e brasões picotados e rasgados sobre um fundo monocromático, paralela a uma instalação onde o artista dispõe, num cenário barroco, uma guilhotina de tecido sobre uma cama dourada, com cabeças de símio moldadas também em tecido.



Pedro Valdez Cardoso
Vista geral da montagem dos desenhos da série "The Order Of Today Is The Disorder Of Tomorrow", 2008

É possível pensar o desenho como quem pensa uma pele que delimita, cobre, ou acolhe, "que permite ou recusa aquilo que não nos pertence e que está fora de nós"[122], mas que ao mesmo tempo determina ou constrói a aparência das coisas. Esta descrição, próxima da escultura de Pedro Valdez Cardoso, encontra sentido no seu modo de pensar o desenho. O desenho é pensado como uma camada, ou um conjunto de camadas, muito próxima da materialidade do objecto, numa tentativa constante de anulação da bidimensionalidade, característica do desenho. Esta especificidade permite restaurar o processo do desenho a partir dos pressupostos convencionais onde desenvolve um fazer semelhante ao da sua escultura.

122. DINIS, Hugo *in* CARDOSO, Pedro Valdez – **Theatron**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. ISBN 9789723714869. P. 7.

> […] *Nunca parto, dada a natureza dos trabalhos, para o desenho sem uma ideia pré-concebida, ou seja, existe um fazer que é semelhante ao do trabalho em escultura;* […] *primeiro há um conceito e uma ideia. Depois há o fazer e a(s) descoberta(s) a que esse fazer leva. Mas mais do que o riscar,* […] *do desenho a mim interessa-me o papel, o rasgar, o costurar, a colagem, etc.*[123]

Como desenho na matéria – no papel de texturas e cores diversas – onde todos os gestos e acções vão sendo agregadas, deixando perceber a construção, a ruína, na linguagem de Pedro Valdez Cardoso, que coloca tudo – os gestos, as linhas, os rasgões, o furos, as colagens, os fios, as sobras – no mesmo nível de leitura como desenho. A pele, agora ruína, é a superfície e "portanto a primeira camada que vês, embora numa observação mais atenta percebas que há coisas por trás".[124]

O espaço aberto pelos cortes, pelos furos ou pelos rasgões deixam olhar para o papel de outra forma, já não como "o ecrã branco e vazio da folha branca, mas sim a matéria, como material para a construção de algo", onde surge acentuada, também, a ideia de sutura na construção do desenho, "onde tudo se inter-relaciona, ou seja, o material delimita e desencadeia o processo e vice-versa"[125], como refere Pedro Valdez Cardoso.

O desenho abre-se ao desafio dos próprios materiais usados para desenhar, no questionamento das suas potencialidades formais e conceptuais. O processo torna-se um campo de pesquisa e experimentação de matérias e conceitos que, na esfera do objecto escultórico, dele se aproxima ou separa para se tornar desenho.

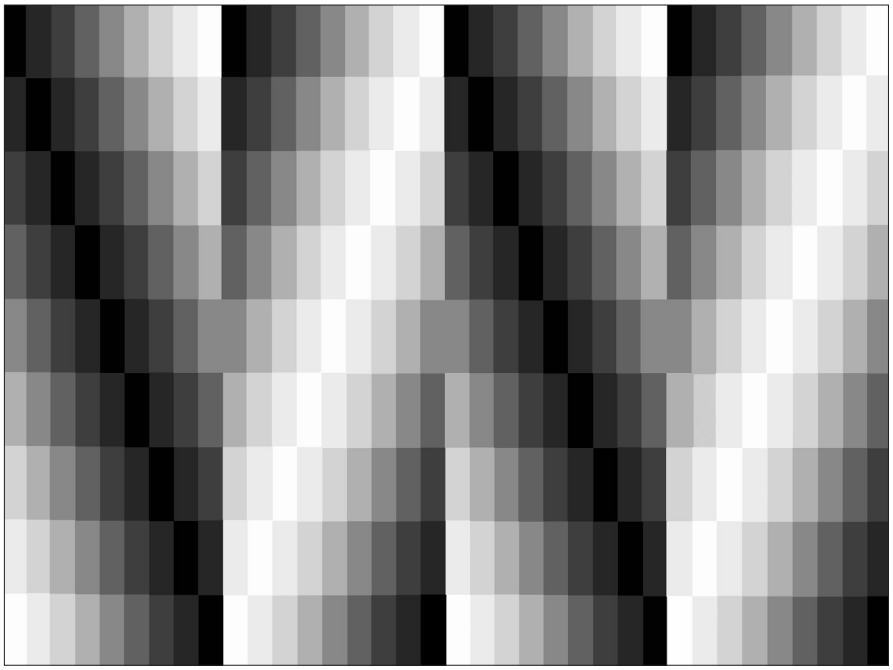
123. CARDOSO, Pedro Valdez. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

124. DINIS, Hugo *in* CARDOSO, 2010, Op. Cit. P. 8.

125. CARDOSO, Pedro Valdez. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

ANTÓNIO QUADROS FERREIRA (N. 1950), *16 PINTURAS SOBRE PAPEL (2002)*

O desenho de António Quadros Ferreira identifica-se com um programa, com um acto fundador e autonomizado cujo desenvolvimento é assegurado por um processo criativo marcadamente dedutivo, baseado em sistematicidades operativas. Insistir numa forma ou numa fórmula nem sempre é uma atitude confortável, antes pelo contrário: é testar os limites, esgotar as variantes ao repetir infinitas vezes as mesmas fórmulas matemáticas ou geométricas[126], numa espécie de argumentação visual que se torna desenho, próxima de um alfabeto geométrico ou uma escrita. Cada desenho desenvolve-se com um mínimo de elementos formais – arcos, linhas, figuras geométricas planas – organizados numa acção continuada de variações, podendo ou não gerar contradições internas, associando -as por vezes a determinados efeitos da *optical art*, cujas linhas de orientação programáticas se definem na repetição. Esta modularidade, em Quadros Ferreira, não é a observação neutra de um sistema. Ao explorar obsessivamente as variantes lógicas do mesmo elemento, o processo de Quadros Ferreira leva a lógica até ao absurdo, num jogo autorreferencial com o próprio desenho.



António Quadros Ferreira
"Modulable III", 2004
Acrílico sobre tela
81 x 108 cm

126. BARRO, David – **Repeticiones y Diferencias en las Obras de António Quadros Ferreira** *in* QUADROS FERREIRA, António – **Modulable**. Lisboa: Cubic – Arte Contemporânea, 2004.

Na prática, e citando João Pinharanda, "cada um destes elementos funciona como um módulo que se repete, que se articula com outro módulo numa sucessão estritamente determinada."[127] Cada desenho de uma série sucede a outro e precede o seguinte, estabelecendo todos entre si uma sucessão definida pela vontade de uma permanente procura em torno das possibilidades de representação e de associação formal explorando a forma básica do quadrado e do rectângulo, os eixos essenciais da vertical e da horizontal e associações lineares rigorosamente controladas.[128]

É preciso compreender este trabalho de série como parte de um programa, que é primeiro teorizado, para se inscrever como estratégica de desenho. O desenho faz-se "seguindo uma lógica desdobrada de repetições e diferenças, de ritmos e quebras, de dentros e foras"[129], num processo que mede a eficácia do gesto na definição intencional dos seus próprios limites, "(que pela sua especialização) procuram aperfeiçoar métodos, refinar conceitos e técnicas – e entender a natureza desse enorme poder."[130]

A condição processual do seu desenho é igual à condição processual da pintura e é no fundo "a condição processual da ideia do projecto, que se instaura e se instala através de um pensamento visual e mental. A ideia locomove a acção artística, sendo que o desenho, ou a condição processual do desenho, é ou será a condição mesma que articula ou que medeia a relação entre um pensar e um fazer. O desenho enquanto acção, e não enquanto facto, opera uma estratégia que é absolutamente transversal, percorrendo o longo caminho do processo".[131]

127. PINHARANDA, João Lima – **Igual a Diferente** *in* QUADROS FERREIRA, 2004, Op. Cit.

128. PINHARANDA *in* QUADROS FERREIRA, 2004, Op. Cit.

129. BARRO *in* QUADROS FERREIRA, 2004, Op. Cit.

130. COELHO, J. Furtado – **A Propósito de Modulable** *in* QUADROS FERREIRA, 2004, Op. Cit.

131. FERREIRA, António Quadros. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

CRISTINA ATAÍDE (N. 1951),
TODAS AS MONTANHAS DO MUNDO (2008-2013)



Cristina Ataíde
"Todas as montanhas do mundo"

No longo desenho sobre papel emergem cumes (a preto e vermelho), uma lista de quase todas as montanhas e, marcadas, aquelas que a artista percorreu. Cristina Ataíde vê na montanha algo que transcende do espaço físico, no símbolo e na metáfora, encarando-a também como um mistério em si:

> *Nasce daí então a sua necessidade de percorrê-la, dada a necessidade de compreensão da sua natureza física, desde seus acontecimentos – reentrâncias e protuberâncias, concavidades e convexidades, abismos que provocam vertigens, visões, esclarecimentos*[132].

As caminhadas de Cristina Ataíde – quer físicas, quer mentais – sobre as montanhas dão-lhe matéria para empregar, aplicar, gastar no laborioso exercício de fazer o desenho. A essa sua prática soma-se ainda a constante necessidade de registar mentalmente a experiência (a memória evocada como experiência fenomenológica) e fisicamente, no esforço de percorrer esse espaço (o esforço físico como componente conceptual)[133] e de o transferir para o papel. Assim, as superfícies desenhadas tornam-se palpáveis, tácteis, associadas naturalmente ao esforço físico e mental que participa na formação do desenho.

Mas é o olhar mais superficial (no lugar onde se desenha), no papel, que revela a natureza física do desenho: o desenho das falhas, das pedras, das areias, da pele; o desenho passado directamente da mão para o papel, intensificado na superfície de modo a revelar todas as suas texturas, como se passasse com a mão na rocha, esfregando tudo até se verem as marcas, as camadas, as intensidades, os pigmentos. Vê-se o desenho nas revelações que atravessam as folhas como

132. REIS, Paulo, **A Montanha Mágica de Cristina Ataíde** (texto sobre a exposição *Lugares de Deriva*). Ponta Delgada: Galeria Fonseca Macedo, 2009. [Consult. 19 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://www.cristinataide.com/pdf/montanhamagica.pdf.

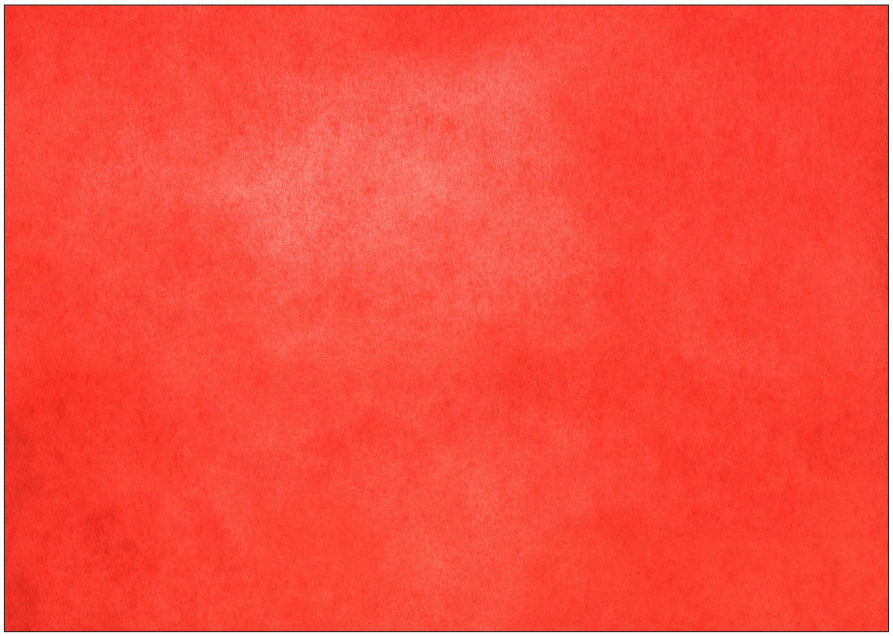
133. REIS, 2009, Op. Cit.

uma estranha forma de imortalizar a experiência do seu corpo nesses lugares: "Apodero-me dos lugares, trago-os comigo"[134], diz a artista.

Em alguns desenhos, este esforço é, também, enfatizado na escala e dimensão do suporte. Em outros, a colocação dos desenhos sobrecarrega o observador com um esforço suplementar para os ver, fazendo-o andar em volta (numa espécie de ciclo de renovação), olhar para o alto ou em frente e deixar que o seu olhar se perca no horizonte virtual daquelas montanhas de papel.

134. Cristina Ataíde – **Diário de Viagens Interiores.** 2010. [Consult. 20 Jul. 2014] Disponível em WWW: http://folhadesala.janelaurbana.com/2010/02/18/cristina-ataide-diario-de-viagens-interiores/

PEDRO A. H. PAIXÃO (N. 1971),
A FESTA: "ED OI LAYLA YADURA" (2009) E STUDIES IN RED (2010-2011)



Pedro A. H. Paixão
"Sem título", 2011
Lápis de cor sobre papel
208 x 146 mm

Coleção privada

Nos desenhos de Pedro A. H. Paixão sobressai um programa criativo onde a noção de tempo assume um papel determinante na experiência da coisa que se vê. Os seus desenhos são configurações que operam na procura do desenho, na revelação de uma imagem "fantasma"[135] como resultado de um processo lento, de enorme concentração e, até certo ponto, impossível de delegar. Trata-se de um movimento de aprendizagem, disciplinado pelo tempo, numa dimensão retrospectiva e prospectiva, "em que o tempo, lento, remete para a transcendência ou para o inobservável"[136].

Pedro A. H. Paixão desenvolve um processo de trabalho com base numa estrutura performativa, de sucessivas repetições hipnóticas de gestos, que levam ao esgotamento do corpo e da consciência em direcção a uma atenção cada vez mais densa e profunda, focada no interior do processo do desenho. Desse processo "telescópico" que excede um suposto ponto de partida ou um possível fim do desenho, permanece o fluxo onde se instala o tempo e origina a representação.

135. "[…] interessa-me o fantasma, precisamente porque tem a ver com qualquer coisa que aparece… é quase… para mim é mais real esse aparecimento (vago) { exactamente } em que tu colocas dúvidas, mas ao mesmo tempo te atormenta.. que a imagem ( ) não em interpela, não sei como é que te hei-de dizer. […] A imagem é qualquer coisa (pausa) já precisa, com uma certa precisão, que tu podes debruçar-te { sim } sobre ela { sim } e pensar os seus limites e medi-los, não… há toda uma cristalização de qualquer coisa que a palavra (fantasma) não tem e (imagem tem)." (PAIXÃO, Pedro A. H. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

136. PAIXÃO, Pedro Abreu Henriques; MOREIRA, Rui – **A Festa|The Feast "Ed Oi Layla Yadura"**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. ISBN 9789723714197. P.54

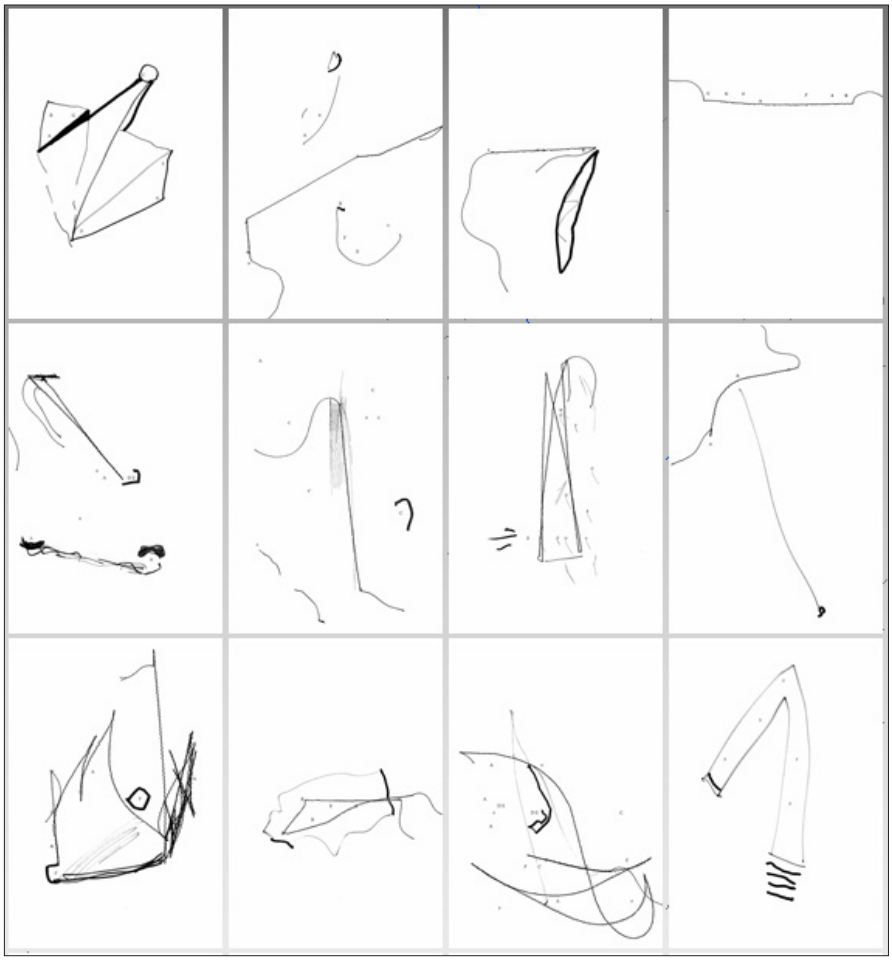
"Eu não parto… nunca parti para um desenho com uma folha branca à frente, totalmente sem, ou nenhuma… sem nada que me chamasse a fazê-lo. Há sempre uma chamada qualquer, uma urgência. Todavia, nem sempre há uma oscilação. Existem alguns desenhos em que há qualquer coisa de definido e projectado, ou que eu elaboro antes de desenhar, e há desenhos em que há só essa chamada e todo o processo do desenho nasce ao fazê-lo, ao traçar […]"[137], diz Pedro A. H. Paixão.

E este é um processo extenuante pelo laborioso esforço de pontear, no absoluto detalhe, onde o gesto quase se anula para ser imagem-fantasma revelada sobre papel. O desenho é revelado ao mesmo tempo que a ponta da caneta se afunda no papel e evoca os seus próprios mecanismos, entre véus e camadas – para fundir o finito ao infinito[138] numa forma exaustivamente preenchida. Sobre este impulso processual, Delfim Sardo refere:

> *Nos desenhos de Pedro A. H. Paixão, essa dupla face de Janus reside na criação de uma superfície delicada, que poderia ser criada (visualmente) por formas menos massacradas, mas cuja natureza só possui sentido na medida em que, uma enorme concentração que requerem, possuem uma semelhança com uma repetição mântrica, como se o sentido fosse uma construção que deriva da repetição exaustiva e hipnótica de um gesto mínimo e minucioso.*[139]

Pedro A. H. Paixão traz para o desenho premissas que não podem ser desenvolvidas de outro modo: "São questões de outra ordem, que tem a ver com a sensibilidade" e que ultrapassam, em certo sentido, a escrita ou a investigação teórica, e por isso o desenho é um espaço que projecta o trabalho no domínio do sensível. "O desenho permite isso"[140], acrescenta. Há um caminho para fazer o desenho, uma partilha do tempo, que assegura a potência deste movimento fundador (entre o desenho e as coisas que nele se encontram).

137. PAIXÃO, Pedro A. H. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).
138. PAIXÃO; MOREIRA, 2009, Op. Cit. P. 64.
139. SARDO, 2011, Op. Cit. P. 400.
140. PAIXÃO, Pedro A. H. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).



Pedro Tudela
"o-f-m-o-n-o-f-o-r-m-o-n-o", 2013
Caracteres em impressão digital, linha de algodão costurada, caneta de feltro, grafite e tinta-da-china sobre papel
297 x 210 cm

As partituras gráficas **o-f-m-o-n-o-f-o-r-m-o-n-o**[141] (2013) constroem-se a partir dos textos publicados na revista *Mono*.[142] Estas partituras gráficas resultam de um processo que tira partido de acontecimentos aleatórios, desenvolvendo a imagem de forma autónoma. É um processo de perdas sucessivas, nas transferências, manuseamentos, interferências e deslocamentos até se fixar finalmente na impressão sobre papel. Pedro Tudela descreve o processo do seguinte modo:

> *Dos textos são isolados os caracteres que se associam às notações tradicionais das notas musicais. Mantêm o seu posicionamento no plano mas, desta feita, isolados de toda a narrativa à qual estavam*

141. Originais apresentados na exposição individual "Esquírola", CCVF – Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, Portugal (de 26/04/2013 a 29/06/2014). Interpretadas em concerto por Pedro Tudela e Miguel Carvalhais na Livraria do Museu de Serralves por ocasião do lançamento da *Mono #2* (21/03/2014).

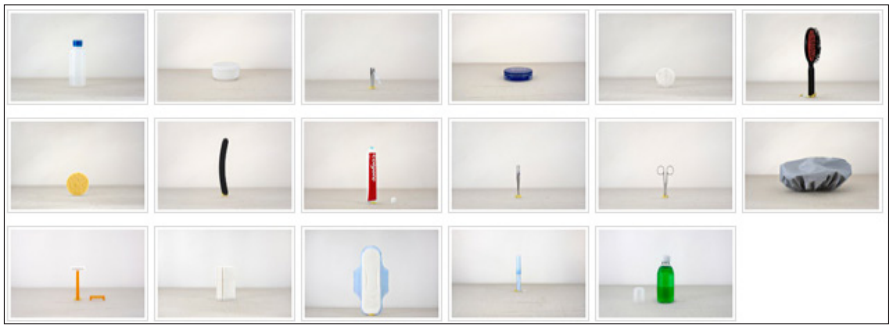
142. TUDELA, Pedro; CARVALHAIS, Miguel (ed.) – *Mono #2 Cochlear Poetics: Writing on Music Sound Arts*, Porto: i2ADS/FBAUP, 2014.

afectas. Resultam em pranchas com letras/notas soltas que servem de estrutura para a implantação de ritmos, dinâmicas e/ou texturas com a inclusão de linha , rasuras e/ou manchas feitas de um modo axiomático e moldável. Estes sinais são aplicados recorrendo a materiais riscantes, linhas de coser, com mecanismos e/ou arremessos, e adquirem a uma fixação quando digitalizadas. Se por um lado estes indícios resultam em cursos que implicam dinâmica processual por outro, na série agora estabelecida no suporte livro, também se ajusta à decisão em os relacionar e sequenciar ao ritmo das pausas e escolhas de quem os lê. Assim, indico princípios de leitura confrontáveis com os incentivos escolhidos no processo desta sintaxe:
primeiro – partir de um pré-texto
seguinte – definir a ordem, a agregação e/ou o isolamento
consecutivo – incorporar e adaptar os dados apropriados
definitivo – adoptar a livre execução[143]

O desenho de Pedro Tudela explora um campo de inscrição de elementos vários como linhas de algodão, ilhoses, tinta, grafite, marcador, etc., num processo baseado em esquemas generativos que exploram o que não é possível prever. Os elementos gráficos e riscantes com os quais produz as linhas, as manchas, as rasuras, as texturas, os ritmos, são frequentemente arremessados para o suporte para serem posteriormente incorporados e adaptados à narrativa a que estão ligados.

143. **o-f-m-o-n-o-f-o-r-m-o-n-o**, publicado pelo instituto de investigação em Arte, Design e Sociedade i2ADS Grupo de Arte e Intermédia (NAi) Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. [Consult. 12 Fev. 2014] Disponível em WWW: http://pedrotudela.org/txt/61/

A série de desenhos *Numbers (2012-2013-2014-)*, tal como em outras séries do artista, desenvolve-se na tentativa de encontrar um sentido entre a repetição e a diferença nos gestos ou nas formas, nas coisas ou nos seus usos, nas acções e nos seus objectos, e como tudo isto pode ser organizado em taxonomias pessoais que sistematizam modos de usar.



Francisco Cardoso Lima
"Artistic Practice as Personal Hygiene Tool", 2012-13
17 de uma série de 47 imagens
Fotografia

Nesta série de desenhos, tudo parece ter estado à mão na mesa de trabalho do *atelier*: "A tinta da China, o pincel redondo e um maço de folhas A4." E foi pela atracção lúdica provocada por estes objectos, ao jeito infantil, que aconteceu o exercício de numeração sequencial das folhas de papel.[144]

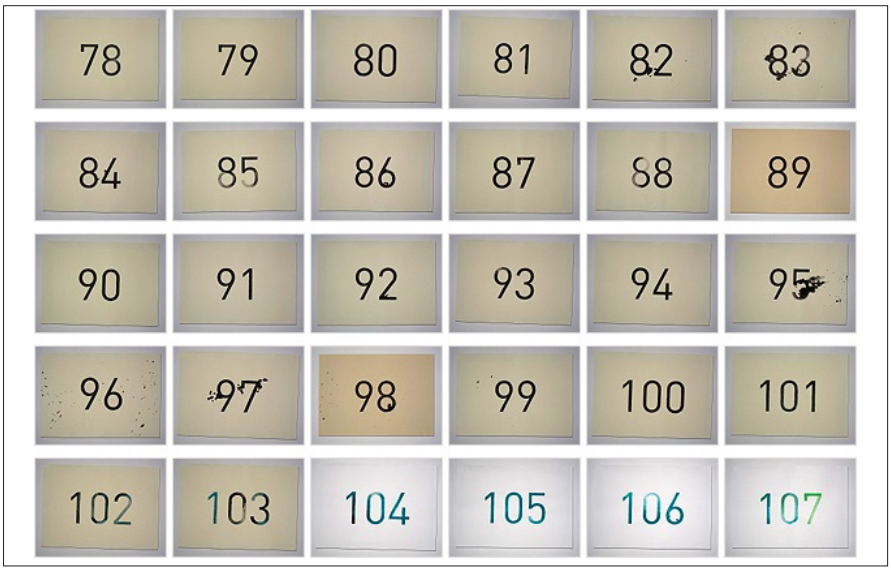
O programa da série segue uma lógica mínima, baseada nas possibilidades, eventualmente residuais, do registo de uma progressão narrativa entre os números, que simultaneamente definem e documentam o desenho e o tempo. Cada desenho funciona como uma forma de encapsulamento do tempo no processo, nos limites desenhados no contorno de cada número, mas também no tempo que estes números somam na série.

Outra intenção está na intenção de preservar uma forma/mancha semelhante em todos os desenhos da série, tornando o desenho contido, controlado ou dominado, entre uma linha e outra, do contorno. Tudo isto se passa num modelo processual que permite deduzir o que o desenho poderá ser. A este propósito, Francisco Cardoso Lima refere:

> *Contudo, aqui e ali, o desenho dos números não resiste às particularidades do processo ou às inerências do acto criativo. Efectivamente,*

144. LIMA, Francisco Cardoso, Notas sobre a prática de *atelier* de Francisco Cardoso Lima, na série de desenhos *"Numbers . 2012-2013-2014-"*, para a entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

Francisco Cardoso Lima
"Numbers (2012-2013-2014-)"
Tinta s/ papel A4



nestes desenhos (eu diria, no próprio desenho) há um conjunto de acontecimentos inesperados difíceis de programar.
Há uma tensão inevitável entre o programa e o processo. São aparentes falhas ou erros ou disrupções, etc., que teimam em suceder no cumprimento do protocolo, impondo-se de forma surpreendente à regularidade, à ordem, à disciplina e à previsibilidade de uma qualquer acção previamente protocolada. E ao invés da negação desses actos (não esperados porque impossíveis de prever) este programa permite a incorporação desses acontecimentos, tratando-os como consequência natural (e mesmo expectável porque inevitável) da prática artística.[145]

Enquanto processo, estes são desenhos que escapam ao controlo do artista, e o encontro do que escapa ao seu controlo, com aquilo que ultrapassa o seu entendimento, "situa-se na esfera do sublime. E enquanto sublime, [é] revestido de forte poder magnético",[146] como refere Francisco Cardoso Lima, como processo que foge do gesto seguro da mão no caminho para fazer o desenho. Porque o caminho estava lá, desenhado no contorno, para que o desenho acontecesse, previsível, sem falhas, como um contador infinito de dias sobre papel.

145. LIMA, Francisco Cardoso, Notas sobre a prática de *atelier* de Francisco Cardoso Lima, na série de desenhos *"Numbers . 2012-2013-2014-"*, para a entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

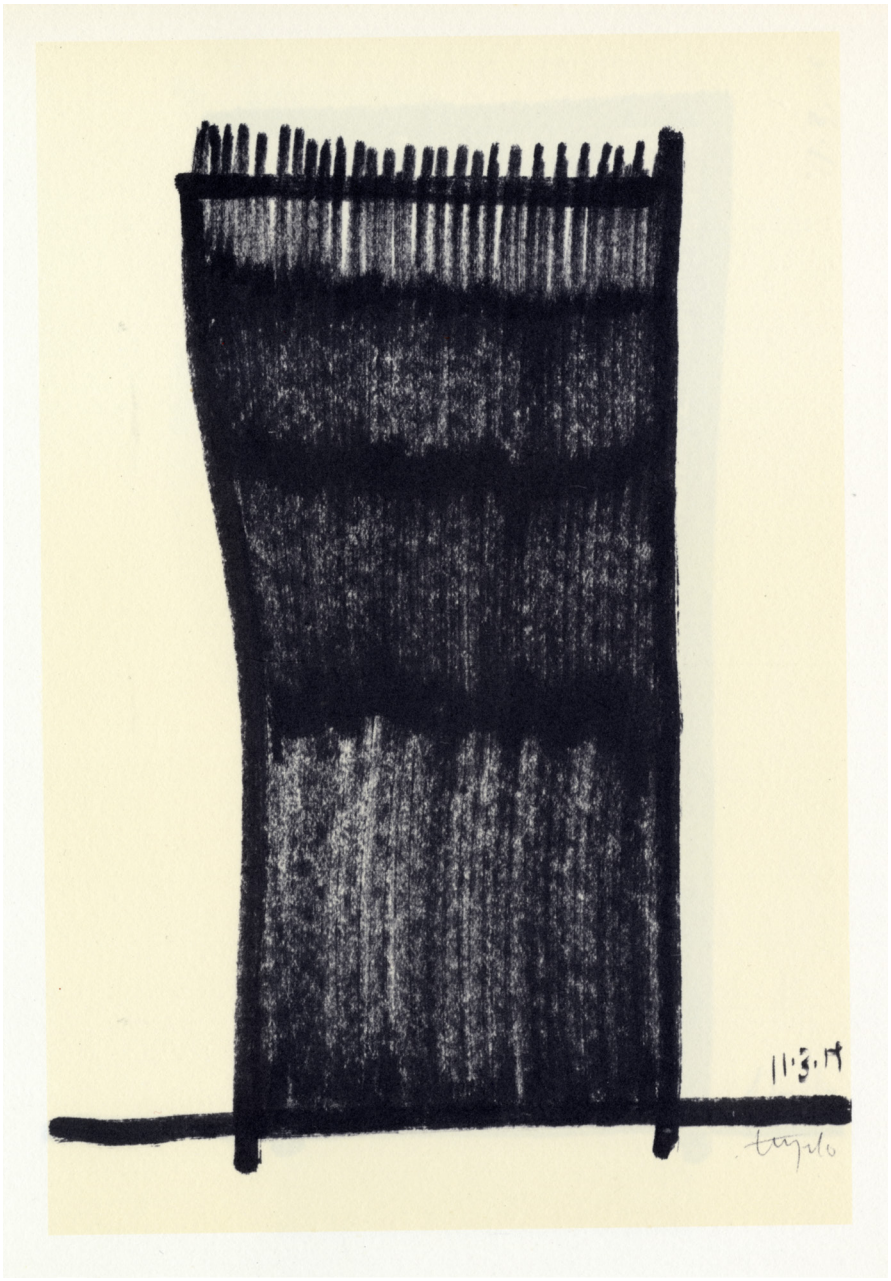
146. LIMA, Francisco Cardoso, Notas sobre a prática de *atelier* de Francisco Cardoso Lima, na série de desenhos *"Numbers . 2012-2013-2014-"*, para a entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

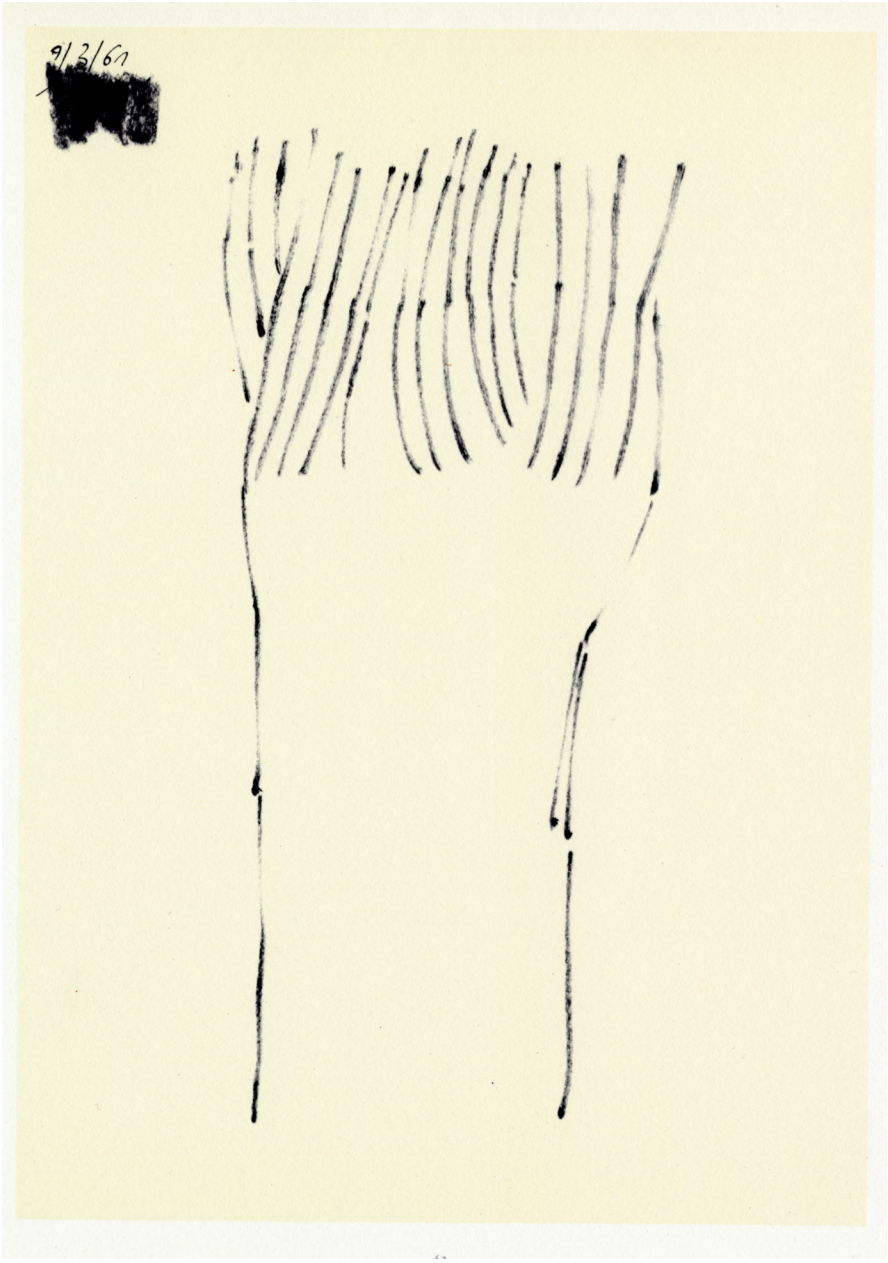
Estes exemplos reflectem os parâmetros que constituem um conhecimento situacional do desenho, onde se configuram hipóteses de modelos experimentais de processo. Estes parâmetros referem-se ao corpo, à matéria, ao tempo, à acção e ao contexto, nas múltiplas relações com que o desenho os configura na singularidade de cada processo. A forma como estes parâmetros são actualizados no discurso e na prática da cada autor – enquanto percepção e representação, controlo e autonomia da acção, transferência entre espaços tecnológicos distintos, figura e matéria, duração de permanência e duração de processo, lógica e acaso – abre um espaço à hipótese de modelos de experimentação recorrentes no processo do desenho, comuns a programas estéticos distintos.

São estes modelos que descreveremos com mais detalhe no capítulo seguinte.

Da série, ***ÁRVORE's***, 1961

Marcador com ponta de feltro
e tinta indelével
A5





Da série, ***ÁRVORE's***, 1961

Marcador com ponta de feltro
e tinta indelével
A5

#326, 2002

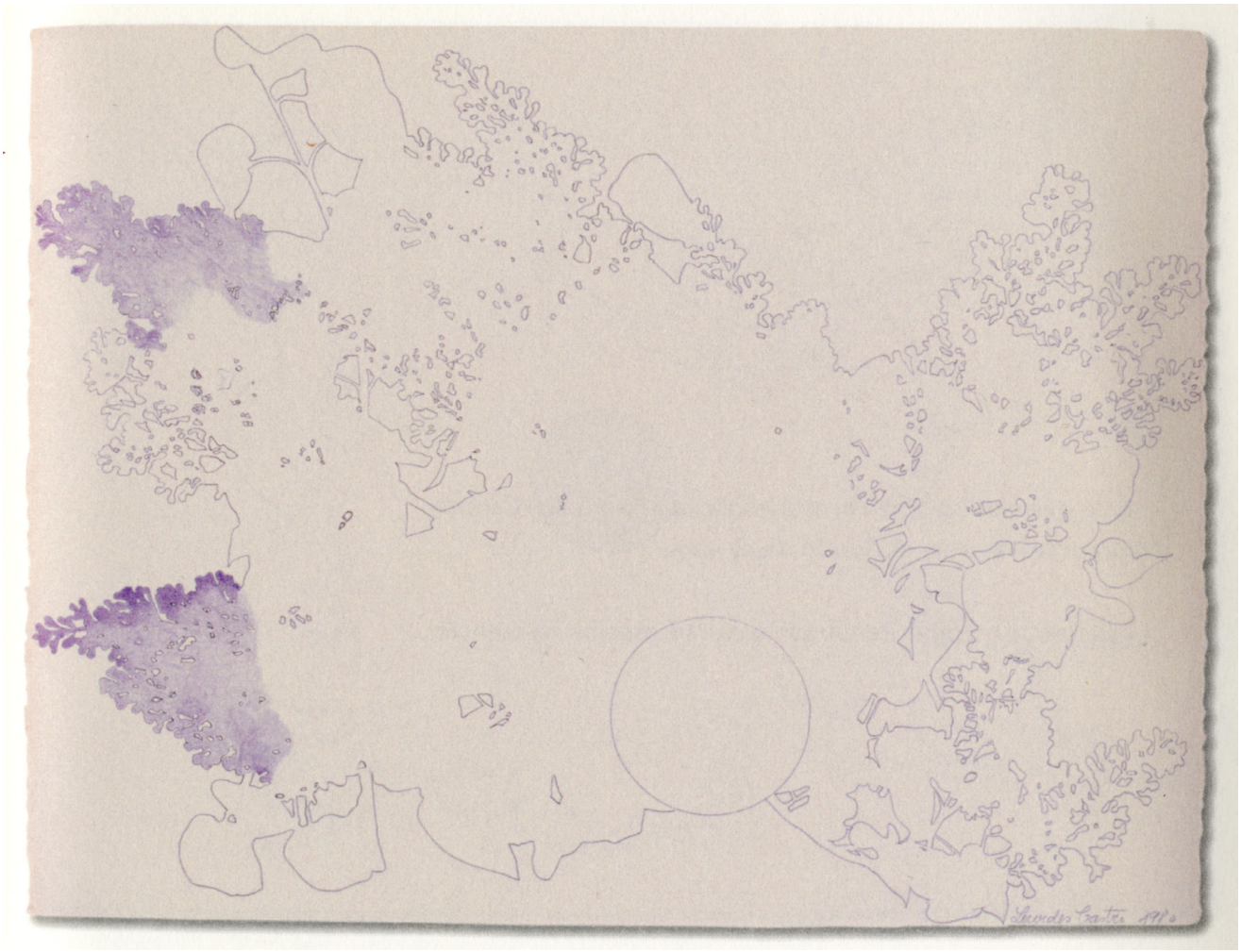
Carvão s/ papel
160 x 120 cm





#323, 2002

Carvão s/ papel
160 x 120 cm



Sombras à volta de um centro (Liláses I), 1980

Lápis e lápis de cor s/ papel
50 x 60 cm

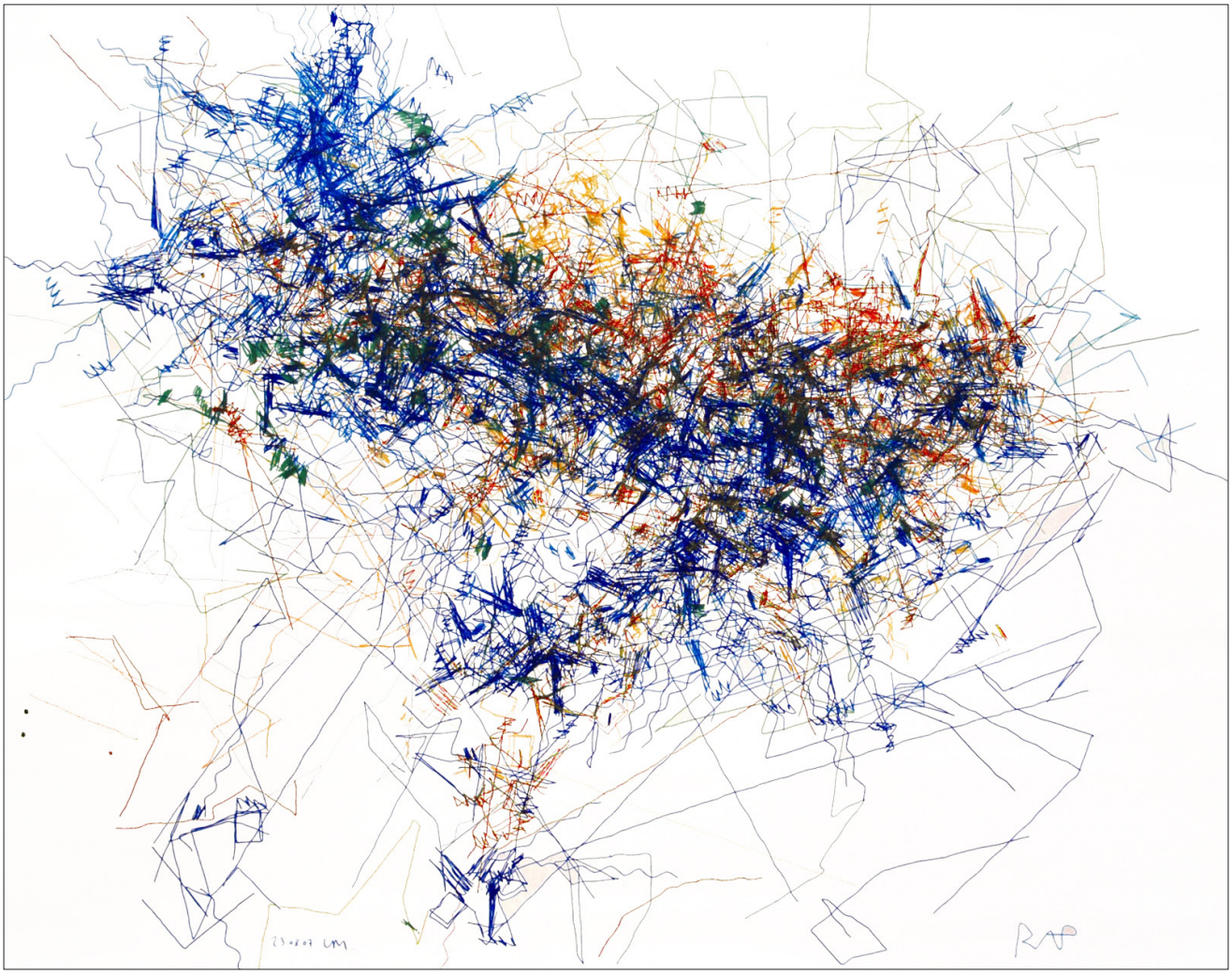


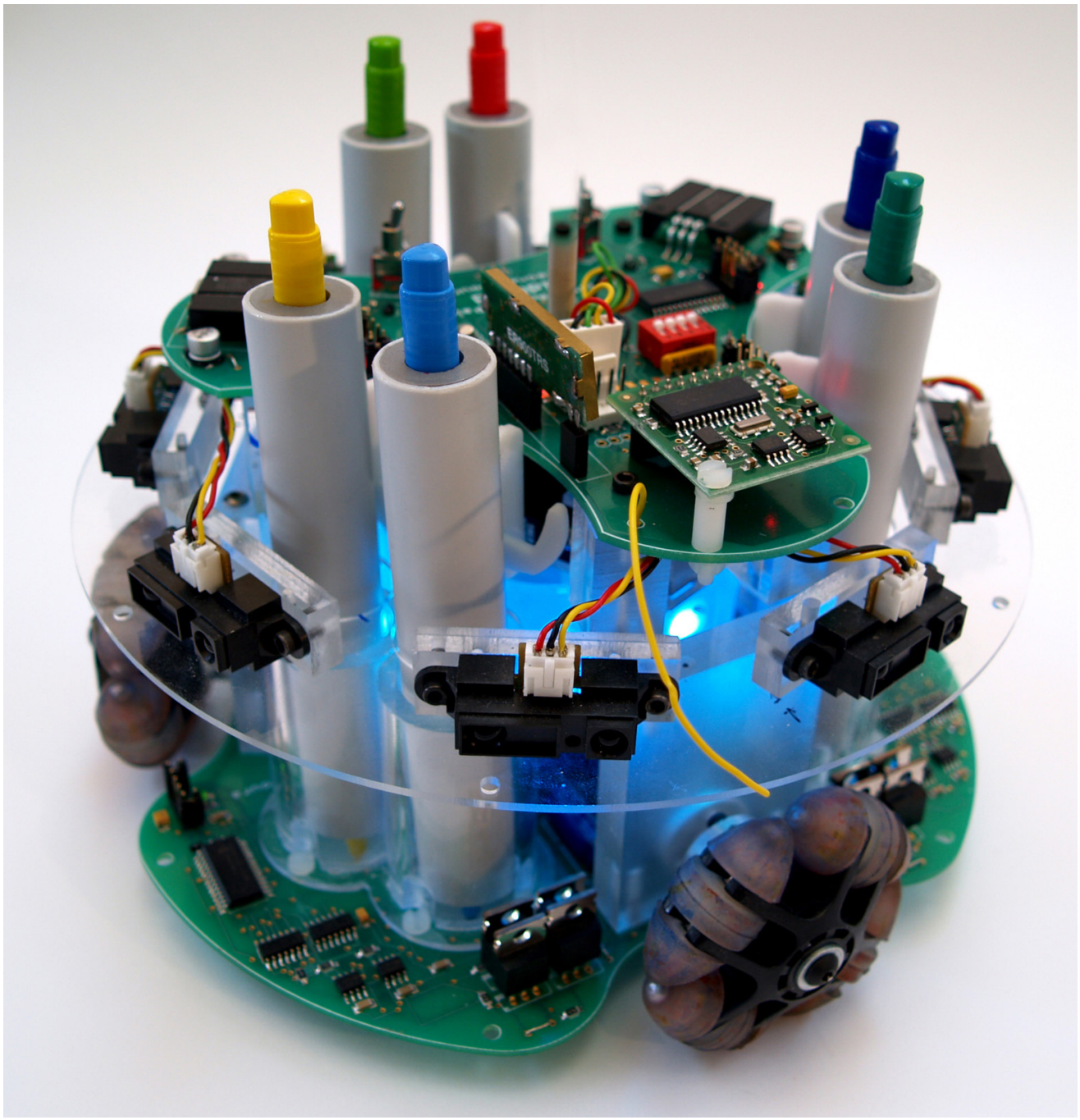
Sombras à volta de um centro (Cearas / Lentilhas), 1985

Lápis de cera e lápis de cor c/ colagens
48 x 76,7 cm

LEONEL MOURA

Pintura do robô RAP, 2007





Robô RAP (Robotic Action Painter)

S/ título, 2000

Carvão s/ papel
50 x 70,5 cm (aprox.)

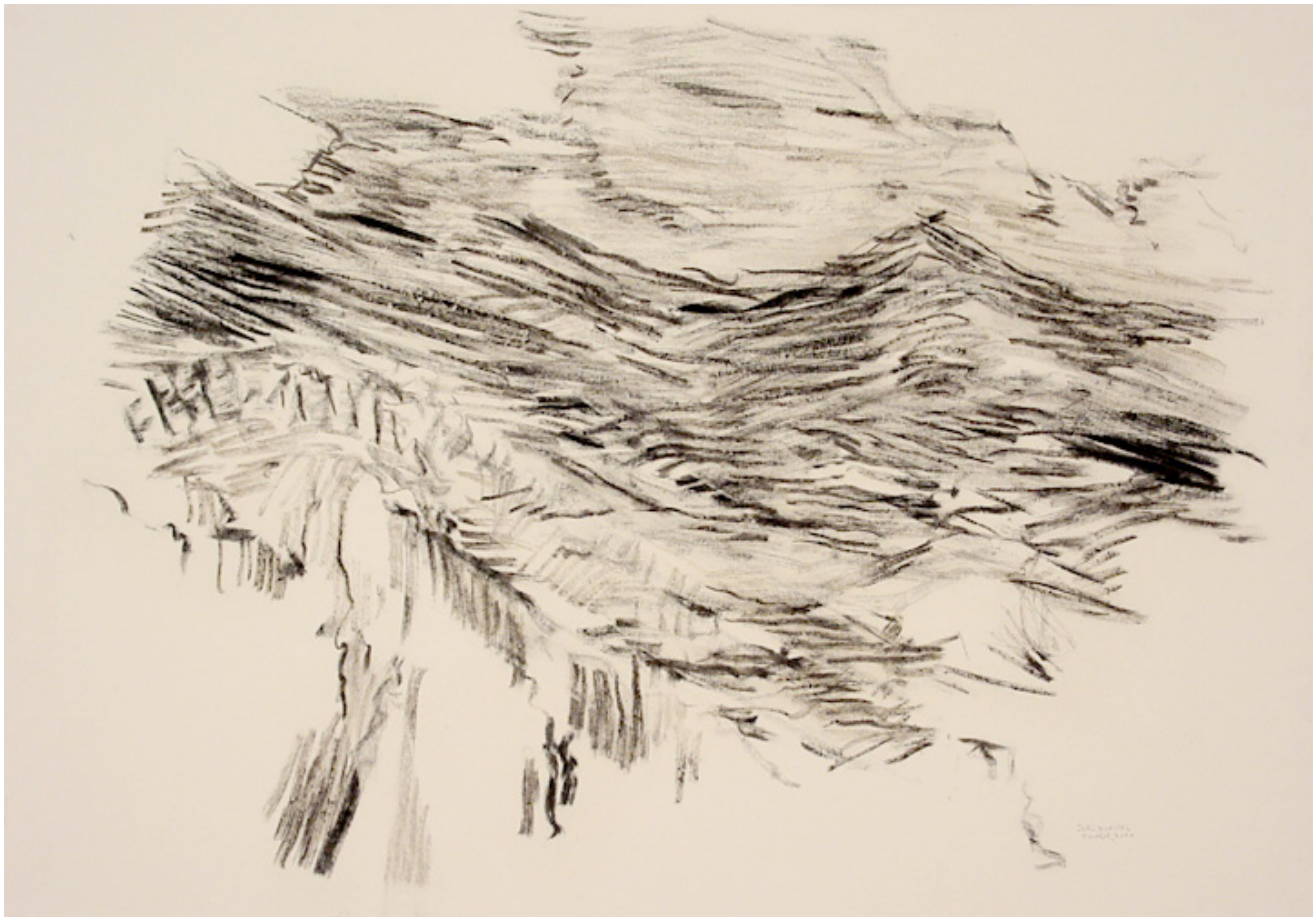
Colecção Museu de Arte Contemporânea
do Funchal

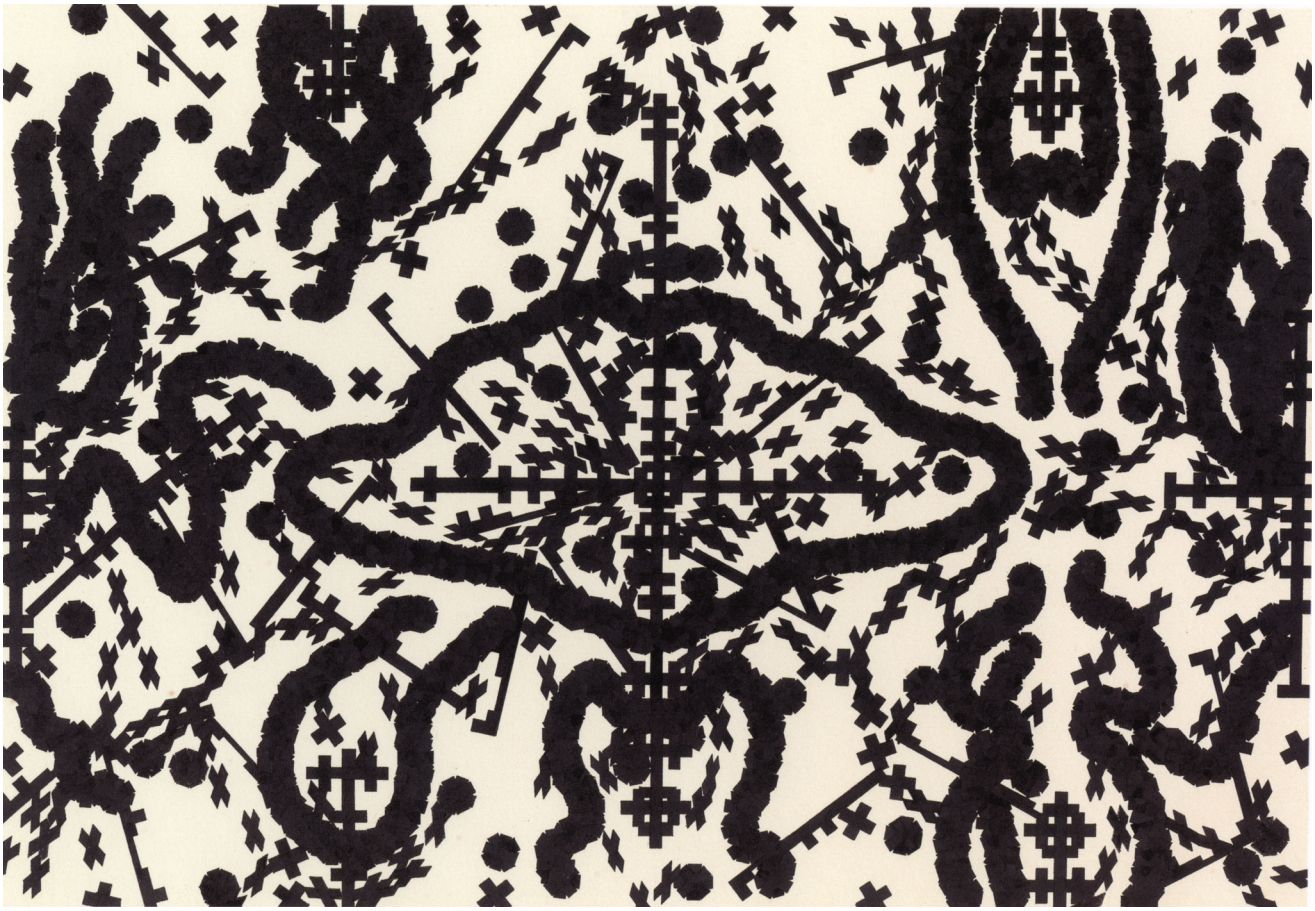


S/ título, 2000

Carvão s/ papel
50 x 70,5 cm (aprox.)

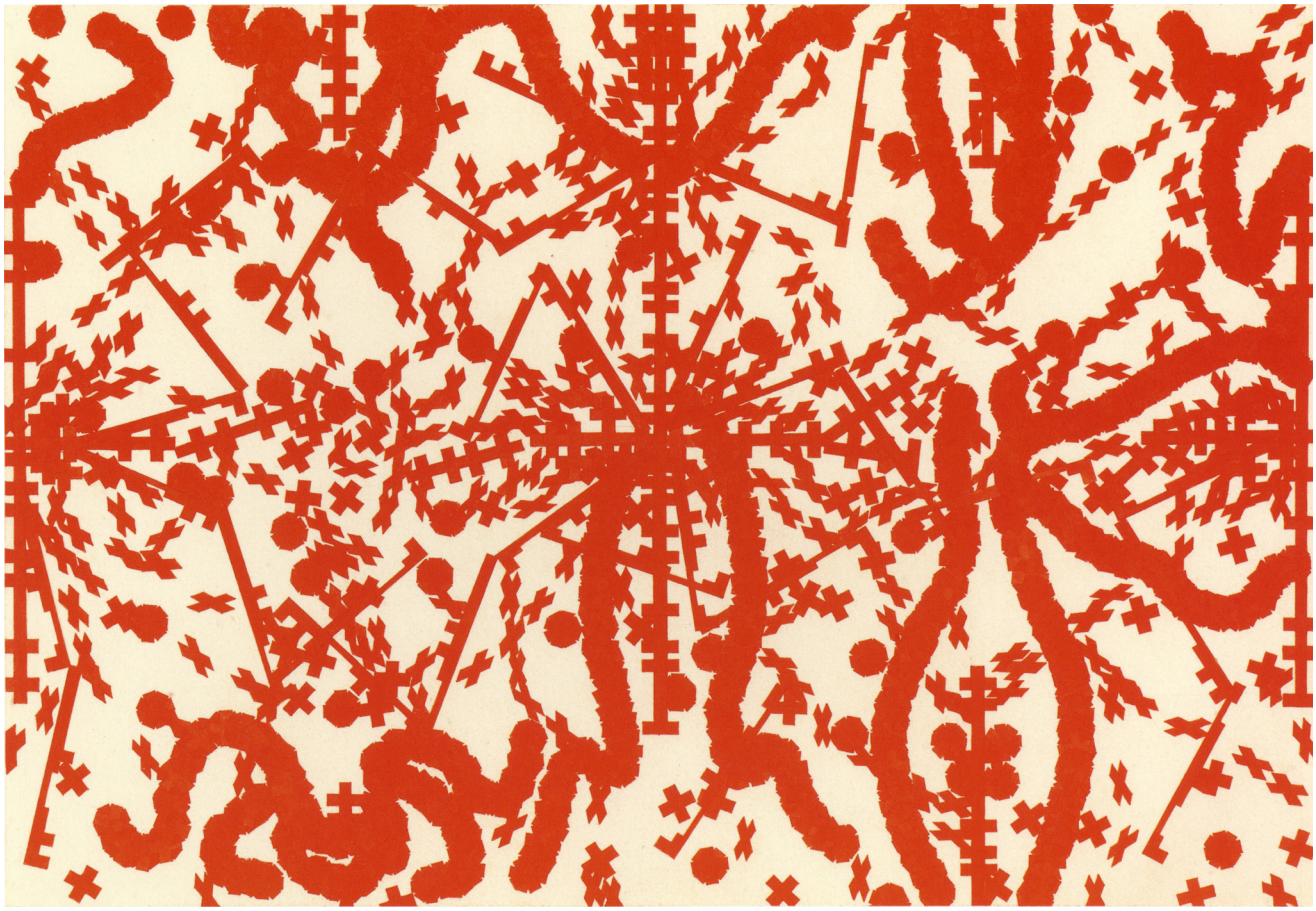
Colecção Museu de Arte Contemporânea
do Funchal





Untitled, 2009

Goauche s/ papel
31 x 45 cm



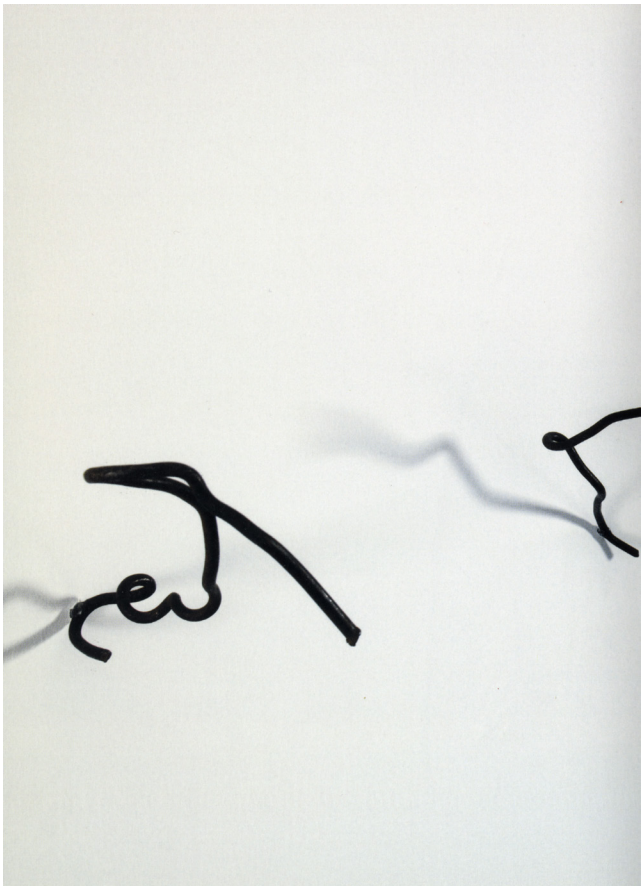
Untitled, 2009

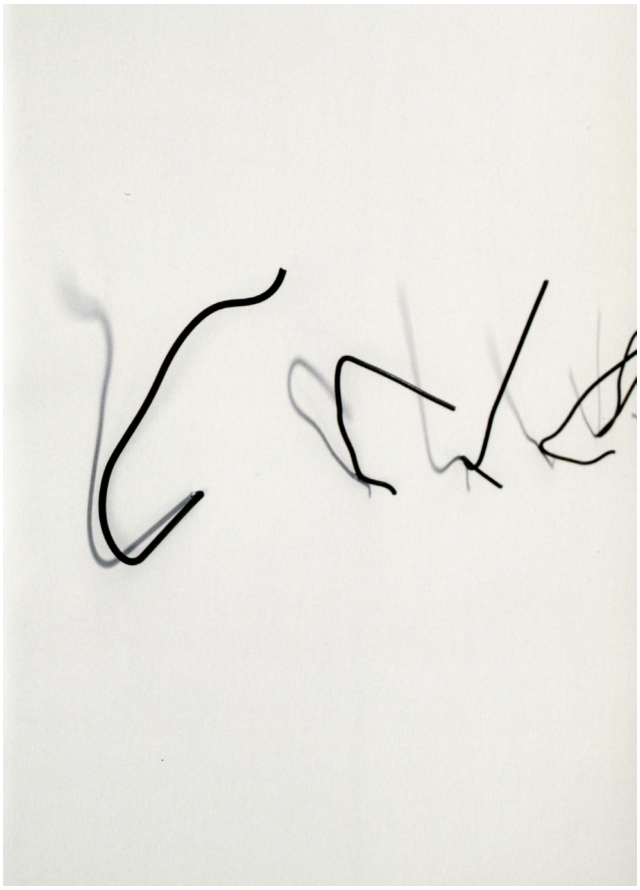
Goauche s/ papel
31 x 45 cm

CARLOS NOGUEIRA

Desenho de vento, 1990

12 elementos de ferro
Dimensões variáveis







PAULO BRIGHENTI

Diamond sea #2, 2009

Carvão vegetal s/ parede
200 x 400 cm

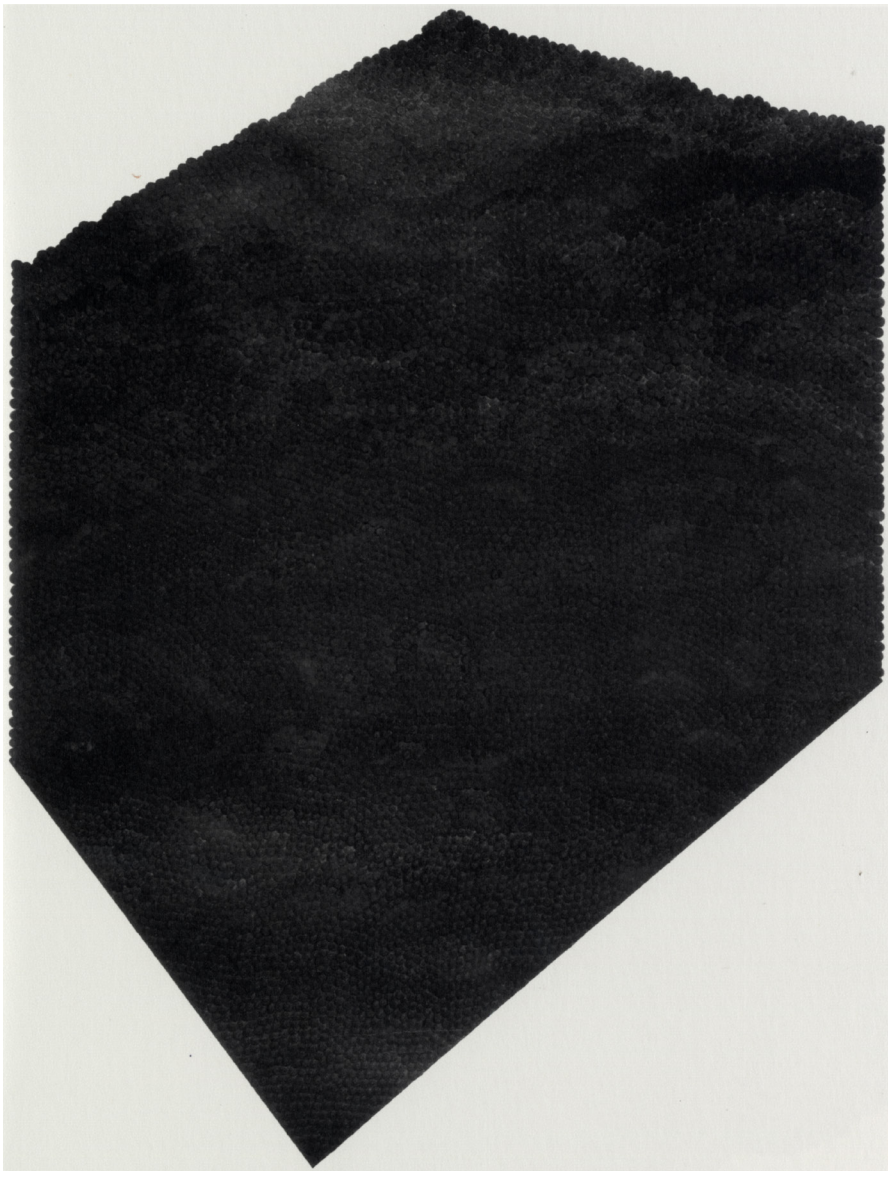


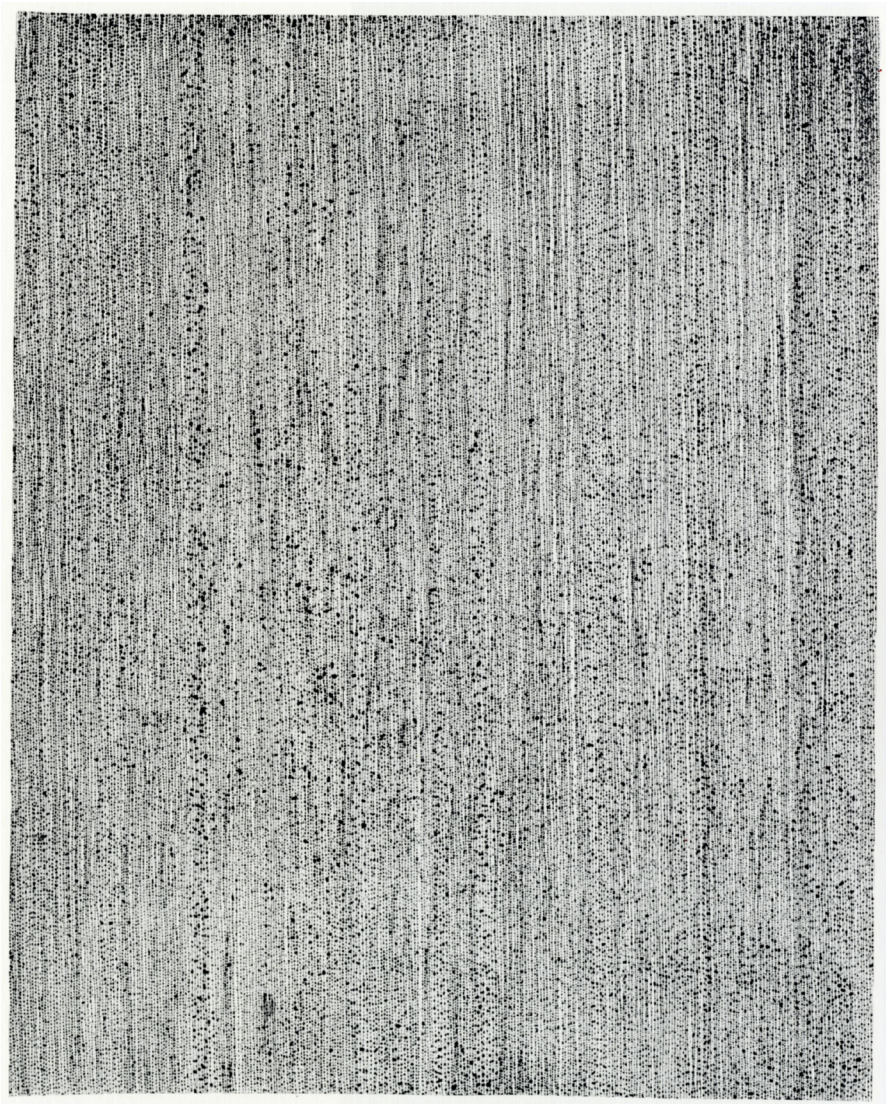


Maqueta para Diamond sea #2, 2009

Isto, 2006

Papel e grafite
100 x 130 cm





Táctil, 2006

Papel, gesso acrílico, tinta acrílica
e tinta-da-china
130 x 110 cm

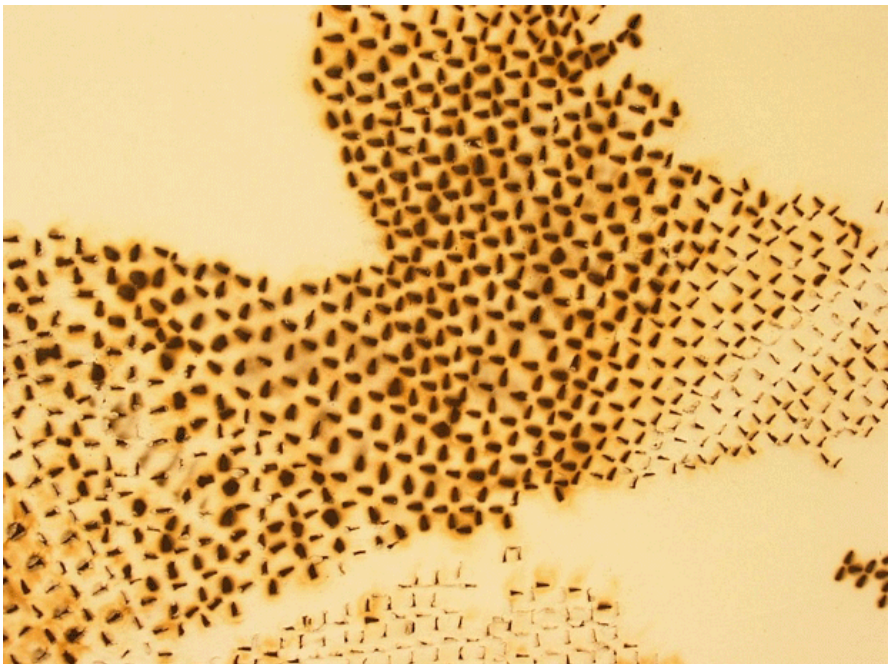
PEDRO GOMES

Contacto, 2005

Fogo s/ papel
140 x 200 cm



[pormenor]



Contacto, 2005
Fogo s/ papel
140 x 200 cm



Night View (Alabama), 2010

Tinta s/ papel
70 x 50 cm



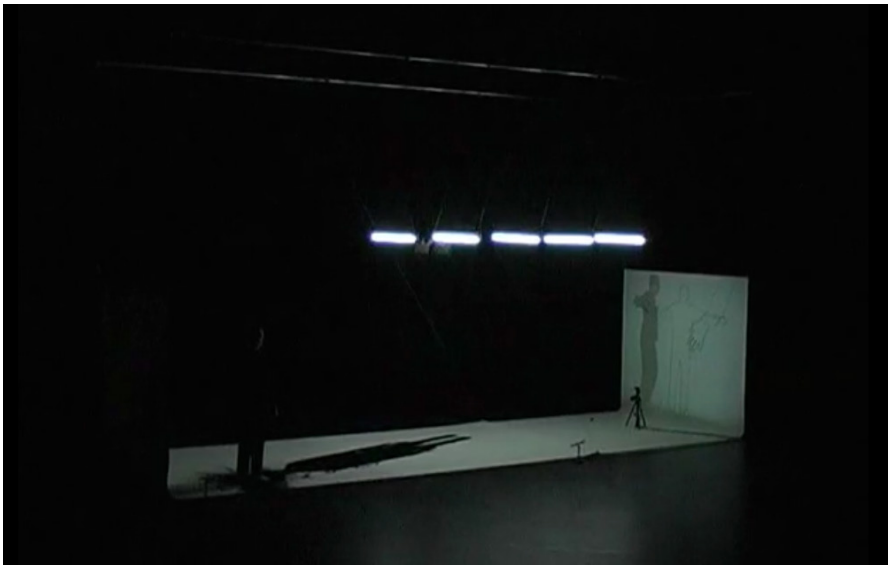
Night View (Alaska), 2010

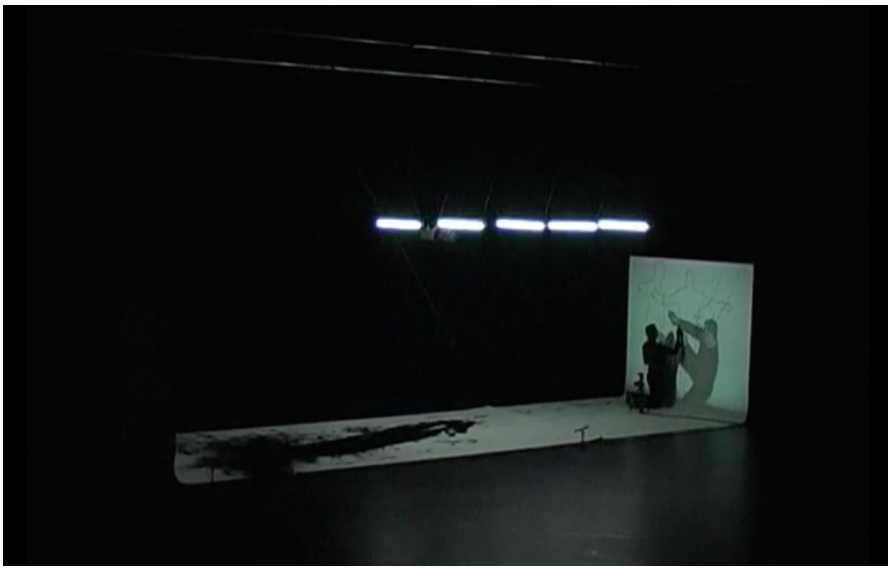
Tinta s/ papel
70 x 50 cm



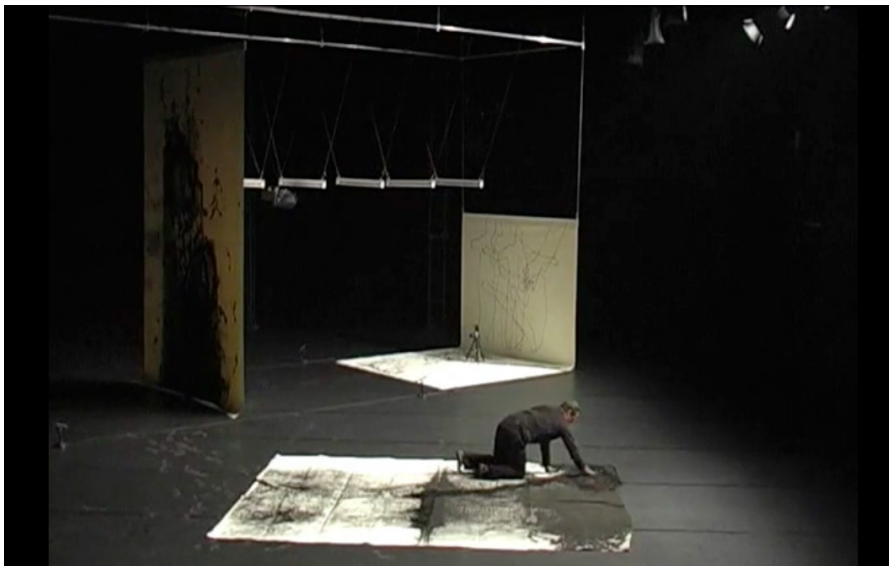
I am here, 2003 (ed. 2010)

Duração: 60 min
Captura de ecrã









Hand Made III, 2000

Acrílico s/ tela
24 x 18 cm

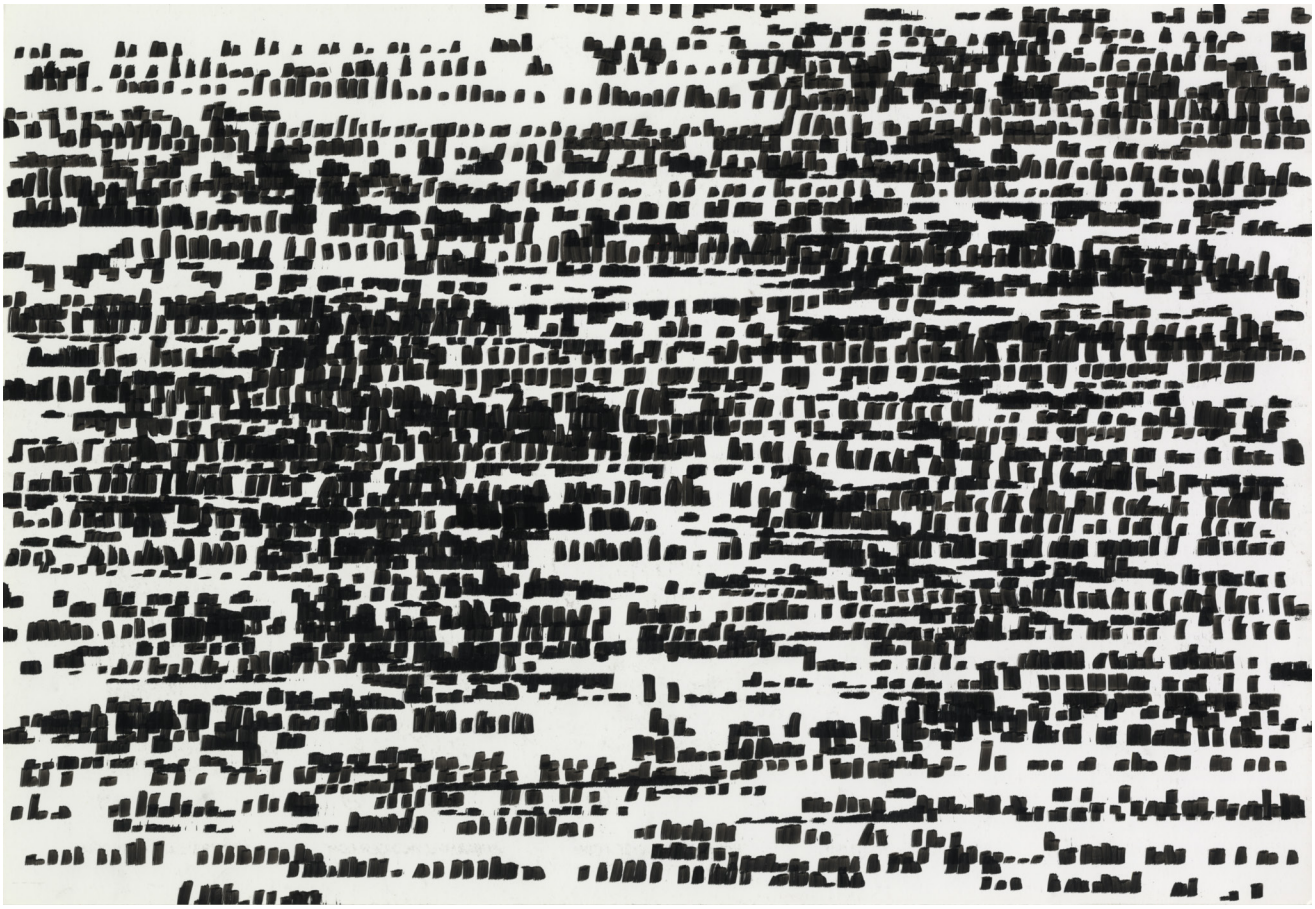




Hand Made IV, 2000

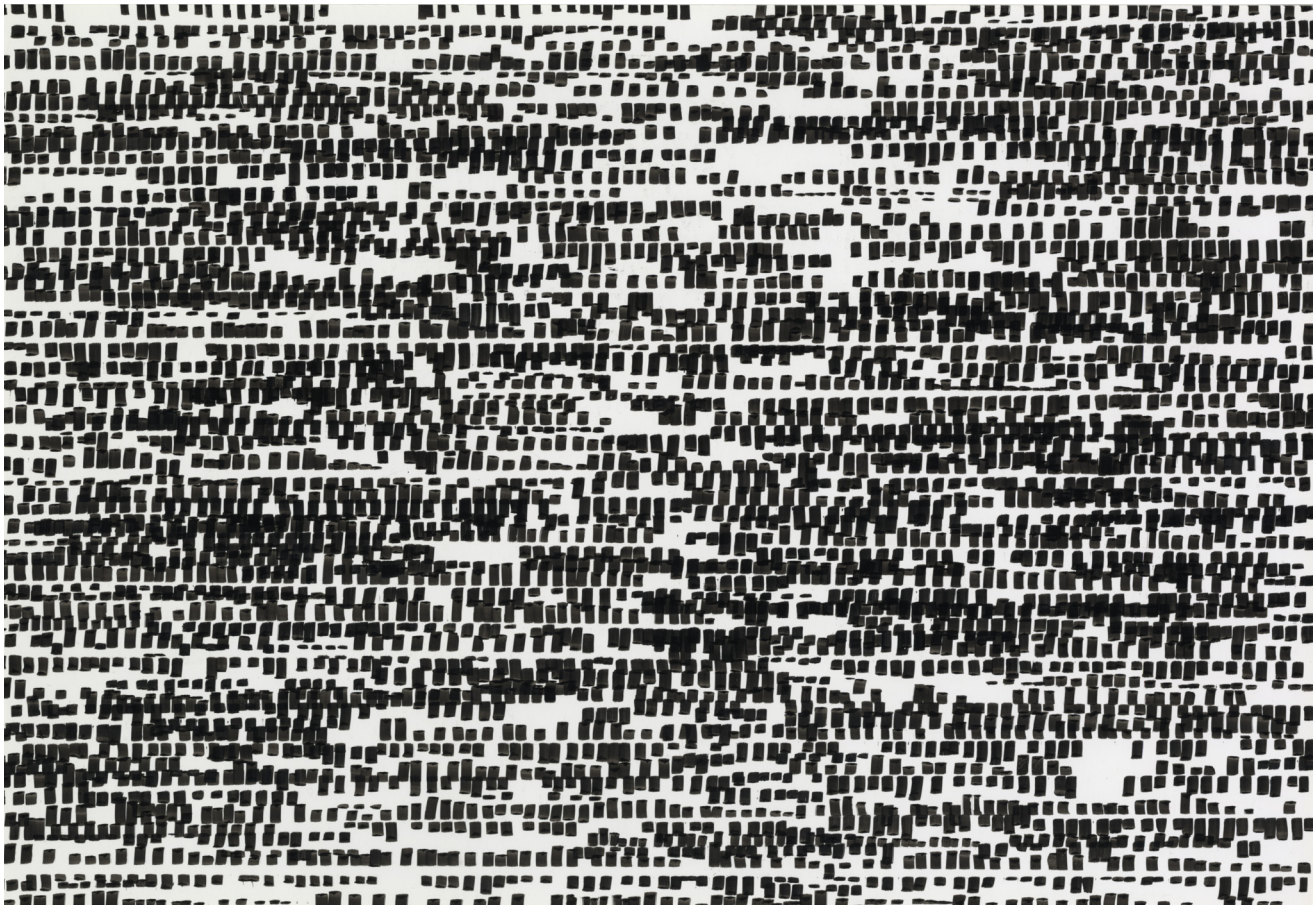
Acrilico s/ tela
24 x 18 cm

CLAUDIA AMANDI



Fracção, 2014

Marcador de tinta-da-china s/ papel
22 x 32 cm

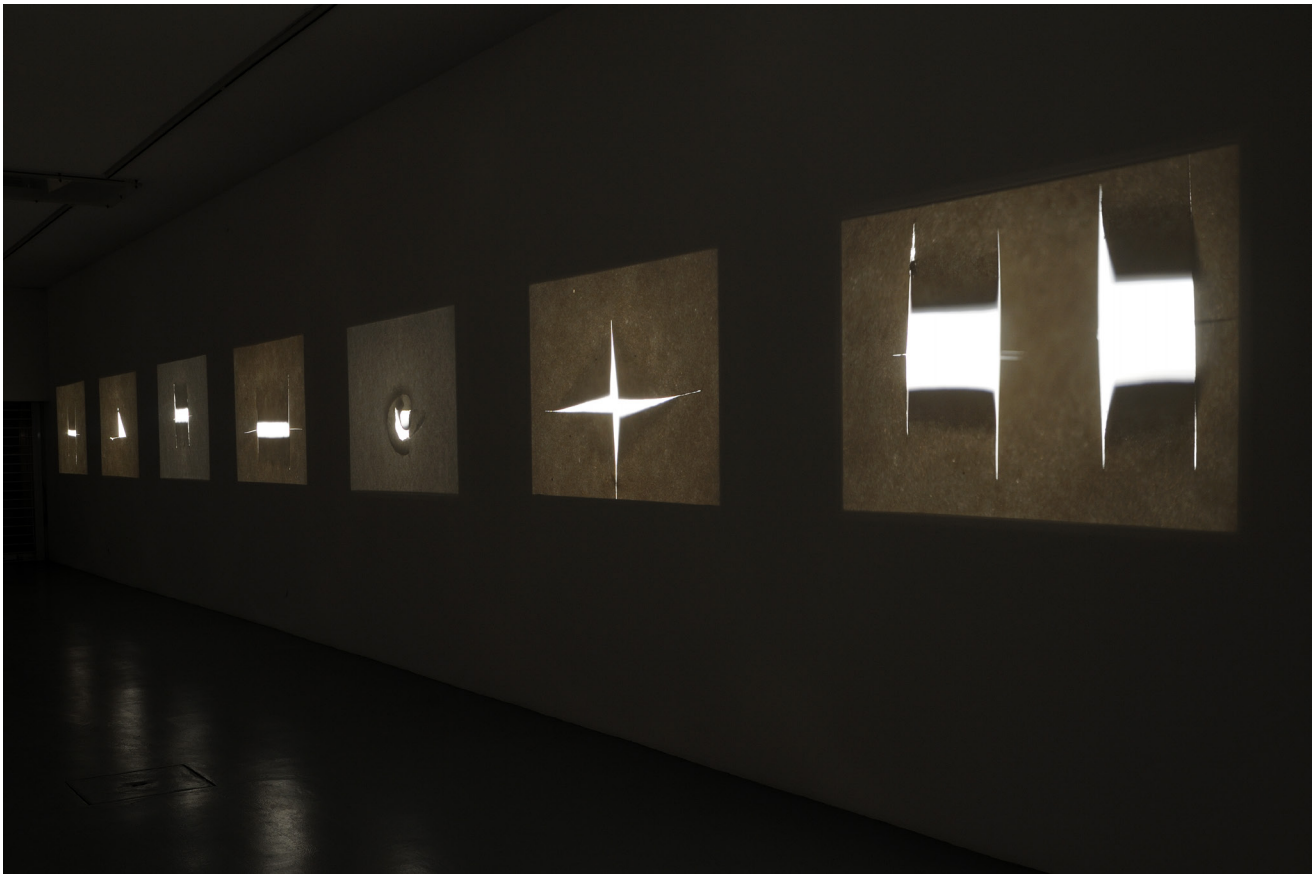


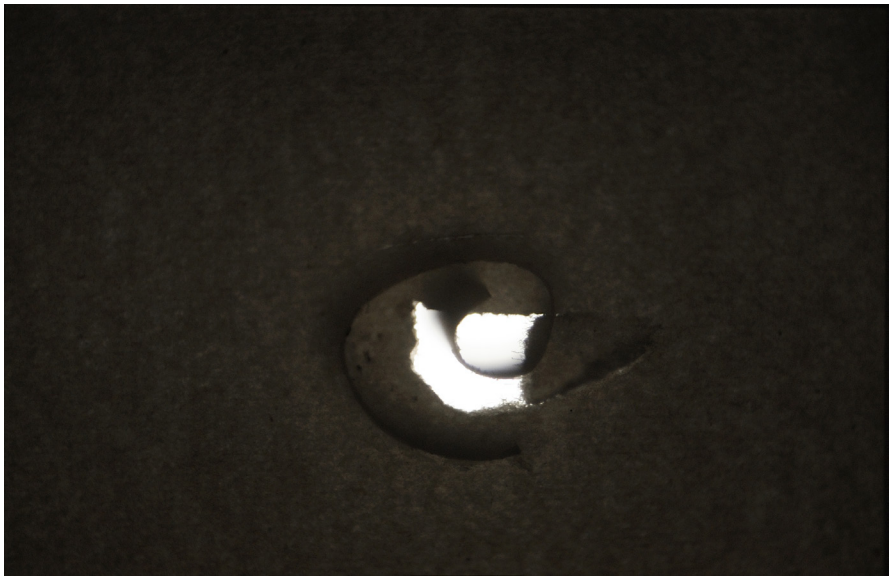
Fracção, 2013

Marcador de tinta-da-china s/ papel
22 x 32 cm

Assembleia de Euclides
(vista geral da exposição)

Projecção s/ parede





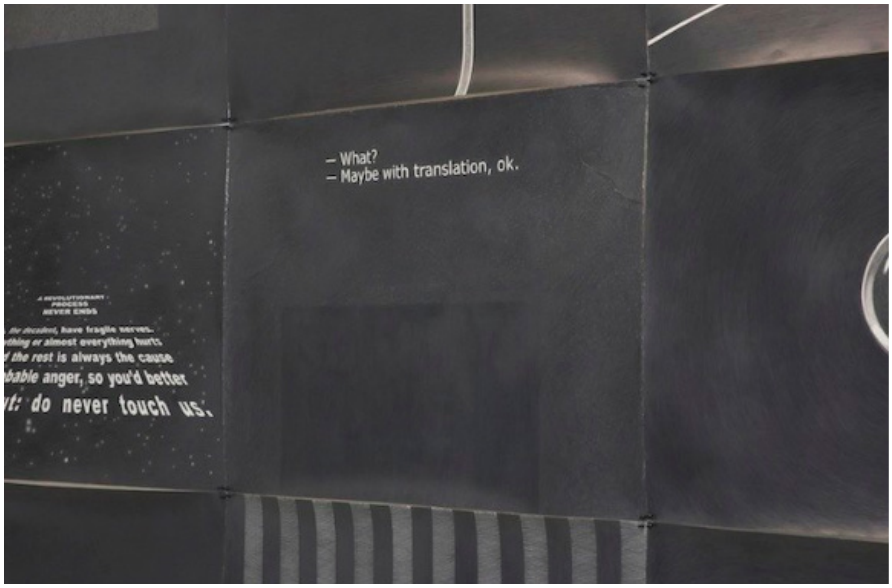
(pormenor)

FERNANDO JOSÉ PEREIRA



Inexterior, 2010

12 desenhos
Grafite s/ papel
Cada 100 x 140 cm;
dimensão total: 300 x 560 cm



[pormenor]

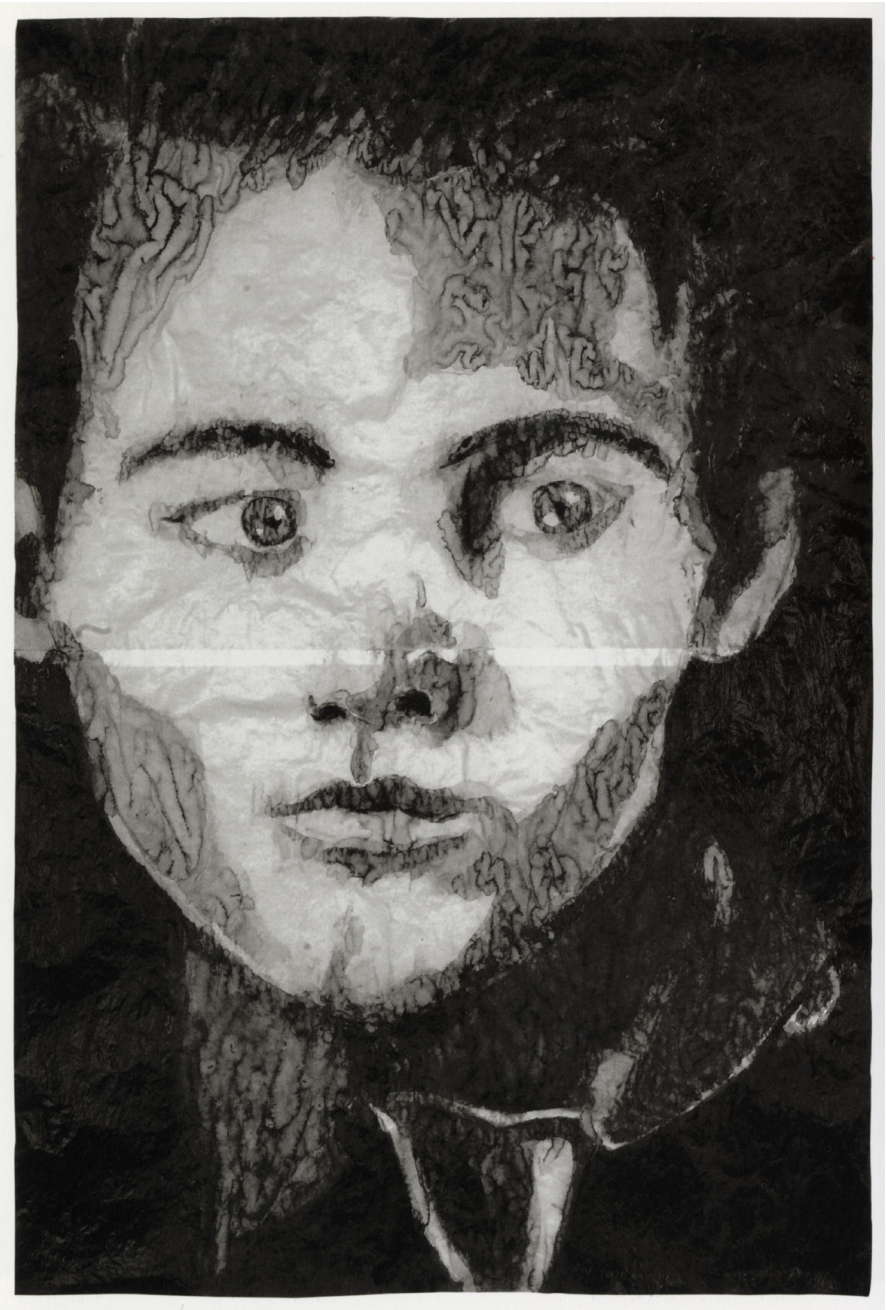


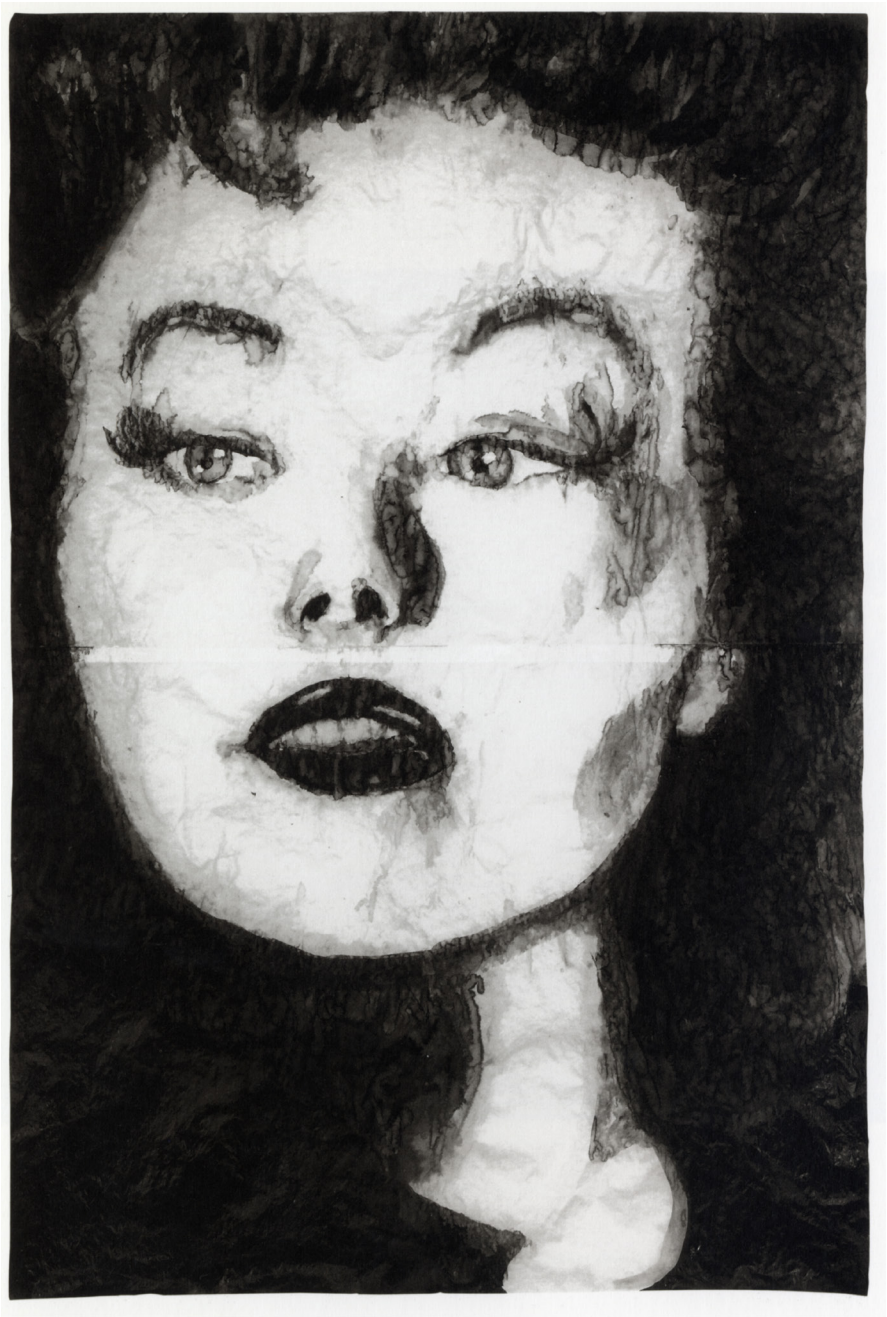
[pormenor]

ADRIANA MOLDER

Da série ***A Madrugada de Wilhelm e Leopoldine***, 2004-2006

Tinta-da-china s/ papel esquisso
(2x) 150 x 100 cm





S/ Título, 2005

Gouache s/ papel
140 x 120 cm





S/ Título, 2005

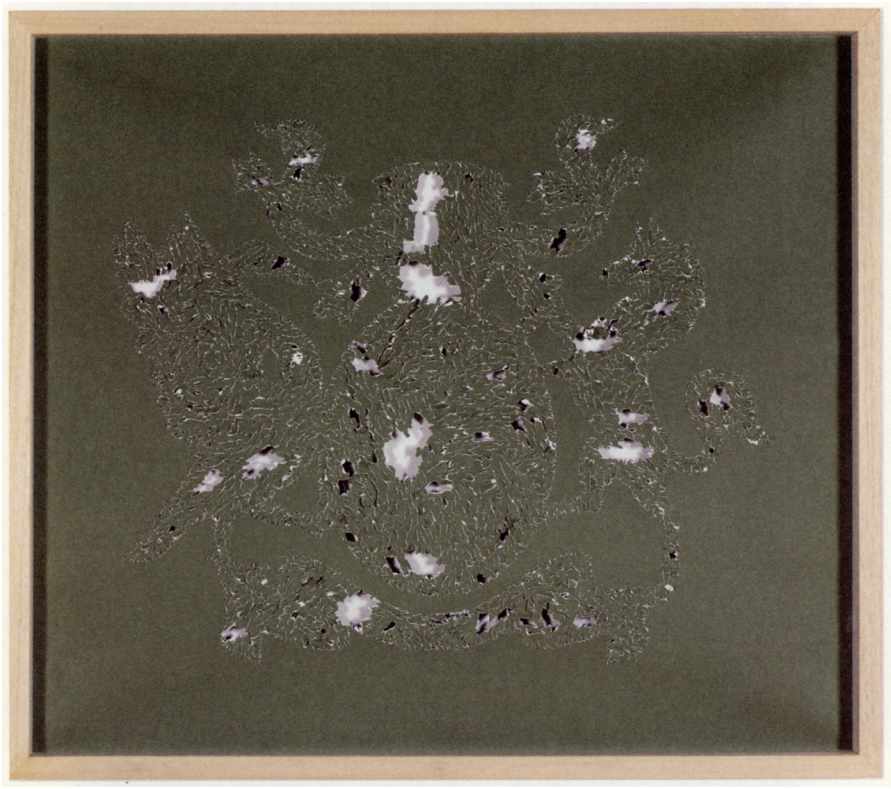
Gouache s/ papel
140 x 120 cm

PEDRO VALDEZ CARDOSO

S/ Título (da série *The Order Of Today Is The Disorder Of Tomorrow*), 2008

Furo e rasgões s/ papel
Dimensões variáveis entre
49 x 64 cm e 80 x 59,5 cm
(3 de um grupo de 18 desenhos)

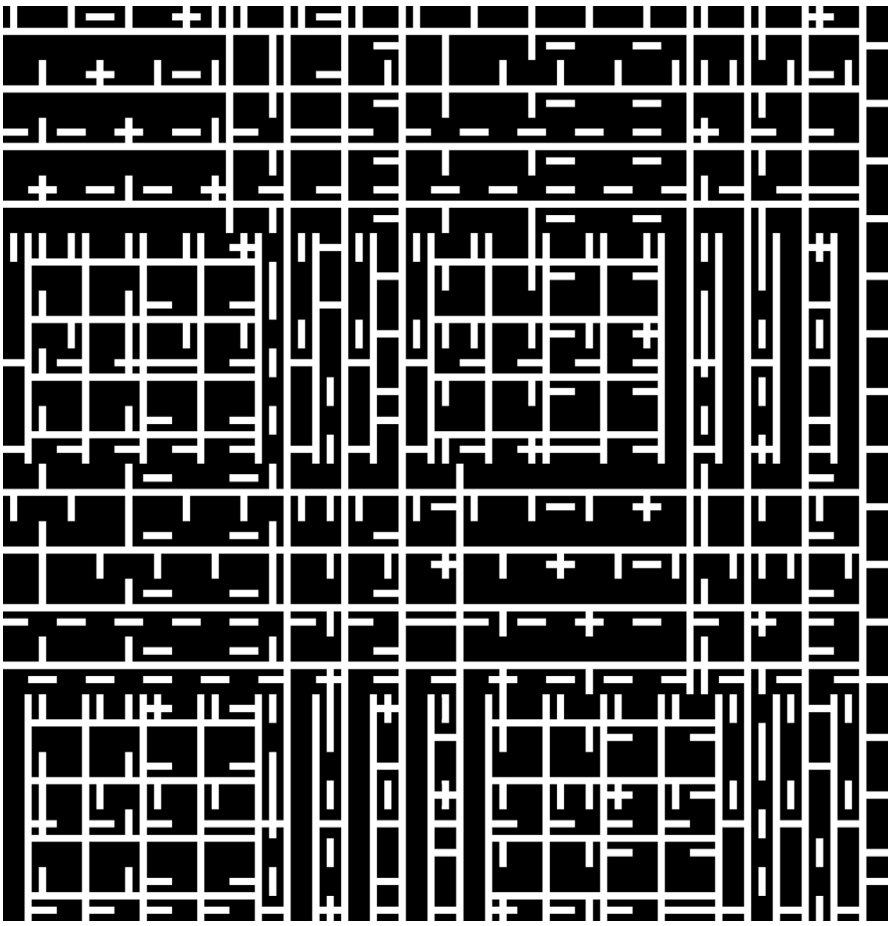


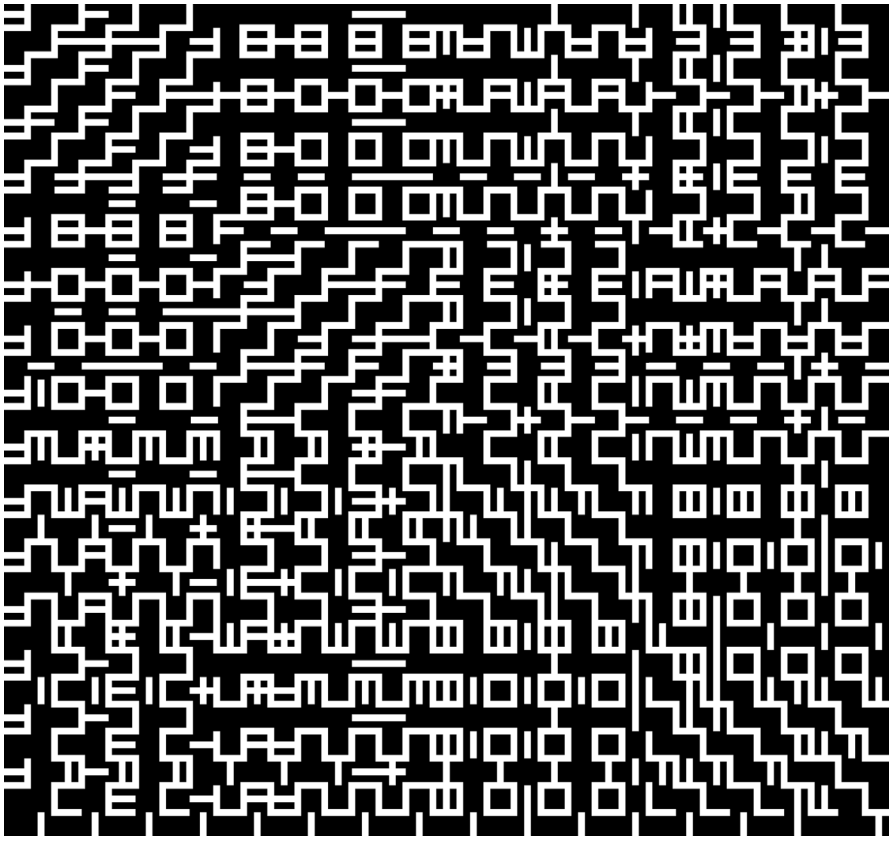




Construção 13_16, 2001

Tinta-da-china s/ papel
64 x 62 cm





Construção 15_16, 2001

Tinta-da-china s/ papel
64 x 62 cm



Montanha #35, 2010

Lápis glasochrom s/ papel
180 x 2000 cm

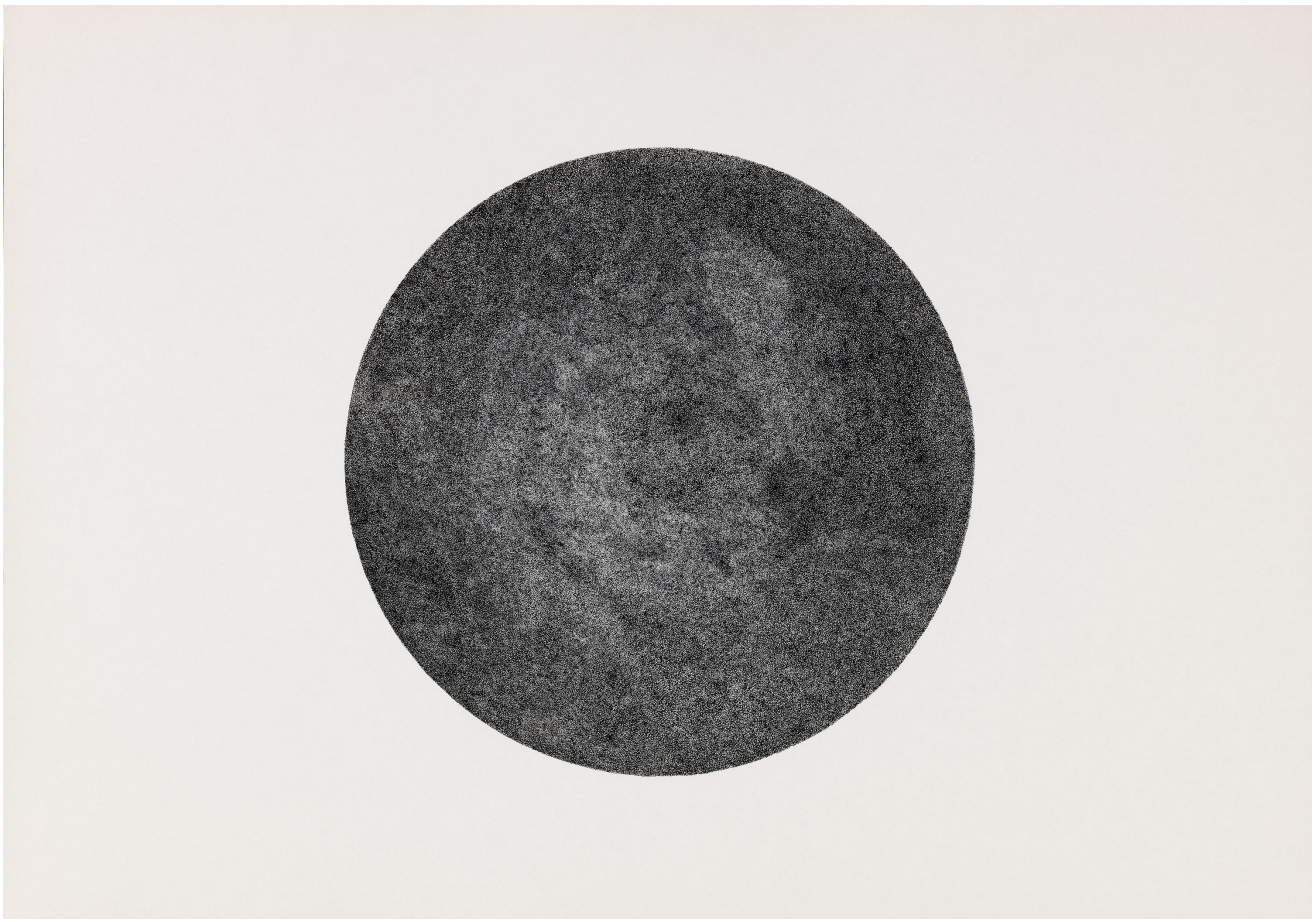


[pormenor]



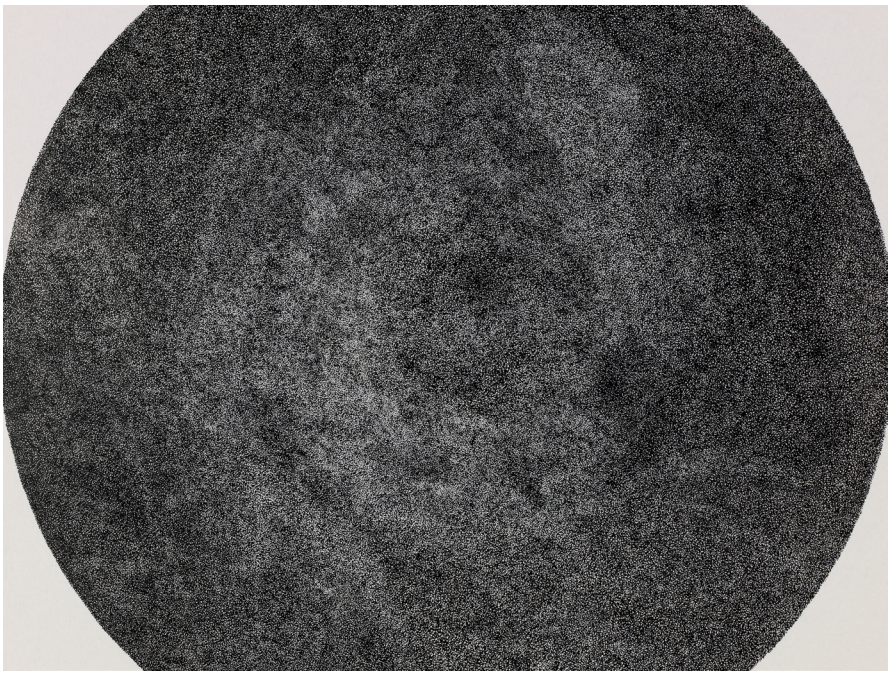
[pormenor]

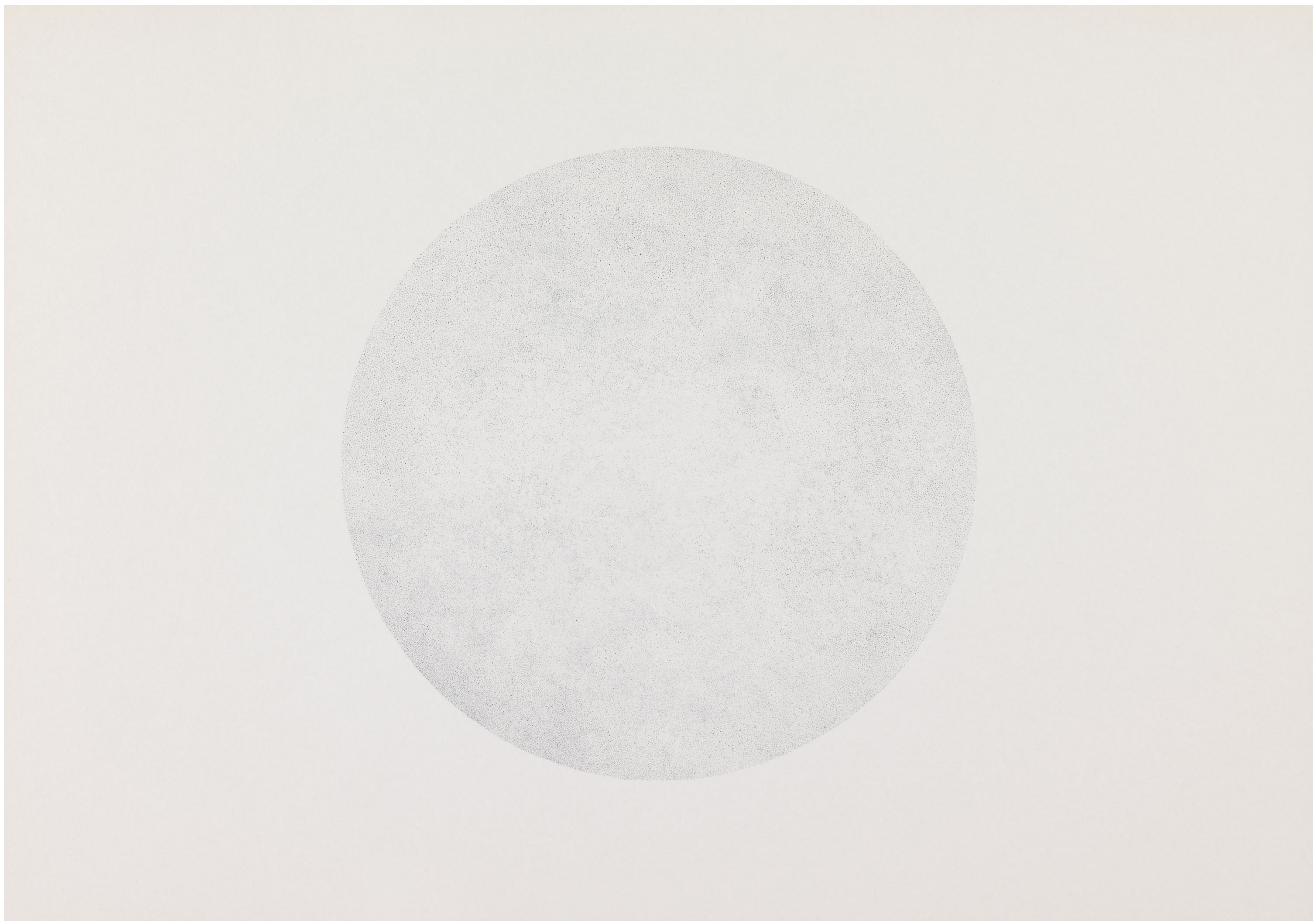
PEDRO A. H. PAIXÃO



S/ título, 2009

Caneta s/ papel
50 x 35 cm







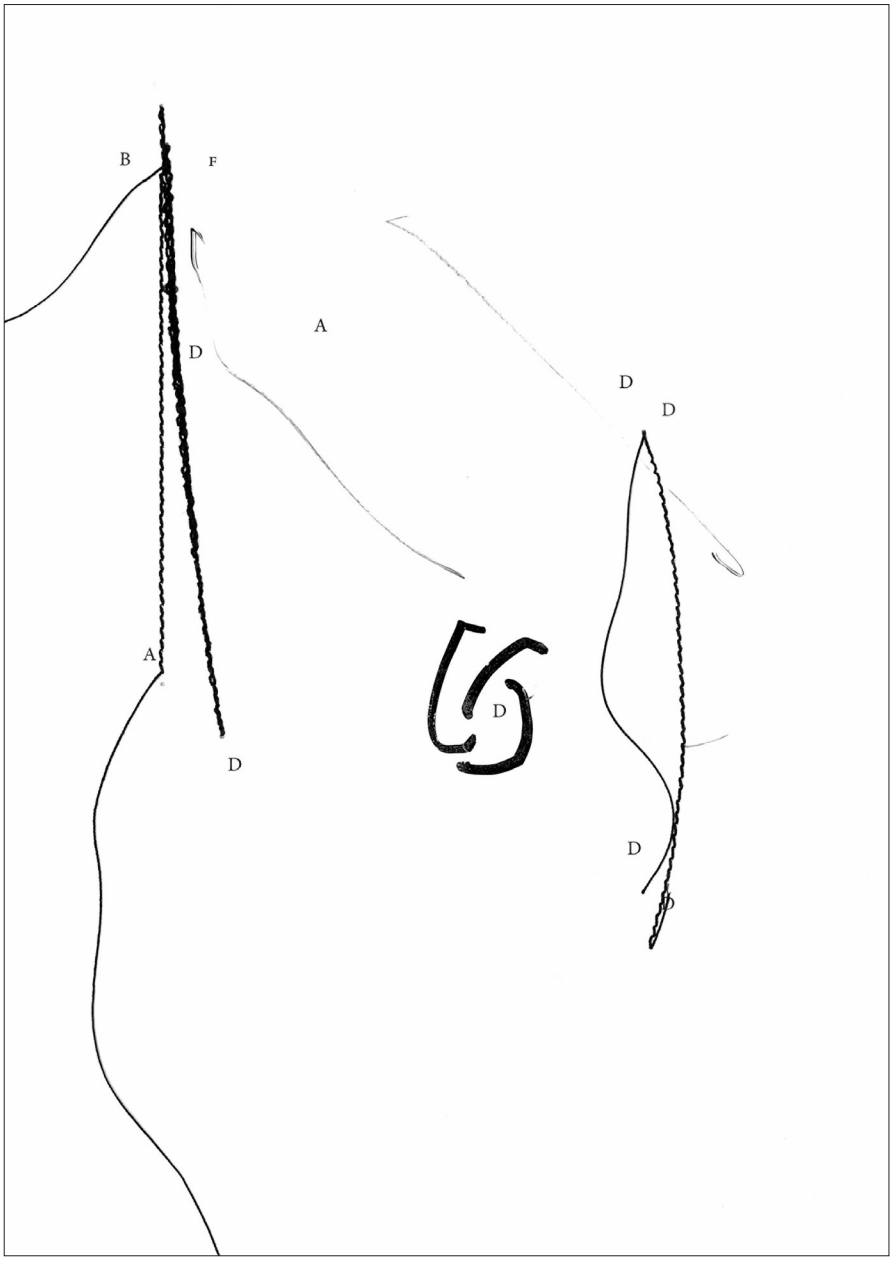
S/ título, 2009

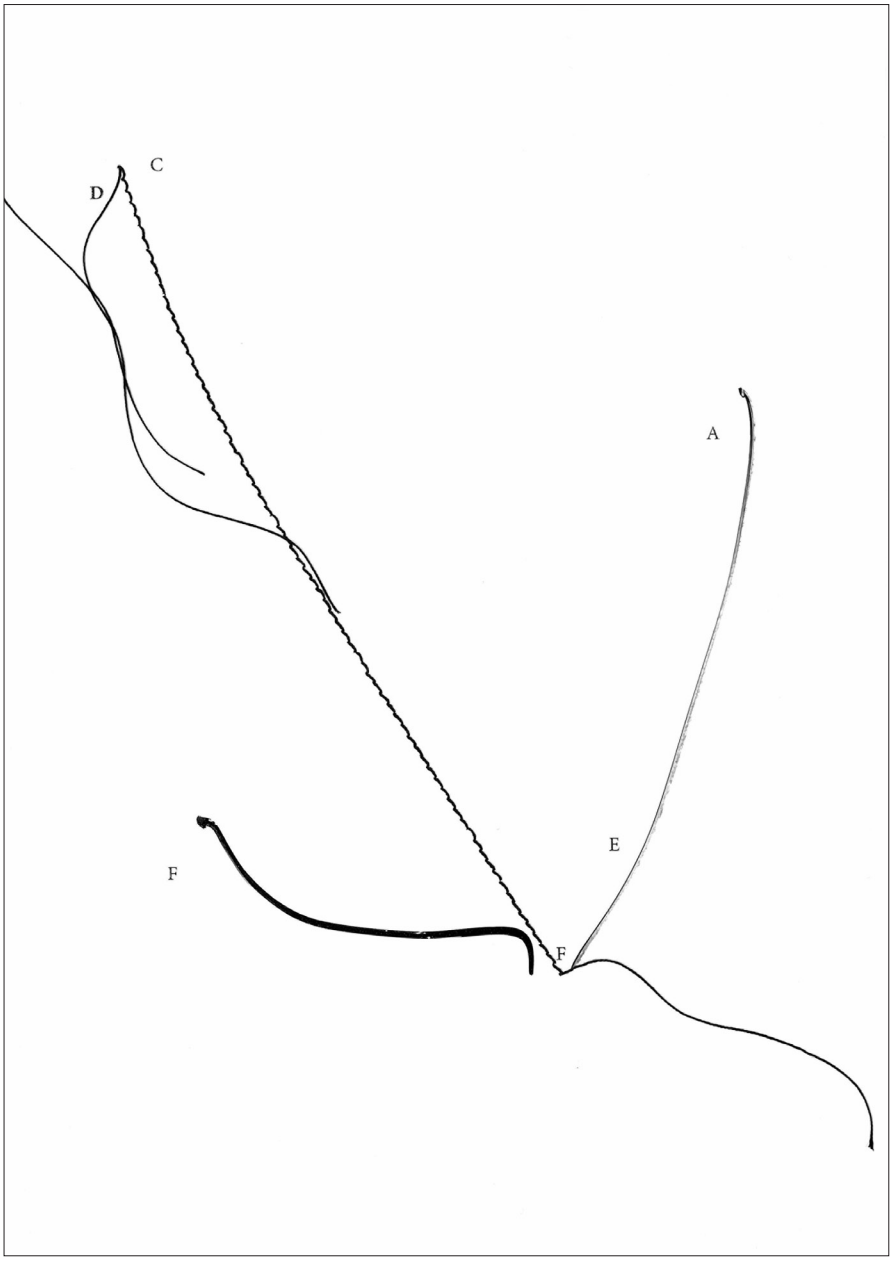
Caneta s/ papel
50 x 35 cm

PEDRO TUDELA

o-f-m-o-n-o-f-o-r-m-o-n-o, 2013

Caracteres em impressão digital, linha de algodão costurada, caneta de feltro, grafite e tinta-da-china sobre papel
(2/53) 297 x 210 cm




C
D
A
E
F
F



Numbers (2012-2013-2014 -)
Tinta s/ papel A4

Numbers (2012-2013-2014-)

Tinta s/ papel A4 (36x)



8.
O DESENHO DO DESENHO

O desenho é, na essência, um processo verdadeiramente experimental.[1]

Peter Davis —

Retomamos neste capítulo as possibilidades emergentes das condições processuais do desenho, a partir dos trabalhos que compõem o estudo de caso apresentado no capítulo 7, para compreender o que – estando implicado com o fazer – está na origem do processo e nele deixa "bem mais do que a simples intenção contida no traço que executou"[2].

Recuperando uma ideia inicial desta investigação, o que o desenho mostra são as intenções, decisões e indecisões, avanços e recuos, mas também as diferenças entre *o que pode ser planeado e o nunca inteiramente previsto*[3] e que é depois revelado como desenho em cada folha de papel, marcada de grafite, de carvão ou de tinta; entre as linhas ou as manchas que o originam.

Procuraremos identificar esquemas generativos e criativos que possam estar directamente ligados à possibilidade de o desenho se pensar e fazer a partir de modelos experimentais de processo, num espaço comum, onde o desenho se define e ensaia os seus próprios limites na relação entre o corpo, a matéria, o suporte e o contexto de produção.

1. DAVIS, Peter – **Drawing a Blank** *in* DAVIES, Jo; DUFF, Leo (ed.) – **Drawing: The Process**. Bristol: Intellect, 2005. ISBN 1841500763. P. 108.

2. RODRIGUES, Ana Leonor Madeira – **O Que É Desenho.** Lisboa: Quimera, 2003. ISBN 9789725891025. P. 17.

3. Esta observação pressupõe um conhecimento prévio, um saber operativo, que inclui os meios, os materiais, os instrumentos e os suportes, pois só assim podemos experimentar novas articulações e sentidos à luz das intenções iniciais do processo, parafraseando Gombrich. GOMBRICH, E. H. – **Temas de Nuestro Tiempo: Propuestas del Siglo XX acerca del Saber del Arte**. Madrid: Debate, 1997. ISBN 9788483060674. P. 95.

8.1.

O DESENHO E ESQUEMAS GENERATIVOS: PARA UMA TAXONOMIA DO DESENHO A PARTIR DO PROCESSO

> [...] *o desenho é uma visibilidade que persiste, porque nela se mantém vivo o seu principio generativo: cada desenho é uma metamorfose de si mesmo, ao mesmo tempo potência e acto, leva a cabo a sua própria possibilidade, como todos os seres que nascem.*[4]
>
> Maria Filomena Molder —

Este ponto – *O Desenho e Esquemas Generativos: Para Uma Taxonomia do Desenho a Partir do Processo* – tem como propósito abordar o desenho a partir das circunstâncias processuais, que na sua mais pura manifestação – enquanto intenção do artista – é revelado no contacto directo com o suporte que o torna visível. Este é o princípio a partir do qual reconhecemos a emergência dos esquemas criativos que formam parte da visualidade do desenho. Como refere Molder, "cada desenho exterioriza, deixa aparecer, a sua ideia generativa"[5], como potência contida numa forma, numa matéria, num tempo ou numa actuação do corpo.

Estes esquemas criativos ou generativos remetem para a presença de determinados factores, como percepção, acção, matéria ou tempo, que são activados em variadas relações como processo de fazer o desenho, contribuindo decisivamente para o seu conteúdo.

Na primeira parte da nossa investigação, procurou identificar-se as principais ideias e conceitos utilizados para descrever a ideia de processo nas últimas décadas. Sobressaem duas instâncias, fenomenológica e performativa, como conceitos-chave para caracterizar as principais variantes das circunstâncias do processo hoje, relativamente às que circunscrevem o âmbito do desenho na arte processual.[6] Nessa medida, reflecte-se sobre a implicação do corpo, das acções e da experiência do desenho, como uma experiência alargada e pluridisciplinar.

Várias perguntas se impõem, desde logo, na procura do sentido construído pelo processo do desenho, mas também na tentativa de compreender em que medida parâmetros como o tempo, a matéria,

4. MOLDER, Maria Filomena – **Matérias Sensíveis**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1999. ISBN 9789727085613. P. 73.

5. MOLDER, 1999, Op. Cit. P. 73.

6. BUTLER, Cornelia H. (org.) – **Afterimage: Drawing Through Process.** Londres: MIT Press, 1999. ISBN 0262522624.

as acções ou o corpo, podem constituir-se como esquemas generativos. Como se fosse possível isolar cada um destes parâmetros e, com eles, "'representar' uma potência desenhadora a operar, o próprio acto do desenho"[7],– na linguagem de Derrida.

O que determinam? O que mostram? Como agem?

A primeira observação que decorre destas interrogações é a oportunidade para examinar o que pode ser considerado actualmente em desenho: nos meios e nos seus processos, a sua simplicidade ou complexidade; a natureza expressiva dos instrumentos e materiais tradicionais do desenho e novas formulações; a capacidade de reflectir sobre as suas próprias circunstâncias de produção relativamente aos modelos baseados na visão; a capacidade de o desenho se reinventar no gesto, no tempo, na atitude, na intenção ou função e avaliar o que potencialmente poderá ser no contexto das práticas artísticas contemporâneas.

Existem muitos estudos, que estabelecem um contexto para o debate que se mantém sobre o estatuto do desenho hoje. As questões associadas ao processo marcaram um ponto importante no ressurgimento e reconhecimento do desenho na primeira década do século XXI, com destaque para o modo como explora os seus próprios assuntos e assume uma diversidade cada vez maior de possibilidades tecnológicas e conceptuais. Importa referir que a adopção de tecnologias para além dos instrumentos tradicionalmente associados ao desenho introduziu novas discussões sobre a condição processual, o seu papel na concepção e os novos contextos de recepção. De resto, como é referido por Simon Downs (*et al.*), na introdução de *Drawing Now – Between the Lines of Contemporary Art:*

> *Duas discussões paralelas sobre o desenho persistem: uma sobre aparência e percepção, que é assumida no campo das propriedades essenciais do desenho, e outra sobre a concepção.*[8]

Desta discussão derivam também os resultados do desenho, que podem ser vistos diferentemente consoante o processo, o significado ou a função. O desenho é um meio acessível de visualização – o que Deanna Petherbridge refere como "a natureza primordial do desenho"[9] pela compreensão da realidade das coisas ou dos pensamentos, de uma forma imediata. É neste sentido que o processo se torna

7. DERRIDA, Jaques – **Memórias de Cego – O Auto-Retrato e Outras Ruínas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. ISBN 9789723113358. P. 10.

8. DOWNS, Simon [*et al.*] (ed.) – **Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art**. Londres, Nova Iorque: I.B. & Tauris, 2007. ISBN 1845115333. P. XI.

9. PETHERBRIDGE, Deanna, citada *in* DOWNS, 2007, Op. Cit. P. X.

em si mesmo também uma estratégia de visualização, na capacidade de assumir, de forma directa, as idiossincrasias individuais, relativamente à maneira como cada artista activa os mecanismos que permitem modelos de representação e concepção diferenciados:

> *O desenho é descrito como uma tecnologia primitiva e, como tal, um meio acessível de visualização (a que Deanna Petherbridge se referiu como "a natureza primordial do desenho"), que pode fazer-nos compreender a realidade de uma forma imediata. Diz-se sobre demonstrar a relação entre a razão e a intuição, entre a percepção sensorial, a interpretação e o processo de entendimento.* […] *O desenho presta-se à expressão do assunto de forma directa, e permite um modelo de representação que mapeia a simultaneidade fragmentada do pensamento, acendendo à memória, ao fragmento visual e à imaginação tangível.*[10]

Os diversos casos analisados podem ser entendidos segundo vários modelos experimentais, definidos pelo tipo de relação que o corpo, o suporte, a matéria, o tempo e a acção estabelecem entre si na produção do desenho.

Referimo-nos a estes modelos como modelos perceptivos, baseados nas condições operativas, funcionais e criativas que se estabelecem entre a mão e a visão, numa relação mediada pela presença de uma situação, imagem ou objecto; modelos de transferência, baseados na exploração operativa e criativa de estratégias de transferência introduzidas pela relação que o desenho estabelece com outras práticas; modelos da matéria, baseados nas possibilidades introduzidas pela matéria geradoras de imagens que estão fortemente associadas às propriedades ou características das quais se faz convergir a forma e o conteúdo do desenho; modelos da acção baseados nas condições de actuação do corpo, que conjugam acção, gesto e situação, especulam sobre a importância das acções e actuações do corpo como características centrais do desenho; modelos autónomos, baseados em esquemas generativos ou criativos que não são necessariamente determinados nem controlados pelo artista, exploram as possibilidades induzidas pelo que não é possível determinar ou prever na definição do desenho ou no resultado final; modelos do tempo, baseados na dimensão em que se desenrolam os acontecimentos do desenho, exploram as possibilidades operativas e criativas, do modo como o desenho e o processo confrontam o tempo; e modelos dedutivos, baseados num raciocínio prévio – como causa e efeito – exploram as

10. PETHERBRIDGE *in* DOWNS, 2007, Op. Cit. P. IX.

dinâmicas de formação do desenho a partir de instrumentos formais e conceptuais que inscrevem no desenho sistematicidades ou irregularidades operativas.

Muitos dos desenhos não se enquadram numa única categoria, mas convocam o espaço de várias simultaneamente, dependendo do foco da análise. O que é fundamental para este estudo não é a univocidade da correspondência, mas sim procurar as regularidades com que estas relações processuais se evidenciam na prática do desenho.

8.2.
MODELOS PERCEPTIVOS

Entende-se por modelos perceptivos aqueles em que o desenho e o processo decorrem da exploração dos mecanismos da percepção. Num certo sentido, são modelos que procuram testar os limites da experiência perceptiva. Os resultados são desenhos que derivam de uma reflexão focada na observação e no tipo de conhecimento que se reúne a partir da percepção. O primeiro momento "relaciona-se com a percepção e os modos habituais de mimésis que imitam a aparência através da observação"[11], permitindo configurações objectivas que confirmam o desenho na ligação a *processos primários* de reconhecimento visual, dando-nos a conhecer a realidade de forma imediata. Todo o processo, no seu desenvolvimento, tende a demonstrar essa relação entre o desenho e a coisa vista, de forma directa, e que permite um modelo de representação que mapeia a realidade como um todo tangível e possível de desenhar.

O segundo momento explora os limites da percepção, permitindo que o desenho se vá desenvolvendo como reflexão prática das condições em que acedemos ou compreendemos essa mesma realidade.

PERCEPÇÃO E LIMITES DA EXPERIÊNCIA PERCEPTIVA

É neste ponto – onde a concepção do desenho aponta para a experiência directa da percepção, para uma memória visual ou uma impressão de semelhança, na maneira como imita, reproduz, relata a realidade – que se concentra a discussão. A percepção é uma função cognitiva basilar no desenho e, enquanto parte de um modelo perceptivo, não define apenas a relação que se estabelece entre a aparência e a representação; é também uma função no campo das propriedades essenciais à concepção do desenho como "um modo pré-perceptual mais associado ao pensamento"[12], como refere Petherbridge.

11. DOWNS, 2007, Op. Cit. P. XII.
12. PETHERBRIDGE *in* DOWNS, 2007, Op. Cit. P. XII.

Destes dois momentos derivam os argumentos e as propriedades particulares que definem o modelo, e demonstram simultaneamente a complexidade e as possibilidades generativas que estão na base destes desenhos. A interpretação mais imediata mostra o modo como o desenho aponta ou refere o processo perceptivo "como um equivalente para a compreensão e saber (eu vejo)"[13]. "Ver" parece ser condição necessária e suficiente para desencadear a vontade de imitar, no traço, a maneira como o desenho relata ou reproduz o mundo. E à descoberta, no olhar profundo, onde só conseguimos aceder pelo desejo – pela vontade de ver, de saber, de inventar – nos concentramos no desenho, no que mostra e que consubstancia, na fisicalidade do acto de desenhar, a potência das suas qualidades ambivalentes.[14]

Na verdade, e como sugere Emma Dexter, "os desenhos comportam sempre uma incompletude eterna"[15], porque mesmo nestes modelos de representação, a partir da observação, as propriedades intrínsecas ao fazer do desenho resultam de circunstâncias muito particulares do conhecimento que se reúne a partir da percepção, num sentido lato. Cada percepção cria novas condições para outras novas percepções. Assim indefinidamente.

DISSOCIAÇÃO ÓPTICO / HÁPTICO

> […] *entre crer e ver, crer ver e entrever – ou não. Antes de a dúvida se tornar um sistema, a 'skepsis' é coisa dos olhos, a palavra designa uma percepção visual, a observação, a vigilância, a atenção do olhar* […] *Espreita-se, reflecte-se sobre o que se vê, reflecte-se o que se vê atrasando o momento de concluir. Mantendo a coisa à vista, olhamo-la. O juízo está suspenso à hipótese*.[16]

Das palavras de Derrida sobressai a possibilidade da desconstrução da autoridade do olhar – *o juízo está suspenso à hipótese.* Porque cada traço especula sobre a sua própria possibilidade, que se realiza na acção itinerante do olhar sobre as coisas, e no deambular do lápis

13. PETHERBRIDGE *in* DOWNS, 2007, Op. Cit. P. XII.

14. Existem elementos imprevisíveis, entre o delineamento e o visto, que são consequência do próprio processo, que se produzem durante a execução, e que não têm outra existência para lá do desenho. O processo gera um conjunto de conhecimentos que se bifurcam como instrumento de descrição dos objectos e nos seus processos de produção.

15. DEXTER, Emma, citada *in* DOWNS, 2007, Op. Cit. P. IX.

16. DERRIDA, 2010, Op. Cit. P. 9.

que traça "o que se desenha com a ajuda daquilo com que se desenha, o corpo próprio como instrumento, o desenhante do desenho, a mão das manipulações, das manobras, das maneiras, os jogos de mão ou o trabalho da mão [...]"[17].

A experiência de ver pelo desenho é o reconhecimento da identificação física dos gestos realizados e varia consoante a nossa própria capacidade de realizar esses gestos.

Por mais repetidas que sejam as acções que determinam os gestos, estes marcam as propriedades "com que as percebemos e reduzimos o mundo entrópico da percepção"[18], como refere Juan Molina. E isto pode tornar os gestos que orientam o desenho num processo de redução formal entre o visível e o previsível, que a mão traz à memória. O gesto do desenho oscila numa espécie de vazio entre a preensão e a apreensão, a mão e o que, do olhar, se percebe pela mão.

A este propósito, refere Derrida em *Memórias de Cego*:

> *Um desenhador não pode ser atento ao dedo e ao olho, sobretudo àquilo que 'toca' o olho, àquilo que o aponta ou toca com o dedo [Le touche du doigt] para dar finalmente a ver.*[19]

Como se poderia concluir a partir das palavras de Derrida, nenhum artista poderá estar atento à mão e ao olho, sobretudo àquilo que *toca* o olho, àquilo que aponta ou toca com a mão para dar finalmente a ver. O juízo está suspenso na circunstância do que o desenho mostra, por fim, ao mesmo tempo como coisa visual e táctil.

O DESENHO COMO UM PROCESSO NÃO FOCADO

O sentido do desenho como um processo não focado pode, segundo Molina, ser entendido por um certo nível de entropia, de desordem ou imprevisibilidade, na interpretação instantânea do que parece ser evidente nas formas. A visão e a mão realizam aproximações, testam hipóteses, tentativas de perceber um ponto de contacto que permita ao artista/desenhador aproximar-se de uma forma original que não é possível delimitar na sua totalidade: um gesto não consegue abranger a totalidade do que os olhos vêem. E de cada vez que

17. DERRIDA, 2010, Op. Cit. P. 12.

18. GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **Las Lecciones del Dibujo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995. ISBN 9788437613765. P. 18.

19. DERRIDA, 2010, Op. Cit. P. 16.

olhamos vemos de modo diferente, descobrimos e memorizamos, mas também ignoramos e excluímos informações. A tudo isto a mão responde, numa tentativa de ver e mostrar, desenhando:

> *A experiência de ver, desenhando, é profunda e intensa* […] *Por os olhos quererem ver completamente o que vêem, o mundo abrir-se-ia aos sentidos, aos afectos e ao intelecto, numa vertigem imparável e sempre crescente.*[20]

Mesmo a coisa mais familiar, aos nossos olhos, tornar-se-á outra se nos aplicarmos a desenhá-la, como recorda Paul Valéry. Ver-desenhando é adquirir um conhecimento redescobrindo o sentido da experiência directa do fazer com a própria mão. O que a mão é capaz de mostrar no traço traz-nos à memória aquilo que se vê ou deseja ver, num processo que não se esquece. É evidente que se trata de pressentir os limites do que se vê mediante os movimentos da mão, em tentativas sucessivas ou gestos simples que deixam em aberto o vislumbrar da "coisa" sem a comprometer definitivamente. O desenho fica suspenso na memória, como uma imagem análoga ao contacto da mão e do lápis sobre o papel, relacionando o acto de ver com o acto de fazer. João Queiroz refere-o quando fala da "possibilidade de ver as coisas de outra maneira e de relacionar o acto de ver com o acto de fazer"[21], acrescentando uma dimensão háptica ao acto de olhar.

O DESENHO CEGO

Um outro aspecto deste modelo perceptivo pode ser rastreado no desenho cego. Este desenho é um processo visual e táctil do mesmo modo. E todo o processo se desenvolve na tentativa de representar apenas aquilo que se vê fora do desenho. O olhar orienta o processo, a que a mão conscientemente responde, nos limites da sua possibilidade, como um sismógrafo. É sempre preciso lembrar que o seu *ser-em-potência*, na linguagem de Derrida, é visual e que a mão segue, orientada, a forma da "coisa" que desenha sem verificar a correspondência entre o desenho e a realidade: "[C]omo a mão de um cego, aventura-se solitária ou dissociada num espaço mal delimitado, tacteia, apalpa, acaricia […]", tanto quanto desenha e suplementa a

20. RODRIGUES, 2003, Op. Cit. P. 31.

21. Entrevista a João Queiroz por José Marmeleira, ao jornal *Público*, suplemento Ípsilon, de 15 de Outubro de 2010, p. 26.

vista "como se um olho sem pálpebra se abrisse na ponta dos dedos [...]"[22], na tentativa de dobrar o mesmo ao mesmo.

É precisamente aqui que reside a base desta variante de processo: o processo que se observa no desenho cego elimina a generalização figurativa que usamos normalmente para representar as coisas. Substitui o impulso de querermos representar as coisas apenas com o rigor do olhar, passando a representar as coisas através do que se determina e organiza pelos sentidos visual e táctil ao mesmo tempo. O processo retira a possibilidade de que a percepção do desenho se faça, no sentido de reconhecer, ou identificar, o que percebemos como equivalente à percepção da realidade e a percepção da sua representação. O traço segue como um elemento da representação, tanto no acto de desenhar como no registo daí resultante, num processo baseado no toque, onde o olho e a mão se parecem encontrar sem nunca se ver.

22. DERRIDA, 2010, Op. Cit. P. 11.

8.3.
MODELOS DE TRANSFERÊNCIA

Os modelos de transferência são os modelos em que o processo se faz a partir da transferência – por apropriação ou deslocamento – de um acto ou uma acção, pela qual o desenho adopta modelos de acção de outros processos, seja de natureza tecnológica distinta, seja comportamental, pelo carácter performativo que o envolve. A imagem do desenho assume, nestes casos, a função de um interface entre uma acção original e a sua reconstrução noutro meio e contexto de realização.

Os modelos de transferência referem frequentemente processos que sintetizam a possibilidade de gerar o desenho como uma espécie de ressonância de outras acções, que constituem o seu ponto de partida. Pode ser um procedimento, uma superfície ou um gesto; pode ser um meio ou instrumento invulgar, associado a uma actividade específica como um pente, uma lâmina ou uma escova; pode estar comprometido com processos de contacto directo como a *frottage*, uma transferência, ou uma reconstrução do gesto que dá forma a esse enunciado visual que se toma como ponto de partida. O desenho surge, assim, *reconstruído*, nas possibilidades de cada gesto ou de cada acção que marcam as direcções generativas, através das suas configurações. Disto mesmo nos parece dar conta Molina:

> *O desenho é sempre definido como a fixação de um gesto concreto de estruturação, pelo que liga com todas as actividades primárias de expressão e de construção relacionados com o conhecimento, a descrição das ideias, das coisas e dos fenómenos de interpretação baseados na explicação do seu significado através das suas configurações*.[23]

A relação que o desenho estabelece com meios e contextos associados a outras práticas e disciplinas é um assunto controverso[24],

23. GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **La Representación de la Representación: Danza, Teatro, Cine, Musica: Dibujo y Profession**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007. ISBN 9788437624259. P. 37.

24. Uma nota para referir alguns aspectos enunciados por Ana Leonor Rodrigues (RODRIGUES, Ana Leonor Madeira – **O Que É Desenho.** Lisboa: Quimera, 2003. ISBN 9789725891025. Pp. 107, 109, 116, 177) e que começam por expor a discussão em torno da primazia do uso da cor ou da mancha, tradicionalmente associado à

consequência de uma consciência alargada da natureza a-medial (ou transmedial) dos seus procedimentos e da transversalidade dos seus propósitos. Ao adoptar procedimentos, sejam analógicos ou tecnológicos, instrumentos e meios de outras práticas artísticas, o desenho expõe os seus próprios limites disciplinares como uma zona fluida que se contrai, distende e dilui por outros campos da actividade humana.

Como mostramos na primeira parte desta investigação, o processo como circunstância do desenho é o fundamento da própria noção do desenho, e na sua essência um processo verdadeiramente experimental, que lida com uma realidade que ainda não é um facto, mas um fazendo.

E como modelo de transferência assenta numa concepção de processo baseada no deslocamento dos meios utilizados para desenhar, das relações e associações que se estabelecem dentro de outro quadro "performativo" que lhe confere sentido, e na visualidade (do desenho) para que a acção se perceba como um todo. O que está em causa neste modelo processual é o modo como as relações que se estabelecem entre acções, se deslocam para fora do seu quadro tecnológico, contextual ou social, e se configuram nos gestos, nos suportes e meios do desenho.[25]

APROPRIAÇÃO, REPETIÇÃO E TRANSFERÊNCIA

Consideramos nos modelos de transferência três possibilidades generativas – apropriação, repetição, transferência – que determinam os modos mais particulares como apreendemos as coisas e captamos a sua essência antes de actuar sobre ou a partir delas. Para lá das questões genéricas do significado, importa considerá-las enquanto potências operativas do desenho pelas quais se acede ao conhecimento e à experiência mediada por uma imagem, uma acção, ou um discurso. Miguel Leal, na série de desenhos *Night View* de 2010 transforma elementos provenientes de imagens digitais de erupções vulcânicas em

pintura; ou o uso de métodos de produção ou reprodução, como a gravura; a colagem/*assemblage*; ou ainda quando o traço é um golpe, na própria superfície que o apresenta (Lúcio Fontana); ou o caso do uso do corpo como instrumento "marcante" (Yves Klein) passa a agente do acto de fazer o desenho; até à quase encenação teatral de *desenhar o desenho* de Helena Almeida, podem ser alguns exemplos.

25. ALMEIDA, Paulo Luís Ferreira – **La Dimensión Performativa de la Práctica Pictórica: Análisis de los Mecanismos de Transferencia-de-Uso entre Distintos Campos Performativos.** Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco, 2008. Tese de doutoramento.

manchas que vão progressivamente configurando como paisagens. Fora de qualquer tentativa de reeditar a imagem original, o desenho surge da necessidade de desenvolver relações específicas entre a acção e a matéria, o processo de execução do desenho e a identidade própria do assunto que lhe serve de referência. Estas novas relações são ensaiadas fora do quadro tecnológico e contextual que lhe deu origem, como um novo exercício de invenção:

> *A invenção começa quando o que significa excede a sua significação – quando o que significa uma coisa, ou convencionalmente desempenha uma função, revela outras possibilidades. A ambiguidade percebida neste momento é o excesso de materialidade que resiste a uma destilação semiótica, o suplemento da matéria que persegue a comunicação* [...] *Em geral, um duplo movimento ocorre, de descontextualização, no qual os elementos encontrados são tornados estranhos, e de recontextualização, em que novas famílias de associações e estruturas de sentido são estabelecidas. Este duplo movimento caracteriza qualquer avanço conceptual.*[26]

Porque todas as possibilidades, mesmos as mais estranhas ao desenho, abrem caminho para uma compreensão. Uma compreensão que se faz através do corpo, do poder da imaginação e da capacidade de execução. Só assim se estabelecem os argumentos que definem o desenho onde o processo adquire prioridade sobre o resultado.

Esta analogia que se estabelece com o resultado e o processo de produção do desenho é também fundamental para a compreensão de um sentido do desenho, através de acções que não tentam apenas repetir ou reproduzir – mas tornar a fazer, tornar próprio ou apossar-se, passar, transferir – como um trabalho que prolonga a percepção, regista e extrai o desenho de uma maneira independente.

A ACÇÃO E A SUA RECONSTRUÇÃO – SIMULAÇÃO

Walter Benjamin, no seu texto seminal *Teoria das Semelhanças*[27], descreve sumariamente um modelo processual de transferência, poten-

26. CARTER, Paul – **The Ethics of Invention** *in* BARRETT, Estelle; BOLT, Barbara (ed.) – **Practice as Research – Approaches to Creative Arts Enquiry**. Londres: I.B.Tauris & Co. LTD. 2010. ISBN 1848853017. Pp. 15-16.

27. BENJAMIN, Walter – **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'Água, 2012. ISBN 9789896412708. P. 59.

ciado pela capacidade que possuímos em ver e produzir semelhanças – e sermos, neste sentido, igualmente capazes de reproduzir os processos que as originam:

> *A natureza produz semelhanças. Basta pensarmos no mimetismo. É porém o homem que possui a mais elevada capacidade de produzir semelhanças.* [...] *Talvez o homem não possua mesmo nenhuma faculdade superior que não seja condicionada pela faculdade mimética*.[28]

Para Walter Benjamin, esta capacidade não é uma mera potência criativa; é uma faculdade superior e em certo sentido vital. À primeira vista, essa capacidade em ver e produzir semelhanças, segundo Benjamin, corresponde a uma manifestação espontânea e empírica que tem na origem um comportamento imitativo.

Em certo sentido, o modelo de transferência responde a esta manifestação vital, num entendimento mais vasto, que parte da semelhança, propriamente dita, para o outro, o estranho, através da reconstrução ou reprodução dos processos que originam o semelhante. Fernando José Pereira trabalha frequentemente as imagens dos seus desenhos em computador, desenvolvendo ou antecipando alguns aspectos da sua produção, que simula num intenso trabalho em grafite sobre papel. Em *Emergency Drawing*[29] esse trabalho aparenta na visualidade da palavra *Ruin!*, o gesto de uma grafia que reenvia para uma linguagem próxima do *graffiti*. Contudo, o que deriva destas ligações não é redutível à semelhança formal e o que dela é comparativo, mas o que dela é extraído. Por outras palavras, significa apreender a sua verdadeira essência manifestada no acto de fazer, no processo do desenho. E, neste sentido, querer-se compreensível, de modo que se possa estabelecer elos de mediação entre o que foi transferido, como foi transferido e o que agora representa, mostra ou simula.

28. Recorde-se que, na tradição heraclitiana, a mimésis não é uma imitação da aparência da natureza, mas uma imitação do procedimento natural, do mesmo modo que a tecelã imita o comportamento da aranha. (BENJAMIN, 2012, Op. Cit. P. 65.)

29. Cf. Capítulo 7.

8.4.
MODELOS DA MATÉRIA

Entendem-se por modelos da matéria os processos em que o desenho decorre de uma disciplina ou propriedades da matéria, como possibilidades generativas: nos termos de Paul Carter, quando o acto de conferir valor simbólico à matéria não decorre apenas de uma pré-condição da arte, mas é entendida como uma atitude filosófica ou *ethos*.[30] Esta disciplina material forma parte de um processo de relações complexas, onde a matéria assume, em alguns casos, a convergência entre a forma e o conteúdo do desenho. Como acontece na generalidade dos processos, a potência generativa decorre da amplitude ou da intensidade com que a matéria, nos seus diversos estados e mutações, *motiva* o processo no desenho, para lá da dicotomia matéria–forma e do dualismo entre meios e fins. Este carácter fundador da matéria não reside apenas na força "que impõe a sua forma à forma"[31], na linguagem de Henri Focillon, mas também o que dela se extrai como forma e conteúdo do desenho.

A DISCIPLINA DA MATÉRIA

Considerar uma disciplina da matéria é assumir, no desenho, um conjunto anónimo de métodos, de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras, definições e técnicas, mas também a possibilidade de formular – e formular indefinidamente – novas proposições.[32]

Do que foi dito podem destacar-se dois princípios: em primeiro lugar, o princípio "de que as matérias comportam uma determinada vocação formal", na linguagem de Focillon; que "possuem uma consistência, uma cor, uma textura"[33], e são escolhidas de acordo

30. CARTER – **The Ethics of Invention**, in BARRET;BOLT, 2010, Op. Cit. P. 19.

31. FOCILLON, Henri – **A Vida das Formas, Seguido de O Elogio da Mão.** Lisboa: Edições 70, 2001. ISBN 9789724410616. P. 56.

32. FOUCAULT, Michel – **A Ordem do Discurso: Aula Inaugural no Collège de France, Pronunciada em 2 de Dezembro de 1970.** Lisboa: Relógio D'Água, 1997. ISBN 9727083536. Pp. 24-25.

33. FOCILLON, 2001, Op. Cit. P. 56.

com a sua finalidade prática. Em segundo lugar, o que dessa vocação formal pode, com sentido diferente, ser adaptado, modificado, mantendo-se, contudo, unido a uma afinidade disciplinar. Esta observação decorre de um reconhecimento generalizado de que as diferentes práticas apresentam particularidades materiais e formais que as distinguem, na sua finalidade. A pedra ou a madeira parecem conter em si mesmas os recursos discursivos da escultura do mesmo modo que o grafite ou o carvão se prestam à natureza do desenho no traço ou na expressão, ou que o pincel e a tinta parecem partilhar um lugar comum entre a pintura e o desenho. Convém assinalar que, como observa Focillon, "a tal vocação formal não é um determinismo cego [...]"[34], e que é essencialmente uma maneira de extrair os valores da matéria numa forma intencional. Só assim, por exemplo, a revelação do contorno retirado à sombra projectada na parede, na descrição inaugural de Plínio, é tão sugestiva quanto reveladora de um princípio fundador do desenho.

É esta mesma relação que se encontra nas projecções de Francisco Tropa em *A Assembleia de Euclides,* de 2008, como uma constelação de estrelas abertas primeiramente no papel e projectadas na parede.

Lidamos desta maneira com as propriedades da matéria, em bruto, que por si só podem determinar o sentido do desenho. De um modo geral, o sentido joga-se nas potencialidades da matéria, na transparência ou opacidade da tinta, na dureza de uma barra de carvão, na fluidez de uma aguada ou na textura de um papel, na opacidade ou transparência do suporte sobre o qual a marca se põe em evidência como desenho. Torna-se claro que, a matéria está limitada nas suas propriedades genéricas, que não se podem confundir com as suas propriedades semânticas, expressivas, epidérmicas ou superficiais, que podem ser facilmente transformáveis.

"Somos assim levados a ligar à noção de matéria a noção de técnica que, na verdade, de modo algum estão separadas."[35] Todavia, e como modelo experimental de processo, é susceptível de rupturas e novas experiências, no sentido genealógico, ligando directamente a matéria às suas potencialidades desenhativas. Carlos Nogueira refere-o quando diz:

> *As minhas linhas enquanto desenho são também feitas em ferro, em madeira e inclusivamente são feitas com as sombras que esses materiais dão, diferentemente e de acordo com a incidência da luz.*[36]

34. FOCILLON, 2001, Op. Cit. P. 57.
35. FOCILLON, 2001, Op. Cit. P. 61.
36. NOGUEIRA, Carlos. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

Como desenho na matéria, comporta um determinado futuro, até ao momento em que a mão ou instrumento despertam a forma na matéria, e extrai pouco a pouco a sua plenitude.

O PRINCÍPIO E O FIM DO DESENHO

Esta intensificação da matéria, como *o princípio e o fim do desenho,* leva a cabo a exteriorização plena de todas as suas propriedades – de cor, textura e consistência – até ao limite do que dela é possível extrair. É um desenho com um fim anunciado que toma a matéria como o seu único valor. O processo expande o desenho, até encontrar os limites a partir dos quais não é possível desenhar mais. Tudo foi esgotado, tudo foi gasto no caminho traçado para fazer o desenho. Podemos deduzir que o desenho decorre, fundamentalmente, do cumprimento de um plano de trabalho que é assegurado pela matéria disponível: desenhar até descarregar o lápis ou a tinta são disso exemplo, e significa submeter o desenho à porção de matéria que vai progressivamente sendo volatilizada na superfície de papel na qual se torna diferente.

Aqui encontramos o dispositivo generativo que desafia esse fim, extraindo dele as potencialidades singulares do que no essencial permanece no tempo. As variações no gesto, as interferências do suporte, a relevância técnica ou sistemática das operações *desenhativas* estão lá, "sobre o seu frágil fio bem esticado"[37]. De uma maneira geral, a representação expõe as afinidades entre os gestos e as possibilidades introduzidas pela matéria, como um limite. E, perante essa contingência, é um desenho que simultaneamente procura adiar esse fim que será sempre assegurado pelo processo, esse movimento no tempo e que não é uma predestinação absoluta[38], na linguagem de Focillon, mas o seu limite no desenho.

37. FOCILLON, 2001, Op. Cit. P. 64.

38. FOCILLON, 2001, Op. Cit. P. 65.

8.5.
MODELOS DA ACÇÃO

Os modelos da acção são os modelos em que o desenho e o processo se centram nas actuações do corpo – atitude, gesto, situação. Em alguns casos, podem ser relevantes os automatismos e o carácter performativo que envolve o desenho. Em vez de se basear na tradução visual da experiência perceptiva, o desenho enfatiza dois aspectos como características centrais ao processo – acção e performatividade –, conjugando a actuação no desenho com a execução, desempenho e interpretação, abrindo-a a interferências e contágios mútuos potenciados pelo espaço vital do corpo. É o caso da obra *I Am Here,* de João Fiadeiro, num encontro entre dança, coreografia e desenho. A partir deste modelo de processo, o desenho acede a um tipo de conhecimento diferente do conhecimento obtido a partir da percepção visual; é um conhecimento tácito, assente na importância das acções e actuações do corpo.

O que pode então significar acção e performatividade no contexto do desenho? Parafraseando Mary Clare Foa[39] significa rever e explorar o processo e ampliar as possibilidades do desenho – nos lugares e dispositivos que o nomeiam, no tempo de produção e no desempenho do corpo.Trata-se de rever, no desenho, o lugar do corpo e das acções que o referem num plano mais amplo da sua presença – o corpo que actua no desenho e que traça a sua própria presença.[40]

Esta presença é frequentemente informada por registos visuais – através da fotografia ou do vídeo – como documentação e rastreamento dessa presença no desenho, que assegura a linha temporal do desenhar. Este é um ponto de particular importância. É nessa documentação, que informa o desenhar, que o artista se revê também enquanto traço.

39. FOA, Mary Clare – **What Might "Performance" Mean in the Context of Drawing?**, 2005. [Consult. 15 Jul. 2009], Disponível em WWW: http://www.lboro.ac.uk/microsites/sota/tracey/journal/perf/foa.html.

40. Cf. *Os palcos do desenho,* nesta tese.

O PROCESSO E ACTUAÇÕES DO CORPO – ATITUDE/GESTO/SITUAÇÃO

Retomando o texto seminal de João Fiadeiro – *Composição em Tempo Real* –, salienta-se a importância da actuação do corpo – em tempo real – como estrutura complexa que assegura a continuidade do desenho numa relação dinâmica entre o estímulo e a resposta. Para João Fiadeiro, trata-se de um método de trabalho que tem como pretensão proporcionar um conjunto de instrumentos de resposta ao intérprete, num contexto de improvisação, "para que possa agir sem se deixar 'escravizar' pelos seus quereres e pelos reflexos condicionados pelo medo do desconhecido"[41].

Este dispositivo criativo, baseado nas actuações do corpo – acção/gesto/situação – propõe que o artista se entregue de forma continuada, no desenho, para estabelecer relações entre os diferentes momentos do processo – entre o processo e as condições do próprio pensamento. Sublinhe-se, neste sentido, o que aponta para a definição genérica do processo – um sistema de acções, de estados *intermediários* ou estados mediadores, que, segundo práticas continuadas, permitem ao artista estabelecer relações entre diferentes momentos do seu trabalho. Esta ideia concretiza as diversas possibilidades que se relacionam de forma activa com o corpo, na tensão gerada entre o pensamento e a acção, entre o que se pensa e o que se concretiza, no plano do desenho. Essa tensão, nem sempre geradora de resultados que se procuram, contém em si uma solução possível. Cláudia Amandi refere-o quando diz:

> […] *a incerteza implícita às acções realizadas durante o registo promovem uma realidade paralela, implicando a adaptação e transformação dessas acções até atingir um efeito que se aceite como resultado.*[42]

Pode dizer-se que, na prática, se propõe que o artista desenvolva uma atenção sobre o modo como afecta e é afectado neste processo dialéctico estímulo/resposta, no confronto entre o que vê e sente – "vivendo o facto da coisa acontecida"[43].

41. FIADEIRO, João – **Composição em tempo real**. [Consult. 03 Dez 2010], Disponível em WWW http://www.re-al.org/

42. AMANDI, Cláudia – **Tarefas e Funções do Desenho no Processo Criativo**. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2009. Tese de doutoramento. P. 5.

43. FIADEIRO, Op. Cit.

ACÇÃO E PERFORMATIVIDADE

Para Daniel Barroca – no conjunto de desenhos *Sem Título*, que apresenta na exposição *Estilhaço* –, a vivência do acontecimento parece estar em constante formação/deformação: manchas que se expandem, compactam e explodem. O desenho de Daniel Barroca remete para um fundo que lhe permite encontrar a sua liberdade pessoal, de onde nascem as coisas e onde todas as coisas se dissolvem: onde as manchas e os traços, os riscos, os gestos e os movimentos deixados pela mão oscilam, entre o reconhecido e o estranho, desafiando a percepção.

A acção e performatividade determinam a relação performativa do desenho, através do corpo que desenha: às cegas, que repete a mesma acção ou tarefa, que enfatiza os automatismos da mão, que prolonga a experiência do desenho no fluxo do que acontece; que inscreve o corpo no espaço do suporte, um espaço que pode ser plano ou orgânico e que é sucessivamente mapeado e relevante.

8.6.
MODELOS AUTÓNOMOS

Entendem-se por modelos autónomos (e emergentes) os modelos em que o desenho e o processo se fazem de modo aberto e independente, sem que o artista tenha, a todo o tempo, que tomar decisões sobre o resultado.

Neste âmbito, é necessário diferenciar relativas matizes processuais que distinguem o que aqui se entende por "autónomo" relativamente aos modelos emergentes. Todos os modelos emergentes são autónomos; todavia, nem todos os modelos autónomos são emergentes. Nos processos emergentes de auto-organização, ainda que desencadeados pelo artista, não há uma determinação prévia do resultado. O resultado depende de interacções que o artista decide não controlar. São interacções frequentemente transferidas ou delegadas em mecanismos, dispositivos ou comportamentos autónomos. Nos modelos emergentes, não há maneira de predeterminar ou prever o resultado. A única maneira de testar o processo é desencadeá-lo, validando ou não as suas conclusões.

Por seu lado, em termos genéricos, os modelos autónomos desenvolvem-se a partir de esquemas generativos ou criativos que não são necessariamente desencadeados pelo artista e, quando por ele controlados, esse controlo acontece sempre com o mínimo de intervenção.

O CORPO EXTERIOR

Deste modelo processual sobressai a ideia de um corpo exterior.[44] Esta pode ser definida pelo nível de interacção do artista no processo de produção do desenho. Podemos considerar o nível de interacção do corpo no processo de dois modos distintos: um modo cuja presença funciona como mediação de actuações autónomas, aleatórias ou casuais, e que desviam ou constrangem a influência da

44. A ideia de um corpo exterior concretiza um nível de interacção do artista neste modelo processual a partir da recensão critica do trabalho de Leonel Moura.

percepção e da decisão sobre o que está a acontecer como desenho; um outro modo, cuja presença é residual, ou nenhuma, passando o desenho a depender de dispositivos, simples ou complexos, como ocorre com a incorporação de elementos nas partituras gráficas de Pedro Tudela ou com os robôs no trabalho de Leonel Moura. Desde logo porque conceitos como percepção, por exemplo, são nestes casos distintos. Leonel Moura refere-o quando descreve a actuação dos seus *robot*s:

> *A percepção dos robots é de um tipo diferente, bastante mais focado, localizado e dependente de regras simples de comportamento. Entre outras coisas decisivas, os meus robots não têm uma visão de conjunto do desenho, nem têm 'estados de alma', subjectividade ou emoção. Simplesmente reagem a estímulos locais*.[45]

A ideia de um corpo exterior é explicada essencialmente pela diferença operativa que resulta do controlo e participação do artista no processo, mas também na ligação do artista aos momentos de concepção e percepção do desenho. No exemplo de Leonel Moura, que tomamos como referência – *Swarm Paintings – Swarm Drawings* –, a questão é interpretada de um modo muito particular. O artista refere que "a decisão de usar robots partiu dessa necessidade de ter um corpo, ou seja, de dar corporeidade (embodiment) ao processo"[46]. E justifica este argumento face à utilização do computador:

> *O robot age no mundo, o computador por si não; o robot cria a sua própria descrição do mundo (através dos sensores); o robot altera o mundo, no caso com os actuadores e canetas modifica o desenho. Para além disso, enquanto entidade com corpo, o robot tem um comportamento singular, erros, pequenos defeitos mecânicos, inabilidades de toda a ordem, o que gera complexidade e diversidade. O robot nunca faz a mesma coisa, mesmo que as condições de partida sejam exactamente as mesmas*.[47]

Nas partituras gráficas de Pedro Tudela, a presença do corpo deriva, por outro lado, para uma espécie de encontro protocolar entre o esquema generativo – "que serve de estrutura para a implantação de ritmos, dinâmicas e/ou texturas com a inclusão de linhas, rasuras e/ou manchas" – e as circunstâncias de produção do desenho que

45. MOURA, Leonel. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).
46. MOURA, Leonel. Contacto por *e-mail* (21-01-2012), no âmbito da tese (ver anexo).
47. MOURA, Leonel. Contacto por *e-mail* (21-01-2012), no âmbito da tese (ver anexo).

decorrem de procedimentos autónomos, aleatórios ou contingentes – "recorrendo a materiais riscantes, linhas de coser, com mecanismos e/ou arremessos, e adquirem a uma fixação quando digitalizadas"[48] – onde o artista joga a formação da imagem.

DECIDIR – NÃO DECIDIR

Nos processos emergentes, as questões de controlo e de intencionalidade não se colocam. O processo desenvolve o que simplesmente emerge dos acontecimentos que vão formando a imagem. Nestes modelos processuais autónomos, decidir ou não-decidir pode ser, em última instância, uma maneira de o corpo se libertar dos constrangimentos da percepção e da intencionalidade, dando visibilidade ao que acontece no desenho; um corpo menos autográfico, centrado na autoria individual e humana, como refere Leonel Moura, para se abrir à exploração dos *mecanismos naturais* da própria criatividade.

ALEATORIEDADE E ACASO

Estes *mecanismos naturais* referem actuações do corpo – como nos modelos de acção – mas que colocam o artista numa posição de actuar em circunstâncias que envolvem aleatoriedade, acaso, indeterminismo ou perda de controlo: não apenas no processo do desenho, como no resultado final. Esta parametrização do processo pode conduzir, no limite, a uma situação de desenhos autogerados. São desenhos gerados por um *acontecer*, que o artista assume e aceita nos seus resultados. O nível de interferência destes parâmetros – indeterminados e autónomos – tornam frequentemente o desenho e o processo irrepetíveis. O que não significa que se possa voltar a activar os mesmos dispositivos, a mesma disponibilidade e atitude corporal. O que acontece no desenho escapa à ideia de imagem preconcebida, abrindo-o a um campo alargado de transformação.

48. **o-f-m-o-n-o-f-o-r-m-o-n-o,** publicado pelo Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade i2ADS Grupo de Arte e Intermédia (NAi), pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. [Consult. 12 Fev. 2014] Disponível em WWW: http://pedrotudela.org/txt/61/

Quando a mesma situação se coloca num processo emergente, como os desenhos artificiais de Leonel Moura, a situação reconstrói-se ao nível de percepção dos sensores que equipam os *robots*:

> *A parametrização nos processos de criação destes desenhos artificiais assenta sobretudo no nível de percepção dos sensores. Uma elevada sensibilidade à cor e ao traço gera desenhos densos, uma menor sensibilidade produz desenhos com maior concertação de manchas. Do ponto de vista do olhar humano, os desenhos com maior definição formal, ou seja, onde se vêem 'coisas', produzem um efeito de maior reconhecimento criativo. O que se deve à nossa necessidade, mental, de 'construir' formas a partir da complexidade e do caos.*[49]

A partir deste ponto, tudo continua a revelar-se até um feliz acaso ou final abrupto determinar um resultado.

49. MOURA, Leonel. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

8.7.
MODELOS DO TEMPO

Por modelos do tempo entendem-se aqueles processos em que o desenho se faz a partir da activação de esquemas ou estratégias criativas baseadas no tempo. O tempo é, genericamente, a *dimensão* em que se desenrolam os acontecimentos e referem entre si um antes e um depois – como um passado e um futuro. Esta ideia pressupõe um movimento de formação do desenho, que evoca uma determinada ordem de relações – perceptivas, materiais, operativas, etc. – que podem ter como objectivo uma construção *do tempo* ou uma construção *no tempo.* Ou seja, por um lado, o tempo como conteúdo no desenho e, por outro lado, o tempo do fazer do desenho, ou seja, o processo. Como conteúdo no desenho, entende-se o desejo ou intenção de sinalizar, marcar, arquivar – tempo vivido. Como tempo do fazer do desenho, entende-se os processos para materializar esse propósito.

Deste modelo processual, sobressai a razão pela qual, estando submetido a uma ordem temporal necessária em todos os sentidos, o processo confronta o tempo para além desse *continuum* indefinido, no qual se sucedem os eventos e a duração ou o tempo que medeia o princípio e o fim de uma coisa. Isto é, uma espécie de concepção isócrona do processo que se realiza apenas no desenho e no plano temporal traçado para o fazer. Trata-se, em certo sentido, de medir o tempo ou determinar o tempo como uma espécie de autoridade (orgânica)[50] sobre o processo. O resultado é frequentemente uma consequência evidente dessa organização temporal.

A DISCIPLINA DO TEMPO

Segundo esta perspectiva, o tempo e duração, como conteúdo vertido no desenho, é sempre presente – um presente do passado, um presente do presente e um presente do futuro[51] – reflectido na experiência de

50. FOCILLON, 2001, Op. Cit. P. 86.

51. A ideia de um tempo que é sempre presente é defendido por Santo Agostinho como três formas de presente – o presente do passado, o presente do presente e o

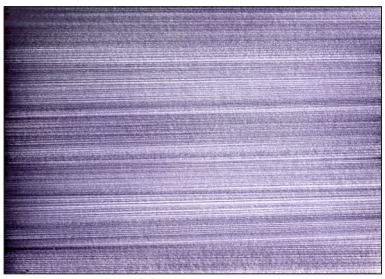
fazer o desenho. É a partir desta ideia, reflectida na experiência de fazer o desenho – e onde é possível programar, planear, organizar, executar um conjunto de acções gráficas – que o tempo se torna produtivo.

A característica do modelo temporal está na programação de acções *desenhativas* a executar durante períodos mais ou menos determinados, que são também uma maneira de fixar o tempo, como resultado das acções no desenho. O princípio e o fim do desenho podem ser, portanto, definidos pelo cumprimento de um plano regulado por um conjunto de acções num determinado tempo. Frequentemente, são desenhos que respondem a uma estrutura de profundidade que determina o que ocorre na superfície do desenho. A partir de um exemplo específico realizado no âmbito da tese, pertencente à série de desenhos *Superficial #2.1*, iniciada em 2008 – reflecte-se sobre a estrutura temporal que determina o princípio e o fim do processo.

J. J. Marques
"Superficial #2.1", 2008
Marcador permanente s/ papel
(4) 24 x 30 cm



A série de desenhos *Superficial #2.1* está centrada na repetição de um esquema regulamentar para o desenho – no gesto, na atitude e no tempo.[52] Depois de um cumprimento temporal definido após terminado o primeiro desenho – 1h45m, 4 camadas de linhas – este passou a ser o esquema generativo para os restantes desenhos da série.[53] Como objectos, os desenhos deveriam ser iguais, fundamentados na repetição do mesmo tempo, do mesmo gesto, do mesmo número de passagens e na semelhança dos suportes. Cada desenho corresponde ao cumprimento do plano temporal do primeiro desenho e desenvolve o que é insistentemente repetido – linhas horizontais justapostas e sobrepostas – que vão sendo alimentadas pelo marcador, cuja tinta vai progressivamente perdendo opacidade de cobertura do fundo. O tempo é, neste exemplo, representado como uma linha onde flui um plano processual que será interrompido quando não for possível cobrir completamente o fundo. Ao desenhar, o jogo que o processo estabelece com o tempo foi uma maneira de centrar a atenção na mão, em cada instante, em cada linha, em cada gesto automático e programado – reunido no tempo (determinado) para fazer o desenho.



J. J. Marques
"S/ Título", 2010
Desenho, marcador permanente s/ papel
20,2 x 14,8 cm

presente do futuro, que confronta a existência de três momentos distintos – passado, presente e futuro. ABBAGNANO, Nicola *in* FERRATER MORA, José (ed.) – **Dicionário de Filosofia.** Lisboa: D. Quixote, 1991. P. 947.

52. Esta série foi apresentada em 2008 na Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, seguida de uma conversa sobre o trabalho intitulada "O Desenho e o Processo São o Mesmo?", na qual se reflectia sobre a condição processual dos desenhos na relação com o gesto, a atitude e o tempo. A pertinência deste trabalho para a reflexão da tese constitui um conhecimento directo, como lugar de provocação e reflexão prática do problema abordado. [Consult. 19 Mai. 2013] Disponível em WWW: http://www.estudioum.org/cartoes/jsmarques.htm.

53. Foram realizados sete desenhos desta série e apresentados quatro no contexto expositivo.

O TEMPO DO DESENHO E TEMPO DA ACÇÃO

Este tempo reunido no processo do desenho é um tempo sempre presente, um presente que *anima* o processo numa relação visível com o resultado das acções. E este tempo não é necessariamente medido ou calculável – é um tempo também fenomenológico com o qual se dispõe uma rede infinita de vivências. O desenho, através do processo, interpela progressivamente o artista nesse agenciamento temporal – um presente fundado nas acções e na memória[54], como uma corporização.

Esta corporização é muito presente nos desenhos de Pedro A. H. Paixão e nos desenhos de grande formato de Rui Moreira, embora se refiram a usos distintos do tempo.

Pedro A. H. Paixão explora, num gesto mínimo e em pequenos desenhos de grande detalhe, uma noção intensa de tempo. O seu processo criativo é orientado por uma intensificação do tempo na energia despendida na realização dos desenhos. O tempo nos seus desenhos transforma o processo num esforço permanente de concentração, de atenção, de desempenho, numa espécie de "semelhança com uma repetição mântrica como se o sentido fosse uma construção que deriva da repetição exaustiva e hipnótica de um gesto ínfimo e minucioso"[55].

São desenhos lentos, focados no interior de um processo manual, rígido e rigoroso no toque e na pressão da ponta do lápis – sempre afiado – sobre papel. O tempo do desenho e o tempo da acção coincidem nesse momento, em que o desenho é desenhar, até fazer surgir uma "instância poética"[56] ou sensível, na linguagem de Pedro A. H. Paixão, que faz emergir o tempo como "reivindicação"[57] originária para o seu desenho.

Nos desenhos de Rui Moreira, por seu turno, o tempo funciona como uma espécie de intensificador do processo. A escala dos desenhos e o próprio processo, lento e repetitivo, não só condicionam o desenho prolongando-o no tempo – até o tornar urgente – mas sobretudo intensificam o trabalho pelo esforço físico para o realizar. E este é outro aspecto importante do processo criativo de Rui Moreira. Para Rui Moreira, essa intensificação – do trabalho e do tempo – intensifica também a percepção, a concentração, a meditação e as sensações físicas, como o cansaço, que são essenciais ao seu

54. Cf. 3.2 *As Figuras do Tempo,* nesta tese.

55. SARDO, Delfim – **A Visão Em Apneia: Escritos sobre Artistas**. Lisboa: Babel, 2011. ISBN 9789893100165. P. 400.

56. SARDO, 2011, Op. Cit. P. 401.

57. PAIXÃO, Pedro A. H. Entrevista no âmbito da tese (ver anexo).

processo criativo. É um tempo vivido no desenho, como experiência extrema, entre o transe e a catarse, que reenvia para o corpo as memórias, de onde surgem ficcionadas as experiências numa espécie de exaltação de uma potência fundadora.

Estes exemplos configuram variantes da condição temporal do desenho no processo, quer enquanto unidades medidas de tempo, quer como intensificador das acções no processo. É nestas variantes que o tempo se molda como matéria plástica do desenho, incorporada nas expressões dos seus traços.

8.8.
MODELOS DEDUTIVOS

Os modelos dedutivos são os modelos em que o processo se faz de modo sequencial ou derivativo, baseado em premissas prévias que orientam as actuações que se vão sucessivamente replicando numa relação de causa e efeito. O processo desenvolve-se discursivamente de uma proposição para outra, de uma acção para outra, até à sua conclusão, sem que o artista tenha, a todo o tempo, que tomar decisões sobre a orientação a seguir. A imagem do desenho é o que resulta da aplicação repetida de acções, elementos visuais ou esquemas. O carácter dedutivo destes processos manifesta-se no recurso a operações pré-estabelecidas:

> *Uma definição hoje muito comum e que se aplica a todas as formas de dedução é a que defende que, no processo dedutivo, se derivam enunciados de outros enunciados de um modo puramente formal, isto é, apenas em virtude da forma (lógica) dos mesmos. O enunciado ou enunciados do qual ou dos quais se parte para efectuar a derivação são a premissa ou premissas; o enunciado último derivado dessas premissas é a conclusão.*[58]

No desenho, a acção e a dedução revelam-se muitas vezes indissociáveis, num cruzamento de elementos visuais – linhas, pontos, formas, traços – gestos e atitudes que se inscrevem numa rigorosa cartografia, como resultado da sua insistente contaminação.

Os elementos visuais do desenho, em conjunto com o plano, a grelha ou a estrutura que os nomeia, são instrumentos formais e conceptuais que inscrevem sistematicidades, mas também irregularidades: onde se descobrem os ritmos de um confronto entre o formal e o informal, entre o sistema e a irregularidade, entre o premeditado e o acidental.[59]

58. FERRATER MORA, 1991, Op. Cit. P. 92.

59. FERNANDES, João [*et al*.] – **Linhas, Grelhas, Manchas, Palavras.** Porto: Fundação de Serralves, 2008. ISBN 9789727391967. P. 11.

REPETIÇÃO E DIFERENÇA

Na série *Desenhos Vazios*[60], Cláudia Amandi explora a dinâmica criativa deste modelo processual. O suporte converte-se num território de organização, de concentração ou dispersão de marcas formais e visuais, mais ou menos legíveis, formando uma estrutura irregular onde se fixa cada gesto.

O desenho surge frequentemente como evidência de um esquema criativo que combina assunto e premissa para a organização do processo: quer o processo se desenvolva num plano de irregularidades formais, quer se desenvolva num plano sistemático e ordenado que confirma a relação entre assunto e premissa como elemento estruturante dos seus resultados.

Na série *16 Pinturas sobre Papel*[61], de António Quadros Ferreira, podemos verificar a formação de uma estrutura linear onde se inscrevem ritmos num sistema aparentemente regular que decorre do seu esquema generativo. A repetição surge neste modelo experimental de processo como uma estratégia viável e que concretiza o seu princípio mais elementar. Neste caso, o processo replica, e relaciona metodicamente, um dispositivo discursivo frequentemente mimético e que se realiza numa retoma do já feito. O processo desenvolve na imagem o efeito, segundo um modelo de repetição constante, construído a partir de uma *forma* sempre igual, ou modular, como também acontece no projecto *Alfabeto Mudulable* (2011), de António Quadros Ferreira.

A repetição, no desenho, obriga a repensar o processo com uma certa atenção do conjunto segundo um esquema fixo ou uma organização: uma trama, uma grelha ou uma estrutura pré-estabelecida, explorando as possíveis associações e desenvolvimentos.

Todavia, é no interior deste esquema generativo, baseado na repetição, que se reinventa também o processo de fazer. Referindo de novo a obra de Quadros Ferreira, ou a série *Numbers* de Francisco Cardoso Lima, chama-se a atenção para as diversas e subtis mudanças nos módulos ou nas formas procurando uma diferença interior, como motor do processo. O processo parece afectado simultaneamente pelo desejo do mesmo e do diferente.

60. Cf. Capítulo 7 – Cláudia Amandi.

61. Cf. Capítulo 7 – António Quadros Ferreira.

SÉRIE

A série, serialidade ou repetitividade serial são termos ou conceitos entendidos como variantes do desenvolvimento neste modelo experimental de processo, onde se exploram finalidades operativas e a continuidade das repetições. A série refere uma sucessão ordenada de coisas ligadas e relacionadas entre si[62]. Numa série, a organização do desenho deriva frequentemente de um processo numérico ou de uma organização pré-determinada por uma forma sistemática.[63]

> *As metodologias seriais* […] *prestam-se a explorar o limite da prática artística: por exemplo, do grau em que a subjectividade artística se poderia filtrar através de uma série rigorosamente controlada de tentativas de desenho ou do grau em que o significado de um objecto de arte residia no seu material, em oposição às suas propriedades conceptuais. O desenho foi estrategicamente posicionado para explorar essas questões por causa das maneiras duais em que poderiam ser interpretadas.*[64]

A especificidade de contextos onde a metodologia serial se revela enquanto estratégia generativa do processo desenvolve no desenho uma espécie de estrutura narrativa. Por um lado, enfatizando determinados aspectos como finito, non-finito, inacabado, igual ou diferente e, por outro lado, explorando propriedades materiais e conceptuais, segundo um modelo constante de actuações.

INFINITAS POSSIBILIDADES

A interactividade das repetições, nomeadamente com as tentativas de apreender um conhecimento ou implementar um esquema operativo, reforça a importância das variações mínimas que ocorrem no processo, permitindo explorar um outro sentido para cada variante.

A repetição poderá ser compreendida para além da associação operativa do que replica e se concretiza numa retoma do já feito,

62. "Série, serial" *in* Academia das Ciências de Lisboa – **Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea**. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, Editorial Verbo, 2001. Pp. 3392-3393.

63. BOCHNER, Mel – **The Serial Attitude**, citado *in* CHAVEZ, Anja –**Infinite Possibilities: Serial Imagery in 20th-Century Drawings.** Massachusetts: Davis Museum and Cultural Center Wellesley, 2004. ISBN 0974489816. P. 37.

64. CHAVEZ, 2004, Op. Cit. P. 38.

"como acção que procura responder ao que não tem padrão existente – uma procura em espaço desconhecido [...]"[65].

Este sentido do modelo dedutivo, que explora na repetição um espaço indeterminado, é a matriz do trabalho que Cláudia Amandi tem desenvolvido nos últimos anos. O desvio, a mutação do sentido serial e repetitivo do seu trabalho exerce "uma modelação da percepção do espectador, criando lugares especulativos [...]", que incidem sobre a repetição e acumulação de gestos automáticos como um elemento que se "evade de uma origem para se mover em relação a si próprio"[66], em aglomerações mais ou menos ordenadas. O gesto revela um impulso arquétipo, já inscrito, definido e obsessivo que estrutura, organiza e revela um princípio generativo.

Nas suas infinitas possibilidades, a serialidade explora a potência de um esquema generativo que resulta da aplicação repetida de formas ou acções, de um aparecer que se mantém e pode ser continuado, desenhando a sua morfologia numa trama, numa grelha, num plano, mantendo-se no movimento das suas afinidades operativas, formais ou conceptuais.

65. AMANDI, 2009, Op. Cit. P. 274.

66. ALMEIDA, Paulo Freire – **Vários Milhares de Milhões de Milhares. Imagens para Um Corpo Adjacente.** *In* AMANDI, Cláudia – **Apagar, Recomeçar, Esvaziar, Repetir, Deslocar**. Lisboa: Cubic – Arte Contemporânea, 2006.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Question: Why is drawing relevant today?
Answer: Because we are still trying to define what
it is and imagine what it might become.[1]

Tendo como objectivo estudar o processo como circunstância do desenho, procurou-se analisar e distinguir um conjunto de características processuais manifestas no desenho, que remetem para diferentes modelos de envolvimento do corpo e esquemas criativos. Consideraram-se as possibilidades induzidas pelos processos – na relação entre corpo, matéria e tempo – como lugar central desta investigação, assumindo-as como meio principal do pensamento e concepção.

Neste trabalho essas possibilidades foram estudadas num quadro abrangente da história do desenho contemporâneo, com maior incidência na produção da última metade do século XX, onde se cruzaram as principais reflexões sobre o contexto e circunstância do processo em desenho. Em seguida realizou-se uma análise dos principais conceitos e possibilidades induzidas pelos processos de produção, numa perspectiva fenomenológica do desenho, procurando compreender as dinâmicas processuais numa referência directa ao espaço e trabalho do artista.

Sempre que possível, destacou-se o discurso do artista em torno do seu trabalho ou das ideias que estão na base do seu esquema criativo. Desta análise desenvolveram-se hipóteses interpretativas dos processos, baseando-as na apreciação crítica de casos paradigmáticos de desenhos emergentes da sua condição processual.

Este trabalho foi realizado em torno de autores e desenhos circunscritos a uma escolha no panorama do desenho português das ultimas duas décadas. Essa escolha serviu para avaliar as questões suscitadas pelo tema, assim como para suscitar e fundamentar a hipótese de modelos experimentais de processo no desenho.

Considerou-se uma divisão entre modelos de actuação e variáveis identificados com a percepção e representação, controlo e autonomia da acção, transferência entre espaços tecnológicos, entre figura e matéria, duração de permanência e duração de processo, entre

1. TILLEY, Annabel – The rise of drawing. [Consult. 28 Set. 2009] Disponível em WWW http://www.transitiongallery.co.uk/documents/The_rise_of_drawing_Annabel_Tilley.pdf.

lógica e acaso. A partir destes pressupostos concluímos com a definição dos seguintes modelos experimentais de processo: modelos perceptivos, modelos de transferência, modelos da matéria, modelos da acção, modelos autónomos, modelos do tempo e modelos dedutivos.

Com esta hipótese, pretendeu-se descrever a experiência onde o artista valoriza, explora ou combina essas variáveis, como expressão ocasional ou central do seu processo de trabalho. Como modelos experimentais, ensaiam as possibilidades criativas que derivam da valoração de uma hipótese experimentada como conhecimento circunstanciado.

A pertinência deste espaço de investigação tem a sua origem nos fundamentos da arte processual e nas implicações que estes tiveram nos modelos do desenho, em concreto na aproximação entre meios e fins, ou matéria e temporalidade, como premissas de uma diversificação de linguagens e experiências que ultrapassam largamente estas dicotomias. No centro desta argumentação está, por um lado, a valorização pelo artista do processo no pensamento e concepção do desenho; e, por outro lado, o modo como o artista explora a capacidade do desenho assumir os valores essenciais dos processos: o estado de permanente fluxo, a temporalidade da experiência, a permanência das matérias e a impermanência da forma. Esta actualização reivindica uma leitura do desenho simultaneamente no plano fenomenológico e no plano da imagem, como acção incorporada.

Este espaço de investigação tem-se vindo a caracterizar por um interesse cada vez maior dos artistas em explorar os próprios limites do desenho, que não são já funcionais ou imagéticos, mas referem-se sobretudo aos modos de fazer e aos contextos cénicos da realização. Neste espaço transmedial, o desenho é assumido como prática que permite aos artistas inquirir e experimentar em diferentes direcções, ultrapassando e revendo o domínio da representação e invenção de formas. Esta realidade permite reequacionar o desenho num quadro de referência com base no processo, deslocando o desenho de imagens e representações pré-existentes, assim como a sua função operativa ou ilustrativa, para uma visão focalizada nos acontecimentos emergentes da sua condição processual.

Neste sentido, considerámos o modo como as características dos processos e os seus resultados geram novos significados, e contribuem para que o desenho seja entendido não apenas como um produto cognoscitivo, mas um instrumento cognoscitivo. Ou seja, procurou-se entender o desenho através do processo, não apenas no resultado mas também como instrumento de uma actividade complexa de procura que gera os seus próprios significados.

Nessa procura, alguns desenhos permitiram criar um campo relacional mais ou menos amplo, concebendo direcções que vão sendo experimentadas numa extensa rede de ligações, disciplinares e pluridisciplinares e organizadas em função do processo. O desenho expande-se como pensamento em acção, criando possibilidades criativas, visuais, formais e conceptuais, numa visão essencialmente relacional entre o desenho e outras práticas artísticas como a escultura, pintura, fotografia, o vídeo ou a performance. Esta realidade propõe que se reequacione o próprio conceito de disciplina no desenho, enquanto espaço capaz de gerar novas proposições a partir de um conjunto anónimo de métodos, de proposições consideradas verdadeiras, definições e técnicas específicas.

Enquanto contributo para o estudo de modelos experimentais de processo, sublinhe-se o papel que o processo adquire na ligação do artista com o desenho, projectando as suas actuações – no espaço, na matéria e no tempo – num campo fenomenológico mais alargado. Muitos processos, ou actuações desenhativas, incorporam características de outras práticas, de forma directa ou indirecta, por meio de transferências ou incorporações mais ou menos complexas, impondo ou atribuindo um outro corpo/campo perceptivo e fenomenológico ao desenho. Esta ideia é fundamental para compreender como o artista age dentro do campo relacional onde projecta o significado das suas acções, enquanto as executa.

CARACTERIZAÇÃO

O termo processo, no contexto analisado por esta tese, não pode ser equacionado fora do cruzamento da noção formulada na arte processual com a sua definição mais literal, ou seja aquela que remete para o conjunto de actuações pela qual *'o desenho se torna ou simplesmente é'*, na linguagem de Pamela Lee, e que envolve diferentes etapas e estados na realização de um artefacto.

A expressão «processo» no primeiro sentido, nas suas variações críticas de anti-forma, anti-ilusão, *work in progress* ou arte em processo, refere-se a um campo alargado de práticas que, desde finais dos anos 60 e 70 do século XX, inclui desenhos, numa relação estreita com esculturas, instalações e actividades performativas associados ao trabalho de artistas como Richard Serra, Robert Morris, Eva Hesse, Bruce Nauman, Mel Bochner, Willian Anastasi ou John Cage entre outros. Deste primeiro sentido sobressai uma prática implicada com uma certa *'exaustão dos procedimentos formais'*, , prefigurada numa tendência reducionista. Esta tendência, por si só, é funcionalmente contrária a uma certa condição de mediação associada ao sentido fenomenológico do processo do desenho que esta tese procurava circunscrever. Contudo, os modelos ensaiados pela arte processual – assentes sobretudo na valorização da matéria, na supressão das diferenças entre meios e fins e numa concepção plástica da temporalidade – vêm recodificar a dimensão processual de qualquer desenho, ao pôr em evidência as condições de reconhecimento do processo de produção, independentemente do seu contexto programático ou estético. Neste sentido, o desenho resulta de uma ideia à qual se dá corpo através do processo, privilegiando a dinâmica do pensamento e energia criativa como valorização processual.

No que resulta do cruzamento entre o sentido histórico e literal do processo, podemos identificar um percurso regressivo até conceitos como *finito, non-finito*, reserva, inacabado; continuidades e descontinuidades; permanência e impertinência, forma e matéria, presentes em alguns desenhos, como expressão quer de um corpo que actua, quer de um pensamento em permanente estado de indeterminação e irresolução. Enquanto desenho, o processo concretiza a ideia de tempo numa espécie de suspensão da acção, enfatizando

a potência daquilo que, inscrito no plano da imagem como sintoma, remete para os diferentes estados da realização.

Outro aspecto que sobressai deste espaço é a concepção do desenho como um prática (autónoma) por oposição a uma técnica. Nesta concepção, o desenho aparece disperso entre meios, colagens, pinturas em papel, fotografias, actos performativos, luz e projecção; em suportes fixos ou móveis; em registos permanentes e impermanentes; e contextos de produção que saem do espaço do atelier.

Esta realidade propõe que se procure o desenho em contextos e práticas que não lhe estão são comummente associados, projectando na investigação a possibilidade de relacionar processos, delimitar ou atribuir os campos perceptivos e fenomenológicos onde o desenho discute os seus limites.

No âmbito fenomenológico com que analisamos o processo, essa disputa dos limites faz-se sobretudo pelos acontecimentos incorporados no desenho como sintoma de presença de um corpo. *"O que vemos só vale – só vive – nos nossos olhos pelo que nos olha"*, escreve Didi-Huberman,[2] fazendo coincidir experiência das acções incorporadas com a experiência da sua percepção exterior. Quando vemos, entramos no espaço íntimo da obra, aproximando-nos da acção e do pensamento do artista – o mais perto que se pode chegar, parafraseando Newman.[3]

Nesta perspectiva foi possível identificar as linhas orientadoras que apontam para uma fenomenologia do traço, como sintoma e indício de uma visualidade do desenho situada entre a imagem e a *factura*. Esse espaço entre imagem e *factura* – que é o espaço de actuação do desenho – estabelece-se a partir dos elementos visíveis – os conteúdos visuais objectivos, na linguagem de Hubert Damisch, marcados sobre a superfície onde o desenho se nomeia, resultado de uma acção intencional do corpo que se projecta na realidade física do suporte.

Este sentido objectivo do desenho não corresponde necessariamente ao sentido de uma actividade que decorre de uma intenção ou objectivo prévio, ou que se assume como instrumento de especulação em torno de um problema mais ou menos estruturado. O desenho vai surgindo, muitas vezes, das contradições do plano dos acontecimentos que ocorrem no campo de operações, na linguagem

2. DIDI-HUBERMAN, Georges – **O que nós vemos, o que nos olha,** Porto: Dafne Editora, 2011, p.9

3. Cf. NEWMAN, A. & DE ZEGHER, C. 2003, Conversation. In DE ZEGHER, C. ed. **The Stage of Drawing: Gesture and Act, Selected from the Tate Collection.** London. New York: Tate Publishing & The Drawing Center.

de Molina. São muitas vezes acontecimentos e acções que expandem o domínio da experimentação, enfatizando a carga semântica das acções e dos traços visíveis no desenho.

O processo é o que possibilita colocar a intenção, a vontade e o desejo em acção, explorar as suas possibilidades, de as suspender e as retomar, ao mesmo tempo que as instiga e reflecte enquanto *coisa* temporariamente possível.

Para Barbara Trevsky, as acções e os gestos transmitem diferentes significados e sentidos, literal e metaforicamente, incorporados no fundo onde são permanentes. Desta argumentação sobressai uma das características fundamentais no desenho e que o processo dá corpo – a de um conhecimento incorporado no gesto – a razão pela qual reconhecemos que afectamos e somos afectados pelos acontecimentos, fazendo convergir as características centrais do processo, enquanto sistema de procura e descoberta, baseado na própria condição do fazer e do pensar – ou de não saber o que se vai fazer, ou não pensar no que se vai fazer ou como fazer, parafraseando Anastasi.

Na particularidade de cada processo, de cada esquema generativo ou criativo reside a sua abertura a um campo fenomenológico próprio, que funciona como um centro operativo para reposicionar um conjunto de proposições que podem ser renovadamente trabalhadas e transformadas. Essas proposições integram um conhecimento específico sobre: processo e conhecimento operativo; a iconografia dos meios; processo e produção; fazer, como fazer, o que fazer (intenção e finalidade).

Nesta condição, em que se pensa e faz o desenho, salientam-se as conclusões de Cornelia Butler em *Ends and Means*, relativamente à interpretação sobre o que o processo informa, participa ou comunica. É um tipo de conhecimento que corresponde a um saber prático, activado no processo e disponível para responder às intenções e finalidades de cada desenho. Muitas vezes esse saber começa por ser intuitivo e o seu conhecimento empírico, como refere Alberto Carneiro, em busca de uma unidade significante em função do que se pretende realizar.

Na terceira parte da investigação reflectiu-se sobre a condição processual do desenho, centrada em exemplos de referência do desenho português realizados entre os anos de 1990 e 2010. Relembramos que, tratando-se de uma reflexão em torno de uma escolha de obras e artistas, foi sempre uma escolha parcial, limitada pelo enquadramento temporal e conceptual, eventualmente incompleta e condicionada também pela disponibilidade da informação recolhida.

Foram realizados no âmbito da tese questionários, entrevistas, conversas, troca de correspondência através de email e encontros informais, com alguns dos artistas que integram este estudo. A informação recolhida, disponível em anexos, constituiu uma base de referência para confrontar a hipótese de trabalho com o discurso pessoal e directo dos artistas sobre a sua obra, relativamente às variantes da ideia de processo. Salienta-se, ainda, a oportunidade que o contacto com os artistas teve para o acesso directo a algumas das obras que integram este estudo, ao permitir a verificação objectiva das condições processuais do desenho num confronto directo onde espaço onde se nomeiam.

A recensão crítica destes objectos – os questionários, as entrevistas, as conversas, as obras etc. – traduziu-se numa amostra diversificada de sentidos relativamente à importância estrutural de um conhecimento baseado nas circunstâncias do desenho. Uma diversificação, também, na definição de parâmetros que poderiam identificar os modelos experimentais de processo, e como estes são actualizados no discurso e na prática de cada artista – enquanto percepção e representação, controlo e autonomia da acção, transferência entre espaços tecnológicos, entre figura e matéria, duração de permanência e duração de processo, entre lógica e acaso.

Relembra-se ainda que o *corpus* seleccionado não reflecte nenhuma intenção panorâmica do entendimento do processo no desenho contemporâneo português. Não se pretendeu encontrar modelos fixos numa situação caracterizada também por disputar os seus limites, mas sim apontar certos esquemas generativos e criativos emergentes da condição processual do desenho. Este *corpus* não tem pretensões nem enciclopédicas nem valorativas. Constitui um espaço onde as recorrências e esquemas processuais se ensaiaram a partir de práticas específicas, que conferem ao corpo, à matéria, ao tempo, à acção e ao contexto, diferentes graus de importância nas múltiplas relações com que o desenho os configura enquanto processo.

A informação recolhida nos discursos que foram confrontados e no estudo de caso, permitiu avançar com uma tipologia de análise de modelos experimentais de processo: modelos perceptivos, autónomos, dedutivos, de transferência, de matéria, de acção e de tempo. Estes modelos foram definidos no capítulo 8 reenviando para as obras ou para os artistas para encontrar um espaço relacional comum entre o desenho e o processo. O estudo, ao centrar-se na análise protocolar de testemunhos práticos e directos de artistas que reflectem a condição processual do seu trabalho, contribui também para a actualidade da reflexão em torno da ideia de processo no desenho contemporâneo português.

A ideia de processo é a ideia transversal ao discurso dos artistas que fizeram parte deste estudo, que a relacionam frequentemente com o tempo. O tempo foi o parâmetro que mais vezes foi associado à ideia de processo. Todavia, percebeu-se que o tempo surge muitas vezes coligado a outras variáveis ou parâmetros que, essas sim, determinam a condição processual do trabalho. São recorrências específicas que referem – para além do tempo – o corpo, a acção, a percepção, a matéria ou o contexto, que os processos configuram como circunstância do desenho. Uma análise semelhante surge associada à acção, como parâmetro de um esquema generativo do processo. A acção é também frequentemente referida em conjugação com outros parâmetros para encontrar um espaço de possibilidade de se inscrever autonomamente no processo.

Não obstante, uma reflexão actual em torno do processo significa entrar num domínio bastante pessoal do artista, que confronta eventualmente as razões e os sentidos mais profundos do processo criativo. O processo dá a ver, para além do que se obtém como desenho, aspectos visíveis da sua formação. E este pode ser um lugar de disputa entre o desenho e o processo. Já não estamos mais a falar do processo, na lógica de uma arte comprometida com uma certa exaustão de meios e procedimentos formais, mas de uma abordagem mais implicada com os modos de actuação e recursos, eventualmente fenomenológicos, activados num espaço de nomeação que envolve o corpo, a matéria e o tempo.

Na definição dos modelos experimentais de processo considerou-se que a sua circunscrição deveria ter em conta o parâmetro que de modo mais evidente contribui para emergência desse esquema criativo na formação do desenho. Por vezes esse esquema generativo é bastante evidente; todavia, foi preciso, na maioria dos casos, uma abordagem protocolar que fosse introduzindo a diferenciação necessária para a convergência num determinado modelo experimental.

A ideia de processo, fundamentada nestes modelos experimentais, aponta uma orientação do desenho no sentido e no lugar onde o desenho se pensa e faz, num contexto de uma prática reconhecidamente autónoma, que esboça os seus limites na capacidade de se reinventar – nos seus meios e fins; no seu espaço de nomeação; nos seus modos de actuação.

O que constitui este trabalho responde ao que foi possível realizar num determinado momento. Num seguimento análogo ao processo do desenho, desenvolveu-se em várias etapas e estados, algumas ainda não completamente desveladas e que só na sua continuidade se

poderiam eventualmente esclarecer. Mas este foi um caminho que se fez na consciência crítica de que o terminado, o fechado, o concluído, é um estado temporário à espera de argumentos para reiniciar um novo ciclo de ideias, um outro estado de coisas, numa completa abertura à capacidade criativa de colocar uma vontade em acção.

O que se procurou, no desenvolvimento da investigação, foi construir uma linha de orientação, focada, tanto quanto possível, num escrutínio disciplinado e crítico dos objectos e dos conhecimento sobre o tema, numa disposição relacional com outras práticas artísticas e outras áreas de conhecimento. Esta relação dinâmica permitiu, face à complexidade de alguns conceitos ou práticas, encontrar muitos e diversos fins. É neste sentido que concluir poderá ser apenas um estado em que as coisas estão num determinado momento, o mesmo que possibilita entendê-lo como um estado de progressão contínua. Fazendo um olhar retrospectivo sobre o ponto de partida e o ponto de chegada desta investigação é possível determinar algumas diferenças relevantes.

A primeira tem que ver com o que foi inicialmente previsto relativamente à definição do processo como circunstância do desenho, primeiramente interessada nos aspectos emergentes de actuações não focadas, caracterizadas genericamente por não dependerem do escrutínio do olhar, para a construção e definição do desenho. Deste propósito inicial foi possível extrair variantes como: óptico, háptico, perceptivo, acção, aleatoriedade, acaso, que contribuíram para a construção de uma outra hipótese de trabalho baseada na experiência do desenho e a possibilidade da sua transposição.

A segunda, resultando desta progressiva (di)visão, foi a possibilidade da investigação explorar, na dependência operativa e circunstancial do processo, modelos experimentais baseados nas variantes ou parâmetros que estando envolvidos na formação do desenho ganham um significado exponencial intensificado como condição processual. Desta hipótese de trabalho concebeu-se o propósito que caracteriza esta investigação: O processo como circunstância do desenho – Contributos para o estudo de modelos experimentais de processo.

Chegados a este ponto, a investigação tinha cruzado com muita e diferente informação, com muitos e diferentes contributos, que foram em grande medida uma descoberta e tiveram uma grande influência na definição sucessiva do trabalho. Tratam-se de desenhos – muitos descobertos outros revistos – testemunhos – directos ou mediados pela palavra nos textos que entretanto se foram lendo – esses contributos, agora tratados com outro detalhe formam uma plataforma onde a tese se vai progressivamente focando, na possibilidade de configurar uma estrutura expositiva destes conteúdos.

Uma nota final cruza a relação que estes objectos – desenhos, entrevistas, testemunhos – que remetem para um conhecimento e uma prática, estabeleceram com a minha experiência como artista e como docente de desenho. Esta relação, inevitável, foi por vezes difícil de separar, e teve com toda a certeza influência directa no modo como determinados assuntos foram abordados. O assunto da tese tem sido continuamente trabalhado e actualizado por mim, quer no âmbito da docência, quer no meu trabalho como artista, procurando na emergência dos acontecimentos processuais o sentido para um conhecimento experimental – colocar uma vontade em acção – que se joga entre o desejado e o nunca inteiramente previsto.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS CONSULTADAS OU REFERIDAS

AGAMBEN, Giorgio – **A Potência do Pensamento – Ensaios e Conferências.** Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2013. ISBN 9789896412487.

AGAMBEN, Giorgio **– Bartleby Escrita da Potência.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2008. ISBN 9789723712957.

ARDENNE, Paul – **Un Art Contextuel. Création Artistique en Milieu Urbain, en Situation, d'Intervention, de Participation**. Paris: Flammarion, 2004. ISBN 9782081225138.

ARNHEIM, Rudolf – **Visual Thinking**. Londres: Faber, 1970. ISBN 9780520242265.

ARNHEIM, Rudolf – **Arte e Entropia: Para Uma Psicologia da Arte**. Lisboa: Dinalivro, 1997. ISBN 9725761197.

AUGÉ, Marc – **As Formas do Esquecimento**. Almada: Íman Edições, 2001. ISBN 9728665059.

BACHELARD, Gaston – **A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a Imaginação da Matéria.** 1.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989. ISBN 8533608195.

BARNEY, Matthew – **Matthew Barney: Drawing Restraint, Vol. 1, 1987-2002**. Colónia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005. ISBN 3883758434.

BARRETT, Estelle; BOLT, Barbara (ed.) – **Practice as Research – Approaches to Creative Arts Enquiry**. Londres: I.B.Tauris & Co. LTD. 2010. ISBN 1848853017.

BARRIBALL, Anna [*et al.*] – **Recognition.** Bristol: Arnolfini, 1999. ISBN 0907738753.

BARTHES, Roland – **O Óbvio e o Obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009. ISBN 9724405192.

BATTCOCK, Gregory (org.) – **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986. ISBN 9788527302913

BAUDRILLARD, Jean – **De la Seducción**. Madrid: Cátedra, 1989. ISBN 8437602776

BERGER, John – **Berger on Drawing**. Cork: Occasional Press, 2008. ISBN 0954897633.

BENJAMIN, Walter – **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'Água, 2012. ISBN 9789896412708.

BERNADAC,Marie-Laure – **Louise Bourgeois**. Paris: Flammarion, 1995. ISBN 2080305530.

BIGGS, Michael; KARLSSON, Henrik (ed.) – **The Routledge Companion to Research in the Arts**. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2011. ISBN 0415697948.

BOHM, David – **Sobre la Creatividad**. Barcelona: Editorial Kairós, 2001. ISBN 9788472455269.

BOLTER, J. David; GRUSIN, Richard – **Remediation: Understanding New Media.** Massachussets: MIT Press, 1999. ISBN 0262522799.

BOUBLI, Lizzie, **Savoir-Faire – La Variante dans le Dessin Italien au XVIe Siécle.** Paris: Musée du Louvre, RMN, 2003. ISBN 2711846059.

BOURDIEU, Pierre – **Un Arte Medio, Ensayo sobre los Usos Sociales de la Fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003. ISBN 8425219434.

BOWEN, Ron – **Drawing Masterclass: The Slade School of Fine Art**. Boston, Toronto, Londres: Bulfinch Press Book, 1992. ISBN 0821219855.

CAGE, John – **Composition in Retrospect.** Cambridge: Exact Change, 2008. ISBN 9781878972118.

CALHAU, Fernando – **Fernando Calhau – Desenho 1965-2002.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2008. ISBN 9789723712896.

CARNEIRO, Alberto – **Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto**. Porto: FAUP Publicações, 1994. ISBN 9789729483124.

CARTER, Paul – **Material Thinking: The Theory and Practice of Creative Research**. Carlton: Melbourne University Publishing, 2004. ISBN 9780522851243.

CARTER, Paul – **The Ethics of Invention** *in* BARRET, Estelle; BOLT, Barbara (ed.) – **Approaches to Creative Arts Enquiry.** Nova Iorque/Londres: I. B. Tauris, 2010. ISBN 9781848853010.

CASTILLO, Pamela – **Temporality and Transformation in Drawing. A Metaphor for Memory**. Nova Iorque: MFA Design & Technology, Parsons The New School for Design. 2006.

CASTRO, Lourdes – **Sombras à Volta de Um Centro.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. ISBN 9789723710373.

COHEN, Renato – **Performance Como Linguagem: Criação de um Tempo – Espaço de Experimentação**. **Debates**. Vol. CCXIX, 2.ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004. ISBN 9788527300094.

COHEN, Renato – **Work in Progress na Cena Contemporânea**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998. ISBN 8527301687.

CRARY, Jonathan – **Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture.** Cambridge: The MIT Press, 2001. ISBN 0262531992.

DAMÁSIO, António – **O Sentimento de Si – O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência,** 7.ª ed. Mem Martins: Publicações Europa América, 2000. ISBN 9721047570.

DAMISCH, Hubert **– Traite du Trait.** Seuil: Diffusion, 1995. ISBN 2711829391.

DE ZEGHER, M. Catherine – **Eva Hess Drawing.** Nova Iorque: Drawing Center. 2006. ISBN 9780300116182.

DEL VALLE DE LERSUNDI, Gentz – **En Ausencia Del Dibujo: El Dibujo y Su Enseñanza tras la Crisis de la Academia.** Bilbau: Universidad del Pais Vasco, 2001. ISBN 9788483733073.

DELEUZE, Gilles – **Francis Bacon: Lógica da Sensação.** Rio de Janeiro: Zahar, 2007. ISBN 9788537800256.

DERRIDA, Jaques – **Memórias de Cego – O Auto-Retrato e Outras Ruínas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. ISBN 9789723113358.

DIDI-HUBERMAN, Georges – **O Que Nós Vemos, O Que Nos Olha.** Porto: Dafne Editora, 2011. ISBN 9789898217127.

D'OREY, Carmo – **A Exemplificação na Arte: Um Estudo sobre Nelson Goodman.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, 1999.

ISBN 9789723108305.

DORFLES, Gillo – **O Devir das Artes**. Lisboa: Arcádia,1979. ISBN 9788585936877.

ECO, Umberto – **Dizer Quase a Mesma Coisa: Sobre a Tradução**. Lisboa: Difel, 2005 [2003]. ISBN 9789722907293.

ECO, Umberto – **Leitura do Texto Literário: Lector in Fabula.** 2.ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1993 [1979]. ISBN 9789722316222.

ECO, Umberto – **Os Limites da Interpretação.** Lisboa: Difel, 2004 [1990]. ISBN 9789722906982.

ECO, Umberto – **Sobre os Espelhos e Outros Ensaios.** Lisboa: Difel, 1989 [1985]. ISBN 9789722900058.

EDWARDS, Betty – **Aprender a Dibujar con el Lado Derecho del Cerebro.** 3.ª ed. Barcelona: Urano, 1994. ISBN 847953074X.

EDWARDS, Betty – **The New Drawing on the Right Side of the Brain**. Nova Iorque: Penguin Putman Inc., 1999. ISBN 0874774241.

FERNANDES, João [*et al.*] – **Linhas, Grelhas, Manchas, Palavras.** Porto: Fundação de Serralves, 2008. ISBN 9789727391967.

FOCILLON, Henri – **A Vida das Formas, Seguido de O Elogio da Mão.** Lisboa: Edições 70, 2001. ISBN 9789724410616.

FOUCAULT, Michel – **A Ordem do Discurso: Aula Inaugural no Collège de France, Pronunciada em 2 de Dezembro de 1970.** Lisboa: Relógio D'Água, 1997 [1970]. ISBN 9727083536.

GALHOS, Claudia – **Pina Bausch: Ensaio Biográfico.** Lisboa: Publicações D. Quixote, 2010. ISBN 9789722041171.

GARNER, Steve (ed.) – **Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research.** Bristol, Chicago: Intellect Books, 2008. ISBN 9781841502007.

GARRELS, Gary – **Drawing from the Modern 1945–75.** Nova Iorque: Museum of Modern Art, 2005. ISBN 0870706640.

GENDLER, Tomar Szabó, HAWTHORNE, Jonh (ed.) – **Perceptual Experience**. Oxford: Clarendon Press, 2006. ISBN 019928976X.

GENET, Jean – **O Estúdio de Alberto Giacometti**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988. ISBN 9789723700522.

GENETTE, Gérard; GOSHGARIAN, G. M. – **The Work of Art: Immanence and Transcendent**. Cornell: Cornell University Press, 1997. ISBN 0801482720.

GIL, José **– A Arte Como Linguagem.** Lisboa: Relógio d'Água, 2010. ISBN 9789896412029.

GIL, José – **A Imagem Nua e as Pequenas Percepções.** 2.ª ed. Lisboa: Relógio d`Água, 2005. ISBN 9789727082995.

GIL, José – **Sem Título – Escritos Sobre Arte e Artistas**. Lisboa: Relógio d'Água, 2005. ISBN 9789727088331.

GLEITMAN, Henry; FRIDLUND, Alan J.; REISBERG, Daniel – **Psicologia**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. ISBN 9789723113709.

GODFREY, Tony – **Drawing Today: Draughtsmen in the Eighties**. Londres: Phaidon, 1990. ISBN 0876636016.

GOLDBERG, Roselee – **Performance Art: From Futurism to The Present (Revised And Expanded Edition)**. Londres: Thames And Hudson, 2001. ISBN 0500203393.

GOLDSTEIN, Nathan – **The Art of Responsive Drawing**. 4.ª ed. Nova Jérsia: Prentice Hall, 1992 [1973]. ISBN 0133192865.

GOMBRICH, E. H. – **Arte e Ilusão, Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica**. 1.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986. ISBN 9788560156313.

GOMBRICH, E. H. – **Temas de Nuestro Tiempo: Propuestas del Siglo XX acerca del Saber del Arte**. Madrid: Debate, 1997. ISBN 9788483060674.

GOMBRICH, E. H – **The Image & The Eye, Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation**. Londres: Phaidon, 1999. ISBN 071483243X.

GOMBRICH, E. H. – **The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication**. Londres: Phaidon, 1999. ISBN 0714839691.

GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **Las Lecciones del Dibujo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995. ISBN 9788437613765.

GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **Estratégias del Dibujo en El Arte Contemporáneo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999. ISBN 8437616948.

GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **El Manual de Dibujo: Estratégias de Su Enseñanza en el Siglo XX**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001. ISBN 9788437619248.

GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **Los Nombres del Dibujo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005. ISBN 9788437622712.

GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.) – **La Representación de la Representación: Danza, Teatro, Cine, Musica: Dibujo y Profession**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007. ISBN 9788437624259.

GOODMAN, Nelson – **Linguagem da Arte, Uma Abordagem a Uma Teoria dos Símbolos**. Lisboa: Gradiva, 2006. ISBN 9789896161088.

GREGORY, R. L. – **A Psicologia da Visão, O Olho e o Cérebro**, Porto: Editorial Inova, 1969.

HATHERLY, Ana – **A Casa das Musas.** Lisboa: Editorial Estampa, 1995. ISBN 9789723311532.

HATHERLY, Ana – **A Mão Inteligente**. Lisboa*:* Quimera, 2004. ISBN 9789725890899.

HATHERLY, Ana – **O Pavão Negro**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. ISBN 9789723707922.

HEIDEGGER, Martin – **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa: Edições 70, 2010. ISBN 9788562938030.

HEIDEGGER, Martin – **O Conceito de Tempo.** 2.ª ed. Lisboa: Fim de Século, 2008. ISBN 9789727542628.

HERKENHOFF, Paulo – **L.B.: The Unmentionable, Blades, Fabrics and Fashion** *in* **Louise Bourgeois Recent Works** (catálogo da exposição) Bordéus: CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux,1997. ISBN 2877211428.

JOHNSON, Mark – **The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason**. Chicago: University of Chicago Press, 1990. ISBN 0226403181.

JORGE, João Miguel Fernandes – **Processo em Arte**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2008. ISBN 9789727089574.

KEKENBOSCH, Christiane – **A Memória e a Linguagem**. Porto: Porto Editora, 2007. ISBN 9789720350220.

KOSSLYN, Stephen M.; GANIS, Giorgio; THOMPSON, William L. – **Multimodal Images in the Brain** *in* GUILLOT, Aymeric; COLLET, Christian (ed.) – **The Neurophysiological Foundations of Mental and Motor Imagery**. Oxford: Oxford University Press, 2010. ISBN 9780199546251.

KRAUSS, Rosalind – **El Inconsciente Óptico**. Madrid: Tecnos Editorial, 1997. ISBN 8430929835.

LAMBERT, Susan – **El Dibujo, Técnica y Utilidad: Una Introducción a la Percepción del Dibujo**. Madrid: Tursen / Hermann Blume, 1996. ISBN 8487756816.

Leituras. Lisboa: Centro de Arte Moderna/Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

LUHMAN, Niklas – **Organización y Decisión. Autopoiesis, Acción y Entendimiento Comunicativo**. Barcelona: Rubí, 2005. ISBN 8476587724.

LUNENFELD, Peter – **Snap to Grid: A User's Guide to Digital Arts Media and Culture.** Massachussets: The MIT Press, 2000. ISBN 0262621584.

MAKOWIECKY, Sandra – Representação: A Palavra, a Ideia, a Coisa. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, n.º 57 (2003).

MARIONI, Tom – **Beer, Art and Philosophy**. São Francisco: Crown Point Press, 2004. ISBN 1891300172.

MARKS, Laura U. – **Touch, Sensuous Theory and Multisensory Media**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. ISBN 9780816638895.

MASSIRONI, Manfredo – **The Psychology of Graphic Images – Seeing, Drawing, Communicating.** Londres/Nova Iorque: Psychology Press, 2009, ISBN 9780805829334.

MASSIRONI, Manfredo – **Ver pelo Desenho**. Lisboa: Edições 70, 1996. ISBN 9789724416113.

MATURANA, Humbert R.; VARELA, Francisco J. – **Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living (Boston Studies in the Philosophy of Science)**. Boston: D. Reidel Publishing Company, 1980. ISSN 0068-0346.

MAYNARD, Patrick **–Drawing Distinctions: The Varieties of Graphic Expression.** Cornell: Cornell University Press, 2005. ISBN 0801472806.

MCNEILL, David – **Hand and Mind: What Gestures Reveal about Thought**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. ISBN 0226561348.

MEDER, Joseph – **The Mastery of Drawing.** Nova Iorque: Abaris Books, 1978. ISBN 9780913870167.

MENNA, Filiberto – **La Opción Analítica en el Arte Moderno: Figuras y Íconos**. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

MERLEAU-PONTY, Maurice – **Fenomenologia da Percepção.** 2.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. ISBN 8533610335.

MERLEAU-PONTY, Maurice – **O Olho e o Espírito**. 6.ª ed. Lisboa: Vega, 2006. ISBN 9726993520.

MERLEAU-PONTY, Maurice – **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2007. ISBN 9788527301718.

MOLDER, Adriana – **A Madrugada de Wilhelm e Leopoldine.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. ISBN 9789723711776**.**

MOLDER, Maria Filomena – **Matérias Sensíveis**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1999. ISBN 9789727085613.

MORRIS, Robert – **Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994. ISBN 026213294X.

NICOLAIDES, Kimon – **The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study.** Nova Iorque: Mariner Books, 1990. ISBN 0395530075.

NOGUÉ, Àlex; DESCARGA, Joan – **Limites del Didujo / Trece Ejercicios de Dibujo, Même.** Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2005. ISBN 8447528758

PALLASMAA, Juhani – **La Mano que Piensa – Sabiduría Existencial y Corporal en la Arquitectura**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012. ISBN 9788425224324.

PANOFSKY, Erwin – **O Significado das Artes Visuais**. Lisboa: Editorial Presença, 1989. ISBN 9789722309882.

PETHERBRIDGE, Deanna – **The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice**. New Haven: Yale University Press, 2010. ISBN 9780300126464.

PINHEIRO, Jorge – A Permanência do Desenho nos Desenhos do Desenho. **Os Desenhos do Desenho: Nas Novas Perspectivas sobre o Ensino Artístico** (actas do seminário)**.** Porto: FPCEUP/Escola Especializada de Ensico Artístico Soares dos Reis, 2001.

RANCIÈRE, Jaques **– A Partilha do Sensível: Estética e Política**. São Paulo: Editora 34, 2005. ISBN 9788573263213.

RANCIÉRE, Jacques **– O Destino das Imagens**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. ISBN 9789898327178.

RAWSON, Philip – **Drawing**. Londres: Oxford University Press, 1969. ISBN 0812212517.

RAWSON, Philip – **The Art of Drawing, An Instructional Guide**. Londres, Sydney: Macdonald & Co, 1983. ISBN 0130473413.

RICOEUR, Paul – **Time and Narrative. Vol. 2**. Chicago: The University of Chicago Press, 1985. ISBN 0226713342.

RIEGL, Alois – **Late Roman Art Industry**. Roma: Giorgio Bretschneider, 1985. ISBN 8885007767.

ROBERTS, John – **The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Readymade.** Nova Iorque: Verso, 2007. ISBN 1844671674.

RODRIGUES, Ana Leonor Madeira – **O Desenho.** Lisboa: Editorial Estampa, 2000, ISBN 9789723316087.

RODRIGUES, Ana Leonor Madeira – **O Que É Desenho.** Lisboa: Quimera, 2003. ISBN 9789725891025.

RODRIGUES, Luís Filipe S. P. – **Desenho, Criação e Consciência**. Lisboa: BonD – Books on Demand, 2010. ISBN 978989860112.

ROSAND, David – **Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. ISBN 052177330X.

SANDLER, Irving – **Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s to the Early 1990s**. Nova Iorque: Westview, 1996. ISBN 9780813334332.

SARDO, Delfim – **A Visão Em Apneia: Escritos sobre Artistas**. Lisboa: Babel, 2011. ISBN 9789893100165.

SNIBBE, Scott – **Body, Screen and Shadow**. São Francisco: San Francisco Media Arts Council Journal, 2003.

SOLSO, Robert L. – **Cognition and the Visual Arts**. Cambridge, Massachusetts, Londres: MIT Press, 1996. ISBN 0262691868.

STORR, Robert [et al.] – **On the Edge: Contemporary Art from the Werner and Elaine Dannheisser Collection.** Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1997. ISBN 0870700545.

VALÉRY, Paul – **Teoría Poética y Estética**. Madrid: Visor, 1990. ISBN 8477745390.

VALÉRY, Paul – **Discurso sobre a Estética. Poesia e Pensamento Abstracto**, 1.ª ed. Lisboa: Vega, 1995. ISBN 9789726994770.

VALÉRY, Paul – **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. ISBN 9788540502123.

VALÉRY, Paul – **Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci**, 1.ª ed. Lisboa: Vega, 2005. ISBN 9789726998082.

VAN SOMMERS, Peter – **Drawing and Cognition: Descriptive and Experimental Studies of Graphic Production Processes**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1984. ISBN 9780521110631.

VIEIRA, Joaquim – **O Desenho e o Projecto são o Mesmo? Outros Textos de Desenho**. Porto: FAUP Publicações, 1995. ISBN 9729483132.

VILLAFAÑE, Justo – **Introducción a la Teoría de la Imagen**. Madrid: Ediciones Piramide, 2003. ISBN 8436802632.

WALWIN, Jeni; KROKATSIS, Henry; FLINT, James – **You'll Never Know: Drawing and Random Interference.** Londres: Hayward Gallery Touring, 2006. ISBN 1853322547.

ZIMBRO, Manuel [*et al*.] **– Lourdes Castro: Além da Sombra**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1992.

CATÁLOGOS, MONOGRAFIAS

ALMEIDA, Paulo Luís – **Caprichos** *in* **Make Believe: Joana Jorge**. Gondomar: Fundação Júlio Resende/Lugar do Desenho, 2012.

ALMEIDA, Paulo Luís – **Desenhar entre o Arquivo e o Repertório: Notas para Um Entendimento do Desenho "Para Além da História"** *in* FARIA, Nuno – **Cadernos CIAJG – Encontros para Além da História**, Guimarães, 2013. ISBN 9799899850521.

AMANDI, Cláudia – **Apagar, Recomeçar, Esvaziar, Repetir, Deslocar**. Lisboa: Cubic – Arte Contemporânea, 2006.

BARROCA, Daniel – **Estilhaço.** Lisboa: Fundação Carmona e Costa e Assírio & Alvim, 2006. ISBN 9789723710816.

BEUYS, Joseph – **The Secret Block for a Secret Person in Ireland** (catálogo de exposição). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1994.

BROWN, Kathan – **John Cage Visual Art: To Sober and Quiet the Mind**, São Francisco: Crown Point Press, 2000. ISBN 1891300164.

BROWN, Kathan; SANDLER, Irving; MILLAR, Jeremy – **Every Day Is a Good Day: The Visual Art of John Cage**. Londres: Hayward Publishing, 2010. ISBN 1853322830.

BROWN, Trisha – **So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing** (catálogo da exposição). Minneapolis, Minnesota: Peter Eleey/ Walker Art Center, 2008. ISBN 9780935640915.

BUTLER, Cornelia H. (org.) – **Afterimage: Drawing Through Process.** Londres: MIT Press, 1999. ISBN 0262522624.

BUTLER, Cornelia H., ZEGHER M. Catherine – **On Line: Drawing Through the Twentieth Century.** Nova Iorque: MoMA, The Museum of Modern Art, 2011. ISBN 9780870707827.

CARDOSO, Pedro Valdez – **Theatron**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. ISBN 9789723714869.

Centro Cultural Vila Flor (ed.) - **João Queiroz: Obras sobre Papel.** Guimarães: Centro Cultural Vila Flor, 2009. ISBN 9789899607316.

CHAVEZ, Anja –**Infinite Possibilities: Serial Imagery in 20th-Century Drawings.** Massachusetts: Davis Museum and Cultural Center Wellesley, 2004. ISBN 0974489816.

CONTE, Richard (dir.) – **Le Dessin Hors Papier**.Paris: Publications de la Sorbonne, 2009. ISBN 2859446125.

Da Escrita à Figura – Desenhos da Colecção da Fundação de Serralves. Lisboa: Fundação Carmona e Costa, Assírio & Alvim, 2005. ISBN 9723710315.

DAVIES, Jo; DUFF, Leo (ed.) – **Drawing: The Process**. Bristol: Intellect, 2005. ISBN 1841500763.

DEXTER, Emma – **Vitamin D: New Perspectives in Drawing**, Londres: Phaidon, 2005. ISBN 0714845450.

DOWNS, Simon [*et al*.] (ed.) – **Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art**. Londres, Nova Iorque: I.B. & Tauris, 2007. ISBN 1845115333.

DOYLE, Mary – **Drawing on Space**. Londres: The Drawing Room, 2002. ISBN 9780955829963.

FARIA, Nuno; Zimbro, Manuel – **Desenho**. Lisboa: Fundação Carmona e Costa, Assírio & Alvim, 2003. ISBN 978972370790X.

FRIEDMAN, Tom – **Tom Friedman,** Nova Iorque: Phaidon Press, 2001. ISBN 0714839868.

GOMES, Pedro **– Campo Grande**. Lisboa: Pavilhão Branco – Museu da Cidade, 2005. ISBN 9789728543211.

GUNNING, Lucy [*et al*.] – **What is Drawing? Three Practices Explored.** Londres: Black Dog Publishing, 2003. ISBN 1901033147.

HATHERLY, Ana – **Hand Made – Obra Recente,** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. ISBN 9789726351243.

HELFENSTEIN, Josef; FINEBERG, Jonathan (ed.) – **Drawings of Choice, from a New York Collection.** Champaign, Illinois: Krannert Art Museum, 2002. ISBN 0295982853.

HERKENHOFF, Paulo; MARCOCI, Roxana; BASILIO, Miriam – **Tempo**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2002. ISBN 0870706861.

HOLLAND, Allison (ed.) – **Joseph Beuys & Rudolf Steiner: Imagination, Inspiration, Intuition**. Melbourne: National Gallery of Victoria, 2007. ISBN 0724102914.

HOPTMAN, Laura – **Drawing: Eight Propositions**. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 2002. ISBN 0870703625.

HORN, Rebecca – **Bodylandscapes: Desenhos, Esculturas, Instalações 1964--2004.** Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2005.

Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania – **Drawings: The Pluralist Decade.** Chicago: Museum of contemporary Art, 1981. ISBN 08845454057.

JAEGER, Véronique (dir.) – **Inner Monsoon** (catálogo da exposição). Paris: Galerie Jaeger Bucher, 2010.

LEE, Pamela M. – **Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s.** Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2004.

LEE, Pamela; MEHRING, Christine – **Drawing Is Another Kind of Language, Recent American Drawings from a New York Private Collection**. Cambridge, Massachussetts: Harvard University Art Museums, Daco, 1997. ISBN 0916724964.

Linhas, Grelhas, Manchas, Palavras – Desenhos de Arte Minimalista da Colecção do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2007.

LONG, Richard – **Spanish Stones.** Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1998. ISBN 8434308819.

MASLEN, Mick; SOUTHERN, Jack – **Drawing Projects: An Exploration of the Language of Drawing.** Londres: Black Dog Publishing, 2011. ISBN 9781907317255.

Modos Afirmativos e Declinações – Alguns Aspectos do Desenho na Década de Oitenta. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, Ministério da Cultura, 2001. ISBN 9728560192.

MONTE, James; TUCKER, Marcia – **Anti-Illusion: Procedures/Materials.** Nova Iorque: Whitney Museum of American Art, 19 de Maio – 6 de Julho de 1969.

MOREIRA, Rui – **Inner Monsoon.** Paris: Galerie Jaeger Bucher, 2010. ISBN 9782918316060.

MORRENS, Peter [*et al*.] – **Drawing – In and Outside – Writing**. Ashbourne: RGAP, 2012. ISBN 9780956902436.

MORRIS, Robert – **Blind Time Drawings**.Göttingen: Steidl, 2005. ISBN 3865211445.

NEWMAN, Avis; DE ZEGHER, Catherine – **The Stage of Drawing: Gesture and Act**. Nova Iorque: Tate, 2003. ISBN 1854374885.

NOGUEIRA, Carlos – **A Noite e Branco.** Lisboa: Pavilhão Branco – Museu da Cidade, 2000. ISBN 9789728403119.

NOGUEIRA, Carlos – **A Ver.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2002. ISBN 978972635143X.

NOGUEIRA, Carlos – **Desenhos de Construção com Casa. E Céu.** Almada: Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, 2006. ISBN 9789728794290.

NOGUEIRA, Carlos – **Desenhos, Construções e Outros Acidentes.** Lisboa: Fundação Carmona e Costa, Assírio & Alvim, 2008. ISBN 9789723713923.

NOGUEIRA, Carlos – **O Lugar das Coisas.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 2012-2013. ISBN 9789726352587.

O Desejo do Desenho. Almada: Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea, 1995.

O Génio do Olhar – Desenho como Disciplina 1991-1999. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, Instituto Português de Museus, Ministério da Cultura, 2000. ISBN 9789728560168.

Os Desenhos do Desenho. Nas Novas Perspectivas sobre Ensino Artístico (actas do seminário). Porto: Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, Universidade do Porto, 2001. ISBN 9789728560168.

PAIXÃO, Pedro Abreu Henriques; MOREIRA, Rui – **A Festa|The Feast "Ed Oi Layla Yadura"**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. ISBN 9789723714197.

PEREIRA, Fernando José – **Aparentemente Nada Se Passa**, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo, 2011.

PÉREZ-ORAMAS, Luís – **An Atlas of Drawings – Transforming Chronologies.** Nova Iorque: MoMA, The Museum of Modern Art, 2006. ISBN 0870706675.

PERJOVSCHI, Dan – **The Porto Drawing.** Porto: Culturgest, 2007. ISBN 9789727690565.

PIMENTÃO, Diogo – **Cousa.** Lisboa: Fundação Carmona e Costa, Assírio & Alvim, 2006. ISBN 9789723710943.

Power Drawing Series, Start Drawing! Space and Place Lines of Enquiry Notebooks, Drawing on Experience. Londres: The Campaign for Drawing, 2002–2005.

QUADROS FERREIRA, António – **Pinturas brancas [30 DESENHOS]**. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes; Porto: Palacete Viscondes de Balsemão, 2003.

QUADROS FERREIRA, António – **16 Pinturas sobre papel**. Lisboa: Galeria Municipal Sala do Risco, 2004.

QUADROS FERREIRA, António – **Modulable**. Lisboa: Cubic – Arte Contemporânea, 2004.

QUADROS FERREIRA, António – **Alfabeto Modulable**. Santo Tirso: Casa da Galeria – Arte Contemporânea, 2011.

ROMÃO, André [*et al.*] – **ATLAS Projecto de Desenho.** Lisboa: Associação Avalanche, 2008. ISBN 9789892011493.

SARDO, Delfim; QUEIROZ, João; MARCHAND, Bruno – **João Queiroz – Silvae.** Lisboa: Culturgest, 2010. ISBN 9789727690824.

SAWDON, Phil; MARSHALL, Russel (ed.) – **Hyperdrawing. Beyond the Lines of Contemporary Art.** Londres/Nova Iorque: I. B. & Tauris, 2012. ISBN 9781780762548.

SERRA, Richard; Schlieker, Andrea – **Richard Serra Drawings**. Londres: Richter, 1993. ISBN 9783928762079.

SILVÉRIO, João **– Entre Linhas. Desenho na Colecção da Fundação Luso--Americana**, Lisboa: Fundação Luso-Americana, Lisboa, 2005. ISBN 9789728654162.

TEMKIN, Ann; ROSE, Berníce – **Thinking is Form. The Drawing of Joseph Beuys.** Nova Iorque, Londres: Thames & Hudson, 1993. ISBN 0876330890.

The End of the Line – Attitudes in Drawing. Londres: Hayward Publishing, 2009. ISBN 9781853322730.

Transcrições e Orquestrações – Desenhos de Ângelo de Sousa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

TUYMANS, Luc – **Premonition.** Berna: Benteli Verlag, 1997.

Vera Cortês Art Agency – **Cadu/Diogo Pimentão** (catálogo da exposição)**.** 2012. [Consult. 11 Fev. 2014] Disponível em WWW: http://www.veracortes.com/userfiles/CaduDP(mail)(2).pdf

WANDSCHNEIDER, Miguel; FARIA, Nuno – **A Indisciplina do Desenho**. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, Ministério da Cultura, 1999. ISBN 9728560123.

You'll Never Know. Drawing and Random Interference. Londres: Hayward Gallery Touring, 2006. ISBN 1853322547.

TESES E INVESTIGAÇÃO

ALMEIDA, Paulo Luís Ferreira – **La Dimensión Performativa de la Práctica Pictórica: Análisis de los Mecanismos de Transferencia-de-Uso entre Distintos Campos Performativos.** Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco, 2008. Tese de doutoramento.

ALMEIDA, Paulo Freire **– Imagem Conceptual e Processo Criativo: O Diagrama como Instrumento e Metáfora do Projecto Artístico**. Guimarães: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Minho, 2002. Trabalho de síntese incluído nas provas de aptidão pedagógica e capacidade científica.

AMANDI**,** Cláudia – **Tarefas e Funções do Desenho no Processo Criativo**. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2009. Tese de doutoramento.

ANTUNES, Daniela Teresa Moreira – **Variações para Uma Espera: 488 Dias-254 Desenhos**. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2013. Relatório de projecto de mestrado, Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão.

CASTELLO-BRANCO, Patrícia Silveirinha – **A Visualidade Háptica e os Neurónio Espelho**. Lisboa: Instituto de Filosofia da Linguagem, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014. Tese de doutoramento.

COLDRON, J. – **A Critical Exposition of Nelson Goodman's Concept of Metaphorical Exemplification**. Sheffield: University of Sheffield, Department of Philosophy, 1982. Tese de mestrado.

LEAL, Miguel – **A Imaginação Cega: Mecanismos de Indeterminação na Prática Artística Contemporânea**. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2010. Tese de doutoramento.

MARQUES, Joaquim Jorge Silva – **As Imagens do Desenho. Percepção Especial e Representação.** Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2006. Trabalho de síntese, integrado na prova de aptidão pedagógica e capacidade científica.

PAIVA, Francisco Tiago Antunes – **El Tiempo, Parámetro del Dibujo**. Bilbau: Departamiento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibersitatea, 2008. Tese de doutoramento.

SILVA, Francisco José Vaz – **Desenho, Imagem e Imaginação**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2005. Tese de mestrado em Desenho.

ENTREVISTAS, ARTIGOS E REVISTAS

ALMEIDA, Paulo Luís – **Desenho Protocolar: Inscrevendo a Acção, a Partir de Gunter Brus** *in* PSIAX, 2, série II. Porto: FAUP Publicações, 2013.

BENJAMIN, Walter **–** Peinture et Graphisme: De la Peinture ou le Signe et la Marque. **La Part de l'Oeil**. Bruxelas. N.º 6 (Le Dessin) (1990).

BISMARCK, Mário – **Pentimento, ou Fazer e Feito, ou o Desenho "Abs-Ceno", ou, Talvez, o Elogio do Erro** *in* PSIAX, 6, série I. Porto: FAUP Publicações, 2008.

BOURGEOIS, Louise – **Louise Bourgeois Destruction of the Father / Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997.** Massachusetts/Londres: The MIT Press/Violette Editions, 1998.

CASTELLO-BRANCO, Patrícia Silveirinha – A Visualidade Háptica da Televisão Contemporânea. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo. Vol. 32, n.º 2 (2009).

CASTELLO-BRANCO, Patrícia Silveirinha – **A Visualidade Háptica e os Neurónio Espelho**. Instituto de Filosofia da Linguagem, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. 2010. Tese de doutoramento.

CASTRO DE ANDRADE, Claudia – A Fenomenologia da Percepção a Partir da Autopoiesis de Humberto Maturana e Francisco Varela, **Griot – Revista de Filosofia**. Amargosa, Bahia. Vol. 6, n.º 2 (2012). [Consult. 10 Dez. 2012] Disponível em WWW: ufrb.edu.br/griot

COLTRO, Alex – A Fenomenologia: Um Enfoque Metodológico para Além da Modernidade. **Caderno de Pesquisas em Administração**. São Paulo. Vol. 1, n.º 11 (2000), p. 39.

ELGIN, Catherine Z. – Making Manifest: The Role of Exemplification in the Sciences and the Arts. **Principia**. Florianópolis. Vol. 15, n.º 3 (2011). [Consult. 18 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://elgin.harvard.edu/exemplification/exempln2.pdf

FERNANDES, Marcos Aurélio – Para Uma Fenomenologia da Arte. **Scintilla**, Curitiba. Vol. 5, n.º 1 (2008).

FREEDBERG, David; GALLASE, Vittorio – Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience. **Trend in Cognitive Sciences – Understanding Esthetic Experience**. Vol. 11, n.º 5 (2007).

GUNZI, Elisa Kiyoko – Entre o Corpo e o Desenho. **Revista Científica/FAP.** Curitiba. Volume 6 (2010).

KEIKO, Hashizume – Bachelard's Theory of Time: Missing Link Between Science and Art. **Aesthetics.** Tóquio, Vol. 13 (2009).

KESSELL, Angela M., TVERSKY, Barbara – **Gestures for Thinking and Explaining**. Stanford: Department of Psychology, 2005. [Consult. 18 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://csjarchive.cogsci.rpi.edu/proceedings/2005/docs/p2498.pdf

MUNNELLY, Lisa – Dialogues in Proximity. **Studies in Material Thinking**, Vol. 4 (2010).

NÓBREGA, Terezinha Petrucia – Corpo, Percepção e Conhecimento em Merleau-Ponty, **Estudos de Psicologia.** Rio Grande do Norte, Natal, 13(2) (2008).

O'HARA, Morgan – **Live Transmission: Attention and Drawing As Time-Based Performance.** Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2011.

PERJOVSCHI, Dan – **Desenho-Parede-Discurso** (jornal de exposição). Porto: Culturgest, 2007.

PSIAX, **Estudos e Reflexões Sobre Desenho e Imagem.** N.º 1, Edição conjunta da Universidade do Minho, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto e Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2002.

PSIAX, **Estudos e Reflexões Sobre Desenho e Imagem.** N.º 6, Edição conjunta da Universidade do Minho, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto e Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2008.

RAUSCHENBERG, Robert – Artist Robert Rauschenberg Describes the Process of Creating His *Erased de Kooning Drawing* (registo video). São Francisco: SFMoMA, 1953 **(**3 min. 25 seg.) [Consult. em 17 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/24

ROBERTS, John – Art After Deskilling. **Historical Materialism**, 18 (2010).

SANDERS, Patricia – Phenomenology: A New Way of Viewing Organizational Research. **Academy of Management Review**, Vol. 7, n.º 3 (1992), pp. 353-360.

SCHNECKLOTH, Sara – Marking Time, Figuring Space*:* Gesture and the Embodied Moment. **Journal of Visual Culture**, Vol. 7, n.º 3 (2008).

TVERSKY, Barbara – Visualizing Thought. **Topics in Cognitive Science**. Vol. 3, n.º 3 (2011).

TVERSKY, Barbara [et al.] – **Explanations in Gesture, Diagram, and Word**. Oxford: Oxford University Press, 2009, pp. 119-131.

ONLINE

ANANDA, Roy – **Performative Drawing.** Disponível em WWW: http://www.realtimearts.net/rt67/ ananda.html, 2005

ANASTASI, William – **Drawing Blind** [registo vídeo]. 2007 (11 min. 15 seg.). [Consult. 25 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://newarttv.com/William+Anastasi%3A+Drawing+Blind

Arquivo Ler+Arte. [Consult. 14 Jan. 2014] Disponível em WWW: http://arquivolarte.blogspot.pt/2008/03/teste-1.html

BABO, Maria Augusta **– Práticas Auto-Gráficas.** [Consult. 23 Mai. 2012]. Disponível em WWW: http://www.cecl.com.pt/workingpapers/files/ed9_praticas_autograficas.pdf. p. 8

BERTOLA, Catherine – **From Trash to Treasure.** Kunsthalle zu Kiel. [Consult. 15 Mai. 2012]. Disponível em WWW: http://workplacegallery.blogspot.pt/2011/11/catherine-bertola-from-trash-to.html

CLARK, Lygia. **Caminhando** [texto sobre exposição de 1964]. Rio de Janeiro: Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark. [Consult. 19 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17

COTE, Andrea **– Artist Statement: Reflections of a Muse**. [Consult. 27 Jun. 2009] Disponível em WWW: http://www.andreaspace.net/writing.html

CRESPO, Nuno – **Vestígios, Marcas e Imagens** [texto sobre exposição de Pedro Gomes]. Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 2005. Disponível em WWW: https://sites.google.com/site/pedrogomesarte/vest%C3%ADgios%2Cmarcaseimagens

DUMOND, Camille – **nrj+starling – 12.12.2013.** Bruxelas. [Consult. 27 Dez.2013] Disponível em WWW: http://nadir.ultralocal.fr/?

DUNCAN, Michael – **Breaking Ranks, Pencils Ready**. 2003. Disponível em WWW http://aboutdrawing.org/artist/view_essay/17?artist_id=12

Exposition RE, **Le Travail de Diogo Pimentão** (artigo sobre instalação)**.** 2013. [Consult. 21 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://exposition-re.blogspot.pt/2013/02/le-travail-de-diogo-pimentao.html

FARIA, Nuno – **Dan Perjovschi: When I'm Working I See Everything as a Drawing** (texto do catálogo). Porto: Culturgest, 2007. [Consult. 23 Mar. 2013] Disponível em WWW: http://www.perjovschi.ro/dan-perjovschi-when-i-m-working-i-see-everything-drawing.html

FOA, Mary Clare – **What Might "Performance" Mean in the Context of Drawing?** 2005 [Consult. 15 Jul. 2009] Disponível em WWW: http://www.lboro.ac.uk/microsites/sota/tracey/journal/perf/foa.html

Fundação de Serralves – **Ana Hatherly** (catálogo)**.** Porto: Fundação de Serralves. [Consult. 21 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://www.serralves.pt/documentos/DossiersPedagogicosSE/1309_5D_AnaHatherly_v2.pdf

GOODMAN, Jonathan – **The Memory of the Dance: Trisha Brown at Sikkema Jenkins**. [Consult. 17 Jul. 2013] Disponível em WWW: http://www.artcritical.com/2012/01/18/trisha-brown/#sthash.0yyGIRIX.dpuf

GRAYSON, Richard **– Door Window Draw.** Copenhaga: Galleri Bo Bjerggaard, 2007. [Consult. 29 Nov. 2011] Disponível em WWW: http://www.artnet.com/galleries/Exhibitions.asp?gid=423947955&cid=124489

GROOM, Amelia – **There's Nothing to See Here: Erasing the Monochrome**. 2012. [Consult. 17 Out. 2012] Disponível em WWW: http://www.e-flux.com/journal/there's-nothing-to-see-here-erasing-the-monochrome/

HARTY, Deborah – **Drawing Through Touch: A Phenomenological Approach**. 2012. [Consult. 17 Jan. 2013] Disponível em WWW: http://process.arts.ac.uk/content/drawing-through-touch-phenomenological-approach

JORGE, João Miguel Fernandes – **O Corpo, O Papel, O Fogo** [Pedro Gomes]**.** 2008. Disponível em WWW: https://sites.google.com/site/pedrogomesarte/pedrogomescorpopapelfogo

KNOWLES, Tim, Rokegy gallery. [Consult. 15 Jul. 2013]Disponível em WWW: http://www.rokebygallery.com/matrix_engine/content.php?page_id=944&image=1094

LEE, Pamela M.; WILLIAM Anastasi – **Untitled (Subway Drawing) 2-3-93**. 1993. Disponível em WWW: http://aboutdrawing.org/artist/view_essay/74?artist_id=12

LILLEMOSE, Jacob (ed.), **William Anastasi: Copenhagen, Cologne, Hamburg.** Copenhaga: Stalke Galleri, 2005 > [Consult. 12 Jul. 2012] Disponível em WWW: http://www.stalke.dk/uploads/s_pdf/11_pdf_4045.pdf

MACDONALD, Juliet [Consult. 5 Dez. 2013] Disponível em WWW: http://drawingspacesen.weebly.com/juliet-macdonald.html,.

O'HARA, Morgan. **Os Lápis de Morgan O'Hara** (entrevista)**.** 2009. [Consult. 21 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://pontofinalmacau.wordpress.com/2009/06/24/os-lapis-de-morgan-o´hara/

PAIXÃO, Pedro A. H. Disponível em WWW: http://www.pedroahpaixao.info/folio.html

PARSONS, Talcott – The Unit Act of Action Systems. **The Structure of Social Action.** Nova Iorque: Free Press, 1937, pp. 43-48. [Consult. 21 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://www.d.umn.edu/cla/faculty/jhamlin/4111/Parsons/ParsonsReading.html

PIMENTÃO, Diogo [Consult. 3 Set. 2011] Disponível em WWW: http://myemail.constantcontact.com/opening-10-9-2011--Diogo-Piment-o.html?soid=1102955221781&aid=3DjF0t6-5HA

PINHARANDA, João – **Desenhos Úteis** [Pedro Gomes]**.** [Consult. 21 Jun. 2014] Disponível em WWW: https://sites.google.com/site/pedrogomesarte/pedrogomesdesenhosuteis

PLUMMER, Sandra – String, Space and Surface in the Photography of Vik Muniz. **Textile.** Volume 5, n.º 2 (2007). [Consult. 21 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://vikmuniz.net/library/string-space-and-surface-in-the-photography-of-vik-muniz-by-sandra-plummer

POGGI, Christine – **Seguindo Acconci/Visão Direcionada**. [Consult. 16 Mai. 2013] Disponível em WWW: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Christine_Poggi-.pdf

QUEIROZ, João. Disponível em WWW: http://joaoqueiroz.com

RABLEY Contemporary Drawing Centre, http://www.rableydrawingcentre.com/courses.htm

REIS, Paulo – **A Montanha Mágica de Cristina Ataíde** (texto sobre a exposição Lugares de Deriva)**.** Ponta Delgada: Galeria Fonseca Macedo, 2009. [Consult. 19 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://www.cristinataide.com/pdf/montanhamagica.pdf

Schleicher + Lange Galerie – **Diogo Pimentão, Longeur Sans Largeur / Point Sans Partie** (texto sobre exposição). [Consult. 3 Set. 2011] Disponível em WWW: http://myemail.constantcontact.com/opening-10-9-2011--Diogo-Piment- o.html?soid=1102955221781&aid=3DjF0t6-5HA

TILLEY, Annabel – **The Inexorable Rise of Drawing**. Garageland, n.º 6 (2008). [Consult. 21 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://www.transitiongallery.co.uk/documents/The_rise_of_drawing_Annabel_Tilley.pdf

TORMEY, Jane – **How to Do Things with Drawing**. 2005 [Consult. 21 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://www.lboro.ac.uk/departments/ac/, tracey/perf1.html, 2005

TUDELA, Pedro – **Mono #2: Cochlear Poetics Writings on Music and Sound Arts.** Porto, 2013. [Consult. 21 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://pedrotudela.org/wrk7/148/

VEJBRINK, Helena – **Poetic Conceptual Work on Display at BildMuseet** (comunicado de imprensa sobre a exposição)**.** Umeå: BildMuseet, 2009. [Consult. 21 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://www.umu.se/sok/english/news-and-press-releases/newsdetail/poetic-conceptual-work-on-display-at-bildmuseet.cid63285

Whitechapel Gallery – **Toba Khedoori – 06 September – 21 October 2001** [Consult. 15 Mar. 2013] Disponível em WWW: http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/toba-khedoori

DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS

ABBAGNANO, Nicola – **Dicionário de Filosofia.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Academia das Ciências de Lisboa – **Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea**. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, Editorial Verbo, 2001.

FERRATER MORA, José (ed.) – **Dicionário de Filosofia.** Lisboa: D. Quixote, 1991.

GIL, Fernando (coord.) – **Einaudi, Enciclopédia.** Vols. 25 Visão: 41 Conhecimento, Lisboa: INCM, 2000.

LUCIE – SMITH, Edward – **Dicionário de Termos de Arte.** Lisboa: CL, 1990.

ANEXOS

LEONEL MOURA

Fevereiro 2013

J. Jorge Marques: Podes descrever-me brevemente o que fazes (desenho)?

Leonel Moura: Nos finais dos anos 90 tomei contacto com conceitos científicos relativamente recentes à época, sobretudo com o de emergência. Interessei-me assim pela possibilidade de gerar obras de arte artificiais. Ou seja, produzidas por algoritmos e máquinas com um mínimo de intervenção humana. É preciso entender que os processos emergentes de auto-organização são desencadeados por nós mas não se pode determinar o resultado. Este depende de interacções aleatórias que não controlamos.
Desde então tenho vindo a trabalhar no sentido de conseguir uma cada vez maior autonomia dos processos emergentes, em particular através da utilização de robôs. Estas máquinas têm uma característica muito interessante quando se pretende afastar ao máximo o humano do processo. Os robôs vivem no mundo real usando sensores e mecanismos de decisão independentes de quem os construiu e acciona.

JJM: O que te leva a fazer esse o trabalho? (Como descreverias a tua relação com o desenho? Que funções lhe atribuis?)

LM: Olhando para a história da arte penso que a próxima fronteira a transpor é a da centralidade do humano. Depois da abstracção que supera a representação do real e de Duchamp, que desvaloriza a manufactura, podemos agora encarar a possibilidade de gerar uma criatividade artificial feita por máquinas. Nesse sentido, como artista, quero contribuir para a própria evolução da arte abrindo-a a outras entidades não-humanas, das naturais e biológicas às artificiais das máquinas. Esse passo significa uma explosão da criatividade geral, a qual, num processo simbiótico, acaba por reverter em benefício da própria cultura humana. Da mesma forma que temos bactérias que vivem em simbiose nos nossos intestinos, sem as quais morreríamos, podemos agora pensar numa cooperação activa com outros seres, naturais e artificias, que nos ajudam a acelerar a nossa própria inteligência e criatividade.

JJM: Como descreverias o processo do teu desenho? (Podes dizer-me alguma coisa relativamente à condição processual do teu desenho?)

LM: Em 2000 comecei a usar o chamado algoritmo de formigas (*ant algorithm*). No essencial, este algoritmo, criado por Marco Dorigo e outros cientistas, simula o comportamento das formigas gerando, através de um processo emergente e de auto-organização, os conhecidos trilhos destes pequenos insectos. Olhando para esses trilhos, linhas no espaço 2D, percebi que podia usar esse mecanismo para criar desenhos auto-gerados. O meu papel é assim, neste domínio, o de desencadear um processo para logo perder o controlo não só da sua evolução como, mais relevante, do resultado final. Com a introdução dos robôs, de que fui pioneiro, os desenhos resultantes tornam-se ainda mais indeterminados e autónomos. É importante acrescentar que o processo não é aleatório, ainda que tenha componentes aleatórias. Os robôs criam uma composição, original e irrepetível.

JJM: Há quanto tempo tens vindo a trabalhar dessa maneira?

LM: Como disse, a partir do final da década de 90 tive a oportunidade de conhecer algumas ideias científicas bastante avançadas que introduziam uma nova abordagem da inteligência artificial. Fui objectivamente dos primeiros artistas a perceber o seu potencial para gerar um novo tipo de arte.

JJM: Qual a importância do(s) parâmetro(s) (matéria, tempo, percepção, acção, repetição, transferência, autonomia / autónomo), no teu processo de desenho?

LM: Os mecanismos deste tipo de arte não se baseiam nas visões convencionais. Desde logo porque os conceitos que se aplicam aos humanos, como percepção, por exemplo, são aqui distintos. A percepção dos robôs é de um tipo diferente, bastante mais focada, localizada e dependente de regras simples de comportamento. Entre outras coisas decisivas, os meus robôs não têm uma visão de conjunto do desenho, nem têm "estados de alma", subjectividade ou emoção. Simplesmente reagem a estímulos locais. Mesmo assim geram desenhos de grande complexidade e criatividade, ao modo dos processos biológicos e naturais, e por isso digo que se trata de uma arte bioinspirada.
Quanto à questão do tempo, ou seja, momento em que a obra é dada por terminada, nos primeiros robôs essa decisão era ainda minha, mas nos mais recentes são as próprias máquinas que tomam a decisão de terminar por via de um processo inteligente. Daí que o mesmo robô possa produzir um desenho com pouca intervenção ou com muita, numa gradação demonstrativa de que não se trata de um mero procedimento quantitativo e tão-pouco aleatório.

JJM: Esse(s) parâmetro(s) são o esquema generativo do trabalho?

LM: A parametrização nos processos de criação destes desenhos artificiais assenta sobretudo no nível de percepção dos sensores. Uma elevada sensibilidade à cor e ao traço gera desenhos densos, uma menor sensibilidade produz desenhos com maior concertação de manchas. Do ponto de vista do olhar humano, os desenhos com maior definição formal, ou seja, onde se vêem "coisas", produzem um efeito de maior reconhecimento criativo. O que se deve à nossa necessidade, mental, de "construir" formas a partir da complexidade e do caos.

JJM: Em caso afirmativo, qual a importância que isso tem para ti?

LM: A adesão do observador humano a estas obras é meramente estratégica, não tendo grande interesse para o processo em si.

JJM: Como descreverias a circunstância do processo que define o teu trabalho?

LM: O meu trabalho tem pouco a ver com a criação de "belas obras", mas antes com a vontade de ampliar as fronteiras daquilo a que chamamos arte. Nesse sentido, na arte robótica, nunca me interessei pela interacção homem/máquina. Tenho outras obras que tratam disso. Existe, contudo, alguma influência de tipo contextual na produção destas máquinas. Como as decisões são determinadas pelos sensores, alguma variação luminosa do ambiente produz comportamentos ligeiramente diferentes. Para além dos aspectos mecânicos próprios das máquinas. Ou seja, é possível detectar variações de comportamento de robô para robô, o que lhes acrescenta alguma individualidade.

JJM: Como gostarias que as pessoas / público se envolvam com o teu trabalho?

LM: Como disse, neste tipo de trabalho não procuro interacção com o público. Interessa-me acima de tudo a autonomia da máquina. Do ponto de vista do observador humano trata-se de questionar algumas das suas convicções sobre o que é arte, o que é criatividade, sobre autoria ou a possibilidade de uma manifestação inteligente e criativa não-humana. A experiência

demonstra que a maioria das pessoas tem dificuldade em entender os processos emergentes e se agarra à ideia de que só o humano tem tais capacidades. Ora a realidade vai demonstrando que não só já vivemos no tempo das máquinas inteligentes e criativas, como a sua evolução é imparável. O meu trabalho, como artista, pretende ser um anúncio do futuro. O que sempre me pareceu ser o papel da arte (humana).

JJM: Qual o futuro da arte nessa perspectiva?

LM: Considero a chamada arte contemporânea uma arte antiga, ultrapassada e obsoleta, cujo objectivo é prolongar a ilusão da centralidade do humano no universo, apesar de toda a evidência de que tal não corresponde à realidade. Sendo certo que o observador está irremediavelmente no centro do universo, a inteligência permite perceber que existem outros actores tão ou mais determinantes do que nós. Parece-me importante valorizar, até para nosso próprio benefício, a inteligência e criatividade dos "outros", dos não-humanos, sejam eles naturais ou artificiais. Nesta ordem de ideias, imagino um tempo em que os artistas não "fazem coisas" mas fazem aquilo que faz. Desencadeando processos que logo escapam ao controlo conquistando a sua própria autonomia. É por isso que digo, num misto de provocação mas também de convicção, que o grande artista do futuro não será humano.

Troca de e-mails, no âmbito da tese, ocorrida entre os dias 17 e 31 de Janeiro de 2012

(17-01-2012, J. Marques)

Bom dia, Leonel Moura,

Colaboração em estudo de caso.

Relativamente às obras (séries) escolhidas para integrar o estudo de caso, são as seguintes: *Swarm Paintings – Swarm Drawinhgs, 2001*
Estas obras serão sempre o ponto de partida, ainda que, se entender, se possa referir a outras obras onde as questões suscitadas sejam mais evidentes. O que nos interessa a determinada altura é compreender as questões relativas ao que é potencialmente gerado pelo(s) processo(s) que define(m) aquilo que a obra é.

Algumas questões que importa considerar:
Qual a importância do processo (fazer) na definição/construção do "discurso" visual e critico da (sua) obra?
É o processo um modo de "fazer" e simultaneamente um modo de "pensar"? O "desenho" (a obra) e o processo são o mesmo?

Na tentativa de organizar uma espécie de taxonomia do processo, poderia considerar que o Leonel Moura desenvolve o trabalho também ou a partir de "modelos experimentais de processo autónomos"? (Modelos autónomos)
Como se poderia definir um modelo (de processo) autónomo?
Alguns pontos a considerar:
Aleatoriedade e acaso (?) - na sua relação com os mecanismos e automatismos.
O corpo exterior (?) - referindo o nível de envolvimento do corpo relativamente aos aspectos que

derivam directamente da acção do corpo sobre uma superfície.

Decidir, não decidir (?) - como (o)posição daquilo que deriva da vontade, da intenção e do controlo, sobre a obra.

Estes são, ao momento, alguns indicadores que tenho retirado da obra do Leonel para a construção de um "discurso" em torno do processo. Há uma questão transversal que tem que ver com o tempo que percebo que exista mas que não tenho sido capaz de decifrar. De algum modo estou a referir-me ao "tempo" de pensar o desenho, o "tempo" de fazer o desenho e ao "tempo" de espera, que parece ser simultaneamente um tempo de percepção em "tempo real" do que acontece sobre a superfície. Quando termina o desenho? O que decide de algum modo o início e o fim do desenho?

Caro Leonel, estas são algumas considerações e perguntas sobre um trabalho que me interessa, que conheço desde a década de 90, ainda como estudante, e cujas implicações processuais têm tido para mim a maior importância.
Estas notas são o que mais se aproxima daquilo que poderá ser usado para a entrevista ou no caso de preferir responder de outro modo.
(...)

Muito obrigado.

Cumprimentos.
J. Marques

(21-01-2012, Leonel Moura)

Caro Jorge Marques
aqui vão algumas primeiras e sucintas reflexões com base nas suas questões
ab
Leonel

Qual a importância do processo (fazer) na definição/construção do "discurso" visual e critico da (sua) obra?
É o processo um modo de "fazer" e simultaneamente um modo de "pensar"?
Não há nenhuma novidade na arte processual. Ela está na origem da arte moderna e torna-se incontornável na produção da arte do pós-guerra (denominada, sem grande rigor, diga-se, como arte contemporânea). A arte moderna resulta de um movimento, conceptual, sensorial e até emocional, em direcção à abstracção. Na mesma medida em que se amplia e complexifica a componente de conceptualização do acto artístico, procede-se, por outro lado, no campo formal a um processo de redução ao essencial. A abstracção na arte moderna descreve-se como desvio que vai da aproximação com o real, caso dos primeiros impressionistas, até ao maior afastamento possível, com Kandinsky, e uma arte que já não refere qualquer elemento externo ou objectivo. Não é por acaso que a pintura de Kandinsky chama-se "não-objectiva".
Com Duchamp esta tendência radicaliza-se. O processo deixa de ser o mecanismo que conduz a uma desconstrução ou redução formal, para se tornar no centro da própria produção artística. A partir de Duchamp toda a arte é processo. E a obra residual ou documental.
O meu trabalho parte daqui. Parte também da ideia de que ser artista é acrescentar algo mais à própria história de arte. Ou seja, entendo a actividade artística, no nosso tempo, como uma reconfiguração e renovação permanente do próprio contexto de produção. Sem esse desígnio não há arte, mas artesanato ou, no melhor, *design*.
Em finais dos anos 90 procurei saber como podia produzir uma arte processual mas cujo processo

não fosse determinado nem controlado por mim. O ideal seria uma arte que se fizesse a si mesma, com o mínimo de intervenção externa.
Na altura já se falava de arte generativa, mas não me interessou porque esta assentava em conceitos de *fitness*, definido pelo agente humano, e também em sucessivas escolhas no curso das iterações, igualmente decididas por este.
Interessei-me então pelos processos emergentes com base nos estudos e algoritmos baseados no comportamento das formigas.
Existe uma enorme diferença entre um processo linear, tipo causa/efeito, e um processo emergente. Neste não há maneira de predeterminar ou prever o resultado. A única maneira de testar um processo emergente é desencadeá-lo e ver o que sucede.
Isso pareceu-me perfeito para o que pretendia.
Na última década criei uma série de pequenos robôs capazes de produzir a sua própria arte. O meu papel, como autor, reside em conceber, programar e ligar/desencadear o processo. Mas a partir desse momento a minha intervenção é mínima e irrelevante para o resultado final. É preciso compreender que num processo emergente deste tipo a programação não visa o controlo, mas dotar, neste caso o robô, dos meios para poder tomar decisões por si próprio com um elevado grau de autonomia. Aliás, o processo só é emergente se assim for.

O "desenho" (a obra) e o processo são o mesmo?
No caso de uma *performance* dos robôs, o processo é a obra. Mas o desenho daí resultante também é uma obra, enquanto registo desse mesmo processo. Sobretudo na arte contemporânea, este tipo de situações é frequente. Muitas "obras" são resíduos de acções, descrições, propostas, ideias dos artistas.
Isto deve-se a uma necessidade de afirmação e confirmação de expressões artísticas processuais e, muitas delas, efémeras; e por outro à necessidade de alimentar museus, colecções e mercado.

Na tentativa de organizar uma espécie de taxonomia do processo, poderia considerar que o Leonel Moura desenvolve o trabalho também ou a partir de "modelos experimentais de processos autónomos"? (Modelos autónomos)
Como se poderia definir um modelo (de processo) autónomo?
Os modelos são emergentes, os robôs, pela sua natureza, é que garantem autonomia do processo. Escolhi robôs precisamente porque eles vivem no mundo real. Um robô é um computador com sensores e actuadores. Ou seja, vê o mundo e age sobre ele.

Aleatoriedade e acaso (?) - na sua relação com os mecanismos e automatismos.
A criação de desenhos e pinturas pelos meus robôs tem tanto de aleatório quanto de determinístico. A emergência dá-se precisamente quando se passa de um aleatório inicial para um *feedback*, ou seja, para o reforço de determinadas áreas do desenho e "desinteresse" por tudo o resto. Daí a formação de *clusters* e criação de uma composição pictórica artificial.

O corpo exterior (?) - referindo o nível de envolvimento do corpo relativamente aos aspectos que derivam directamente da acção do corpo sobre uma superfície.
A decisão de usar robôs partiu dessa necessidade de ter um corpo, ou seja, de dar corporeidade (*embodiment*) ao processo. As vantagens face à utilização do computador são enormes. O robô age no mundo, o computador, por si, não; o robô cria a sua própria descrição do mundo (através dos sensores); o robô altera o mundo, no caso, com os actuadores e canetas, modifica o desenho. Para além disso, enquanto entidade com corpo, o robô tem um comportamento singular, erros, pequenos defeitos mecânicos, inabilidades de toda a ordem, o que gera complexidade e diversidade. O robô nunca faz a mesma coisa, mesmo que as condições de partida sejam exactamente as mesmas.

Decidir não decidir (?) - como (o)posição daquilo que deriva da vontade, da intenção e do controlo, sobre a obra.

Nos processos emergentes, as questões de controlo e de intencionalidade não se colocam. Por exemplo, um bando de pássaros não tem qualquer intenção em gerar determinados padrões quando voam em conjunto. Eles simplesmente emergem das interacções que se estabelecem entre cada pássaro singularmente. Uma tempestade não se forma porque existiu a vontade dos átomos atmosféricos em provocar chuva e vento. Do mesmo modo "ninguém", nem nada controla estes processos.
Enfim, a emergência é um novo conceito na arte. Que abre uma nova e larga porta para a realização da arte, agora menos concentrada na autoria individual e humana, mas para a exploração dos mecanismos naturais da própria criatividade. Daí que eu fale de criatividade artificial e de arte não-humana.

(22-01-2012, J. Marques)

Boa noite,
Muito obrigado, Leonel Moura.

Na leitura que fiz das "respostas" às questões, que são também iniciais, sobre o trabalho, fiquei com vontade de as potenciar. Tenho naturalmente lido a informação disponível sobre o trabalho do Leonel e reconheço que existe um discurso sobre as questões relativas à criação de (em) arte e um outro elemento fundamental relativo à percepção da obra.
Existe de algum modo, no trabalho do Leonel, a referência a tempos na obra, que correspondem a diferentes estados da "matéria", da "coisa do desenho" (desde a concepção à conclusão) que gostaria de perceber na relação que é determinada pelo início o fim do desenho.

O desenho é em certo sentido decidido pelo que o Leonel "determina" quando programa os robôs (?) a imagem que "fica" (é o vestígio das acções programadas) e obedece a um tempo também determinado? (ex: robôs desenhando 12h sobre papel com impressão ?)
Devemos aprofundar estas questões em diálogo, mas... Primeiro. Não há nada determinado. Eu não programo os robôs no sentido da programação enquanto conjunto de ordens. Eu ligo os sensores a uma capacidade de processamento da informação recolhida pelo próprio robô. Esse processamento baseia-se em *feedback* (determinístico, portanto) e aleatoriedade. O processo em si é emergente.
Segundo. Enquanto nos primeiros robôs eu decidia o fim do processo, nos mais recentes isso já é feito pelos próprios robôs também baseado nas suas capacidades sensoriais. Ou seja, não é quantitativo, do género parar ao fim de 12 horas, mas qualitativo, parar quando está bem. (Depois posso explicar como se processa o estar bem, a que chamo *sense of rightness*, a partir de Gombrich.)

A relação entre o processo e o comportamento/ organização (das colónias) de formigas funciona como uma espécie de modelo criativo? As variações que existem nas diferentes obras decorrem do maior ou menor "afinamento" do

comportamento dos robôs relativamente ao que é tecnologicamente possível a dado momento ou eles (robôs) chegaram a uma determinada maturação e agora é mesmo deixá-los "habitar" o papel?
Embora tenha partido do modelo das formigas, na verdade o que me interessou foi a sua característica emergente. O meu modelo é a emergência, e a novidade está em ter introduzido a emergência como uma nova forma de produção artística. Uma nova expressão. Hoje começam outros artistas a fazer o mesmo. E aqui há muito para falar. O acaso foi usado ao longo do século XX. Mas o emergente nunca, porque não se sabia o que era. Mesmo os primeiros artistas a usar robôs (como Harold Cohen) não usaram a emergência porque também ainda não sabiam o que era. Não sei se fui o primeiro, mas se não fui, não andei longe.

Gostava de lhe perguntar, porque me chamou a atenção e porque não (me) é indiferente, o que leva o Leonel Moura a decidir ser (um) desenho ou ser (uma) pintura? As marcas? O tempo? A superfície ? Ou... *(Ex: Swarm Paintings – Swarm Drawings, 2001)*
A distinção é meramente técnica. Em papel com caneta é desenho; em papel com pincel é pintura; em tela com caneta ou pincel é pintura. Para mim não é importante.

Leonel, mais uma vez muito obrigado pela disponibilidade. Se entender que estes comentários merecem algumas palavras, tenha a liberdade de as "escrever".

Abraço.

Bom fim-de-semana.

(23-01-2012, Leonel Moura)

(…) envio o capítulo de um livro que escrevi (sobre *design*) e que trata muito sucintamente do conceito de emergência e também o resumo de uma conferência que vou dar em Madrid em Abril sobre a questão da abstracção.

Até há algumas décadas a ciência tinha dificuldade em explicar determinados fenómenos naturais, pois estes não podiam ser reduzidos a uma mera análise das partes nem a processos lineares de causa/efeito. Físicos, químicos e biólogos, entre outros, assistiam a súbitas alterações "imprevisíveis" nos seus campos de estudo que não podiam ser explicadas pela ciência convencional. Em particular, percebeu-se que nalguns casos o **todo era superior à soma das partes**, ou seja, o estudo do comportamento de cada parte isolada não conseguia determinar o que sucedia globalmente. "Alguma coisa" acontecia que não podia ser isolada e "dissecada". Um dos exemplos mais conhecidos é o da formação da água por combinação das moléculas de hidrogénio e oxigénio. Como refere Manuel DeLanda, a água tem propriedades que não estão presentes nas suas partes componentes: oxigénio e hidrogénio são gases à temperatura ambiente, enquanto a água é líquida[1]. Não deixando de ser curioso que se deitarmos hidrogénio ou oxigénio para um fogo ele revigora, mas se deitarmos água, que contém estes dois componentes, ele apaga.
Outros exemplos são a formação de tempestades, a forma das dunas, os flocos de neve ou o comportamento das formigas e outros insectos sociais. A formação de carreiros nas formigas é particularmente elucidativa. Ao contrário do que se pensava, não existe no formigueiro nenhum comando ou predeterminação para se criar uma fila de formigas em direcção à comida ou para cumprir qualquer outra tarefa. As formigas saem do ninho aleatoriamente e caso alguma encontre comida (neste exemplo) regressa ao ninho deixando um rasto de feromona, um químico, uma

1. DELANDA, Manuel – **Philosophy and Simulation: The Emergence of Synthetic Reason**. Londres: Continuum, 2011. ISBN 9781441170286.

espécie de odor, que excita as outras formigas. Qualquer das suas companheiras que cruze este trilho tende a segui-lo, chegar à comida, reforçando por sua vez a feromona. Cedo se forma um carreiro. Quando a comida se esgota as formigas deixam de emitir feromona e esta evapora, desaparecendo assim o trilho.

Este exemplo clássico mostra como em determinados sistemas existem **propriedades emergentes**, as quais dão lugar a um comportamento global que não pode ser previsto a partir da observação do simples comportamento de cada agente. É a interacção entre os vários agentes que produz um Todo que é mais do que a soma das partes. E este é portanto imprevisível.

Hoje conseguimos entender a "mecânica" dos sistemas com propriedades emergentes, mas continua a não ser possível determinar *a priori* o que vai suceder. Assim, a única maneira de testar um processo emergente é desencadeá-lo e ver o que acontece.

RUI MOREIRA

Lisboa, 22 de Julho de 2013

( )

Rui Moreira: ( ) Eu não sei por onde é que queres começar. Aqui em cima da mesa está o mais recente trabalho. Depois eu tenho aqui catálogos… este é do deserto. Foi um trabalho feito também com o Pedro Paixão. Eu vou passar, assim só para tu veres. Isto é um livro que fizemos. Que tem trabalho, mas o livro era para ser um objecto à parte, que também é desenho, (não é)… que eu fiz com o Pedro Paixão, que tu conheceste ( )

J. Jorge Marques: [Sim, sim.

RM: E também com o Tiago (Marrecas) que era o fotógrafo que fez aquela fotografia. Isto foi numa das oito ou nove viagens a Marrocos, ao deserto, que eu fiz, e que foram muito importantes para aqueles desenhos… (pausa)

JJM: [Exactamente.

RM: Que têm estes elementos… ( )

JJM: Esse ( ) elemento é a origem depois do (desenho)... pois, exactamente.

RM: Estes aqui, ainda são os mais antigos. ( ) estas são imagens, do filme do Pedro. Porque o Pedro fez um filme, que tinha imagens captadas lá. ( ) Sou eu, no Jipe, a desenhar, ( ) numa altura que já era impossível estar lá fora, ( ) vês aqui à frente, não se vê nada. É uma tempestade de areia. Temos uma visibilidade muito curta. E ele filmou isto. Isto é uma tempestade de areia e nós andávamos no meio disto. E muitos destes desenhos, ( ) aqueles que tu viste do lápis foram mesmo feitos lá, os desenhos de lápis fininho que aparecem nesse livro. Estes ( ) já foram, posteriormente, feitos cá, com um processo completamente diferente. ( )

JJM: Sim, exactamente.

RM: É este… Este aliás, era o desenho que eu mais gostava e o processo aqui era… (pausa) trabalhar todos os dias, do nascer ao pôr do Sol… (pausa) Tanto eu, como o Pedro que andava a filmar, como o fotógrafo, e chegávamos lá (eu aqui escolhi o sítio), ( ) aqui estava dentro do Jipe. Havia alturas em que dava para ir lá para fora, estar lá fora. Outras vezes já estava tanto calor… ( ) Vinha para dentro. Porque era mesmo muito calor, quarenta graus, cinquenta graus às vezes. E, portanto, aqui o processo ( ) acho que para mim tem muito a ver com o corpo. Tinha a ver com a nossa experiência física do lugar.

JJM: Com a resistência (física, certo)?

RM: (Sim) (pausa) A história destes desenhos… Eu conto-te a história para chegar a estes desenhos. Foi, primeiro comecei a ir lá (ao deserto) e não desenhar. Só para conhecer o sítio. Para conhecer… bem, eu nunca tinha ido ao deserto. Íamos de jipe. Nesta altura ainda não ia com o Pedro, ia com outros amigos meus, mas eu não sabia que ia para lá desenhar. Ia lá, andava a passear, a viajar. E depois de ( ) ter a experiência de sair de jipe e de sair da estrada e começar a andar

mesmo dentro do deserto, comecei a fazer todos os anos, depois fazíamos trezentos quilómetros, quatrocentos. Viagens cada vez maiores. Quando foi com o Pedro, fizemos (talvez) setecentos. Foi (uma má) viagem. ( ) tivemos quinze dias sempre dentro do deserto e fora da estrada. Aqui nestes desenhos como noutros… por isso é que eu não respondi… o processo é muito diferente e muito orgânico. Porque isto tinha a ver exclusivamente com… não saber bem o que é que era… o que é que ia encontrar. Mas sabia que era completamente diferente estar a trabalhar aqui, com as luzes dentro de uma casa, completamente protegido. Posso ter mais luz, menos luz. Posso controlar a luz, posso controlar até o calor, o frio, com aquecedores, com as ventoinhas. No fundo controlo tudo. E ali não controlo nada. É exactamente o contrário. Estou completamente exposto em termos de corpo e também nunca tinha tido aquelas sensações físicas. Senti tanto calor. E ver paisagens tão longínquas. Nunca tinha visto. […]

E aqui, foi muito importante isto, foi mesmo (uns) desenhos que (se calhar) o mais importante, não foi só o desenho em si, mas foi a passagem pela experiência, por começar a experimentar coisas fisicamente fortes. O (facto de) não haver quase sombras, na maior parte do dia, porque há umas montanhas mas há sítios também muito planos que é só um sol brutal, tão brutal que… eu acho que o desenho… eu escolhi aquela coisa de fazer aquela linha… porque a luz invade o desenho todo. Às vezes quando se está a desenhar, quase que não se está a ver bem o que é que estás a desenhar, ou estás a olhar para a montanha ou para o que estás a desenhar e também não vês porque (aquilo) é uma luz… Isso são tudo experiências físicas… (depois) o tempo. (…) O tempo que é completamente diferente lá, parece muito maior. Normalmente, por exemplo, nós estivemos lá quinze dias e aquilo parecia, não digo quinze anos, mas pareciam (quase) anos (e não dias). Nunca mais acabava, porque interiormente, não sei… ao contrário do que as pessoas podem pensar. Não sei se já lá foste…?

JJM: Não, não fui.

RM: Eu julgava que era muito diferente do que é. Julgava que era uma coisa muito calma, ( ) interiormente. E não achei nada. Achei que… é exactamente o contrário. Como tudo à volta é morto, uma paisagem de morte, há pouca vida, há pequenos animais às vezes, mas não há quase nada, ( ) e (pausa) nós (queremos) muito mais ( ) mas o dentro está cheio, com tudo o que nós trazemos, da cidade, da nossa (vida). Então, o que se passava, pelo menos comigo e acho que com outras pessoas que eu também falei, é que tens tempo para ver a tua vida toda. É uma espécie de meditação, mas não é necessariamente lenta. Às vezes é muito rápida e como não há nada para distrair, porque isto tudo aqui, em comparação ao deserto, tudo é distracção. Lá, ( ) não há nada. (risos) Então consegues ( ) focar-te mesmo na pessoa (com quem) estás a falar, ou focar-te mesmo no que estás a pensar, ou focar-te mesmo no que estás a desenhar e eu acho que é óptimo para a concentração. Mas não é uma concentração calma. É uma concentração que está cheia de pensamento interior ( ) Não é um sítio calmo. Eu acho que o deserto não é um sítio calmo, porque se está sempre no limite biológico também da morte, ( ) não se podem aguentar não sei quantos graus, não se podem aguentar não sei quantos dias mais se não houver água, ou se tivermos um acidente ( ) e estás numa paisagem de morte. No entanto, o mais importante ali, para além do espaço enorme e da luz e tudo, eu acho que era o tempo… ( ) só percebemos passado algum tempo, que estávamos numa paisagem… mesmo a própria paisagem é uma paisagem de tempo… porque é… o tempo que aquilo levou a que tudo a… à própria paisagem (surgir) assim.

JJM: [sim, sim.

RM: Quanto tempo é que demora a fazer um deserto? São milhões e milhões de anos. (riso) E quando as pessoas começam a pensar nisso em termos (eh) ( ) quer dizer, estás em cima de uma ampulheta gigante.

JJM: Exactamente.

RM: O tempo que leva a desfazer tudo. E isso é tão forte ou mais forte do que até a (sensação) espacial. E porque é que eu te estou a contar isto? Porque todas estas sensações físicas e psicológicas influenciavam o processo do desenho e a realização do próprio desenho…

JJM: Eu ( ) ia perguntar-te isso relativamente ao desenho dos (caretos). Poderá ter eventualmente a ver com a experiência, [...] uma experiência que envolve o corpo, mas também, o contexto. ( ) É isso que eu gostava de compreender. O contexto em que produzes o teu desenho influencia ou influi o próprio processo ou o desenho...?

RM: {É exactamente isso. Completamente.

JJM: Fiquei com a ideia que sim.

RM: {Completamente.

RM: ( ) Eu não acho que o meu trabalho seja nada conceptual, nem (*duchampiano*), nem nada disso. Quer dizer, para mim, o envolvimento com o contexto, que pode ser a paisagem, que pode ser a festa, neste caso dos Caretos, ou que pode ser as condições físicas que sentes no corpo. ( ) Eu acho que isso é o mais determinante. As características naturais, exteriores, talvez paisagens, (momentos) físicos, tudo. E depois ( ) também interiores, que passam para dentro.

JJM: Tu estiveste... nos Caretos algum tempo? Participaste na festa...

RM: Sim. Já faço parte… Eu fui lá, a primeira vez, para aí há sete anos. Depois fui dois anos, só ver… dois ou três anos, só ver. Três anos, acho eu. ( ) Antes de começar… há sempre… para além disso que tu estavas a dizer do contexto… também há o trabalho de campo, que é… nesse sentido muito importante, é importante o contexto e é importante o trabalho de campo. Ou seja, eu não sentia que poderia… começar (a desenhar) o deserto, mal chegava lá. Eu tenho que ( ) tenho que conhecer mais profundamente o que é que estou a trabalhar. Até chegar o momento em que posso mesmo… E o momento em que eu comecei a trabalhar nos Caretos, foi quando eles me começaram também a convidar para entrar com eles. Para vestir os fatos com eles e entrar com eles na… festa. (…)

JJM: {da aldeia.

RM: ( ) e aquilo é uma coisa poderosíssima mesmo.

JJM: Quer dizer, pelo significado que tem... Há ali um... ( ) eu acho... ( ) tanto quanto conheço da (história) há (algo) que é bastante... intenso. Que tem que ver com o toque, o tocar, de se tocarem...

RM: {Sim, sim, sim…

JJM: ( ) e este tocar... era... (provocatório) devia ser extraordinário. Quer dizer, eles deviam fazer isto, apenas naquela altura.

RM: Sim. ( ) E fazem.

JJM: {Exactamente.

RM: ( ) Aliás, foi por isso que eu quis mesmo fazer o trabalho. ( ) Isto tem a ver com as minhas raízes também. Não é uma coisa conceptual. ( ) Eu vivi em Trás-os-Montes quando era criança, antes de ir para o Porto e depois… quer dizer, fui nascer ao Porto, fui para Trás-os-Montes, depois voltei para o Porto, depois vim para Lisboa. Agora já cá estou… desde os quatro anos. Mas… eu nunca mais tinha voltado a Trás-os-Montes, já não ia a Trás-os-Montes para aí há trinta anos e comecei a ver imagens dos Caretos, ( ) e comecei a ir para lá, sozinho. ( ) E… ao conhecê-los, ao princípio, só de vê-los de fora, ( ) ficava excitadíssimo com aquilo. Porque aquilo não só é excitante por si, como tinha a ver ( ) com as minhas raízes, ( ) lembro-me que já os devia ter visto em criança. ( ) E de certeza que com os meus pais eu devia ter visto. E depois… mas não fazia a () mínima ideia, até que um dia, eles convidaram-me, ao terceiro ano, acho que foi ao terceiro ano, e… e lá… emprestaram-me um fato antigo e tudo… e

quando eu vesti aquilo… eu julgava, quer dizer, eu estava (sentia-me) ainda de uma maneira muito exterior. A partir do momento em que eu vesti aquilo ( )… eu estava à espera - eles agora vão-me ensinar o que é que se faz. E eles não me ensinaram absolutamente nada. Porque aquilo não tem ( )… Eu só percebi no momento. Não tem tradição oral nenhuma. ( ) Aquilo, ensinar é imitar. ( ) E eu estou à espera que eles me digam alguma coisa. Eu comecei a perceber… ( ) que eu tenho é que fazer o mesmo. ( ) E depois isto é uma conjunção de várias coisas que levam mesmo a estados… ( ) de êxtase verdadeiro. É que, os fatos são de lã, assim desta grossura até aqui. Aquilo é pesado, é calor e é uma coisa física… Só que depois tem uma coisa de transe… que são… os sinos, os badalos, que estão sempre… tem os sinos aqui de vaca e, quanto mais velhos são, têm mais sinos. ( ) … aquilo no fundo é uma… uma matilha ou uma alcateia, todos a correr… aquilo a abanar, estás sempre a ouvir aquele som. E aquele som dá-te um transe. ( ) Depois quando é acompanhado com… muitas vezes é… todo o dia acompanhado com… (…) com tambores atrás e com gaitas de fole, que é completamente hipnótico. Então atinge-se mesmo um transe e há… certas alturas em que acontecem coisas. (…) Durante os três dias. E fazem como se estivessem em sua casa. Comem, bebem, sentam-se (risos) nos sofás, chocalham as ( ) (risos)… é tudo deles. É (nós). E as pessoas normalmente até acham graça e gostam e a primeira coisa que fazem é, entras numa casa e… a mesa está cheia de comida para os Caretos. ( ) Mas há uns que não e os que fecham. E aos que fecham, eles depois fazem maldades. (…) Isto tem um lado positivo que é catártico ()…

JJM: Claro, claro.

RM: … que é, vamos lá enfrentar os problemas e olha… é agora ou então… ou então é só para o ano. (risos)

JJM: E tu sentes ( )... isso ( )

RM: Ah, completamente, eu também senti coisas dessas. Por exemplo, eu senti coisas desse género, só que sozinho. Porque eles, ( ) são quase todos da aldeia. (…) Mas eu não era da aldeia, então, como não conhecia profundamente as pessoas da aldeia, eu senti isso sozinho e tive… eu lembro-me de ter ataques de choro e coisas catárticas, mas interiores, que tinham a ver com a minha história, mas que não era passada ali naquele momento, não sei. Mas… o que é facto é que aquilo funciona, não é… a coisa do calor, o extremo calor, o vinho, o efeito do vinho constante a passar, e a sair, e a suar, e o som… há ali momentos em que as pessoas quebram. Quebram mas pode ser para coisas boas e muitas vezes é para resolver coisas.

JJM: E como é que isso passa para o teu trabalho, para o teu desenho?

RM: Isso é depois… ( ) no deserto eu estava… consegui estar ali mesmo a desenhar dias, não é… nos Caretos eu não desenho, quer dizer, enquanto estou na festa nunca desenho…

JJM: Claro...

RM: ( ) … é sempre depois. Mas a vivência é tão forte que eu acho que passa completamente. Quer dizer, tal como muitos dos desenhos, é uma vivência que fica tão gravada no corpo, fisicamente, na memória (física), ( ) não há semanas que eu não me lembre… do deserto ou dos Caretos… que é uma coisa que vai lá mesmo fundo…

JJM: Claro.

RM: Como, sei lá, o equivalente a fazeres uma regressão no psiquiatra ou… mas muito melhor. (risos) Muito mais divertido também. Porque isso são coisas tão profundas que são inesquecíveis. E como são inesquecíveis e estão no inconsciente, mas também vêm ao inconsciente muitas vezes, passam sempre para o desenho. E o desenho fica… sempre de alguma maneira com essas coisas.

JJM: ( ) É um movimento, é uma... espécie de... (síntese) parece-me ( ) movimento. Não é...

RM: Estás a falar dos Caretos?

JJM: Dos Caretos. ( ) Há ali uma espécie de... de síntese da imagem, (um) movimento...

RM: Sim…

JJM: Que faz a coreografia...

RM: {Que dança também… sim, eu tentei pôr uma coisa de dança. Há lá muita coisa de dança, mas é dança arcaica. É dança que vem dos movimentos dos animais.

JJM: Quem estiver por dentro dessa ( ) cultura local, irá perceber que há ali um (desvio)... até porque a cor afasta-se completamente... A cor ( ) (é interessante), porque ela vai descrevendo uma narrativa, penso eu, no teu trabalho. Que é aquele azul... aquele azul... que se vai repetindo... que vais buscando, independentemente do problema que estás a trabalhar. Tu quase que reposicionas o teu trabalho, (pegando) apenas na cor. Depois a questão desenvolve-se...

RM: Não, mas essa questão é importante. Porque essa cor ( ) já atravessou alguns anos. Depois ouve um momento em que desapareceu. Acabaram essas canetas. (…) são umas canetas.

JJM: Sim.

RM: Acabaram, deixaram de fabricar ( ). E agora, voltei a encontrar passado para aí três anos de não ter nenhuma, voltei a encontrar um sítio que ainda (as tem). Mas esse azul, que é incrível, é um azul ( ) meio prateado. Aqui não está completamente fidedigno. Vou-te mostrar, tenho ali um desenho (…) mas é pequenino. (pausa) Isto é, (tipo) um estudo para os desenhos grandes. ( ) Mas é este azul.

JJM: (Sei, sei ,sei)

RM: Este azul, que (pronto)… já não tem nada a ver nesta reprodução. Já não tem nada a ver. Mas isto, eu fazia sempre… Ah, estes pequenos estudos, muitas vezes eu fazia lá em Trás-os-Montes. Mas depois fazia os (desenhos) grandes muitas vezes já cá em Lisboa (e num) estúdio.

JJM: ( ) não tinha ideia que... seria esse azul... quer dizer, tinha a ideia do azul mas não desse azul. A escala (escondia) muito deste detalhe. Que é outro aspecto a considerar ( ) a escala para um desenho feito a caneta, (enorme) com... há uma série de inversões que te fazem levar mais tempo a consumir a... que te leva quase ( ) à saturação que a própria experiência de estar, de viver, o que a coisa te dá.

RM: ( ) Fisicamente, isso é exaustivo. Os desenhos, todos.

JJM: Pois. ( ) Hoje tenho a consciência de que de facto ( ) dessa exaustão que falas... ao... criares o momento de tensão, quase um limite... que é fazer um desenho destes ( ) à escala com que ele é feito com... o material com que é feito, quer dizer, resolve-se melhor com máscaras, ou com pincel e tinta, ou com marcadores de ponta mais larga, etc. Quer dizer, tecnicamente ele poderia ter outra solução. Mas não te cansava, o corpo. Não te obrigava...

RM: Exacto… Há uma procura, eu acho que é inconsciente, mas mesmo no fazer… e tu depois vais ver estes aqui, os últimos, e são cada vez mais… há sempre essa coisa de… eu por mais que tente… eu às vezes tento… ah, vou começar mais cedo… eu trabalho todos os dias, dez/doze horas e… trabalho, começo às nove, acabo às seis/sete, (…) depois recomeço mais (tarde) um bocado. E… nunca, quer dizer, nunca acabo um trabalho, nunca há uma exposição… (…) (risos) é sempre a mesma coisa… mas eu acho que tem a ver com isso… com o trabalho cíclico… e com… no deserto era trabalhar do nascer do Sol ao pôr do Sol, mas… ( ) aqui não é do nascer ao pôr do Sol, mas é sempre, há sempre um horário e há sempre um… mais um pouco mais de tempo, vamos lá mais um hora, e mais outra…

JJM: Tu obrigas-te a cumprir esse tempo...

RM: Sim. Obrigo, mas não é uma coisa de obrigação de…

JJM: Sim, sim.

RM: É uma coisa de… há prazer nisso também.

JJM: Claro, claro.

RM: Porque eu sei que atinjo estados, tal como nos Caretos (…) em que eu senti perfeitamente isso. Havia ali uma altura em que aquilo estava na base, ou vais desmaiar, ou vais dar a volta e vais passar para o outro lado. (…) Para depois continuar… mas depois aí, chegava-se também a esse tal estado, como aconteceu, que é de repente… cais e estás a chorar. Eu lembro-me de não me recordar do meu nome. ( ) E que havia uma identificação total com os outros. (…) Os outros… o outro vai a correr para ali, mas é como se tu também lá estivesses. E há uma desunião do teu próprio corpo. O teu corpo a espalhar-se pelos outros. E há esse tipo de sensações, que são animais, são estranhas… eu acho que vem tudo daí. O… interesse do trabalho vem todo desses estados que… que não são normais e que há uma percepção também diferente. ( )

JJM: Sim. Podemos comparar... (se calhar) estou também a recordar... (com outros pontos) de trabalho, o deserto, os Caretos e... os outros desenhos...

RM: Geométricos.

JJM: Geométricos. Sim. Há qualquer coisa de repetitivo... em todos eles. É claro... julgo eu (...) que no deserto... ( ) a possibilidade de conseguires encontrar diferença numa coisa que (efectivamente) tu dizias não conseguir ver forma-se uma imagem. Com certeza que se forma aquela dupla imagem, ao fim de algum tempo... o sol...

RM: (Tipo) miragem mesmo. (risos)

JJM: Exactamente. Portanto, porque é tudo repetido... porque não consegues (distinguir) aquela pedra da outra pedra que está ao lado... porque (tu) não tens contraste... Os Caretos, aquelas tiras de lã dos fatos dos Caretos, o movimento... aquilo torna-se tudo igualmente repetido...

RM: Parece um, que se divide em não sei quantos.

JJM: Sim. E nos (desenhos) geométricos... dá-me a ideia de que, apesar de se reconhecer aquela cruz, que é (uma cruz latina)... há momentos em que ela se sobrepõe e repete e que...

RM: Completamente. Sim, sim. (…) Vou-te só mostrar este… eu depois, este tu levas… podes levar. Isto é só um momento. É uma fotografia que eu achei bonita, parecia aquelas… tem aqui estes velhos, parecia (Caravaggio)… assim. E é só… um a passar um copo. Mas nem é um Careto. É uma pessoa que está ali a passar um… Ah, porque isto passa-se tudo aqui… nestas caves. ( ) Isto é só uma parte de um desenho. (…) Isto é uma mistura de um desenho lá com uma paisagem. (pausa) Isto é um desenho do Pedro… desta paisagem. (pausa) ( )

JJM: Sim, sim.

RM: Este é uma figura da morte. Mas é… foi tirado de um livro de… também aparecia nestes rituais dos Caretos. Em certas aldeias, esta figura. (pausa) ( ) (pausa) Isto é um desenho do Pedro, com outra coisa… (pausa) E acabo com isto… quase a desaparecer tudo.

JJM: Esse trabalho é de quando, Rui?

RM: Este… é ()… tenho que ver à… mas isto já tem uns aninhos também. (pausa) Não diz… (pausa) nove. Dois mil e nove. Já tem… acho que é… dois mil e nove.

JJM: Quatro anos.

RM: Quatro ou cinco anos, para aí…(pausa) Depois… mas isto não são os trabalhos, são só… esta exposição, foi a última exposição ( ). E agora, eu agora estou só a fazer exposições só neste sítio. ( ) Não tenho mais nada, e pronto… Esta galeria é em França. Esta parte aqui é só textos. Depois podes ver também. Eu depois dou-te um catálogo destes. Embora… se queres que te diga, já não estou totalmente satisfeito com ( ). Depois tem estes… diferentes… nesta exposição eu mostrei coisas geométricas, coisas de paisagem e de

figuras também. Foi a exposição que teve mais coisas diferentes. Esta aqui tinha ainda (desenhos) diferentes… (pausa) diferentes paisagens mas também perspectivas diferentes. Como estas perspectivas muito altas de imagens de satélite, ou perspectivas mais… também altas, mas mais baixas. Apesar de… como se fosse…

JJM: Mais próximas?

RM: Mais próximas… e como outro tipo de abordagens… tentar fazer uma paisagem com camadas, com diferentes perspectivas do deserto. (pausa) Este aqui era o desenho que eu mais… gostava nesta exposição. ( ) Tem dois metros e meio por três e dezoito. (pausa) Só que… só para veres em termos do tempo… essa coisa do tempo… Que é outra característica do trabalho todo que é… demora sempre muito tempo. Só dentro de um girassol destes qualquer… era quase um dia ou dois. (pausa) Dois às vezes. Só a fazer esta parte dentro. Isto aqui, eu estava a trabalhar com quatro assistentes. Nestes desenhos grandes. Portanto, cinco pessoas. Eu mais quatro… demorava dois dias, só a fazer isto. Lá está a coisa dos detalhes, porque estávamos ali a trabalhar como se fosse uma coisa absolutamente… (pausa) um microcosmos, mas depois isto faz parte de uma coisa que se vê muito mais larga. Mas… mas estamos a trabalhar quase uma miniatura, mas depois é gigante. E este trabalho, eu tinha estas figuras aqui… este aqui na realidade é a fotografia do estudo. Depois o trabalho mesmo grande ficou… diferente e melhor, eu acho.

JJM: Habitualmente fazes um estudo prévio… ( ) ou não?

RM: ( ) Nem sempre, por exemplo, agora, deixei de fazer. Porque passei para aí desde que começou a crise que passei para aí um ano e meio sem assistentes. Sempre a trabalhar sozinho. Só agora voltei a ter dois dias por semana. Dois (assistentes)… ( ) Cheguei a ter quatro. E portanto… também por isso deixei de fazer… porque eu passava quinze dias só a fazer o estudo, por exemplo. E deixei de (fazer)… mas isso também foi interessante para mim porque… permitiu no processo… estar a fazer as experiências que às vezes fazia nos estudos, ou seja, (arriscar) mais e mudar mais coisas no processo. Por isso o processo também muda. E os geométricos não. Nunca.

JJM: Não há estudos?

RM: Não há estudos. Há (os) desenhos pequenos. Existem, mas são os desenhos pequenos. Não são estudos para os desenhos grandes. São diferentes dos grandes, sempre. Os grandes, não têm estudo nenhum. É tudo… os geométricos, vai-se fazendo… organicamente. Eu tenho uma ideia, mas é… vai sendo sempre (revelado) no processo… e vai-se mudando. E não são nada…. Já vamos vê-los, vamos olhar para eles…

JJM: (riso)

RM: Mas neste aqui, esta figura que era como se fosse um duplo, mas é a mesma e tinha a ver com um filme, ( ) isto depois é outro universo do… tu também falas ali de quais é que… (quais) outros universos que há à volta do (desenho). E num dos que há mais forte e completamente forte é o (cinema), os filmes. E este tinha a ver com um filme que é o *Fitzcarraldo*, do Herzog, sabes qual é?

JJM: Sim.

RM: O homem que queria construir a ópera no… na selva ( )? E eu fui lá. Também fui à ópera… não há ópera, que ele não construiu ( ). Mas existe uma ópera em Manaus, onde aparece parte do filme, o princípio do filme. Que é aquela ópera, que é em Manaus no Amazonas. Eu fui lá. E fui lá ver ópera. E… mas eu adoro esse filme. E este filme tinha a ver com este desenho. Que era… a mesma figura… era como… isto tem este barco. Isto é como se fosse um barco… estás a ver? O barco vem do filme…

JJM: Sim.

RM: … ( ) de tentar passar o barco. O homem quer passar o barco para o outro lado da montanha. (pausa) Não é a ópera já. É como passar um barco para o lado da montanha. (risos) Tipo pela… por cima da montanha, para outro rio. E ninguém acredita, não é… quer dizer, ninguém acredita. Ninguém acredita no filme, nem ninguém acreditava na realidade. Porque o Herzog fez mesmo isso e aquilo é mesmo verdade, ele passou mesmo. (…) É mesmo um barco que vai passar por cima da montanha. (risos) Portanto, ninguém acreditava e ele teve quatro anos. Eu estou neste momento a ler os diários dele, eu vou-te mostrar…. os diários exactamente desse tempo. Desse filme. (pausa) Que é este livro, que é maravilhoso… lá está o barco. E então, para além de adorar o Herzog e esse filme, é este momento que eu acho que tem a ver… para mim tem a ver mesmo com o processo criativo, lá está, com o processo que tu falas… (pausa) como é que é o processo. E… eu acho que há sempre momentos que têm imenso a ver com este filme. Que é… uma situação limite, não é… que também já falámos, que é o extremo cansaço, o passar… é o passar o barco para cima da montanha. É… estamos mesmo no limite. Será que é possível acabar isto… este desenho, por exemplo, o grande com três metros e tal, eu estive *para aí* dois meses… sem ver o Sol. Este foi ao contrário. Numa cave, aluguei um espaço numa cave porque ele era grande de mais, e com também quatro pessoas, quatro assistentes a ajudar-me, ( ) e estivemos dois meses que não vimos o Sol. Era das oito da manhã até à uma, às vezes duas da manhã. Só paravas para dormir. Íamos comer aí, tínhamos lá… coisas. Voltávamos para baixo, mas estávamos sempre ali dentro de uma cave, numa garagem (risos) e… até acabar isto. E isto foi uma coisa fisicamente (intensa)… Mas lá está, tem a ver com o filme, com este processo de (pausa) ( )… para conseguir alguma coisa melhor, ou para fazer… para criar qualquer coisa é preciso… ir descobrir … descobrir um novo território qualquer, tentar ir mais longe um bocado para algum sítio… e é esta coisa do barco, que é acreditar que o barco vai passar mesmo. (risos) (pausa) Ou não, e estas figuras… para mim estão nesse momento. Que é o momento de, ou avanças, (risos) ou voltas para trás e não vais fazer nada. (pausa) Foi essa a ideia. (pausa) Ah. E depois o título do desenho… também tinha a ver com outra coisa… é também outra coisa interessante no processo, que para ti pode ser interessante saber que é, um desenho nunca vem só de uma coisa. Este aqui chama-se "Eu sou um gigante perdido numa floresta a arder". E isso é uma frase de outro livro, que não tem nada a ver com o Herzog, mas era importante… eu estava em Trás-os-Montes… eu fiz este desenho depois em Trás-os-Montes. Não foi em Manaus… eu estava cá e fiz em Trás-os-Montes, num sítio em que eu costumo ficar lá, numa casa. Fiz um desenho pequeno. Depois, o grande, fiz aqui em Lisboa. Mas quando eu estava a fazer o desenho pequeno, o estudo, estava a ler este livro que é do (Roberto Bolaños) e apareceu esta frase, "Eu sou um gigante perdido numa floresta a arder". E o incrível foi… ( ) eu estava sempre a desenhar em casa, sempre nesta coisa obsessiva e… saí, foi a única vez que saí, para ir lá ao café, ao único café que havia lá… e quando saí, tinha lido esta frase, e vi, e estava tudo a arder… estavam duas montanhas a arder ali, ao pé do (Montesinho). Então foi imediatamente… esta frase foi para o título. Só para tu veres como é que às vezes as coisas funcionam. São coisas de associação de coisas diferentes. Mas que têm uma ligação. (pausa) Têm uma ligação do que estava a acontecer na paisagem, com o que estava a acontecer na leitura. (pausa) Ou no desenho. Este é um desenho mais pequeno, um metro e vinte, para aí para metro e sessenta. (pausa)

JJM: Tu continuas com as tintas… com…

RM: Pronto. Aqui já é uma mistura de várias técnicas. Desde esta caneta que é a tal, continua a ser esta cor… com lápis de cor, há aqui zonas de lápis de cor e com guache. Essencialmente a maior parte aqui é guache… E aqui na paisagem é caneta… E este era o… chama-se o "Homem do tronco"… também tinha a ver com filmes e com… viste aquele *Twin Peaks* do David Lynch? Que havia a mulher do tronco?

JJM: [Sim, sim. ( ) da nossa geração...

RM: Exacto, exacto. Lembras-te da mulher do tronco?

JJM: Sim, sim.

RM: Que andava sempre com o tronco… (risos) e esta mulher do tronco, falava com o tronco. E dizia às pessoas - o meu tronco disse-me que não sei quê, devias fazer isso. Ou, vai acontecer não sei quê. (…) Agora… eu soube, também tenho estado a ler coisas sobre o David Lynch e sobre ela, sobre a personagem que… eu não tinha percebido isso… ela tinha… o marido dela e o filho tinham morrido num incêndio. Outra vez a coisa do incêndio. Eu até era… eu sou um gigante, um gigante perdido numa floresta a arder (risos). E tinham morrido no incêndio. Então, ela… como a dor dela era tão forte, ela substituiu o filho pelo tronco. E era como se ele falasse… era um fogo na floresta… eles morreram num fogo na floresta. E toda aquela série *Twin Peaks*… quer dizer, a paisagem é como se fosse um momento altamente (…). Aquela floresta é perigosa…

JJM: Sim.

RM: Acontecem coisas estranhas.

JJM: Sim, sim.

RM: Há coisas a acontecer na floresta. Há anões, há gigantes… E então… ela diz, ela substitui o próprio filho que morreu na floresta, mas o tronco é um pedaço de natureza, é um pedaço de floresta. E fala, pelos espíritos, fala para eles. E depois também (havia) aquele momento, antes de cada episódio, em que muitas vezes ela… na primeira série, na segunda já não, em que ela aparecia sempre e dizia alguma coisa.

Pronto, eu tenho o texto de tudo o que ela dizia. E é incrível ver, porque estão mensagens… essas mensagens foram todas escritas pelo Lynch. Que eu vi depois nos diários dele e tudo. E são, às vezes aparentemente são coisas sem nexo, mas são… são coisas muito giras.
Então, este é o homem do tronco. Mas depois tem este elemento aqui… que é uma espécie de pinça, que também é usado nas festas dos Caretos, mas é em Espanha, em que eles utilizam estas pinças que chegam a ter cinco metros e seis metros. Também para fazer de ( ) uns aos outros, à distância. (risos) Mas isto existe mesmo. Esta espécie de… de pinça para fazer coisas às outras pessoas ao longe. (pausa) Este aqui, também teve nessa exposição. Isto tem, só para veres a escala, (pausa) dois metros e quarenta de altura por um e sessenta. E este antes também tinha. São todos… maior que a escala humana… um pouco maior, não muito, mas um pouco maior. E este também vem na linha dos outros, mas ainda tem algumas influências dos Caretos e dessas imagens… mas é um homem que anda sobre as águas e… mas foi feito em Trás-os-Montes também, numa casa. E… e estes…

JJM: [Ah. ( )

RM: São os foles… para a fogueira, para dar lume. Para dar lume, outra vez ( )… mas na realidade aqui é para ele se aguentar, é como se ele estivesse suspenso, com isto. Isto também tem a ver com o cinema, com o Pasolini, com a história do Cristo homem que anda sobre as águas, mas especialmente sobre aquele momento em que o Cristo diz a um apóstolo… o Cristo está sobre as águas e diz… ( ) os apóstolos vêm no barco ter com ele e ele diz, anda, vem comigo, andai comigo sobre as águas.

JJM: Sim, sim.

RM: E ele vai, mas hesita. E ao hesitar afunda-se imediatamente. E o Cristo puxa-o.

JJM: ( ) é essa imagem cinematográfica, quer dizer, ( ) a relação que nós temos... agora não me recordo qual o filme, mas num dos últimos filmes... sobre a vida de Jesus, ou sobre a Bíblia... em que sentes precisamente que os pés, quer dizer, ( ) estão sobre as águas e quando Jesus (pega na mão) essa hesitação é dada por um... afundar ligeiro dos pés ( ) na água e

portanto, visualmente, essa sensação que é ( ) vais afundar. Mas estás seguro comigo, portanto podes...

RM: Exacto. E o Cristo… no filme do Pasolini, no evangelho segundo de S. Mateus, quando o apóstolo vai-se afundar…o Cristo puxa-o e diz-lhe, homem de pouca fé, por que é que hesitaste?

JJM: ( ) Da Bíblia. ( )

RM: E era neste momento que… pois… foi a pensar neste momento que eu fiz este desenho.

JJM: E esta questão da escala, do... ela é importante, ( ) alguma razão ( ) referiste a ideia da escala humana? Portanto, o espectador, alguém que um dia irá estar diante dessa imagem, é importante que o desenho assuma essa escala... esse carácter quase monumental (e a) imagem ( ) papel... todo este desenho é...

RM: Eu diria que… pois, eu não sei se tu falaste ali nalguma pergunta sobre isso, eu acho que já ( ) estava-te a escrever. Que era…

JJM: (Se) se pensas... a pergunta tem a ver com o facto de se... portanto, o público, no teu processo de trabalho... se o público é tido em conta em algum momento?

RM: Não. Aliás, respondendo a essa pergunta… Não, mesmo absolutamente. Eu acho é que… quer dizer, eu não estou a pensar, vou fazer desta maneira, para o público reagir desta específica maneira. Porque eu não quero controlar. Eu acho que tem muito mais a ver com… nos casos das figuras, a escala humana… às vezes as figuras são um pouco menores ou um pouco maiores do que a escala humana. Nunca têm exactamente a mesma escala, mas é mais ou menos a escala humana. Um pouco menores às vezes, um pouco maiores normalmente. Mas eu acho que tem a ver com aquilo que estava a falar antes… do excesso, da coisa de estar sempre a trabalhar. Por exemplo, estar a trabalhar num processo… os desenhos pequenos, durante muitos anos eu fiz desenhos pequenos e ainda faço de vez em quando… os estudos e tudo isso. Mas eles não me satisfazem. Satisfazem, quer dizer, gosto deles, pronto. Mas não me satisfazem fisicamente ao fazê-los. Eu gosto de fazer as coisas grandes, mas não é para a atenção do público, nem também para controlar o público, ou seja, vocês têm que estar a olhar desta ou daquela maneira. Eu prefiro que a experiência seja completamente livre. Só que… por exemplo, por razões práticas, muitas vezes, o que as pessoas fazem é pedir-me sempre para eu fazer coisas mais pequenas. E eu nunca… não consigo. Quer dizer, consigo fazer um metro e vinte por um metro e setenta, que é mais ou menos isto, uma folha destas. Mas, se eu não me canso, se eu, não há essa coisa de… que é do corpo, não é… que é de *performance*, de estar ali, estar ali ( ). Porque aí também, esse estado já de cansaço, começam a aparecer coisas novas. É o que eu acho. Portanto eu acho que faz parte do próprio processo.

JJM: A ideia... a coisa pode ser divertida e dizer que... tu com uma folha, (com) um canto maior ( ) não dominas na totalidade, ( ) o teu corpo não domina na totalidade aquela folha de papel, e isso é... isso activa em ti (uma espécie) de processo criativo. Ficas activado de algum modo quando a escala te ultrapassa , que não ( )

RM: ( ) Provoca fricção maior… uma fricção maior que me dá *pica*, como se costuma dizer, uma coisa que é um desafio. Tem que ter um desafio qualquer. Enquanto o pequeno, eu para mim controlo perfeitamente aquilo.

JJM: O teu campo visual, que dentro da tua amplitude de braço... do traço...( )

RM: Sim… que torna-se fácil… e na realidade os outros são sempre difíceis. Os pequenos também duram às vezes uma semana, quinze dias. Mas são muito mais fáceis de fazer. Dão-me muito menos gozo (por) esse caminho.

JJM: É interessante cruzar ( ) a conversa que tive com o Pedro... e de facto há qualquer coisa no desenho... ( ) disseste difícil. E há qualquer coisa no desenho que passa verdadeiramente. Que é, é difícil. E é

( )... quer dizer, eu olho para os teus desenhos ( ) aquilo que dizia há pouco – é ( ) em papel, (muito) frágil, é o lápis de cor que é frágil, é uma ponta de caneta que é frágil. Tudo aquilo é extremamente frágil e a escala não é desadequada, para uma coisa com... que é um (mapa). Quer dizer, tu olhas para este desenho como um mapa. Tens zonas que tu podes-te fixar... tu vais a um território quase... e era aí que eu fazia esse cruzamento. Lembro-me de estar a falar com o Pedro e o Pedro dizer a mesma coisa, naquela concentração de trabalho... dele.

RM: {Dele.

JJM: Num espaço pequeno. Tipo... mais pequeno, mais tempo, mais ( )

RM: Sim, sim, sim, completamente. Não, mas ele... nesse sentido... é diferente, os trabalhos são muito diferentes, mas ele é como eu, porque é, aquilo é completamente obsessivo e muito cansativo e muito obsessivo e... e também demora muito tempo.

JJM: Exactamente.

RM: Apesar de ser em pequena escala. Completamente... mas o processo é diferente.

JJM: ( )

RM: Sem dúvida... o Pedro é... em tudo. Não só no desenho, como na filosofia, na... nos filmes também... ( ) na investigação...

JJM: Eu estive... eu estive com ele na apresentação da tese. E gostei ( ) conhecia o trabalho, como conhecia o teu trabalho. Em parte..., por uma razão, que tem a ver com o facto de dar aulas de desenho, ensinar desenho, e por me interessar verdadeiramente pelo desenho em Portugal... o desenho português, que acho que é bastante particular e de qualidade...

RM: Eu também acho.

JJM: Acho que, efectivamente, é a área que, porventura, onde poderemos ter mais artistas com... no panorama... internacional, (poder) mostrar imagens com ( ) o desenho com qualidade. Um grupo enorme, é uma geração que é vossa... que é minha de resto... ( ) são mais novos do que eu.

RM: Sim, sim, sim. Eu dei aulas a meias com o ( )

JJM: ( ) Eu conheci (a Sara) para... há dois anos ou três. ( )

RM: Sim, sim, sim, sim... foi minha aluna também.

JJM: ( ) estive com ela em Paris, há três anos talvez. ( )

RM: Sim, sim, sim...

JJM: Estive com ela. ( ) (sino a tocar) um grupo enorme, com um trabalho, com uma qualidade. Felizmente que é o que vocês têm (a possibilidade de ter uma) fundação... (Carmona e Costa) que apesar de tudo tem conseguido fazer um trabalho excelente ( ) Há um grupo de ilustradores também muito forte ( ) que é uma coisa brutal ( ) O desenho, este desenho assim ( ) E essa geração que eu fui encontrando, que fui ( ) mostrando e trabalhando, etc, (É uma geração) que sendo a minha, eu estou agora a conhecê-la. Conversando convosco ( ) (universidade), a toda a prova... ( ) porque é um trabalho, apesar de tudo... cumpre alguns parâmetros académicos, mas eu vou tentar que ele possa sair dessas ( )... já falei nisso com o Pedro. E vou tentar ver se... (qual) umas das instituições, qual dos museus... nos conseguirá, depois, mostrar isto, que é uma investigação sobre o processo ( ) sobre o processo, e podemos ver desenho e ( ) sobre o processo, desta perspectiva também, daquilo que foi as conversas também... que as pessoas escreveram sobre o (processo). ( ) Há alguma instituição que vos possa, de algum modo trazer esse trabalho, fazendo as exposições, mostrar os artistas e mostrar essa parte ( ) falar sobre o... que eu acho que não é um espaço que é muito... é espaço reservado, é um espaço que é vosso, que é nosso, que também sou artista num certo sentido... e que é muito... muito resolvido no nosso *atelier*. É quase um (monólogo)...

eu resolvo aqui até alguém me perguntar, que é isto? Como fazes isto? Que relações é que isto tem? Que me faça perguntar ( ) essas questões do processo. (sino a tocar) (Olhar) para o teu trabalho na altura quando ( ) com os meus alunos, (buzina) mostrar o trabalho ( ), é ( ) dar-lhes indicações, que são, muitas vezes (indicações) formais. ( ) Estética ( ) formais. São formas, são diagramas, neste sentido, isto tem que servir para alguma coisa. E eles (supostamente) fizeram um trabalho de campo que eles não têm que fazer, obviamente. E portanto, no teu trabalho, essa desproporção quase está... eu achava ( ) que é uma desproporção imensa entre a escala do trabalho e o que é (agrafado). Aquilo que tu colocas no...

RM: Sim, sim, sim…

JJM: A marca que tu colocas no papel. É uma coisa...

RM: Essas contradições… Eu acho graça tu pensares nisso, porque eu já tinha pensado nisso, mas ainda não houve quase ninguém que falasse sobre isso, (sino) das pessoas que falaram sobre o trabalho, e é interessante marcar, porque tem imensas ( ) e por exemplo, mesmo estas canetas, quer dizer, isto são canetas de gel, são aquelas canetas dos miúdos usam na… neste azul… na escola e não sei o quê. Quer dizer, aquilo não tem qualidade nenhuma também. E também mesmo esse próprio material, aquilo quando se risca, não tem qualidade. Quer dizer, se riscar com muita força pode ficar muito marcado ou demasiado marcado, se não se riscar com tanta aquilo é tipo pincel e sai muita tinta. Então também (há) esta desproporção de que falas por exemplo na escala e de estar a fazer uma coisa em miniatura, também às vezes acontece nessa coisa do material. Que é… quer dizer, era muito mais fácil eu fazer isto à pincelada, com o pincel… e não tem… mas há um certo gozo nessa coisa que é subverter o… subverter aquilo que é… e também a dificuldade. Porque é difícil de fazer… é difícil de fazer com aquela caneta e dá uma certa riqueza… riqueza não é riqueza… riqueza de imagem. Uma qualidade de imagem de… cor…

JJM: ( ) Ideia da dificuldade acho que é... (pausa) ( ) as pistas que me foste dando eu acho que é que faz sentido. (Isto) a começar pelo deserto. O desenho não tem que ser uma tarefa fácil. Não tem que ser. E é interessante que... (se fizermos aqui um paralelo) com desenhos do Renascimento, porque acho que há uma elaboração enorme naqueles desenhos, uma das características que eventualmente o estudante de arte identifica nos desenhos, que ( )...

RM: Sim, sim, sim…

JJM: Que são ( ) julgo ser inclusivamente muito fáceis de ensinar. ( ) Para quem tem que ensinar desenho, não é. Há ali um lado ( ) perfeitamente tratado, onde se ensinava justamente a fazer aquele tipo de tramas, tramas cruzadas, etc. O domínio da luz, como se fazia o claro escuro, etc. Portanto, era um desenho que do ponto de vista técnico, se conseguiria (de algum modo) passar. No entanto não deixa de ser uma coisa que considerávamos difícil. Ora (como estudante) será sempre um desenho difícil... ( ) academia, não é. Aquela academia do século XIX, naquele quase ( ) do carvão ( ) consumindo ( ) desenhos brutais nesse sentido. E, portanto, eu acho que esse carácter de dificuldade, de problema, de desajuste, essa intensidade, esse limite, essa dificuldade que, de algum modo (se pode sentir) no desenho, eu acho que tem um bocadinho a ver com aquilo... com a forma... o início da nossa conversa. Que é exactamente ( ) do deserto. O deserto tem tanto de... ( ) uma... como tu dizias... duas coisas que eu achei muito interessante. A ideia de ampulheta gigante, há ali uma ideia de tempo...

RM: Paisagem temporal…

JJM: E depois é... aquela imagem, (não é), seguramente uma imagem simples.

RM: Sim.

JJM: Mas difícil de se perceber. Que dizer, todas as condições da atmosfera, das tempestades, de todas aquelas variações... até a tal, eu diria hipnose... aquela criação de... da visão, da visão...

RM: Da miragem.

JJM: Da miragem. Tudo isso dificulta-te a percepção daquela paisagem.

RM: Completamente. (mota) E mexe, e mexe. Depois quando tem vento… uma vez estava lá a desenhar a paisagem, as dunas e não sei quê… e aquilo, como estava vento, eu notava perfeitamente que ia mexendo. Que ele não estava…

JJM: Eu acho que é um bocadinho esse... lado que eu hoje consigo, de algum modo perceber no... no teu desenho. Engraçado que, quando... o escolhi, quando o referenciei... no deserto... (nos) primeiros... inicialmente foi uma questão de percepção. ( ) A questão da percepção. E... hoje, acho que já não tem nada a ver... ou não tem só a ver com isso.

RM: Claro, claro, claro.

JJM: E ( ) desenhos que ( ) um bocadinho...

RM: Estou a perceber. Não, completamente. E, por exemplo, essa coisa de estares a falar dos desenhos antigos e tudo da Renascença e tudo… há uma parte, aqui agora, isto agora é mais recente, não é… ( ) estas figuras, por exemplo, pode-se dizer que é feita por blocos. Por blocos, quer dizer, eu posso estar a tratar o mar, só, antes de fazer a figura ou coisa do género. Ou isolar certas partes do corpo para tratar desta maneira ou outra. Mas… depois também há uma característica que tem acontecido, cada vez mais, que eu acho que… pronto, tornou-se mais importante… eu também dei aulas de desenho ali no arco.

JJM: Pois, eu soube.

RM: A seguir… pronto, e quando eu comecei a dar aulas, houve uma coisa que eu comecei a sentir contradição e eu tentei mudar as minhas aulas por causa disso… como ( ) o desenho… que era o facto de ensinar… eu tinha aprendido mesmo no arco que era uma escola bastante, vá lá, moderna ou contemporânea… tinha aprendido as coisas muito divididas, muito separadas… e não ( )… quando eu punha-me a ensinar dessa maneira, depois não quis ensinar dessa maneira. Nem sentia que devia desenhar dessa maneira, ou seja, continuavam ainda assim a ensinar-me de uma maneira muito fracturada de… tipo, agora vamos só trabalhar a cor, agora vamos só trabalhar a linha… e comecei a sentir, pelo menos no meu desenho, mas isso passou também um bocado para as aulas… uma necessidade cada vez maior de pensar as coisas todas ao mesmo tempo, ou… ou mais coisas ao mesmo tempo e não estar a separar… quer dizer, às vezes separo mas é nos blocos que estou a fazer, ( ) mas tentar… quando estou a desenhar… pensar… o desenhar já (está) a pensar, mas estar a desenhar e a pensar… com esses factores que se… estruturantes… tudo ao mesmo tempo. Não pensar, ah! Eu vou fazer isto e depois vou pintar isto e depois vou fazer textura disto… Não. Pensar logo a textura e a cor e a linha como se fosse… como se fosse um todo. E é mesmo um todo. Porque o que eu notei é que no passado, às vezes, os desenhos pareciam mais uma coisa de… exactamente por isso, por eu pensar as coisas mais separadas… pareciam uma coisa mais de retalhos. E depois começaram a adquirir mais unidade. Começaram a pensar as coisas… mais… em tudo. Pensar o todo, em vez só de… agora vou pensar primeiro à vez, depois vou pensar a cor, depois não sei quê. E isso… mas isso é uma luta que continua ainda a… dentro de mim, porque é… eu acho que é… é difícil, é difícil de… mas tem a ver… não sei, com uma forma que é estruturada se calhar na nossa sociedade hoje… ou as disciplinas, ou não sei quê… Mas não, não faz sentido.

JJM: ( ) o momento do processo, do trabalho ( ), mudas, podes mudar, és flexível a essas... o desenho vai-te dando... ( ) surpreendido...

RM: {Eu quero ser… é isso, é isso… é isso que eu acho. Eu acho… quanto mais perto eu estava da escola e… escola como aluno, foi-me ensinado mais separado… eu senti-me mais… mais preso. E quanto mais tempo tem passado e vou experimentando outras coisas e vou falando, tenho vontade mais de pensar as coisas mais juntas… esses elementos estruturantes… até o tempo,

até o tempo. O tempo, por exemplo, foi muito pouco falado no ensino. E pensar esses elementos todos… ao mesmo tempo no processo criativo… Eu não estou a dizer que consigo isso… Isso ainda tenho muito que fazer para conseguir… Mas eu parece-me que é muito mais por aí, do que (espartilhar) as coisas hoje em dia. Porque dá mais liberdade, acho eu, para depois criar coisas… quando a gente começa a pensar tudo. Tudo junto… não sei… não sei explicar. ( )

JJM: Eu julgo perceber o que estás a dizer. É engraçado que ao longo deste trabalho que estou a desenvolver, (já parte) teórica do trabalho… por acaso foi também interessante porque quando falei com o Pedro… de repente… nunca mais (estivemos) antes até… (portanto) percebi que o… a questão do processo, que eu tenho estado a trabalhar, a questão teórica ( ) do processo, bateu num ponto muito curioso… que (de resto) Pedro ( ) tentei trabalhar, que é o conceito de potência. E conversamos isto… e o conceito de potência não tem sido associado à ideia de processo. Aquilo que das conversas que tenho tido, enfim, do *feedback* que tenho tido, não há outro sentido para o processo que aquilo que ele tem como potência. Basicamente eu acho que é, aquilo que tu pretendes fazer, e fazes objectivamente, e aquilo que o processo potencialmente te permite fazer. E tu podes ou não continuar. Mas a ideia de que efectivamente tu estás a fazer isto ( ) que era o que tu querias, mas em potência está uma imagem que tu podes não continuar ou que tu podes ( ) que podes decidir continuar e que alterar tudo.

RM: Sim, sim, sim…

JJM: E é isso quando falas do tempo, eu acho em parte esta ideia da potência dada (no meu) entender pelo tempo. A urgência de resolver a coisa muitas vezes não nos deixa experimentar a potência da coisa… ou o contrário. Muitas vezes a urgência faz-nos ultrapassar por cima de situações que não estavam previstas, mudando o sentido à coisa, portanto de repente (não era bem isto), mas a urgência de fazer isto foi isto que aconteceu. E é muito interessante… ( ) eu fiz-te esta pergunta, no sentido em que tu gastas muito tempo, consomes muito tempo… e haverá uma altura, essa ideia de quase… de anestesia, de transe que o trabalho, o trabalho te pode consumir, quer dizer ( ) as linhas, além da dificuldade que porventura de discernires onde é que a linha… onde já estás, onde é que já estiveste… se isso mesmo não te potencia, a dada altura, o processo te diz… vou por aí. Vou por aí… não é bem isto exactamente, mas vou por aí.

RM: {Vou. ( ) Exactamente, exacto. E quando tens tempo para isso e quando estás nessa condição… Não, não. Isto é das maiores lutas que eu tenho tido agora é… é exactamente ao contrário do que está a acontecer contemporaneamente é… todas as pessoas, a… a coisa de produção, produção, fazer exposições, fazer exposições, e o que eu queria era fazer menos exposições e ter cada vez mais tempo para fazer uma exposição, ou um desenho. Eu já levo quase dois meses a fazer um desenho, mas eu gostava de levar ainda mais porque… (risos) se eu pudesse fazer, por exemplo, dois ao mesmo tempo. (risos) Quer dizer, eu posso, não é…

JJM: Claro…

RM: Mas pronto, eles demoram sempre mais ou menos dois meses… Mas o tempo, por exemplo, esse tempo de olhar para eles, mas é deixá-los pousar… por exemplo, eu estou a fazer outro e vou olhando para este… é o que está a acontecer mais ou menos, agora tem aqui dois, dois que estão a ser feitos… e ver… e… obviamente que, se eu der algum tempo para pensar nas coisas mas olhando para elas, não só naquela coisa do fazer, fazer, fazer, fazer… mas isto também é fazer, que é… eu continuo a fazer outro desenho e se for preciso até estou a usar processos semelhantes e tudo, mas volto ali àquela imagem e ela já está… já está… no seu tempo de ir para outro lado e não sei quê… Mas quando eu não lhe dou… eu tenho que dar tempo… eu acho que todos os artistas sabem isso. Só que a maior parte não respeita isso. É tipo… quando se acelera demasiado o processo… lá está, pode haver casos em que… isso pode ser… essa coisa que disseste, tipo a urgência… resolve de outra

maneira e é bom… casos… mas muitas vezes isso também pode ser mau porque, se acelerares, o desenho tem um tempo absolutamente certo para ser feito e, quando acelera o processo, para mim normalmente é sempre lento… para mim… mas acho que para outras pessoas pode ser rápido. E como é sempre lento, se eu acelero… eu estou a desvirtuar, eu estou a estragar. Então, é mesmo preciso respeitar esse tempo… agora (que) muitas pessoas pensam, ah, esse gajo é tipo um grande preguiçoso (risos) anda tipo dois meses… não sei quê… não é. É um tempo altamente intenso…

JJM: Sim, eu acho que se percebe.

RM: … e de trabalho. Mas há pessoas que não percebem… ( ) Mas é um tempo altamente intenso e de trabalho, só que… essa intensidade, se for cortada, dá menos desenho ou menos qualidade do desenho, do que se a intensidade puder prolongar no tempo certo.

JJM: Sim, eu tenho ideia que há gestos que são de tal forma encurtados… que se acelerares… não é possível acelerares, mantendo aquele gesto, aquela grafia.

RM: Exactamente.

JJM: Portanto, se acelerares…

RM: Estraga a qualidade. E ao mesmo tempo essa… como estavas a dizer ao bocado, essa repetição, nem que seja repetição… não é repetição total, mas é repetição por exemplo de um preenchimento de uma parte ou não sei quê, essa repetição leva também com os dias, muitas vezes, e com o ritmo e o ciclo dos dias, a um certo transe que é muito diferente dos Caretos, mas também é… em que podem acontecer coisas. Acontecer coisas criativas no processo.

JJM: ( ) foi interessante, ( ) a repetição. Ela parece evidente naquele… nos desenhos geométricos porque há uma questão, diria quase (modelar), não é… que há ( ) para facilitar. Há aquela questão (modelar).

RM: Mas eu não uso nenhum molde. É tudo feito à mão… é tudo feito com régua e esquadro…

JJM: [Pois, exacto… Mas o facto de ser a cruz e de se perceber que ela tem ( )… A questão parece menos visível nos outros desenhos apenas porque não há uma forma tão construída, vou-lhe chamar assim. Os outros são preenchimentos de pequenos gestos ( )…

RM: Sim…

JJM: Mas de resto há uma repetição…

RM: Há, há uma repetição sempre, não é, por exemplo, o que eu acho é, por exemplo nestas figuras que fazia, também há, há aqui padrões e tudo, mas pronto, há um desenho mais orgânico. Agora, há sempre repetição em certas partes. Agora quando é uma repetição mesmo geométrica, esta repetição… deixa ver se tenho aqui algum mais recente… (pausa) estes são pequeninos. Estás a ver… são pequeninos mas não são iguais ( ) são estudos para os grandes. São sempre diferentes. (pausa) Por exemplo isto.

JJM: Sim.

RM: Este tipo de coisas… esta forma, não é… esta forma é feita com régua e esquadro, não é um molde mas é feita com régua e esquadro. Esta também, estas aqui… esta espécie de pás, que estão tipo a… a (revolver) tudo e a rodar tudo, a misturar tudo. Mas… bom, esta repetição ( ) no fundo aqui há poucas formas diferentes, é quase sempre a mesma forma, fora as cruzes são só estas formas que são diferentes… e esta repetição é tão obsessiva e tão levada ao limite que eu acho… quer dizer, eu tentei chegar a uma coisa durante vários anos… eu agora já não tenho trabalhado… nunca mais fiz nada geométrico, neste sentido da… não é geométrico é de régua e esquadro, desde que o meu filho nasceu, há dois anos e meio… não sei, eu acho que teve a ver (risos), não consegui fazer mais nada de régua e esquadro. ( ) Régua e esquadro. Continuo a fazer coisas geométricas mas não de régua e esquadro. Mas nesta altura era tão…

esta coisa tão rigorosa fazia todo o sentido… mas eu acho que tem a ver com outras coisas que estávamos a falar. Este, por exemplo, eu gosto, este… e… com outras coisas que estávamos a falar que é… numa fase… quer dizer estes desenhos já têm para aí dois anos e meio ou três, já há outros a seguir que eu gosto mais, mas numa fase mais antiga, a seguir à escola e tal, eu comecei a fazer muito disto também ( ) neste tipo de desenho. Eu acho que isto foi importante para me estruturar a mim próprio, mas também era uma coisa de… (pausa) quando eu falo dessa separação, que ainda era uma coisa de separação, de separação dos elementos estruturantes… mas no sentido da concentração. Isto fez-me bem durante esta época para eu aumentar a minha concentração. Eu queria levar a concentração ao máximo. Então fez todo o sentido fazer uma forma, ou duas, ou três, não é… reduzir a coisa das possibilidades, tudo ser o mais simples possível e bastante repetitivo. Então, isto era importante para o processo criativo. Neste momento começa a ser o contrário. Que é importante é abrir e começar a… se eu estava aqui a reduzir tipo uma cor ou dois tons ou fundo e forma… só isso eram exercícios também para mim próprio como pessoa, como artista ou como pessoa. Mas agora já chegou uma fase em que eu acho que levei isso a um limite mesmo (obsessivo)… e o que me apetece é o contrário… é começar a pensar nos elementos todos, por exemplo na cor, estou a usar muito mais cores e… e noutras… nas texturas… mas começar numa maneira mais num todo e não separar tanto as coisas. Eu separei, no fundo foi uma coisa que fez parte do meu processo de vida e de criativo. Mas agora sinto necessidade do contrário. Da não da… não da… como é que se chama, da depuração, mas mais de, mais coisas, mas juntas… não separadas.

JJM: ( ) Mas consegue-se sentir o teu trabalho... é interessante porque se consegue sentir preenchimento, vamos chamar assim, do espaço que, independentemente do objecto ou da forma, se consegue perceber que é o trabalho de Rui Moreira... o modo como resolves o desenho, o modo como crias estas... estas imagens, estas formas dentro da forma... estes preenchimentos ( ) esta ideia de preenchimento, embora. ( )

RM: Sim, sim, não…

JJM: Esses preenchimentos... que viras para um desenho (onde) tens uma forma... que provavelmente mais... uma figura, por exemplo, e tens, o modo de preencher, o modo de desenhar é... é semelhante.

RM: {É semelhante.

JJM: Há preocupações que são efectivamente semelhantes.

RM: Sim, sim. Agora, em relação mesmo aos desenhos geométricos que te interessavam e interessam… (pausa) pronto, isto também tem uma história, não é… que é, primeiro foram aqueles que tu viste no… nesses de linha no deserto, depois começaram a surgir os geométricos, que eu estive a fazer durante sete, oito anos, com processos mais ou menos diferentes, mas havia uma linha, não é… e este por exemplo tem um metro e vinte por um metro e sessenta… (pausa) este aqui que era dos que eu gosto mais ( ) tem três metros e vinte por um e vinte… este é assim mais… tipo cinematógrafo. E isto… eu tenho curiosidade em saber o que é que as pessoas pensam destes (riso) desenhos às vezes, porque há uma coisa que muita gente… quase ninguém falou ou quase ninguém falou ou escreveu sobre estes desenhos… e que eu acho que é interessante e é interessante tu saberes, se te interessa. Porque é, por exemplo as pessoas vieram… outro dia veio uma francesa que queria fazer… estava a fazer uma exposição em… com ( ) e estava a querer que eu participasse… ah! Porque tu tens uns desenhos e não sei quê… muito islâmicos. E eu, muito islâmicos, espera lá. (risos) Espera lá… vamos lá falar sobre isso. Como é que tu vês ( )… Pronto, então o que eu percebi… pronto, era quase como se essa pessoa visse isso como um desenho árabe… ( ) mas eu não sou árabe… não é por aí, não é por aí, é… Agora, eu acho que há uma coisa interessante que é, eu estudei realmente os desenhos árabes e estudei a arquitectura e a

arte islâmica… agora, esta coisa… por exemplo a forma… a forma (risos) a forma cristã, não é, que é a cruz… é óbvia, e está em todo o lado… não é… então como é que se poderia chamar a isto um desenho islâmico, que dizer… bastava isso para… em nenhum país islâmico… por exemplo, eu tenho um amigo meu que viveu no… na Arábia Saudita e comprou uma vez um xadrez… porque ele jogava xadrez… e a peça do rei não tinha a cruz. Eles cortavam a cruz. Portanto, isto… ah, aliás… pela primeira vez há pouco tempo (foi) um desenho destes… ao ( ) ao não sei quê, a uma feira dessas que levaram, esta galerista levou… (pausa) e ninguém comprou nada. Mas não é porque… eu acho que estes desenhos não são nada fáceis para… nem para uma cultura islâmica… primeiro, quer dizer, em termos religiosos, eu não sou religioso… e não estou a fazer desenhos religiosos, embora eles possam estar cheios de religiosidade… que é outra história. Agora, não têm ideologia nem têm seguimento… Agora… estes desenhos não são nada islâmicos para mim nesse sentido porque mesmo ( )… eu acho que… em certos sítios do mundo árabe… estes desenhos… quer dizer, ninguém põe estes desenhos na parede.

JJM: Sim…

RM: ( ) Não vão deixá-los pôr na parede. (risos) Não vão querê-los…

JJM: Há uma forma que é… é interessante porque… esses desenhos também… claro, também por influência da… da arte árabe e da arquitectura árabe… em Portugal temos ( ) a referência da ( ) etc, tem alguma semelhança com essa forma de arquitectura… essa passagem de luz desse… como também tem com alguma tradição do bordado… algum bordado…

RM: Sim, sim…

JJM: … o que me atrai nestes desenhos é exactamente o modo de fazer os desenhos. Eles têm um processo que parece ser absolutamente determinado (que é determinado) para produzir o desenho modelar, ele não é um desenho modelar.

RM: Pois não.

JJM: E ele parece um desenho modelar. Quer dizer, é… há aqui um… o que me atrai nos desenhos é um lado que tem a ver com o modo de fazer, o modo de fazer a imagem, que vai no sentido ( ) sentido e se ( ) observarmos com algum cuidado, (reparei) que tem aqui um círculo… e (agora) vão tendo aqui outros e ele não se repete provavelmente no mesmo sítio… nunca ( ) em formas semelhantes…

RM: São, são, são, são… aqui são cruzes, são cruzes sobrepostas…

JJM: Exactamente, (mas depois formam…)

RM: (Quatro), faz oito, não é… que faz quase um círculo e aqui… essas que são quase círculos começam-se a juntar e começam a fazer este espécie de órgãos e de intestinos, seja o que for… ( )

(riso) – momento de riso ou outros comentários descritivos
(pausa) – momento de pausa
( ) – incompreensão de palavras ou segmentos
(xxxx) – hipótese do que se ouviu
{ – interrupção pelo outro
{ } – sobreposição, simultaneidade de vozes
… – pequenas pausas e/ou quebras de pensamento; frases inacabadas

CARLOS NOGUEIRA

Atelier de Carlos Nogueira, 29 de Agosto de 2013

Carlos Nogueira: Primeira questão diz: pode descrever brevemente o seu trabalho, o desenho? (pausa)
Antes de mais eu devo dizer que, para mim, desenho é tudo. (pausa)
Tu, ao fazeres o percurso do meu *atelier* à minha casa, podes fazer desenhos substancialmente diferentes. Basta que ganhes uma velocidade diferente para chegares mais apressadamente a minha casa. Desenho é tudo. A forma como estás a segurar a cabeça é desenho. Desenho é ocupação do espaço. Uma profissão que usa o desenho (sobremaneira) e permanentemente é a de bailarino. O que o bailarino faz são desenhos. (pausa)
OK? Só que aquela soma de desenhos passou a chamar-se dança. (pausa)
Portanto, desenho é tudo. Acabei de te mostrar peças que têm ferro, madeira… lá em casa mostrei-te uma que tem ferro, madeira, tela e tinta da China e aquilo tudo é um desenho. Portanto, desenho é tudo. (pausa)
E é fundamental porque é a base, ou eu acho que é a base, para outras coisas categorizadas de forma diferente mas às quais o desenho é essencial, que é a pintura e a escultura. Uma escultura está cheia de desenho e uma pintura está cheia de desenho. Se eu quisesse ser mesquinho eu dizia: só que não se vêem as linhas. Mas elas estão lá, percebes? As minhas linhas enquanto desenho são feitas em ferro, são feitas em madeira e são feitas inclusivamente com as sombras que esses materiais têm, diferentemente de acordo com a incidência que a luz faz sobre ela. (pausa)
Isso interessa-te, o que eu disse?

J. Jorge Marques: Sim, claro. Só para acrescentar (...) perguntava-te inclusivamente se, no decorrer da conversa que tivemos há instantes, se o teu desenho... tu vês o desenho na matéria com que habitualmente trabalhas ou fazes, ou desenvolves o teu trabalho. Isto foi uma aproximação que tive ao teu desenho, através da matéria. Isto faz sentido?

CN: Faz sentido, faz todo o sentido. Porque depois há muitas maneiras de desenhar, e as matérias ajudam-me a esse desenho. Tal como quando eu tenho que implantar uma escultura num terreno qualquer, eu tenho que namorar esse terreno, tenho que perceber o vento desse terreno, as árvores desse terreno, as linhas de água, as linhas de (…), o vento, e depois a escultura nasce, porque todas aquelas coisas anteriores me ensinaram isso. Os materiais ensinam-me a desenhar. E mais, os erros que eventualmente, às vezes eu trabalho os materiais, ou seja, quando eu trabalho os materiais de forma errada, esses materiais ensinam-me outras formas que me permitem dizer que tenho a pretensão de introduzir o erro no sistema. Mesmo a aplicação errada desses materiais me ajuda a desenhar. Só que surgem desenhos diferentes, que é o caso de aplicar tinta da China sobre tela.

JJM: (...) há instantes.

CN: Exactamente. (pausa)

JJM: O que é que leva a fazer esse trabalho? Como descrevia a sua relação com o desenho? que funções lhe atribui? Em parte eu acho que já...

CN: {Eu já disse, mas posso dizer sem medos, que o desenho até tem uma função catártica para mim, sabes. Para além das preocupações intelectuais e emocionais, o desenho chega a ter uma função catártica. Eu tenho imenso prazer físico em fazer desenho, não tem é que ser com o lápis, com as outras coisas todas. Portanto, o que é que me leva a fazer desenho? Tudo me leva a fazer desenho. E mais, não passarei muitas horas a desenhar, mas passo muitas horas sentado, quieto, a desenhar com a cabeça, e esses desenhos hão-de acontecer posteriormente com imensa facilidade porque já foram elaborados antes. Aliás, em função da minha vida e do pouco tempo que eu tenho na vida, porque sou independente, e para ser autónomo, embora eu goste muito de ensinar, tenho de dar aulas mais do que as que eu desejaria, eu devo dizer que todos os momentos que eu tenho, são a desenhar com a cabeça. Uns eu acho que vale a pena fazer, outros não acho que vale a pena fazer. Uma das características que me é fundamental, é que eu acho que há que ser selectivo. Eu espero, antes de morrer, ter tempo de deitar muita coisa fora, como já tive tempo e oportunidade de deitar muita coisa fora, independentemente de, na necessidade de mudança de *atelier* recente, que eu tive de fazer, eu ter descoberto coisas que na altura teria deitado fora e que agora acho que são riquíssimas, e ainda bem que não deitei fora. Portanto, é o meu olhar que ajuda a construir o desenho, é uma viagem que se faz do desenho para mim e de mim para o desenho. (pausa)

JJM: Como descreverias o processo do (teu) desenho? Pode dizer-me alguma coisa relativamente à condição processual do desenho? É uma pergunta relativa às condições processuais...

CN: {Exacto. Aquilo que eu te quero dizer é que o meu processo de desenhar é entregar-me todo. Algumas vezes com o discernimento de ser capaz de censurar, outra vezes sem esse discernimento, que o tempo ajudará a limpar ou a corrigir. Uma das características do meu trabalho é que ele é muito lento. Eu mostrei-te ali algumas peças que demoraram seis anos a fazer e que têm quase um centímetro de matéria acrescentada, portanto, além do ferro e da madeira, têm um centímetro de matéria acrescentada. Chegava a ter cor e (acabam) todos brancos ou com uma infinidade de brancos que as texturas, as alturas, e até a sujidade que eventualmente eu consinta que o pincel leve, altera. Mas... dir-se-á que o meu processo de desenho é concomitante, ou inerente, ou justaposto ao meu processo de pensar e sentir... num impulso do fazer que dá qualquer coisa que, mesmo que os outros não achem, eu acho que é necessário.

JJM: Dizias há instantes que a relação física do desenho era essa relação com o fazer, esse estado de permanente desafio com a matéria.

CN: {Exacto. Em que eu aproveito o saber dos dedos, o saber das mãos , não só outros saberes. É o saber também dos dedos e das mãos, (...)

JJM: Para além daquelas questões de que falámos há pouco, de a matéria conter parte do enunciado, e tu vais descobrir, vais expô-lo, vais mostrá-lo, vais despi-lo de algum modo, {exactamente} no fazer, isso é de algum modo desconhecido para ti, ou há coisas que tu sabes *a priori* {exacto} (...) no próprio trabalho, {eu quero que se proporcione} e que o processo revela qualquer coisa que desconheces... {sim, certo. Sempre} (...) no teu desenho há essa expectativa...?

CN: {Não estou a dizer que tenha expectativa, mas estou preparado para que isso aconteça, porque eu gosto, e quando a mão direita me surge viciada eu faço com a mão esquerda. Mas não posso fazer muito tempo, porque se não, aprendo a desenhar com a mão esquerda. E aquilo que eu quero é que o traço, ou a linha, ou o desenho sejam capazes de transportar um gesto singular e nascido ali, independentemente de todo o *background* que eu possa ter.

JJM: Há pelo menos essa expectativa no princípio, isto é, que vai acontecer qualquer coisa, mas no fundo há em potência, essa possibilidade de o processo te revelar qualquer coisa que tu podes continuar.

CN: {E é por isso que eu, nos conselhos que dou aos meus jovens alunos artistas, antes de mais têm que trabalhar, não esperem pela inspiração, trabalhem, porque do trabalho vão acontecer coisas, e elas vão surgir quando menos se espera. Eu acredito que no processo de descoberta científica, independentemente das directrizes que o regem, haja este dom maravilhoso da descoberta, ou seja, dobrar um cabo e descobrir que do outro lado há uma imensa ilha.

JJM: Ou então acreditar... para sermos permanentemente surpreendidos.

CN: Ah! Sim, sim. Ouve, isso é fundamental na minha vida, com tudo e com as pessoas também, o que às vezes é dramático, porque há pessoas que não têm mais para dar do que aquilo que nos deram já. E eu acho que a vida, para valer a pena ser vivida sem um quotidiano estável, que não se deseja (amorfo), é a capacidade de surpreender. A melhor coisa que te podem dizer sobre uma exposição minha é se surpreendi ou se não surpreendi. Lá (…) se é ou boa ou se é má, não é muito importante porque depende do juízo e dos códigos e da capacidade de quem vê. Se me disserem "Surpreendeste-me", ah, então estou no bom caminho.

JJM: E tu consegues perceber quando um trabalho surpreende?

CN: Sei, sei perfeitamente.

JJM: Isso acontece no *atelier*?

CN: Isso acontece no *atelier*. Quando eu digo "Isto é muito bom", é porque é bom. Porque como tu sabes – saber ver arte – não é apenas ter um conhecimento teórico, não é ter toda a biblioteca do mundo, não é ter visto tudo, é preciso ainda mais qualquer coisa e é um dom que é só para alguns. (…) Há para além disso uma capacidade em que a gente diz "isto é muito bom" ou "isto ainda não é bom" e não é por acaso que as peças estão comigo muito tempo até serem mostradas. Eu tenho peças por mostrar há trinta anos, que até estavam ocultas, guardadas, e na mudança de *atelier* eu descobri-as e disse "Isto é muito bom" e pode toda a gente achar que não vale (a pena) mas eu acho que o tempo há-de provar que é bom, porque os paradigmas mudam e… há uma atmosfera que há-de levar a que se perceba. Há uma atmosfera geral, sabes, há um… é um ar que existe à volta das coisas que há-de mostrar se é bom ou se não é bom.

JJM: Encontras alguma razão para que, por vezes, essas peças tenham que ficar no *atelier*? Que tenhas investido nelas cegamente, que elas porventura te tenham surpreendido na altura em que fizeste...

CN: {Não. Eu fiz as peças e, se as guardei, alguma razão havia. E o que trabalhei nelas foi porque eu achei que valia a pena insistir e persistir. Depois elas revelam-se à luz de um outro esclarecimento meu, de uma outra iluminação, e eu acho que elas são boas. Agora, o permanecer no *atelier* algumas vezes é porque quero ficar com elas. Mas a minha postura hoje em dia é completamente diferente. Eu estou-me a separar de peças que me são fundamentais, que são parte da minha circulação, porque o tempo passa, eu tenho a noção do tempo que cá vou estar, e acho que elas têm que partir para outras viagens. (…)

JJM: Eu consegui entender nos contactos que tive contigo, na tua casa e agora aqui no *atelier*, que a tua clarividência no discurso sobre o teu desenho em parte se faz porque tens muito (presente) o trabalho (...) não só as memórias, como também o trabalho. Há instantes vimos os desenhos que fizeste nos anos 70, com uma actualidade enorme. Eu dizia-te a propósito desses desenhos que continuava a perceber, ou melhor, compreendia nesses desenhos dos anos 70... parte das questões são hoje para mim mais evidentes, (...) têm as mesmíssimas preocupações do trabalho que continuas a produzir. O problema da matéria, da construção, da linha, de todos esses elementos que há pouco chamavas desenho e que era com aquilo que tu desenhavas, estão presentes em folhas de papel transparências, dobragens, sujidades, cola, fita-cola que segura linhas, linhas desenhadas, mudou efectivamente a matéria, mudou a natureza

dessa matéria, mas há ainda uma questão que pode ser muito importante também no teu trabalho, que é a questão do tempo. Tens referido várias vezes esta questão do tempo, a urgência do tempo. Não sei se o desenho te permite essa urgência? Resolveres esse problema da urgência do tempo...

CN: {Bom, eu acho que há problemas que não têm solução, o que não quer dizer que não trabalhemos para os solucionar. Quero dizer-te ainda, (…) que desenho é rosto e memória, e quando tu falaste em memória, devo dizer-te que memória é das coisas mais fundamentais que estruturam a minha vida. É o ter presente, é o lembrar, ainda que com a idade vá precisar de recursos para isso, ou seja, capaz de dizer de cor uma determinada sequência de números, é fundamental que cultive a memória como cultivo outra coisa, que não é para aqui chamada, que é o conhecimento.

JJM: O trabalho, o fazer, vai-te dando orientações, isto é, através (da memória) quando fazes, é uma forma activa de compreenderes { é, é. } (retrospectivamente) o teu trabalho?

CN: {E mais, devo dizer uma coisa. (…) Eu depois de dar um determinado salto, esse salto tem de me obrigar ou tem de me ajudar a dar um salto grande, não faço pequeninas variações. (…) Eu uso a memória e quando descubro o percurso do rio, caminho para a foz e a foz há-de me ensinar o mar onde outros rios vão dar que eu terei de encontrar. Mas não mastigo, e daí eu ter pouca produção, porque se tu fores ver, não vês coisas repetidas, vês peças singulares. Mais uma razão para eu ter muito cuidado com as peças, com o destino das peças, porque há peças que se desaparecerem são uma violação da possibilidade de se perceber a cadeia e de se perceber aquele momento que é fundamental, que tem a ver com o anterior e que tem a ver com o seguinte, (…) é uma consequência elaborada que já dá outra coisa. Portanto, há uma linha condutora, mas eu dou saltos, não ando ali a mastigar no mesmo ponto. Isto tem a ver com a minha necessidade de não perder tempo em variações sobre o mesmo tema esgotado, e tem a ver com a minha necessidade de passar depressa para outro valor que tenha um valor significativamente acrescentado sem que seja uma coisa parecida. Não vês nada disso, não encontras nada disso no meu trabalho.

JJM: Se tivesses que, para além... daquilo que se pode considerar como uma motivação, um parâmetro que tu... conseguisses escolher como parâmetro que faz a diferença no teu trabalho. Eu aqui (...) falava nas questões como... a influência da matéria, do tempo, da acção, qual... Há algum parâmetro, há algum elemento, alguma função de desenho que esteja sempre presente no teu trabalho, no esquema generativo (...) do teu trabalho?

CN: Sabes uma coisa? Todos esses elementos fazem parte… (…) É claro que esses parâmetros foram, ou estão presentes, no meu processo reflexivo e vão sendo acrescentados de acordo da minha vivência do mundo e o meu conhecimento das coisas que se pressupõe que seja cada vez mais acordado, mas também cada vez mais sereno, que é uma coisa que a idade me tem trazido, sabes… é que, além de me ter tirado a pressa, ensinou-me a escolher o melhor, e, portanto, esses parâmetros têm… cada um, cada um é tão importante como o outro, embora eventualmente num trabalho que aqui sobrepôs-se isto àquilo, mas *a priori* eu não faço nenhuma separação dessas coisas. (…)

JJM: Eu faço esta pergunta sobretudo para (...) na verdade eu consigo compreender o que me estás a dizer porque neste momento estou rodeado de objectos com uma linguagem muito semelhante, embora se reconheça em todos eles a sua natureza, a sua diferença. Alguns consigo quase percebê-los... uma espécie de acção... (uma acção) pobres, ou seja {como consequência}, como consequência, quer dizer, eles estão aqui... (...) eu olho para alguns objectos que aqui estão e vejo, porque tenho memória da primeira peça que vi tua e que me recordo bastante, que são linhas, eu vejo linhas, esse empilhamento de linhas, essa geometria a que vais recorrendo. Em alguns destes objectos que estão aqui no teu *atelier*, alguns deles possuem essas linhas, alguns deles

são potencialmente um fantasma daquele trabalho. É mais ou menos neste ponto que eu coloco esta questão. É, esse teu olhar, esse teu modo de colocar aqui as coisas, parece já filtrado....

CN: {Sabes uma coisa? Eu a propósito disso quero-te dizer que a partir de determinada altura que, ao tirar as medidas dos meus trabalhos, havia constantes nalguns números, essas constantes, a páginas tantas preocuparam-me, porque se eu passei a fazer dando atenção a isso eu fui descobrir trabalhos antiquíssimos onde essas constantes lá estavam. Devo dizer que não sou fanático, se eu estou a fazer um trabalho e depois vou (…) e descubro que essas constantes existem em quase tudo menos numa ou noutra coisa, eu não me incomodo nada, mas porque é que não há-de ser diferente, deixo que o erro se introduza no sistema. Uma vez perguntei a um neurologista como é que explicava isso. Ele disse que não tinha nenhuma explicação. Há uma coisa que ele poderia dizer, é que nós temos quadros mentais que à partida, eventualmente, nos fazem ter a propensão para qualquer coisa e se calhar é isso que se verifica, mas ele não deu importância nenhuma à minha pergunta, (…). Percebes, portanto eu penso que há uma natureza própria. Não sei, não quero teorizar sobre isso, se calhar ninguém estará para perder tempo sobre isso, mas eu verifico constantes, constantes, constantes.

JJM: Quer dizer, há pelos menos a hipótese de alguma coisa se introduzir no trabalho sem o controlo objectivo da situação, até porque dizíamos há pouco a propósito da memória, o papel fundamental que a memória tem no teu trabalho, {sim, sim, sim} é interessante... eu falo duma figura temporal como sendo a memória e de algum modo defino como qualquer coisa que sobrevive. A memória é aquilo que sobrevive a uma quantidade de acidentes {é isso mesmo}, de alterações, não interessa o que fica mas é (efectivamente) aquilo que sobrevive e que nos permite, obviamente, trabalhar. (Admitindo) por isso que a nossa vida e o nosso trabalho está permanentemente em mudança, ou potencialmente em mudança, (...) e (recordando) a conversa sobre a questão da memória, talvez consiga compreender, obviamente que não é... isso que me estás a dizer, portanto, não é a questão de, eu não procuro que isto aconteça, naturalmente porque toda a experiência de quarenta anos de trabalho e de todo... trabalhaste neste modelo e com este... que {que conduza}, dizias há bocadinho, e colocando a conversa do mesmo modo que a colocaste, todo o teu corpo te leve a fazer desta maneira. Este fazer significa também o pensar desta maneira. O trabalho que eu estou a fazer é um trabalho completamente diverso ao teu, quer dizer, é como se pudéssemos de algum modo, (...) quando olhamos o trabalho, que é aquilo que eu fiz a determinada altura, com o teu trabalho e ainda hoje fiz isso, nós somos quase levados à origem do trabalho, isto é, levamos a fazer o processo inverso ao trabalho, não necessariamente aquela relação de como é que isto é feito, {claro} porque isso é {(...)pobre)} exactamente, mas tentar percebê-lo no gesto, na matéria {quase a genealogia, percebes} exactamente... genealogia é ... {quase a etimologia} muito própria do trabalho. Até em parte, (portanto), tu também como observador do teu próprio trabalho te leva muitas vezes a fazer este exercício, de...

CN: {Aliás, sabes, uma coisa a propósito disso, (…) eu disse a alguém há pouco tempo que eu só tenho um trabalho. Eu só tenho um único trabalho, tudo que eu venho fazendo é a procura para chegar a esse trabalho. É a procura. A procura sistemática, partindo de pressupostos estabilizados e vivos, não é estabilizado e morto, atenção, não se confundam as coisas, é (…) trabalho, e no fim se há-de ver se é ou não é (…) trabalho. No fim há-de se ver isso.

JJM: Olha, outra pergunta que pode ser interessante até pelo facto de já teres mudado de *atelier* algumas vezes. O contexto de produção do trabalho afecta o trabalho de alguma maneira?

CN: Não.

JJM: É indiferente?

CN: É-me indiferente.

JJM: Trabalhares neste *atelier* ou tens trabalhado...

CN: {Gosto mais de estar neste, (…) mas trabalho perfeitamente aqui a partir de condições mínimas, está limpo, (…) e tenho prateleiras e coisas onde pôr as coisas, (…). Isso não me afecta absolutamente nada, interessa-me é o papel, a minha mão e os materiais com que eu trabalho, não me afecta absolutamente nada. (…) Portanto aquilo que temos de fazer é produzir com mais qualidade, que sirva melhor e que encha menos, e que cada autor tenha capacidade para antes de morrer, ele sim, como autor, espere lucidamente, com a capacidade de discernimento que se deseja, seja capaz de deitar fora o que não presta. E quando eu digo deitar fora, não é deixar restos, é volatilizar, que é uma operação que eu gostava… é das operações que eu mais gostava de ser capaz de fazer, era volatilizar. Tenho que perguntar a uma pessoa dessas áreas, se mesmo assim ainda ficam resíduos da volatilização. (risos)

JJM: Em relação a esta questão, de facto, do espaço de trabalho só tinha esta...

CN: {Mas se tu reparares, e eu devo-te dizer que não… reflecti mas foi de fora que me veio, as pessoas que entram na minha casa, ou que entram no meu quarto, ou que entram nos meus *ateliers*, dizem, isto és tu. Portanto, há uma constante qualquer que eu acabo por criar…

JJM: Uma questão do tipo, este... um trabalho feito num *atelier* x porque tinha estas condições... {Não, não, não, não, não} Não se sente verdadeiramente esta... (...)

CN: Não me deixo afectar assim.

JJM: Não há estas questões?

CN: Não há, não há, não há, não há. Basta que eu…

JJM: {(...) disseste, uma folha de papel, uma mesa limpa {exacto} (...) materiais para trabalhares. Na verdade, enquanto tiveres esse espaço (...) também guardares esses desenhos que te aparecem à frente, há desenhos que te aparecem à frente {exacto} só tens que os arrumar no *atelier* até os trabalhares. {exacto} Só tens é que ter espaço para os ires arrumando... {só tenho é que ter espaço} e foi o que me mostraste há bocado {exacto, exacto} casa e aqui. potências, coisas em potência {é, é, é... (...)} (...)
(...) Aqui há esta questão que é: como descrevias as circunstâncias do processo que define o teu trabalho? Tu explicaste há instantes que no teu trabalho (...) o processo é importante, porque é no processo que tu te confrontas fisicamente {exactamente} com o trabalho, {exactamente} com a matéria, que até aí é {mental} mental, portanto, o processo é o único espaço onde tu confrontas aquilo que pensaste, {exactamente} e como é possível fazê-lo fisicamente {exactamente} faz sentido isto?

CN: Faz. E é preciso esse fisicamente. Eu devo-te dizer que tenho muito mais obras produzidas do que aquelas que acabam por vir à luz e a lacuna é a falta de tempo ou um extremo cansaço. (…) Só preciso é ter corpo para aguentar esse trabalho. Houve anos onde eu dormi três horas, e foi pacífico e foi possível, agora não consigo, tenho que dormir mais tempo. (…)

JJM: Carlos, agora mais uma questão relativamente ao público. De que forma é que tu pensas o público relativamente ao teu trabalho? É fundamental? Em algumas peças sei que sim, porque do que me descreveste sobre a experiência sensorial das peças, é só possível com o público, quer dizer, fazer sentir uma brisa, por exemplo {exacto} (...) como me falaste, nessas peças percebo (unicamente) que o público é um elemento fundamental, mas os desenhos, os teus objectos de... os teus desenhos de parede, têm algumas particularidades que exigem... há instantes chamaste-me a atenção (uma série que) nos teus desenhos, uma série de aberturas, atenção que aqui passa luz, atenção que isto... isto é importante que o público saiba? ou seja, quando colocas o desenho, pensas no comportamento que o público deva ter com os teus desenhos?

CN: {Olha. (suspira)

JJM: O público a ter em conta...

CN: Olha, sabes uma coisa? Eu costumo acabar as minhas conferências com uma frase, as minhas conferências que têm um carácter pedagógico, percebes, portanto as minhas conferências para públicos generalistas, eu costumo acabar (…) dizendo que a arte não é para toda a gente, tal como futebol não é para toda a gente. Por acaso, há mais gente a gostar de futebol do que de arte mas… e as coisas são assim na vida, não é para a toda a gente. Costumo dizer que ninguém morre por não passar por uma obra de arte, mas acabo sempre a dizer que viverá muito melhor quem viver com a companhia da obra de arte. Já lá vai o tempo em que eu aspirava ser capaz de ser um divulgador, e fui quando dirigi muitas visitas (…) exposições. Por outro lado, não só me cansei um pouco como me pergunto a mim próprio: a que propósito estou eu a dar esta orientação quando o ideal seria que cada um de *per si* fosse capaz de descobrir na peça as potencialidades que é capaz, e que logicamente estão ligadas às capacidades que cada um tem de descodificar uma peça. Eu penso que a poesia deve ser essencialmente para ser lida, não para ser dita. (…) Isto são leituras completamente diferentes, que as obras de arte, se o forem, são capazes de o proporcionar, porque a obra de arte, autêntica, forte, qualificada, capaz de perpassar o tempo, é aquela que é capaz de suscitar estas leituras, mas é a obra que suscita, não é o divulgador que está a conduzir a visita à exposição, esse pode ser o mais limitativo possível. (…) Eu não quero servir a todos, quero servir a alguns tão bem e tão profundamente quanto possível.

JJM: Queres portanto que o público consiga ver {eu quero (...)} aquela (luz) que tu...

CN: {Exactamente. Tenho alguns exemplos muito curiosos que se calhar entram em contradição com o que disse, tem que haver algum que faça este trabalho, mas que saiba fazê-lo tão bem que não limite as leituras das pessoas, que abra pistas apenas, não é que dê respostas, é que faça perguntas. (…) Isto quer dizer que há um processo de aprendizagem (…) quando se visita uma cidade que não se conhece e se dobra uma esquina e não se sabe o que está do outro lado, não é legitimo que pensemos que vamos encontrar uma ponte ou que vamos encontrar um castelo, sejamos capazes de nos disponibilizar para perceber que há apenas um lago. O que é que isto quer dizer? As pessoas antes de mais, têm uma coisa que é fundamental que tenham, é medo, e depois têm insegurança, ou seja, aquilo de que as pessoas não sabem têm medo. (…) Este aspecto intelectual, esta necessidade intelectual, não é para toda a gente. O vulgo das pessoas contenta-se com uma amável aparência das coisas, com um efectivo jogo de cores que lhe diz alguma coisa, e são incapazes de partir para além disso. Eu desejaria chegar muito longe, mas entre publico e o outro que vai lá, prefiro o outro que vai lá para ver, para descobrir, para perceber, para discordar, para dizer mal, mas com substância, percebes.

JJM: Claro, eu percebo, e é interessante porque há esta questão que... resulta apenas para algumas propostas de desenho que têm efectivamente o público em atenção. {exacto} O desenho performativo, {exacto, sim, sim, sim} Eu deixei estar... esta questão, porque efectivamente há alguns desenhos, alguns autores, em que me interessava perceber. No teu caso era exactamente isto, quer dizer: quando deixas uma diferença de dois milímetros (...) entre uma peça e uma superfície, entre uma linha e uma superfície, porque vai passar ali uma luz, eu perguntava-me a mim se tiveste em conta, eu, imagina, como observador, para que perceba aquela subtileza de uma linha ausente que ali está... na luz.

CN: {Não, não, eu não pensei nisso. Pensei em mim e pensei em ser capaz de me superar a mim próprio. Se aparecer uma que me diz que viu isto, eu fico contentíssimo.

JJM: Porque o teu trabalho vive exactamente dessa leitura... acho... há o público, há os olhos do observador atento, o público (criterioso) obriga a ler o trabalho numa... por camadas...

CN: {Exacto, por camadas, por camadas. Ouve, camadas. Camadas essas que são tempo, linhas

essas que são tempo, tal como uma tomografia analisa por fatias, e umas fatias são a compreender as fatias anteriores e as seguintes.

JJM: {Eu compreendo isso no teu trabalho, e precisamente por causa disso acho que é um trabalho bastante exigente para o público. Portanto, sendo um trabalho exigente, tu tens essa consciência de que se trata de um trabalho exigente para o público?

CN: {Tenho, tenho, tenho essa consciência e tenho consciência de que é um trabalho que quando está numa colectiva e as pessoas entram e percorrem, saem da exposição dizendo que não viram, porquê? Porque não me interessa o nível primário, percebes? Há uma elaboração e há uma sofisticação e há um aprofundamento que não precisa de berros para se fazer ouvir mas precisa de olhos que queiram ver. A maioria do público não quer ver, a maioria do público não me interessa.

JJM: {(o teu trabalho também é extremamente) sensorial. Há instantes, lembro-me, (dizias-me para) passar o dedo nesta lâmina, {pois, pois, sim } Não vejas só...

CN: {Mas sabes uma coisa, tu esqueces-te que vivemos numa sociedade onde (... intimidade) é um crime, e onde tocarmo-nos faz medo. As pessoas não põem o dedo na lâmina, eu deixo... {Eu não iria colocar o dedo na lâmina} mas se queres... (...)

JJM: {De facto são duas lâminas sobrepostas que fazem aquela linha que se tiveres o acesso apenas a uma fotografia, ela não é mais do que uma linha desenhada {exactamente} bem (desenhada) {exacto} e de facto vendo a lâmina ela não parece tão agressiva {como é} como é na verdade. (...) Não sei até que ponto é que será possível... o observador poder tocar o trabalho, se deixas, se isso pode acontecer {eu deixo, eu deixo} (...) o trabalho tem efectivamente... aqueles brancos têm (...) espaços, são mais leitosos, mais secos, são quebrados, são ásperos, e tudo isso remete o trabalho para uma experiência táctil, uma experiência háptica, que a observação... não permite. Quando observamos e explicando esta sensação háptica, que é mais do que aquilo que estamos a ver (...)

CN: {Exacto, e sabes uma coisa? O meu trabalho fica prejudicado em catálogo, porque nenhum catálogo reproduz as potencialidades que um trabalho em si tem. {sim} (...) os meus trabalhos, quem os quiser conhecer, tem que os ver.

JJM: {Foste pragmático quando começámos as nossas conversas há mais de meio ano atrás {sim, sim, sim} em que me disseste: tudo bem, eu vou colaborar, vou-te ajudar a fazer essas coisas todas, {mas tens de...} e vais-me garantir que vens ver... o trabalho. De facto, já repetidamente disse isto hoje, ver o trabalho, ter a oportunidade de ver o trabalho, porque tudo aquilo que... está no trabalho não é possível de se compreender (...) {claro, claro, claro}(...){poderás enfatizar esse aspecto que de outra forma não é percepcionável} exactamente, e acrescentar qualquer coisa ao discurso, que espero, indique esse sentido. É obrigatório ver, para poder compreender aquilo que é possível também pelos outros sentidos, todos aqueles adjectivos, todas aquelas qualidades, da matéria, de linha, de desenho, de composição, de estrutura, até de sensações como frio, quente {sim, sim, sim} que são sensações, e só se conseguem {perante o trabalho} perante o trabalho. (...) o trabalho é exigente, deste ponto de vista, sendo ele um trabalho mínimo de recursos, {exacto} exigente em termos de percepção {exacto, mínimo, eu gosto da palavra mínimo, não gosto de minimal, gosto de mínimo...} até porque, também para descontextualizar, o trabalho do próprio minimalismo, {sim, sim, sim, sim} acho que essa relação com o mínimo usando, tem muito mais a ver com os recursos que tu dispões.

CN: {Há uma palavra que eu gosto em relação ao meu trabalho. É elemental. {elemental} E é curioso que eu já uma vez a disse na entrevista e o revisor pôs elementar.

JJM: E como poderias definir? Como defines esse conceito?

CN: {Elemental? Tem a ver com a essência. tem

a ver com a essência, percebes. A essência não é o zero e o um. Há todas as distâncias possíveis entre o zero e o um, embora só estejamos na presença do zero ou do um.

JJM: Elemental não pode também ter que ver com {com elementos} com elementos? {os elementos} e a questão de ser básico, elemental...

CN: Elementar é básico {elementar é básico, eu diria…} elemental são elementos e mínimo. É ao mesmo tempo, dos elementos, e se tu reparares todos os meus trabalhos ao nível da quantidade de coisas são elementais, têm poucas coisas, eu não uso muitas coisas {sim, sim, sim} e são mínimos, vão à essência, percebes.

JJM: Eu, há instantes, quando usei esta questão do básico, esta provocação {sim, sim, sim} do básico, tem a ver com o sentido em que o básico é absolutamente essencial. (...)

CN: {Mas eu, eu tinha presente o outro conceito do…

JJM: {Não, não, não. Neste sentido que é absolutamente essencial, básico, é essencial para a sobrevivência, para a (...) para a persistência, para a duração... muito bem.

CN: Queres fazer mais perguntas?

JJM: Não, Carlos, quero agradecer-te.

CN: Se precisares, como vês, escrever isto iria ser o cabo dos trabalhos para mim, até porque tu foste frequentemente o meu estímulo, portanto, sem ti ao pé eu não ia escrever isto, assim os teus colaboradores que transcrevam.

(riso)	– momento de riso ou outros comentários descritivos
(pausa)	– momento de pausa
( )	– incompreensão de palavras ou segmentos
(xxxx)	– hipótese do que se ouviu
{	– interrupção pelo outro
{ }	– sobreposição, simultaneidade de vozes
…	– pequenas pausas e/ou quebras de pensamento; frases inacabadas

PAULO BRIGHENTI

Março 2013

J. Jorge Marques: Podes descrever-me brevemente o que fazes (desenho)?

Paulo Brighenti: Observo, colecciono e formulo coisas.

JJM: O que te leva a fazer esse trabalho? (Como descreverias a tua relação com o desenho? Que funções lhe atribuis?)

PB: A curiosidade, o prazer, a vontade de formular, são inúmeras as possibilidades de juntar e separar coisas, nada volta ao seu lugar original, tudo muda sempre, uma e outra vez.
Registo e desenvolvo as actividades descritas atrás.
Quando desenho, tudo se revela de forma clara.
O desenho salva, projecta para o futuro, sempre.
Projecta a mesma coisa de várias maneiras e as vezes que quisermos. É um trabalho da esperança.
A pintura falha, tem de falhar, não pode concretizar. Não pode fechar, não pode formalizar, trabalha uma possibilidade, de seguida vai trabalhar outra. Nunca fecha, lida com a sua própria impossibilidade.

JJM: Como descreverias o processo do teu desenho? (Podes dizer-me alguma coisa relativamente à condição processual do teu desenho?)

PB: Não sou programático, evito um programa rígido. Conhecimento e intuição. Impulso e controlo.
O processo não determina, nem é condição. Faz parte de um conjunto maior de factores envolvidos na negociação.
Organizo a jornada, curta ou longa, de forma simples: é isto, desta maneira, com aquele material, depois repito.
Vou orientando o trabalho durante a sua realização. Há uma aposta. Uma fé. Acho que vou chegar a determinado "sítio" com o trabalho organizado desta maneira. No final, analiso o resultado.
Para alguns trabalhos preparo-me melhor, preciso de mais tempo, mais material, mais estudo.
Todos começam e acabam, bem ou mal, terminam e operam uma mudança, que acrescenta alguma coisa nova nos trabalhos futuros.
O trabalho é condicionado por vários factores, alguns não foram acautelados, há surpresas, isso é positivo, o atrito mantém a atenção constante.

JJM: Há quanto tempo tens vindo a trabalhar dessa maneira?

PB: Não consigo ser preciso nesta questão. Tem a ver com a atenção que dei em terminado momento às diferentes necessidades do desenho e da pintura e que relação encontro entre ambas as actividades, de que forma se servem uma da outra.
E, mais importante ainda, o que cada uma consegue. Ou melhor, aquilo que se consegue formular dentro de cada uma dessas práticas. Neste momento, para mim, os territórios são mais claros, mas não conclusivos.
Em resultado, a reflexão e o trabalho tenderam para a simplificação dos métodos (processos?).

JJM: Qual a importância do(s) parâmetro(s) matéria, tempo, percepção, acção, repetição, transferência, autonomia / autónomo, no teu processo de desenho?

Qual a importância de factores temporais, como duração, frequência, etc. no teu processo de desenho?
Que relações se estabelecem entre percepção e processo na prática do desenho?
Como relacionas o processo com as condições mediais e materiais do desenho?
Que relações se estabelecem entre o desenho e outras práticas ou campos disciplinares (transferência)?
(Tem em conta o parâmetro ou os parâmetros, até 2, mais relevantes para o teu trabalho.)

PB: Pela natureza do meu trabalho, dou atenção à relação entre desenho e pintura; embora práticas autónomas, fornecem material de reflexão uma à outra, há uma troca permanente. Em cada uma, o trabalho e os resultados são próprios, propõem coisas diferentes sobre o mesmo assunto.
Desenhar mantém vivo o desejo e a vontade de desenhar.
Os parâmetros são definidos com mais ou menos rigor. Funcionam todos juntos, mais destacados uns do que outros conforme o trabalho que se realiza.
Depois estão dentro do trabalho, são intuídos e **são alterados** sempre que necessário, durante ou após analisar os resultados do trabalho e eu entender ser necessário ajustar para conduzir o trabalho nesta ou naquela direcção.
Tudo volta ao início. Repito a negociação, agora com novos termos, um novo enunciado, um novo roteiro.
Como disse anteriormente, são apostas, organizo o trabalho de uma determinada maneira, vejo os resultados e ajusto o tempo, o material, o espaço, a acção, o corpo, a hora e o dia.

JJM: Esse(s) parâmetro(s) são o esquema generativo do trabalho?
(O trabalho desenvolve-se a partir daí? Esse é o início, a origem, do (teu) desenho?)

PB: Não, mas os assuntos são.
A paixão, a curiosidade que as coisas despertam, o apelo, o prazer, a esperança de que se eu trabalhar aquele assunto vou trazer mais disto ou daquilo para esta grande colecção do tudo e do nada.

JJM: Em caso afirmativo, qual a importância que isso tem para ti?
Como descreverias a circunstância do processo que define o teu trabalho?
(O processo do desenho é afectado pelo contexto e pelas circunstâncias onde ele é produzido? De que forma?)

PB: O contexto é importante. O contexto influencia, bem ou mal, o resultado, e isso interessa ou não.
O trabalho é conseguido ou não.
Mas não serve mudar o contexto, não podem haver as boas condições. Idealizar as condições, sim, mas não as ter. Não é bom limpar as dificuldades.
Como disse antes, o atrito mantém a atenção constante. A energia deve ser dirigida para fazer o desenho e não para a preparação para o desenho. A preparação é crucial, mas não é o desenho, a reserva maior de energia vai para fazer o desenho.
O contexto é o que é, está lá, faz parte.

JJM: Como gostarias que as pessoas / público se envolvam com o teu trabalho?
(De que forma a produção do desenho prevê, ou integra, a reacção ou percepção do espectador / participante? Que papel tem essa recepção no decurso do desenho?)

PB: Direi que o público não está envolvido durante a produção do desenho.
Sei contudo que esse desenho vai eventualmente ocupar um espaço público, com uma determinada dimensão política. Não esqueço nunca a minha responsabilidade.
Como já respondi antes, organizo a jornada do trabalho, faço uma aposta, baseada na experiência anterior, sempre com a expectativa de ganhar, mas sabendo que todavia posso perder tudo. Não sei com exactidão onde termina, o final é uma imagem difusa.
Talvez seja aí que espero o espectador, à entrada de um corredor escuro onde não vês o final, esforças o olhar e vês manchas, sombras, espectros, fantasmas.
Respondendo a esta questão na perspectiva dos

desenhos grandes feitos directamente na parede. Eles são feitos desta mesma maneira, organizo tudo antes, quando inicio não há retorno, não há emenda.
O que fica é o registo de uma ideia, de uma tentativa, nada se completa, a imagem não se completa, a frase não se completa. Um registo com falhas, uma imagem incompleta. Isto porque as condições são más e são poucas:
A escala é demasiado grande.
A superfície é áspera.
O material riscador é duro e faz uma linha imprecisa.
A figura está invertida.
Nada se fixa para completar o som, a imagem, o texto. É um fantasma.
O que fica, é apenas o registo de uma tentativa.

No decurso do desenho fica o medo.

No fim restam todas estas considerações mais conceptuais e o entusiasmo por tudo aquilo que está a ser projectado para o futuro, novas implicações no trabalho que vem.

JJM: Coloca (e responde a) uma pergunta, relativa ao processo, que não fazendo parte do questionário, gostasses de ver respondida.

MIGUEL LEAL

Pav. Arq. Carlos Ramos, Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto, 3 de Julho de 2013

J. Jorge Marques: Boa tarde, Miguel, obrigado por teres aceite conversar sobre o teu trabalho. Propunha que tomássemos como ponto de partida para a nossa conversa as séries *Fantasmas* e *NightView* ( ) ... gostaria de começar por saber... como descreverias a tua relação com o desenho? Existe no teu trabalho, trabalho ao qual chamas desenho, atribuis-lhe alguma função específica?

Miguel Leal: Eu tenho muita dificuldade com as categorias. Quando enviaste o teu problema e as perguntas, eu pensei logo que essa focalização nos problemas específicos do desenho me era um pouco estranha. Quando estou a trabalhar, não penso nessas categorias, uma pessoa desenha quando desenha, ou faz outras coisas… dá pulos quando dá pulos. É um pouco assim, e, portanto, a questão do desenho como um problema próprio a mim nunca se pôs. O desenho é para todos os efeitos um desenho, e porquê? Porque são, por exemplo, traços numa folha de papel… Chamo-lhes desenhos mas podia chamar-lhes outra coisa qualquer. Mas desenhos é a designação que eles têm de facto…

JJM: Portanto, não há uma função, se eu conseguir perceber, não tem uma função específica dentro do teu processo de trabalho?

ML: Não. ( ) Há uma coisa óbvia e que tem a ver com o modo como nós desenhamos… o desenho normalmente é uma coisa muito directa. Porquê? Porque os materiais são simples e a mediação entre o pensar e o fazer é mais simples. Talvez seja a única coisa que eu veja no desenho… Vejo no desenho como vejo noutras coisas. Repara que isso acontece de um modo muito similar em determinados usos da imagem, noutras áreas de produção de imagem. Na fotografia e no vídeo, por exemplo, existe essa mesma relação muito directa com a produção de imagens. Mediada através de uma máquina, de um dispositivo, mas também muito directa. Os dispositivos do desenho são mais simples, de um modo geral. Mas repara que numa das séries de desenhos de que tu falas a mediação é feita através do computador, portanto…

JJM: A série (dos) fantasmas.

ML: Sim, os fantasmas. São algoritmos que produzem, que me ajudam a produzir as imagens e, por isso, não há aquela relação directa com o fazer. Há qualquer coisa que o faz por mim… (riso)

JJM: Mas estranhamente aquela imagem parece muito... ( ) Parece humana, em certo sentido, (então estás a dizer) que ela é gerada através do computador.

ML: Sim, parcialmente gerada. Sim.

JJM: Porque ela tem uma... um lado quase entrópico, não é? De ocupar aquele espaço...ela parece uma imagem um pouco natural (feita à mão). Encontras alguma relação entre trabalho da série *Fantasmas* e este trabalho de 2010, *Night View Series*?

ML: Sim.

JJM: Há alguma relação em termos de processo de trabalho? (pausa)

ML: Talvez não ou talvez… Num e noutro caso há um referente. Há qualquer coisa de onde os fantasmas partem, de uns pequenos *robots* que eu construí, e que de seguida fotografei. E depois vêm esses desenhos, que são desenhos digitais, mas que obedecem sempre a um processo de transposição que é um pouco mais mecânico. Eles podem ser impressos em tamanhos diferentes, sempre a partir de uma mesma matriz digital. Depois de feito, o desenho pode aparecer em vários formatos. Pode ser impresso num número limitado de tamanhos sobre papel. São uma série com várias tiragens, até porque, a partir do momento em que os desenhos existiam como matriz, pensei que fazia todo o sentido que eles pudessem ser produzidos em tiragens. Não serem peças únicas. E então tenho três tamanhos diferentes nos quais os desenhos podem ser impressos sobre papel, e, na verdade, eles só se formalizam enquanto coisa física nesse momento. E depois há uma quarta série, e essa é única — também me agrada este aparente contrassenso ou quase paradoxo de termos uma matriz que podia ser multiplicada até ao infinito mas que depois numa das séries se destina a ser pintada meticulosamente sobre a parede, a partir de slides… Esse trabalho é, pois, constituído por uma série de *slides* e as respectivas instruções de produção, instruções essas que contêm um certo grau de variabilidade, enquanto que nas impressões sobre papel esse grau de variabilidade não existe porque, e isso é muito claro, a impressão é mecânica e a mancha deve ocupar um determinado espaço na folha de papel dependendo dos três tamanhos. Já nas pinturas dos fantasmas sobre a parede, a escala deve ser adaptada ao lugar.

JJM: ( ) Reparei que, quer nessa série, mais até do que nesta, (nos desenhos) há qualquer coisa que me parece… eu vou dizer aleatório, mas não é exactamente isto que quero dizer. (Quero dizer) que a imagem parece (que tem um desenho…) (uma certa relação) quase ocasional, ou casual. Isto faz sentido no teu processo? Isto é, aquela imagem resulta de situações que não são repetíveis, situações que tu (potencias), como é que… ( ) acontece, o desenvolvimento parece-me mais… {(casual)}

ML: Porque nas várias etapas até chegar ao desenho final, e aqui estamos a falar ainda de um processo digital, há uma série de operações e em algumas delas a minha intervenção é muito limitada, um pouco cega, até. Na altura utilizei como ferramenta um pequeno programa que existia, e que desapareceu entretanto. Nessa altura eu já usava essa ferramenta há uns anos para realizar este tipo de trabalho, e quando fiz esta última série, talvez em 2003 ou 2004…

JJM: Eu tenho aqui anotado 2005.

ML: 2005, então é isso, mas sim, terão sido feitos ou apresentados em 2005, só que resultaram de qualquer coisa que esteve em processo durante um ou dois anos…

JJM: (Se calhar) terá a ver com isso, eu tive conhecimento (aquando) da outra exposição em Serralves.

ML: Sim, sim.

JJM: Portanto, deverá andar por aí.

ML: Sim. Esses desenhos eram produzidos com o auxílio de uma ferramenta que me permite introduzir dados numéricos para gerar variações a partir de uma imagem pré-existente. Essa imagem pré-existente permite-me gerar aquilo a que poderíamos chamar, se quiséssemos, uma… [pausa] uma imagem de contorno, não é?

JJM: Sim, sim.

ML: Mas as variáveis, que são muitas, são impossíveis de determinar apenas através desses valores numéricos. Como só podia trabalhar por aproximação, esses desenhos eram feitos um pouco às cegas, a partir da introdução de valores numéricos que me podiam devolver resultados inesperados. Ao fazer aquelas manchas, muito orgânicas, não tinha nenhuma ideia precisa do resultado. Tinha apenas uma ideia aproximada desse resultado.

JJM: ( ) … Na série *Night View*, parece-me, é… há

um momento..., se isolares cada gesto que ali está, parece que não é...ele não tem um sentido, a não ser quando observas a imagem final. O teu processo é, (diria eu) uma espécie de processo emergente. ( ) Tu deixas que as manchas se vão construindo, se vão formando... te vão ajudando a ires criando a limitação do próprio desenho? Ou, um pouco como a máquina {sim}, no caso da série *Fantasmas*, te dava uma parte do problema e outra parte desconhecias, não é? {sim} tinhas uma (sensação) sobre ela, nesta série de desenhos, o processo é semelhante? Ou deixas que o desenho se vá revelando e tu a determinada altura dizes, termina...

ML: Esses desenhos são muito imediatos, desde logo porque o processo de trabalho não admite correcções. Por razões óbvias, não há como corrigir e, por isso, o que sai, sai, e assim fica… E há muitas coisas que não saem como deviam e portanto acabam por ir para o lixo. De qualquer maneira o processo tem um pouco a ver com um jogo. Há também uma imagem pré-existente, guardada na memória, mas que eu transformo. Aquelas imagens jogam numa ambivalência entre… Elas partem todas, sem excepção, de vulcões. São imagens que eu encontro por aí, quase imagens encontradas, e que organizo como uma espécie de atlas de imagens. Nesse caso são vulcões, mas que se tornam depois mais ambíguas ou instáveis. Tudo começou com uma imagem que encontrei, de um vulcão fotografado com um dispositivo de *nightview* a partir de um barco de guerra americano que por acaso estava no lugar e no instante em que se deu uma erupção. E essa imagem, feita com dispositivos que tinham outra função, sugeriu-me de repente… O verde vem daí, muito simplesmente, é muito simples (risos). O verde vem dessa imagem mas depois, a certa altura isso já não importa… A certa altura isso autonomiza-se, ao longo da série. O que acontece é que existe uma forma de construção, agora que falas nisso, que pode ter um pouco a ver com coisas que fiz na primeira metade dos anos 90, em que eu trabalhava muito a partir de imagens projectadas… Eu usava imagens que eram trabalhadas previamente, normalmente através de processos fotográficos em que as imagens eram muito mastigadas e ficavam em alto contraste. Depois projectava-as e o trabalho de desenho, ou de pintura, chama-lhe o que quiseres, era um pouco mecânico e feito por adição de manchas.

JJM: Eu lembro-me de alguns trabalhos dessa (altura).

ML: Aqui o processo não é o mesmo, porque não há nenhuma projecção, não há nada disso. Eu estou perante uma folha branca e começo a trabalhar, mas há uma memória de uma imagem que depois é transfigurada… E que só volta depois de saberes que aquilo são vulcões (risos).

JJM: Pois, (é que eu...) o que eu acho (verdadeiramente) extraordinário é que elas têm efectivamente uma relação com a paisagem.

ML: Sim, claro.

JJM: Surpreende-me esta ideia de serem vulcões, porque o enquadramento, o modo como o desenho aparece quase paginado, {sim} deixa um lado de especulação sobre aquela imagem muito grande. Portanto, para mim foi surpreendente saber que é um vulcão {não, o ponto, quer dizer} parte, parte de um vulcão. {sim, mas é, quer dizer} (que é mais importante)

ML: Parte daí, sim. Mas depois repara que o que me interessa não é apenas o facto de essas imagens serem imagens ambíguas, mas a possibilidade de serem muitas coisas… Há quem veja, até por causa dos títulos, explosões, ou outras coisas… E essa relação com a paisagem é directa, podem-te parecer massas de arbustos, de plantas, de árvores. Têm esse lado um pouco ambivalente. Como são em grande parte produzidas por adição de manchas não há propriamente uma imagem prévia. É o processo que me oferece a imagem; ou seja, ela vai-se descobrindo… Mas isto não é nada de especial, é a maneira como normalmente as coisas são feitas…

JJM: Tu referiste duas coisas importantes (exactamente) nestes dois trabalhos. Tem a ver com, com

essa ideia da memória. Ou seja, dá-me a ideia de que a questão da memória é uma questão presente no processo, ( ) ... e há uma urgência em resgatar qualquer coisa que tu efectivamente vais depurando mas que precisas depois para continuar o trabalho, isto faz sentido? Esse constante recurso da memória?

ML: Há uma coisa que… são séries, e o facto de serem séries para mim é importante porque é aquilo que me permite introduzir uma certa variabilidade naquela repetição. Há qualquer coisa que se repete, e noutras séries acontece exactamente o mesmo, há qualquer coisa que se repete, às vezes até de um modo um pouco exaustivo, e depois há uma forte dose de variabilidade que tem a ver com o processo mas que também ter a ver com outras coisas, como quando falava há pouco dos fantasmas que nas paredes podem ter diferentes escalas, tornando-se em coisas diferentes em função dos espaços. Há uma coisa que me interessa muito nessa série de manchas feitas para serem pintadas sobre a parede, e que se liga ao facto de o processo implicar também o seu desaparecimento. Essas pinturas sobre a parede são intervenções efémeras, na maior parte dos casos. Não quer dizer que não possam existir outras situações, mas são quase sempre intervenções efémeras, e que não têm necessariamente de ser executadas por mim. Na verdade, até preferia que não fossem executadas por mim, porque me interessa que esse conjunto de instruções possa conduzir a situações inesperadas… As instruções de montagem de muitos dos meus trabalhos, quando existem (porque nem sempre existem), parecem muito precisas mas ao mesmo tempo são muito abertas e é possível, a partir das mesmas instruções, montar aquele trabalho em locais muito diferentes, em condições muito diferentes, e isso…

JJM: Tu tens isso (como um dado) predefinido? É importante ( ) ...

ML: Em muitos trabalhos isso para mim é importante.

JJM: Sim, eu tenho reparado... ( ) reconheço efectivamente que é uma... (não desconhecia) particularidade destes desenhos, fantasmas, essa maleabilidade que eles têm relativamente ao espaço de apresentação.

ML: Estavas a perguntar-me sobre essa questão da memória, já que há um ponto de partida que se torna uma coisa relativamente distante e que na maior parte dos casos só eu conheço… mas que acaba por estar sempre presente… a ideia de fantasma também tem um pouco a ver com isso. É uma presença fantasmática de qualquer coisa que já lá não está mas que parece estar. É um espectro que está ali, presente. Há pouco não acabei de explicar que essa passagem por um algoritmo que transforma uma imagem numa coisa que eu só parcialmente posso antecipar não é a última etapa da realização daqueles desenhos. Os desenhos ainda passam por outras transformações, até porque são uma mancha que pode depois ser manipulada no computador. Esta ideia de trabalhar a partir de séries é para mim muito importante porque elas permitem que cada uma daquelas imagens — gosto mais de lhes chamar imagens do que desenhos —, cada uma daquelas imagens, nas duas séries que tu escolheste, seja muito fechada sobre si própria, também porque está contida em si mesma, não tocando os limites do papel. Não parece haver nada para fora delas, são manchas que começam e terminam em si mesmas.

JJM: ( ) ... Era um pouco essa ideia inicial (há pouco. quando te colocava a questão) era exactamente nesse sentido, porque em termos de imagem elas podiam ter essa relação. Uma pergunta, mais directa, relativamente à importância que dás a alguns parâmetros do desenho, como a matéria, tempo, percepção, acção, repetição, transferência, autonomia ou (autónomo) no teu processo do desenho? Qual destes factores, ou destes parâmetros, numa série e na outra série, penso que poderão ser de coisas diferentes, que melhor definem o teu processo de trabalho? Qual, ou quais destes parâmetros?

ML: No processo de trabalho as questões da repetição são muito importantes. E depois elas

ligam-se obviamente ao tempo, porque não há repetição sem (risos) sem o decorrer do tempo… As questões da percepção, sim, mas muitas vezes é uma percepção de olhos fechados, e portanto, não é a percepção no sentido mais comum do termo. Interessa-me a própria ideia de revelação mais do que as questões da percepção… A ideia de revelação foi qualquer coisa que aprendi com a fotografia, quando comecei a fazer fotografia… E repara que há esta coincidência de termos mas o que importa é muito esta ideia do modo como uma imagem se revela; ou, se quiseres, do modo como uma imagem aparece. Se quiseres, em vez de revelação, podes dizer aparição. A aparição de uma imagem é o modo como ela aparece. A certa altura é quase uma auto-revelação, as imagens produzem-se em autonomia… E é por isso que este problema me parece estar um pouco desligado da questão perceptiva…

JJM: Não posso deixar aqui de fazer uma observação, que remete para um sentido em que é um processo de criação cego: há qualquer coisa que, efectivamente, acontece, se revela, e agora pergunto, e é aí que tu actuas? Ou seja, aquilo que aparece em potência, aquilo que se revela e que tu depois trabalhas e desenvolves, é esse momento... talvez eu não esteja a explicar correctamente, mas o que eu queria saber é se esta revelação se cruza com o teu próprio processo de trabalho? Isto é, dessa imaginação cega que (remete) directamente para (a tua tese)? Esta imaginação cega, esse processo que se revela (permanentemente), que em potência...

ML: Acho que há uma outra… não quero fugir aos teus parâmetros mas há um outro termo que eu gostaria de introduzir, que é a ideia de intensidade, de um regime intensivo… Eu não sou propriamente um artista de estúdio, naquele sentido de trabalhar todos os dias, não. Mas depois tenho momentos de trabalho mais intenso. Este tipo de trabalho é feito em períodos relativamente condensados e, portanto, a ideia de repetição também está muito ligada a uma coisa que acontece nesse regime intensivo. E essa intensidade não é só intensidade naquele sentido em que há um regime intensivo de trabalho, não é só isso. É um outro tipo de intensidade que não tem nada a ver com a medição, não tem nada a medição do tempo ou do espaço, não tem nada a ver com mapeamento. Não. Tem a ver com a ideia de revelação, as coisas só se revelam porque há uma intensidade que se liberta. É um pouco assim: as imagens formam-se porque há uma intensidade e aparecem porque trazem consigo um qualquer regime de intensidade que as faz sobreporem-se a outras imagens e… Podemos perguntar, num regime de produção em que tudo é possível, porque é que há umas imagens que ficam e há outras imagens que vão? E a resposta liga-se a essa ideia da intensidade…

JJM: Achas que essa equação que tu fazes aqui entre a intensidade da revelação se pode cruzar com a noção da resistência ( ) daquela questão do próprio projecto do ( ) de associar aquela questão da resistência como uma potência do processo criativo? Tu achas que a intensidade {estás a falar de que tipo de resistência? explica} O Matthew Barney associa a resistência a uma espécie de intensificador do processo criativo, e eu aqui pergunto se esta equação que tu estabeleces entre intensidade e a revelação é a... a intensidade é necessária àquilo que tu (a potência do teu processo criativo)? Ou seja, tu aumentas a intensidade para que...

ML: Não, mas repara…por isso é que eu estava a tentar dizer que a intensidade não é bem esse tipo de intensidade, percebes? É uma outra coisa, tem muito mais a ver com o modo como… Nós entrámos nesta sala, e tínhamos duas mesas, mas sentamo-nos nesta, porquê? Quer dizer, nem perguntámos nada um ao outro, não foi? Sentámo-nos nesta mesa. Da mesma maneira que há pouco nos sentámos numa outra mesa lá fora, ou que procurámos o exterior, ou porque… bem, enfim. Falando de coisas simples, quando nós entramos numa sala que não conhecemos, num espaço que não conhecemos, há qualquer coisa que nos puxa, como há pessoas que são mais intensivas, há também outras intensidades que nos levam a fazer escolhas, porque isto tem tudo a ver com a ideia da escolha, essa intensidade tem muito mais a ver com a ideia da escolha

do que com a ideia da acção. Por isso é que eu acho que é muito menos a intensidade da acção e mais uma intensidade da escolha. E neste caso estamos a falar de imagens, e portanto estamos a falar também muito do modo como elas se formam e como elas se impõem… Agora, eu também não queria que ficássemos muito só em cima desta questão do processo de produção das imagens, porque depois há algo que me interessa muito e que é o facto destas imagens terem certa ambiguidade. Eu gosto muito da ideia das imagens potenciais, imagens que escondem outras imagens, ou imagens que podem ser outras coisas. Uma potência das imagens, portanto. Acho que aquilo de que te falei tem um pouco a ver com isso, com uma potência das imagens. E isso é claro que está muito presente no processo de as fazer, de as revelar, de as fazer aparecer, mas está muito também depois do lado do observador, porque essa é uma outra forma de construir a imagem. No limite, a construção destas imagem depende até muito pouco de mim. Depende mais da vida que elas vão ter depois disto tudo. E isso é uma coisa que me interessa muito: o modo como elas podem ser como que reveladas através do olhar dos outros. É uma forma de as tornar coisas vivas, de elas serem coisas vivas.

JJM: ( ) É interessante esta relação que tu fazes com a potência, isto já é uma questão mais pessoal, mas que decorre da leitura justamente do teu trabalho, (eu encontro-me a desenvolver justamente) um capítulo que se chama exactamente " Imagens acidentais, desenhos potenciais". ( ) São coisas que se podem transformar em desenhos. Portanto, esse comentário é para mim absolutamente revelador de algumas ideias que eu tinha, mas que não estavam ainda contextualizadas, e portanto havia aqui coisas que não associava directamente ao trabalhos, e então esta equação (que se poderá chamar) de intensidade e revelação, é uma equação ( ) surpreendente.

ML: Mas precisas de uma outra coisa aí, que é a ideia de desinteresse. Tem que haver um certo desinteresse. Tu não podes estar implicado ou totalmente implicado. Tens de ter uma certa distância em relação às imagens. Repara, tu não podes desejar uma imagem. Tu não a podes desejar, quer dizer, não podes ter uma imagem prévia que queiras formar. Tu tens que deixar a imagem acontecer, se não… Isto não é uma coisa que se equacione, não é uma coisa que se prepare. É uma coisa que se vai descobrindo, fazendo. Descobre-se pois que as imagens só aparecem, ou só se revelam, se não estivermos verdadeiramente interessados nelas.

JJM: Esperas, em certo sentido, ser surpreendido?

ML: Pois, é isso. Temos de ser surpreendidos pelas imagens, não é? Mas para isso tem de haver um certo desinteresse, a coisa tem que ser feita sem uma expectativa precisa. Temos que estar à espera de qualquer coisa, mas não podemos saber de que é que estamos à espera. Depois há aqui um outro dado. A partir do momento em que trabalho em séries é óbvio que existem invariantes, mas não é isso que interessa, já que as invariantes são apenas as coisas que me permitem automatizar o processo. Essas coisas… são coisas que eu fiz durante muitos anos, mesmo sem saber exactamente porque é que as estava a fazer assim. Aquilo que te estou a dizer agora funciona como uma espécie de pensamento em segundo plano, qualquer coisa que não precisa de estar na frente, como um problema exposto. No entanto, esta ideia de que as séries antes de mais nada permitem trabalhar de forma desinteressada, porque a certa altura tu tens uma série de procedimentos que são absolutamente automáticos, mecânicos, parece-me acertada. No caso da série *Night View*, as folhas de papel são iguais, a tinta é a mesma, os pincéis com que estás a trabalhar são os mesmos. O sítio onde trabalhas, a mesma mesa, a mesma luz… Há uma série de coisas que se repetem, e depois há também as tais imagens reminiscentes, as tais imagens que servem de ponto de partida, que são também imagens que podiam estar todas num mesmo catálogo de imagens e que têm qualquer coisa que as une. Tudo isto são invariantes e depois há uma automatização que me permite não estar a pensar enquanto estou a fazer. Eu estou a ver e não estou a ver, porque a certa altura estou a

fazer mas não estou a ver o que estou a fazer, ou seja, não estou a corrigir, não estou a arranjar, não estou a compor, não estou a… A partir do momento que eu descubro que as imagens têm que se formar ali, no centro da folha de papel, todas as outras imagens vão aparecer daquela maneira, e portanto já não tenho que pensar mais sobre isso. Aquilo já não é composição porque eu não penso sobre isso, elas formam-se assim. Talvez não tenha deitado fora todos os desenhos que eu achei que não estavam… que não eram. E então, porque é que uns se revelaram como coisa pronta, apesar de tudo, e outros não? E porque é que outros foram abandonados? É engraçado pensar sobre isso…

JJM: Aquilo que tu dizias há pouco da intensidade e da escolha?

ML: Sim, por exemplo, os *Fantasmas*, eles são muitos mais. A galeria de *Fantasmas* chega quase aos cem… No formato mais pequeno, os fantasmas são impressos sobre uma grelha, e depois há ali uma ambiguidade em que nos perguntamos se aquilo é pintado à mão… Não se sabe muito bem, não é? E essa ideia também me interessa, com todas essas ambiguidades. Não é só a ambiguidade da imagem, é a ambiguidade sobre como é que as coisas são verdadeiramente feitas. Gosto de deixar esses espaços por preencher… Ainda que a certa altura isso seja o menos importante para aquelas imagens. Agora, a grelha é uma espécie de confronto entre qualquer coisa que parece muito precisa e uma outra que parece viver da imprecisão… É assim e não podia ser de outro modo, mas realmente podia ter sido de muitas outras formas. É curioso porque há fantasmas diferentes com o mesmo ponto de partida; isto é, um mesmo referente pode dar origem a mais que um fantasma e, portanto, isto também tem um pouco a ver com a ideia de que não há a imagem, há uma imagem. Não é aquela imagem precisa… é uma entre várias… E depois elas são sugestivas. Sugestionam. Alguém dizia a certa altura, julgo que foi o Deleuze, que uma receita barata para produzir um monstro é sobredeterminar o animal. Há pois uma lista de operações que, de um modo geral, facilmente produzem um monstro. Eu acho que também é um pouco isso na série dos fantasmas. Há uma série de operações que criam essas figuras, que são figuras ambivalentes, porque por um lado são animalescas e orgânicas e por outro…

JJM: É, elas têm de facto esse lado orgânico, ( ) Eu já tinha conversado contigo antes e sabia dessa ambiguidade, mas é estranho, porque olhando aquele desenho, (vou chamar-lhe) assim, ele tem todo o carácter de ser produzido de uma outra maneira. Mas eu acho que, ( ) a tua reflexão sobre o trabalho, essa estratégia de (dar como pouco) o limite de parecer mas não ser, quer dizer... ( ) há coisas que não se conseguem discernir nem são se calhar importantes, como tu próprio estavas a dizer, ( ) Agora, produzir esse efeito, no observador, criar essa ambiguidade numa imagem que não se sabe de onde ela veio, onde chega, como é produzida, e se é isso mesmo que despoleta o interesse pela própria imagem. Isso é que me pareceu também interessante ( ) O mesmo aconteceu com os desenhos *Night View*, observei aquelas imagens e elas me pareceram outra coisa, e estavam potenciadas se calhar para essa ambiguidade, por parecerem {sim} ( ) estar nessa descoberta permanente... que é isto afinal(?) ( )
O que foi mais surpreendente nesta conversa foi ter ficado a conhecer melhor aspectos do trabalho que conhecia e outros que são inteiramente novos. Para mim, continuo a achar, neste momento, esta equação revelação / intensidade como um ponto que merece uma especial atenção e que poderei trabalhar. {pronto, ainda bem} Miguel, muito obrigado.

(riso)	– momento de riso ou outros comentários descritivos
(pausa)	– momento de pausa
( )	– incompreensão de palavras ou segmentos
(xxxx)	– hipótese do que se ouviu
{	– interrupção pelo outro
{ }	– sobreposição, simultaneidade de vozes
…	– pequenas pausas e/ou quebras de pensamento; frases inacabadas

CLÁUDIA AMANDI

Abril 2013

J. Jorge Marques: Pode descrever brevemente o que faz (desenho)?

Cláudia Amandi: Os desenhos que tenho vindo a realizar nos últimos anos têm tido uma componente muito comum a todos eles – a repetição. Repetição de uma acção e/ou de uma forma e que no seu desfecho apresentam características de acumulação, sobreposição, dispersão, movimentos oscilatórios de massas, numa espécie de sequência (in)terminável.

JJM: O que a leva a fazer esse trabalho? (Como descreveria a sua relação com o desenho? Que funções lhe são atribuídas?)

CA: Existe um assunto, uma ideia, um motivo gerador que leva a experimentar determinada situação e a repetição precede-lhe, tornando-se parte integrante do próprio processo não só no mesmo desenho mas nas séries que vão sendo geradas. Esta relação é empática e entranha-se numa espécie de necessidade de encontrar (nos desenhos), através da prática – do seu fazer, da sua experiência – uma função nem sempre definida e nem sempre esclarecida. Nessa experiência, a repetição torna-se um modo exponencial de encontrar essa função e associa-se frequentemente ao uso de acções como a variação e a improvisação.
O desenho que precede o anterior é algo muito semelhante ao que lhe antecedeu, quase igual. Uma pequena deslocação torna o presente distinto do anterior e, no conjunto, criam uma sequência inusitada de possibilidades. Vem-me à memória as palavras que William Anastasi utilizou uma das vezes para explicar o seu processo:

Sempre fiz desenhos. Gosto de desenhar e ainda gosto. Descobri com a música que (desenhar) é como fazer uma viagem num pedaço de música. E se fizeres uma viagem de comboio, num terreno familiar, num belo terreno, […] *torna-se cada vez melhor se continuares a fazer a mesma viagem. Porque abranda, porque antecipa o que vem* […]. *Na quinta vez que ouvi a 4.ª Sinfonia de Mozart gostei mais dela do que na primeira vez. Então fiquei com a ideia que talvez a arte fosse da mesma maneira.*[1]

JJM: Como descreveria o processo do seu desenho? (Pode dizer-me alguma coisa relativamente à condição processual do seu desenho?)

CA: Para além do que expliquei na pergunta anterior e que me parece estar implicado nesta questão, a ideia do tempo na realização dos desenhos, bem como os instrumentos e materiais, são também elementos fundamentais para o(s) processo(s) do(s) desenho(s).
Uma ideia, uma forma, procura um material que se adeque à tarefa, e o tempo que lhe é designado adapta-se à sua construção. Esta situação processual é portanto variável, adapta-se conforme as necessidades:
Por exemplo, desenhos que mapeiam um universo cerebral formalizam-se através de

1. ANASTASI, William – **Drawing Blind** [registo vídeo]. 2007 (11 min. 15 seg.). [Consult. 25 Jun. 2014] Disponível em WWW: http://newarttv.com/William+Anastasi%3A+Drawing+Blind.

colocações exactas de alfinetes sobre contornos a lápis de *TACs* previamente delineados sobre um suporte de papel; ou através da construção de documentos Word que, na impressão em sobreposição, experimentam mapas cerebrais imaginários do seu movimento. A construção de uma paisagem aérea retorna à multiplicação de inúmeros alfinetes espetados sobre superfícies semiduras, agora ordenados sem qualquer composição prévia. Aqui, a improvisação na colocação dos alfinetes, em sintonia com uma imagem mental muito vaga, gera a construção de cada uma das *paisagens*. A luz reflectida sobre eles fará o resto do trabalho. Uns sobreviverão, os restantes serão abandonados.
A ideia de *centrípeto* – movimento que atrai para o centro – é outra das ideias que tem vindo a ser experimentada. São desenhos a caneta preta, habitualmente em bloco A5, transportável, e que se acomodam a qualquer situação ou local. A espera de uma consulta ou a presença numa reunião, por exemplo, são momentos de duração variável e que se utilizam para desenhar círculos intermitentes em torno de um centro imaginário sensivelmente coincidente com o centro da folha. As variáveis de sobreposição e vazio multiplicam-se em inúmeros desenhos que convergem para uma espécie de execução que tem tanto de imprevisto como de inadvertido. O resultado é meramente a consequência desse processo, contaminado pelos acontecimentos dessa ocasião (tempo, atenção, escolha).

JJM: Há quanto tempo tem vindo a trabalhar dessa maneira?

CA: Muito possivelmente desde 2000, muito embora algumas destas questões processuais sejam eco de anos anteriores.

JJM: Qual a importância do(s) parâmetro(s) (matéria, tempo, percepção, acção, repetição, transferência, autonomia/autónomo), no seu processo de desenho? P. Ex: Qual a importância de factores temporais, como duração, frequência, etc. no seu processo de desenho? Que relações se estabelecem entre percepção e processo na prática do desenho? Como relaciona o processo com as condições mediais e materiais do desenho? Relativamente a esta série – *Desenhos Vazios* – em particular?

CA: Bom, os parâmetros que já mencionei anteriormente, naturalmente que se reflectem neste conjunto de desenhos e todos os que agora são indicados (talvez me tenha faltado algum anteriormente) são de alguma forma relevantes, pelo menos observados a partir desta posição em que agora me coloco, ou seja, externa – a posição de quem observa o que fez, afastada por um par de anos, permitindo uma consciência deslocada daquela que esteve implícita no momento da produção de *Desenhos Vazios*.
Curiosamente, o suporte e a caneta escolhidos foram elementos que despoletaram *Desenhos Vazios*. Tinha recebido há pouco tempo uma resma de cartão branco com uma dimensão precisa e tinha comprado uma caneta de tinta da China com ponta de pincel que queria experimentar. Por outro lado, tinha ideia que queria desenvolver um conjunto de desenhos que na sua totalidade perfizessem 365 desenhos, realizando um por dia e ocupando cerca de 20 minutos cada um. Sabia também que queria utilizar uma escrita automática (a caneta adquirida respondia perfeitamente ao tipo de inscrição desejada), desenhando repetidamente a mesma marca – juntar, agregar, dispersar marcas, numa espécie de *vazio preenchido* – o da mente e o do suporte. No final, agregá-los-ia numa parede e as oscilações e variantes da totalidade dos desenhos fariam o mesmo – criariam uma grande *anotação vazia*, contrapondo-se à vasta repetição de marcas. Uma espécie de antónimo do próprio acto.
Não cheguei a completar nem metade. O tempo real não mo consentiu naquela altura mas este *jogo* iniciou um processo que me permitiu, para além das regras já criadas, introduzir outras – cada desenho partia da memória do anterior, fazendo com que a acção de repetir a mesma marca introduzisse variantes perceptivas antecipadas (*agora vou colocar poucas marcas*, *agora vou agrupar ali ou aqui*, *agora vou adensar*, *agora vou dispersar*) e que esvaziassem a decisão no fazer.
A questão de transferência é, portanto, uma

questão de repetição de marcas num suporte (ou de suporte em suporte) e de uma ordem prevista ou antecipada, colocando a acção na ordem do mecânico. No entanto, esta ideia inodora e pré-formatada de regular o fazer do desenho é muitas das vezes abalada pelo imprevisto, ou pela vontade de negar a regra, ou pela simples vontade que se altera na diferença entre imaginar e fazer. Quanto à sua autonomia, a questão nunca foi valorizada ou pensada.

JJM: Que relações se estabelecem entre o desenho e outras práticas ou campos disciplinares (transferência)? (Tenha em conta o parâmetro ou os parâmetros, até 2, mais relevantes para o seu trabalho).

CA: As relações que se podem estabelecer são entre o desenho e a escultura, entre o plano bidimensional e a forma tridimensional. Aliada a esta relação, encontram-se outro tipo de relações – materiais, instrumentos ou mesmo modos de fazer que implicam tanto uma prática do desenho como escultórica, diria. No entanto, esta relação não é de todo pr**é**-determinada mas sim recorrente em alguns dos trabalhos.

JJM: Esse(s) parâmetro(s) são o esquema generativo do trabalho? (O trabalho desenvolve-se a partir daí? Esse é o início, a origem, do (seu) desenho?)

CA: Sim, em alguns deles.

JJM: Em caso afirmativo, qual a importância que isso tem para si?

CA: Tem a mesma importância que qualquer outro esquema generativo de um trabalho – fundamental.

JJM: Como descreveria a circunstância do processo que define o seu trabalho?
(O processo do desenho é afectado pelo contexto e pelas circunstâncias onde / como, ele é produzido? De que forma?)

CA: A circunstância do processo que define o meu trabalho, se é que é possível abarcar, poderá resumir-se à procura de imagens ou formas para uma ideia, ideias ou impressões. Estas vão sendo anotadas, acumuladas em papéis, cadernos e paredes. Associam-se possibilidades de realização e experiências de actuação. Este processo nem sempre é sequencial, ou seja, não corresponde inteiramente a um processo com etapas ou fases consequentes. Uma experiência prática, a formalização de uma ideia, um acontecimento inusitado, por exemplo, pode levar a vários registos que por sua vez levam a outras experiências – o princípio e o fim de um trabalho tornam-se um só, não se sabendo na generalidade quem chega a influenciar quem.

JJM: Como gostaria que as pessoas / público se envolvam com o seu trabalho?
(De que forma a produção do desenho prevê, ou integra, a reacção ou percepção do espectador / participante? Que papel tem essa recepção no decurso do desenho?)

CA: Gostaria que lhe dedicassem atenção e, para isso, tempo.
Colocar, próximos vários desenhos muito semelhantes entre si, ou então, dito de outra forma, com pequenas modificações entre si, é uma espécie de desafio a essa atenção.

JJM: Coloque (e responda a) uma pergunta, relativa ao processo, que não fazendo parte do questionário, gostasses de ver respondida.

FERNANDO JOSÉ PEREIRA

Julho 2013

J. Jorge Marques: Podes descrever-me brevemente o que fazes (desenho)?

Fernando José Pereira: O objectivo é produzir séries. Nunca desenhos que funcionem como obra única. Ao ser assim, entendo os trabalhos como uma espécie de *frames* de um filme imaginário que, ao serem agrupados, contam histórias. A capacidade semântica advém das palavras que escrevo e que em alguns casos assume, inclusive, a forma de legenda (formalmente como nos filmes) ou, em alguns casos a forma de *grafitti*, também eles potenciadores de narrativas que mapeiam as cidades. Não abdico, obviamente, da forma e aí as escolhas normalmente vão em direcção de um certo esfriamento, digamos, neo-conceptual, que é acompanhado de uma "perversão" da própria ideia de desenho ao atribuir-lhes uma capacidade imagem/movimento que me interessa fundamentalmente.

JJM: O que te leva a fazer esse trabalho? (Como descreverias a tua relação com o desenho? Que funções lhe atribuis?)

FJP: Os desenhos que faço são, antes de mais, momentos de concentração. O tempo que demoro a realizá-los – e é normalmente muito – funciona como possibilidade de reflexão. A sua forma, tão próxima da condição estrutural, mantém-me em pressão constante, quer dizer, são trabalhos em que a hipótese de errar é fatal e, por isso, a concentração deverá ser máxima. Funcionam ainda como ideias de continuidade, isto é, mantêm vivo o trabalho de *atelier* tão necessário à produção de ideias. Ao mesmo tempo fomentam vontades de trabalho em *medias* diferenciados. Concluindo o que disse inicialmente, o desenho tem em mim uma função que definiria como "reguladora", disciplinadora e, sobretudo, de potenciador para a corporização de pensamento.

JJM: Como descreverias o processo do teu desenho? (Podes dizer-me alguma coisa relativamente à condição processual do teu desenho?)

FJP: Concentra em si aquilo que uma vez referi, um pouco como anedota: uma dupla condição digital. O processo inicia-se sempre no computador onde programo e escrevo as palavras e as formas que irão aparecer no trabalho. Numa segunda fase "verdadeiramente digital" passo para o papel, sempre segundo a lógica do chamado desenho livre, tudo o que anteriormente foi *desenhado* no computador. Referir que a condição precária do papel e do material utilizado, a grafite me interessa de sobremaneira e por isso tenho tentado, também, mimetizar formalmente a lógica do *grafitti* numa postura que aproxima os desenhos da condição específica destas pinturas de parede, sempre à beira de serem apagadas e substituídas por outras. Esta precariedade temporal é, por assim dizer, metaforizada na precariedade formal dos desenhos sempre muito perto de se desfazerem formalmente.

JJM: Há quanto tempo tens vindo a trabalhar dessa maneira?

FJP: Depois de quase 15 anos sem desenhar, encontro-me nos últimos 6/7 anos "viciado"

na prática de desenhar, sendo uma prática que, sempre que possível, é diária.

JJM: Qual a importância do(s) parâmetro(s) *matéria*, *tempo*, *percepção*, *acção*, *repetição*, *transferência*, *autonomia/autónomo*, no teu processo de desenho?

FJP: Por tudo o que venho referindo, o parâmetro *tempo* é aquele a que estou mais ligado. Até porque se afirma de forma transversal em toda a produção que realizo nos diversos *media* que elegi para trabalhar.

JJM: Qual a importância de factores temporais, como duração, frequência, etc. no teu processo de desenho? Que relações se estabelecem entre percepção e processo na prática do desenho? Como relacionas o processo com as condições mediais e materiais do desenho? Que relações se estabelecem entre o desenho e outras práticas ou campos disciplinares (transferência)?
(Tem em conta o parâmetro ou os parâmetros, até 2, mais relevantes para o teu trabalho)
Esse(s) parâmetro(s) são o esquema generativo do trabalho?
(O trabalho desenvolve-se a partir daí? Esse é o início, a origem, do (teu) desenho?)

FJP: Não é a origem do desenho mas integra o trabalho numa lógica conceptual mais alargada que determina a existência de tudo aquilo que produzo enquanto artista.

JJM: Em caso afirmativo, qual a importância que isso tem para ti?

JJM: Como descreverias a circunstância do processo que define o teu trabalho?
(O processo do desenho é afectado pelo contexto e pelas circunstâncias onde ele é produzido? De que forma?)

FJP: A única circunstância em que o contexto pode interferir no processo prende-se unicamente com limitações formais ao nível do tamanho. De resto, não é um ponto determinante, pois as preocupações que os trabalhos transmitem, como já afirmei, são transversais e determinadas fundamentalmente por preocupações de ordem conceptual.

JJM: Como gostarias que as pessoas / público se envolvam com o teu trabalho?
(De que forma a produção do desenho prevê, ou integra, a reacção ou percepção do espectador / participante? Que papel tem essa recepção no decurso do desenho?)

FJP: É algo que não me preocupa minimamente. Contudo, tenho vindo a defender uma noção que designo como "contemplação activa" para a recepção, obviamente não exclusiva do desenho, mas de toda a produção artística que realizo, e que contém como ponto determinante o gasto de tempo com a fruição da obra. Uma posição que apelido de política para o trabalho porque se opõe à passividade generalizada do tempo comprimido em que vivemos e, como tal, reivindica, de novo, a disponibilidade temporal que possa permitir o acto de pensar e, sabemos bem, que pensar requer, sobretudo, tempo. Ora, se entendo os meus trabalhos de forma conceptual e reflexiva, o que eles exigem ao espectador, naturalmente, é tempo.

JJM: Coloca (e responde a) uma pergunta, relativa ao processo, que não fazendo parte do questionário, gostasses de ver respondida.

FJP: Existirá uma ortodoxia no desenho e nas suas formas de intervir?

FJP: Penso que sim, que existe um lado limitador nas formas de entender o desenho como coisa autónoma, como reivindicação de especificidade. É a esta ortodoxia que tento diariamente fugir, produzindo os trabalhos sem qualquer tipo de preocupação de enquadramento, sem nenhuma necessidade sequer de os entender como "desenhos". São trabalhos que gosto de fazer e que terminam com aquela aparência. Mais nada. É assim que tenho produzido nos últimos anos e é por aqui que quero continuar.

DANIEL BARROCA

Março 2013

J. Jorge Marques: Podes descrever-me brevemente o que fazes (desenho)?

Daniel Barroca: O desenho é a fundação da minha prática artística. Foi sempre a partir do exercício do desenho que essa prática se desdobrou. Em certos momentos, esse desdobramento esteve também ligado a um diálogo entre desenho e imagem em movimento. Para mim o desenho não é um fim em si próprio. É um instrumento que articula o pensamento e a acção. Não é só uma disciplina artística académica, é uma disciplina dinâmica de pensamento e de vida. Dinâmica porque não é um fim em si próprio, não engendra as suas próprias leis e porque está em constante diálogo, em relação e em articulação com a vida. É o território de inscrição da vida no espaço privado (ético) que é depois devolvida ao mundo. Essa devolução tem a ver com o carácter universal da inscrição. Ela pode ser lida por todos porque os padrões de confronto com a realidade que estão na sua origem são eles próprios universais.

JJM: O que te leva a fazer esse o trabalho? (Como descreverias a tua relação com o desenho? Que funções lhe atribuis?)

DB: O desenho é também um espaço de desconstrução da linguagem, de desmontagem de nomenclaturas estabelecidas. O processo de *cut-up* que William Burroughs utilizava para escrever é um processo ligado a esta lógica de desenho que me interessa. Ele diz algures que é preciso combater todos os sistemas dogmáticos linguísticos. O que me leva a integrar lógicas de desenho na minha vida (que é mais do que fazer desenho) é justamente a consciência (ou a suspeita) de que vivemos num regime do sensível que nos separa de uma compreensão profunda do mundo. Esta consciência gera a necessidade de desmontar os modos de pensamento e de compreensão das coisas que considero formatadores para tentar rearticular outros modos de pensamento e compreensão.
...
O desenho para mim é um catalisador. Ele catalisa uma relação de reciprocidade entre pensar e agir. O desenho articula o pensamento com uma acção que o inscreve num espaço (que é o seu espaço de acção), que contém de algum modo a sua possibilidade de alcançar o mundo inscrevendo-se nele. (Acho que já tinha dito o mesmo na resposta anterior).
Por outras palavras, o desenho articula forças e aquele que desenha coloca-se em posição de tensão com as forças opostas que existem no seu mundo. Eu, como artista que desenha, coloco-me nos cruzamentos e esse posicionamento permite-me articular e redireccionar as forças que me afectam e atravessam nesses cruzamentos. O resultado deste processo é sempre de natureza impura porque tem a ver com articular diferenças.

JJM: Como descreverias o processo do teu desenho? (Podes dizer-me alguma coisa relativamente à condição processual do teu desenho?)

DB: É um processo de transformação que a longo prazo permite ver e isolar vários processos.

A certa altura no meu trabalho o desenho funcionava numa lógica de obstrução, era um espaço de "negação" das imagens que habitavam a minha vida. Essa negação vinha da consciência de que o meu imaginário do mundo era colonizado por imagens que não correspondiam a uma experiência real do mundo. Tinha a ver com compreender essas acumulações de imagens e como é que essas acumulações formam uma espécie de nódulo gigantesco que resulta numa outra imagem que é a de um complexo denso, informe e impenetrável. Por outras palavras, era como estruturar o desenho a partir da estrutura da própria mente humana segundo Freud. Há coisas que ficam obstruídas no inconsciente e que influenciam a forma do consciente "visível". A certa altura, quando tomei consciência de que este processo tinha tomado conta da minha maneira de olhar e pensar as imagens, percebi que tinha de separar as camadas dessa lógica de acumulação e isso levou-me a procurar desdobrá-las, a clarificá-las mais procurando compreender a sua lógica de "construção", e o desenho, de um modo geral, passou de instrumento de "obstrução" a instrumento de "desdobramento", digamos assim. E principalmente a instrumento de medição do gesto, ou seja, como é que a partir dos gestos (na articulação do pensar e do agir) que reproduzo no meu trabalho de desenho posso compreender a génese dos meus gestos sociais e políticos e a partir daí compreender como é que a estrutura social está em mim?
Unificação / fragmentação

JJM: Há quanto tempo tens vindo a trabalhar dessa maneira?

DB: O primeiro momento desenrolou-se entre 1999 e 2009. O outro, desde 2010 até hoje.

JJM: Qual a importância do(s) parâmetro(s) matéria, tempo, percepção, acção, repetição, transferência, autonomia/autónomo no teu processo de desenho?

DB: Esses parâmetros, sejam eles quais forem, são a maneira de pensar e entrar no processo. De chegar a um resultado.
Respondendo à pergunta seguindo os exemplos que dás abaixo – o tempo do desenho é normalmente definido por ele próprio na relação de tempo que eu tenho com a minha vida em determinado momento. Um desenho lento vem de uma vida lenta e vice-versa ou um desenho lento é a resposta a uma vida acelerada e vice-versa.
Um desenho começa sempre a partir de outra coisa. É um processo de observação regulado por um olhar que de algum modo está enformado por noções de representação que ao longo do processo se vai, digamos, abastardando e transfigurando. No fim, se representar alguma coisa, é a si próprio, ele autonomiza-se enquanto imagem, mas essa autonomia tem ressonâncias no meu modo de perceber e de me posicionar no mundo enquanto indíviduo. Trata-se de dizer a mim próprio que é possível olhar de outra perspectiva e isto é uma tomada de consciência ética e política. Ética, porque é a minha consciência de mim perante mim, e política, porque essa consciência sustenta uma posição perante os outros que mais ou menos ressoará na posição dos outros e vice-versa.
O processo do desenho liga as limitações e as possibilidades. É um processo que vê oportunidades nas limitações e utiliza-as em seu favor e faz uso das possibilidades potenciando-as o mais possível (idealmente).
A relação entre desenho (gestos inscritos sobre papel) e outros meios, para mim, é de reciprocidade. O desenho é o modo de pensar, mais do que o meio que se utiliza. O sentido de falar em desenho como gestos inscritos sobre papel, para mim, vem de esse ser o modo mais primário de produzir um resultado em termos de recursos.
Os parâmetros mais importantes para o meu processo de trabalho, neste momento, são pensamento e acção num só gesto (O importante é ligar a cabeça à mão).

JJM: Qual a importância de factores temporais, como duração, frequência, etc. no teu processo de desenho?
Que relações se estabelecem entre percepção e processo na prática do desenho?

Como relacionas o processo com as condições mediais e materiais do desenho?
Que relações se estabelecem entre o desenho e outras práticas ou campos disciplinares (transferência)?
(Tem em conta o parâmetro ou os parâmetros, até 2, mais relevantes para o teu trabalho)
Esse(s) parâmetro(s) são o esquema generativo do trabalho?
(O trabalho desenvolve-se a partir daí? Esse é o início, a origem, do (teu) desenho?)

DB: Neste momento eu diria que sim, mantendo a reserva de que as coisas mudam. Há trabalhos que fiz há alguns anos que agora vejo de outra maneira. Posso descrever os processos e o momento mas a "função" desses trabalhos no meu trabalho muda com as circunstâncias. Ou seja, há coisas que fiz no passado que hoje, para mim, têm outro título e outro discurso. Para mim isso é muito importante porque é um sinal de que o trabalho continua vivo e actuante. Eu continuo sempre a pensar no que fiz.

JJM: Em caso afirmativo, qual a importância que isso tem para ti?

JJM: Como descreverias a circunstância do processo que define o teu trabalho?
(O processo do desenho é afectado pelo contexto e pelas circunstâncias onde ele é produzido? De que forma?)

DB: Sem dúvida que sim. É o mesmo que perguntar que se aquilo que se diz tem alguma coisa a ver com o contexto em que se diz. O processo do desenho está profundamente ligado a um modo de pensar que é cultural, uma cultura define um contexto. Analisar uma obra de arte também é um processo cultural, o interessante é compreender como é que a mesma obra tem diferentes leituras em culturas diferentes.

JJM: Como gostarias que as pessoas / público se envolvam com o teu trabalho?
(De que forma a produção do desenho prevê, ou integra, a reacção ou percepção do espectador / participante? Que papel tem essa recepção no decurso do desenho?)

DB: Eu trabalho para o "espectador emancipado" porque enquanto espectador me considero emancipado. Autores e espectadores estão ao mesmo nível. Pretendo colocar responsabilidades do lado do espectador porque respeito os trabalhos que apelam ao meu sentido de responsabilidade. Por outro lado, eu sou o primeiro espectador daquilo que faço, sou o meu espectador ideal, por assim dizer. Não consigo imaginar outra forma de ser o espectador do meu próprio trabalho.
Não acredito na ideia de trabalho interactivo ou de um trabalho que é literalmente acabado pelo espectador, eu acredito que esse diálogo, esse acabamento, se dá a outro nível, que é o nível do entendimento do trabalho em função do entendimento do mundo que se leva às costas. É, na medida do trabalho, ser capaz de romper com um entendimento normativo desse mundo, que o espectador o termina na sua cabeça em função da sua experiência e dos factores que configuram a sua vida.

JJM: Coloca (e responde a) uma pergunta, relativa ao processo, que não fazendo parte do questionário, gostasses de ver respondida.

PEDRO VALDEZ CARDOSO

Fevereiro 2013

J. Jorge Marques: Podes descrever-me brevemente o que fazes (desenho)?

Pedro Valdez Cardoso: Trabalho maioritariamente no campo da escultura, da instalação e do desenho, embora não goste de definir à partida delimitações de suportes. Como artista, penso que todos os suportes são passíveis de ser utilizados. No campo do desenho, que é o objecto de estudo desta tese, este assume-se como autónomo em relação à minha prática escultórica, ou mais objectual. No entanto, é uma forma de pensar o desenho muito próxima do objecto pela sua materialidade e anulação constante do bidimensional, característico do desenho.

JJM: O que te leva a fazer esse trabalho? (Como descreverias a tua relação com o desenho? Que funções lhe atribuis?)

PVC: O desenho foi o meu primeiro *medium*, ainda antes de ter uma *praxis* artística assumida e continuada. A dada altura abandonei um pouco o trabalho em desenho, talvez porque não havia uma identificação entre a minha escultura e o trabalho em papel. Voltei ao desenho quando comecei a olhar para o papel de uma outra forma, que não a habitual – do ecrã branco e vazio da folha branca, mas sim como matéria, como material para a construção de algo. E foi nesse momento que consegui criar uma linguagem paralela ao restante trabalho que desenvolvo. Nunca fui um escultor, aliás, nem me considero um escultor, que recorre ao desenho para a construção técnica das suas peças, ou seja, o desenho no meu trabalho não é consequente directo, nem está em dependência das esculturas e instalações. É, como já referi, autónomo, e é por excelência um campo de pesquisa e experimentalidade imenso.

JJM: Como descreverias o processo do teu desenho? (Podes dizer-me alguma coisa relativamente à condição processual do teu desenho?)

PVC: Nunca parto, dada a natureza dos trabalhos, para o desenho sem uma ideia pré-concebida, ou seja, existe um fazer que é semelhante ao do trabalho em escultura, ou seja, primeiro há um conceito e uma ideia. Depois há o fazer e a(s) descoberta(s) a que esse fazer leva. Mas mais do que o riscar, a linha, etc. do desenho a mim interessa-me o papel, o rasgar, o costurar, a colagem, etc.

JJM: Há quanto tempo tens vindo a trabalhar dessa maneira?

PVC: De forma mais continuada desde 2004-2005.

JJM: Qual a importância do(s) parâmetro(s) matéria, tempo, percepção, acção, repetição, transferência, autonomia / autónomo no teu processo de desenho? Qual a importância de factores temporais, como duração, frequência, etc. no teu processo de desenho?

PVC: Normalmente, e como o trabalho em escultura é extremamente absorvente, defini para mim mesmo a realização de pelo menos uma série de desenhos por ano. Embora existam

situações de trabalhos em papel pontuais, que não são desenvolvidos em série.

JJM: Que relações se estabelecem entre percepção e processo na prática do desenho?
Como relacionas o processo com as condições mediais e materiais do desenho?
Que relações se estabelecem entre o desenho e outras práticas ou campos disciplinares (transferência)?
(Tem em conta o parâmetro ou os parâmetros, até 2, mais relevantes para o teu trabalho)

PVC: Penso que tudo se inter-relaciona, ou seja, o material delimita e desencadeia o processo e vice-versa. No fundo é uma balança em equilíbrio.

JJM: Esse(s) parâmetro(s) são o esquema generativo do trabalho?
(O trabalho desenvolve-se a partir daí? Esse é o início, a origem, do (teu) desenho?)

PVC: Sim, poderíamos dizer que em parte é. Mas o desenho (como a pintura) tem um lado gráfico e de linguagem (escrita), de marca, que é impossível não ser fonte também ela primordial para o desejo de desenho.

JJM: Em caso afirmativo, qual a importância que isso tem para ti?

PVC: Para mim é muito importante, uma vez que concebo a relação material/conceito como interdependente entre si. E porque o meu trabalho em desenho está muito associado ao experimentalismo do próprio material usado e de perceber as suas possibilidades formais e conceptuais.

JJM: Como descreverias a circunstância do processo que define o teu trabalho?

(O processo do desenho é afectado pelo contexto e pelas circunstâncias onde ele é produzido? De que forma?)

PVC: Penso que tudo o que se faz é afectado pelo contexto em que é produzido, da mesma forma que é afectado pelo lugar e modo de apresentação. No caso do desenho, para mim é algo muito intimista. É uma prática de maior solidão e por isso o contexto em que produzo os desenhos e os papéis é sempre de grande isolamento. E é igualmente um tipo de trabalho que apenas é feito por mim; enquanto que na escultura tenho assistente, o desenho, não concebo a sua realização por outra pessoa. Mesmo no caso de situações como o furar ou o coser.

JJM: Como gostarias que as pessoas / público se envolvam com o teu trabalho?
(De que forma a produção do desenho prevê, ou integra, a reacção ou percepção do espectador / participante? Que papel tem essa recepção no decurso do desenho?)

PVC: Sinceramente não sei. Não penso nisso no decorrer do processo. Penso que o envolvimento que pretendo é o mesmo que pretendo com o trabalho que faço em geral, que haja uma percepção dos conceitos, uma consciência crítica…

JJM: Coloca (e responde a) uma pergunta, relativa ao processo, que, não fazendo parte do questionário, gostasses de ver respondida.

ANTÓNIO QUADROS FERREIRA

J. Jorge Marques: Pode descrever-me brevemente o seu trabalho (desenho)?

António Quadros Ferreira: Alerto, desde já, que o meu trabalho artístico inscreve-se, de um modo geral, no campo da pintura. Isto é, a pintura entendida num campo mais expandido ou distentido, onde outras dimensões possam estar directa ou indirectamente associadas. Por isso, sem se tratar de um trabalho artístico ligado especificamente ao desenho, enquanto disciplina autónoma, a verdade é que o desenho surge no meu trabalho de pintura como *corpo de processo* e de *estratégia operativa* para uma adequada estruturação do discurso pictural.

JJM: O que o leva a fazer esse trabalho? (Como descreveria a sua relação com o desenho? Que funções lhe atribui?)

AQF: É difícil explicar a razão ou a justificação mesma do *como* e do *porquê* da realização do trabalho de criação artística. Todo o trabalho de criação artística corresponde, sempre, a um trabalho onde a dimensão teórica se funde com a dimensão prática. Existe, por isso, uma espécie de *necessidade interior*, que move a acção artística enquanto desígnio de um caminho e de uma viagem. Todo o trabalho de criação artística é um trabalho de reflexão e de construção, onde a dimensão autoral, sendo objectivamente autobiográfica, impõe-se como estratégia acertiva de um projecto estético e ético. Neste contexto, poder-se-ia dizer que o desenho surge como modo operativo de estruturação da pintura, no sentido em que, pelo desenho, é possível melhor explicitar a *ideia de projecto*. No âmbito da disciplina da pintura, o desenho pode ter várias funções, todas elas de preparação e adequação do enunciado e do discurso pictural, mas a função eventualmente mais relevante é a que concerne, de certo modo, a capacidade ou competência de o desenho designar o lugar e caminho de uma gramática pictural. Por esta razão, também, e salvaguardando as competências específicas do desenho e da pintura, e tendo em conta que não existe pintura sem desenho (assim como hipoteticamente desenho sem pintura?), é de extrema complexidade a definição de territórios autónomos, isto é, o perceber-se onde começa e acaba o desenho, onde começa e acaba a pintura. De certo modo existe uma área, maior ou menor, de fronteira, ou de intersecção, ou de *terra de ninguém*, onde a pintura e o desenho possam coabitar em circunstância plástica, em circunstância de óbvio hibridismo ou ambiguidade. Por isso, e concluindo a resposta, o meu trabalho de pintura não o é em exclusividade. O que quer dizer que a dimensão do desenho está muito presente no meu discurso, na medida em que o desenho surge como estratégia disciplinadora do lugar e do contexto da pintura.

JJM: Como descreveria o processo do seu desenho? (Pode dizer-me alguma coisa relativamente à condição processual do seu desenho?)

AQF: A condição processual do desenho é, no meu caso, igual à condição processual da pintura. Dito de um outro modo, direi que a

condição processual do desenho é, no fundo, a condição processual da ideia do projecto, que se instaura e se instala através de um pensamento visual e mental. A ideia locomove a acção artística, sendo que o desenho, ou a condição processual do desenho, é ou será a condição mesma que articula ou que medeia a relação entre um pensar e um fazer. O desenho enquanto acção, e não enquanto facto, opera uma estratégia que é absolutamente transversal, percorrendo o longo caminho do processo.

JJM: Há quanto tempo tem vindo a trabalhar dessa maneira?

AQF: Este meu trabalho de criação artística surge da necessidade de construção de um paradigma onde a razão e a emoção possam coerentemente conviver, onde a estrutura que se revela acontece através da associação do desenho à pintura. Associação esta que reitera a *acção do desenho* ao *facto da pintura*, decorrendo praticamente desde o início do meu percurso enquanto artista plástico e pintor.

JJM: Qual a importância do(s) parâmetro(s) matéria, tempo, percepção, acção, repetição, transferência, autonomia / autónomo no seu processo de trabalho?

AQF: Existe naturalmente uma transferência de uso, e de apropriação, do desenho ou de formas do desenho passíveis de melhor organizar a pintura.

JJM: Esse(s) parâmetros são o esquema generativo do trabalho? (o trabalho desenvolve-se a partir daí? Esse é o início, a origem, do (seu) desenho?)

AQF: O parâmetro crucial que o desenho transportará para a realidade da pintura, a meu ver, tem que ver com a circunstância de que o desenho é uma disciplina de acção e de facto. Para mim, apenas me interessa o desenho enquanto disciplina de acção. Isto é, enquanto disciplina de transição, e de passagem. E, neste contexto, o desenho permite estruturar uma lógica discursiva através de dimensões várias. Por isso tratar-se de um parâmetro de mesuração de um princípio de relação modular, onde se joga a repetição e a diferença, onde se joga a constância e a mutação. Por estas razões, a estratégia operativa do desenho ao serviço da pintura é a estratégia que facilita, ainda, a percepção de um mais eficaz fazer falar a pintura. Consequentemente, a importância generativa do desenho na pintura.

JJM: Em caso afirmativo, qual a importância que isso tem para si?

AQF: A importância é enorme. É exemplo do que aqui se refere o meu projecto *Pinturas Brancas*, onde, de um modo intencional e explícito, designo esse meu trabalho – de *desenho* –, como sendo de pintura. A designação de pinturas brancas tem a ver com isso. Com a ideia de que o desenho, todo o desenho é já pintura: pintura branca porque sem cor. Neste meu projecto, embora a lógica construtiva seja igual à do restante trabalho de pintura, acontece uma provocação radical pela intersecção entre o que é do desígnio do desenho e o que é do desígnio da pintura. *Pinturas Brancas*, neste projecto mais não são do que desenhos. Mas desenhos com pintura sugerida, ou com pintura dentro.

JJM: Como descreveria a circunstância do processo que define o seu trabalho? (O processo do desenho é afectado pelo contexto e pelas circunstâncias onde/como ele é produzido? De que forma?)

AQF: Como começa a pintura? Começa pela ideia? Começa pelo desenho? Começa pela vontade? Começará pela vontade da ideia, provavelmente. A ideia será uma espécie de pré-processo do processo: processo como caminho do pintor onde a obra, como aparente fim, se integra. Consequência de um trabalho do pintor, como começa e como acaba o processo? O processo acaba por funcionar, então, como janela aberta para o mundo, permitindo ao pintor sobreviver à obra. Mas a obra pode não sobreviver ao pintor. O processo da pintura, e tudo aquilo que a envolve, tem uma relação directa com a vida. Ou, "a única questão relevante para a arte é a

sua relação com a vida", como nos diz Deleuze. O processo em pintura decorre de uma relação vital com a vida, reiterando-a, e até replicando-a, isto é, de uma relação vital com a circunstância do lugar e do contexto. O que quer dizer, de uma relação implícita e explícita entre a pintura e o pintor, e as suas implicações, conceptuais, originárias do princípio da obra de arte entre "a afirmação da teoria e a existência da história". Contudo, entre as étapes de l´oeuvre, sugeridas por Klein, e a definitiva formulação do *ready-made rectifié*, dos neo-dadaístas, o objecto e o corpo assumem-se como momentos ou fases de uma osmose – a da arte e a do artista, onde a ausência, ou o abandono, de regras pensadas, ou não, permite supor a deslocação do centro de gravidade da *arte com artistas* para os *artistas sem arte*, como sugere Jean-Phillippe Domecq? Nesta perspectiva, a ideia de pintura residiria no pintor, sobrevivendo à inevitabilidade do objecto. A pintura, nesta circunstância, localizar-se-ia apenas no pintor através de um pensamento activo que condensaria, conceptualmente, toda a acção prática como uma espécie de pré-pintura ou de ante-pintura[1].

JJM: Como gostaria que as pessoas / público se envolvam com o seu trabalho? (De que forma a produção do desenho prevê, ou integra, a reacção ou percepção do espectador / participante? Que papel tem essa recepção no decurso do desenho?)

AQF: Na arte, em geral, e na pintura, em particular, a questão da recepção, sendo importante, não é essencial. De facto, todo o trabalho artístico tem como objectivo último o dar a ver. Mas este dar a ver não deve ser confundido com estratégias de convergência entre o produtor e o receptor ou fruidor, através do que se convencionou chamar de gosto estético. A inexistência de utilidade da arte permite pensar que o envolvimento do público é meramente circunstancial ou conjuntural. A obra abre-se ao sentido, e abre-se também ao público. Mas a boa recepção depende de inúmeros factores que se ligam a competências maiores ou menores de cumplicidade em torno de reportórios e de identidades culturais. O que é sempre muito subjectivo, portanto impossível de se aferir de uma maneira quantitativa. A recepção, antes de o ser, o é para o artista-pintor.

JJM: Coloque (e responde a) uma pergunta, relativa ao processo, que não fazendo parte do questionário, gostasse de ver respondida.

AQF: A questão central, aquela que é permanente e transversal na pintura enquanto disciplina de criação e de investigação artísticas, é obviamente a da *revelação da aura autoral*. Pela construção de uma ideia de consciência, de verdade e de caminho. O processo autoral é, sem dúvida, a matriz de toda a acção artística, a razão de ser da investigação artística, o sentido mesmo da primazia da obra de arte, ou o autor em estado de relação que, umbilicalmente ligado à obra, o está também em relação com o processo – num permanente antes que antecipa o jogo do fazer a obra. A criação artística permite à pintura dizer (entre o dizer-se e o dizer-nos), permitindo que a pintura se exprima pelo sensível. Com efeito, o processo autoral não se fecha ou não se confina, mas abre-se em *praxis*, em convicção e em caminho, e organiza-se em solidão e em fé[2]. Com efeito, ainda, é pela investigação que é possível determinar-se a pertença de uma memória

1. A pintura lida, e lidará sempre, com o paradoxo de uma arte contemporânea em permanente questionamento. Nomeadamente com o anúncio, e reanúncio, da sua *impossibilidade* ou *morte* (como se refere em *L´Art de l´Impossible*, de Bacon; ou em *Après la Fin de l´Art*, de Dante). Ou, e em alternativa, a possibilidade de um princípio de mutação permanente e cíclica, em que a diferença entre a pintura d´après e a pintura *avant la lettre* mais não é do que a sugestão de um caminho da singularidade e da ruptura, do desvio e da acção, entendendo-se assim as propostas de Harold Rosenberg, de Alain Jouffroy, ou de Daniel Buren, nomeadamente, como contributos importantes para se compreender melhor lógicas mais abrangentes onde a relação entre o sentido e o objecto passariam a ser profundamente problemáticas.

2. Acreditar no reencontro com a dimensão espiritual da arte é também pensar a arte e o acto de arte como reflexo da história da arte, como o fazer a obra em estado de recepção do que é a vida e a história, compreender o acto criativo como "armadilha que captura os sentidos dos espectadores" (como nos diz Rui Serra), ou como estruturação do *atelier* como espaço de contexto onde a experiência que se fomenta desenvolve-se até ao limite. Até ao limite do impossível.

do projeto, da acção e do pensamento. Com efeito, finalmente, é com a investigação que se apresenta um projecto de criação artística onde o mistério da pintura é o mistério do que se pensa fazendo e do que se faz pensando. Se o acto de criar é o acto de emprestar um sentido, o acto de investigar não é nunca um acto periférico ou adicional, é antes um acto que se confunde com a essência mesma do acto de criar. Deste modo, o que se demonstra é o seguinte: a arte encerra em si todo o universo da investigação, pelo que, em inerência, a pintura é investigação, e a investigação é pintura[3]. A investigação transporta consigo verdade e mundo, isto é, transporta um estado de criação enquanto estado de alerta, enquanto estado de absoluta lucidez. A investigação deve ser simultaneamente tese e obra, isto é, projecto em encontro de autor onde se diz um centro entre um passado e um futuro, onde se diz um caminho em movimento e, compreendendo-o, a sua matriz sempre fundadora: matriz de processo de autoconhecimento conducente à identidade autoral. O caminho do pensar e do fazer é o caminho da direcção única[4].O autor é já o lugar de toda a arte, da sua arte. Na pintura existe a presença de uma dimensão absoluta de uma espécie de experimentação cega, por via da abertura ao acaso, ao mistério, à inconsciência, e à imponderabilidade. O rigor e a certeza da pintura é absolutamente incerta. Dito de um outro modo, o criador é todo aquele que transforma a incerteza em certeza, a inconsciência em consciência, a realidade em totalidade, a experiência oceânica em realidade cósmica (como na vida, a arte também nasce de um mar)[5].

A investigação (teórico-prática) o é tanto anterior como posterior à criação artística. É absoluta e total, como a própria criação artística, e com ela se comprometendo. O processo autoral e artístico não tem por função ocultar, ou revelar, a obra, antes a função de sustentar o verdadeiro mistério da criação: enquanto centro de uma totalidade identitária, e de um caminho de construção de lugares e de saberes. Sempre através de mecanismos de indeterminação, que a todo o instante se interferem, tanto no pensamento como na prática, a criação não existe para documentar ou ilustrar a investigação, nem a investigação existe para explicar ou fundamentar a criação. Investigação e criação são uma só coisa. A criação artística tem implícita uma genética de investigação, e o modo como esta implicitação se organiza, se expõe, é pela estratégia e pela realidade operativa implícitas.

3. Um trabalho de investigação o é muito mais pelo processo que se adopta enquanto memória de um percurso, do que pelo propósito de apropriação de um modelo mais convencional de investigação alicerçado tanto em conceitos teóricos avulsos como em questões enquadráveis em estados da arte ou de revisão da literatura.

4. O caminho onde a violência da pureza e da simplicidade são inquestionáveis. O caminho do pensar e do fazer é o caminho do fazer falar a pintura, caminho do autor e da obra. Em antecipação ao fazer, ou ao pensar, o autor transporta dentro de si todo o universo referencial de todos os seus objectos, de toda a sua obra. A obra enquanto dimensão autoral compreender-se-á como um estado de acto e de fé.

5. O *atelier* é o lugar primordial desse mar. O criador o é em *atelier*. O *atelier* como espaço de clausura, monástico, onde se está porque se é, é um espaço simbólico e místico, de mistério e de sagrado, onde a realidade interior se opõe à recriação da realidade, onde o autor obrigatoriamente solitário age mais do que reage, construindo um universo demiúrgico onde o espaço de acção parece recusar o tempo.

PEDRO A. H. PAIXÃO

19 de Junho de 2013

J. Jorge Marques: Pedro, estive a fazer uma revisão ao trabalho, para incluir na tese, e gostava que pudéssemos conversar sobre os trabalhos realizados em 2010/2011 e apresentados na "Galeria 111", (aquela) série de estudos *In Red*[1], com "pedaços" de desenhos a vermelho. Nesse sentido, perguntava-te como podes descrever-me o que fazes em termos de desenho? Tendo como ponto de partida esses desenhos, Pedro.

Pedro A. H. Paixão: Esse projecto nasce, creio, em 2007, mais ou menos. Sei que era uma altura em que eu estava a estudar, no trabalho filosófico, algumas questões teóricas de autores do século XII e XIII. Pela distância temporal e, todavia, coincidência territorial, senti uma enorme necessidade de colocar o trabalho numa perspectiva não apenas histórica mas, simultaneamente, topológica, e por isso comecei a ler muita história da península dessa altura, do Norte de África, e perceber qual era a cultura na qual esses tinham surgido, e onde, fisicamente, tinham sido pensados, em termos de perceber uma fisiologia no domínio da paisagem. Ou seja, em todos esses estudos faltavam-me as imagens dos lugares que me colocassem naquele tempo. Tinha dos edifícios históricos aquilo que resta, mas não havia imagens para além da iconografia ou iluminuras, muito estilizadas, que te levassem àquele tempo. Essa série nasce na tentativa de fazer emergir esse aspecto do trabalho. Um trabalho que tinha nascido no seio do trabalho teórico, sem qualquer intenção ilustrativa. Mas depois, pouco a pouco, os desenhos deixaram de ser simplesmente uma espécie de observação na paisagem que hoje ainda existe, para iniciar a incorporar uma série de outros exercícios de desenho dentro desse contexto, sei lá, onde iniciaram a surgir uma série de outras referências e outras questões sobre o "lugar". Em geral, o inteiro ciclo gráfico abriu-se como uma espécie de um espaço, mais ou menos como se fosse uma espécie de um "espaço de desenho", em que eu me colocava mais ou menos num determinado tempo ou temporalidade. A sua peculiaridade, à diferença do trabalho filosófico, era que esse possibilitava uma espécie de uma fuga às convenções, pictóricas e historiográficas; permitia que nos colocássemos naquele tempo e experimentássemos determinados exercícios, com uma liberdade que difere da liberdade que nos dão o direito e as convenções pictóricas ou disciplinares. Aquele tempo e espaço envolviam-me directamente, sem o *desinteresse* que se instalou na filosofia moderna; porque a filosofia daquele tempo, e toda a sua espantosa abstracção teorética, ainda estava enraizada em aspectos práticos, em formas de viver os problemas que provavelmente já nem existem. Portanto, tratava-se de uma oportunidade de colocar uma série de exercícios a mim próprio, através desse "lugar" no desenho.

JJM: E nesse sentido, Pedro, que funções é que atribuis ao desenho? Há uma que me parece clara,

1. Trata-se da exposição *Studies in Red. The Century Flows Silently Through the Rocks*, realizada em 2011, na Galeria 111 em Lisboa. O grupo de desenhos apresentados pertencem a um amplo ciclo de desenhos encarnados, com vários agrupamentos e momentos de realização distintos.

corrige-me se estiver errado, que é esta... fazer emergir uma imagem que, ela não existia no seu tempo, fazer emergir, portanto, aquilo que são as imagens, diria, dos textos, uma reflexão sobre o contexto, nomeadamente dos séculos XII, séculos XIII. Para além dessa função, desse fazer emergir uma imagem a partir desses textos, atribuis outra função ao teu desenho, ou a esse desenho? Ou não? Ou é apenas essa, quase arqueológica, quase uma função de paleontólogo, desse levantamento a partir de um texto? Há outra função, Pedro?

PP: Primeiro digo-te uma outra coisa. Eu tenho nos últimos, não sei, cerca de cinco/seis anos, tenho tentado combater o uso da palavra "imagem". É uma palavra que eu, de facto, na minha tese de doutoramento, se a uso, uso talvez uma vez, ou duas, e precisamente para explicar o propósito por que é que não me interessa usá -la. Substituo-a com a noção grega *phantasma*, grafada com *ph*-, tentando assim recuperar um aspecto mais antigo, que mesmo na palavra moderna "fantasma" tu podes, mais ou menos, sentir; recuperar esse aspecto. Isto porque a palavra imagem e tudo o que ela denota ganha um conotação quase... é quase um objecto do conhecimento, algo rígido e fixo. É, hoje em dia, qualquer coisa que tu consegues analisar e que tem contornos quase definidos, não sei, não sei se estás a perceber o que estou a dizer?

JJM: Sim, sim, tenho ideia...

PP: A imagem é qualquer coisa (pausa) já precisa, com uma certa precisão, que tu podes debruçar-te {sim} sobre ela {sim} e pensar os seus limites e medi-los, não? Na imagem há toda uma cristalização de qualquer coisa que, pelo contrário, o *phantasma* não tem.

JJM: Achas que essa... a relação que tu estabeleces entre o teu desenho, o fantasma, (a ideia de fantasma) e da imagem, e pela própria ideia de resolução (como coisa já resolvida) que a definição de imagem contém, essa ideia de fantasma pode colocar o desenho, o teu desenho, com um carácter mais (processual) digo eu, ter a ver um pouco com o descobrir pelo processo, fazer a imagem pelo processo e ela ser, ou ela acontecer no momento que se vai revelando? Portanto, há uma expectativa, ou não, daquilo que vai acontecendo no desenho que se... a imagem é dada como uma resolução e não mostra essa ideia processual que se pode, de algum modo ver no fantasma ou no teu desenho. Refiro-me aqui a uma coisa {sim, sim, sim} que é, que se revela... o fantasma é qualquer coisa que parece estar mas que não está, ... quer dizer, há aqui qualquer coisa de processual no desenho que se aproxima mais da questão do fantasma e que se afasta da questão da imagem. Estou a pensar de forma correcta? Não. Ou descreve-me melhor esta relação.

PP: Sim, sim, o que estás a pensar, creio que seja correcto. A sensação que eu tenho é que, com a imagem, não há movimento, com o fantasma sim, {percebo} e a categoria de movimento é uma categoria também problemática e tem que ser repensada, e tem que ser definida para ganhar o seu sentido, aquele pelo menos que eu lhe atribuo. {percebo} Mas a mim interessa-me o *phantasma*, precisamente porque tem a ver com qualquer coisa que aparece... é quase... para mim é mais real esse aparecimento vago {exactamente} ,em que tu colocas dúvidas, mas ao mesmo tempo te atormenta... que a imagem ( ) que, neste sentido, interpela menos, não sei como é que te hei-de dizer.

JJM: Eu, antes de conversarmos, estive a ver para recordar estes desenhos de que estamos a falar.

PP: Do amplo ciclo de *Red Drawings,* faltam muitos outros. Há um grupo maior, anterior ao que viste, de cerca de trinta e tal concluídos, mas ao todo são cerca de sessenta. Eu não sei se tu os viste no site da 111, na minha página, {sim, sim, sim}, ou no meu *website.* {sim, também no teu site} Havia lá dois grupos. Havia um grupo, que é esse que foi mostrado na {na cento e onze} na 111, e havia outro grupo, anterior, com cerca de trinta desses tais sessenta... não sei se tu viste este outro grupo no *website*.

JJM: Não me recordo, neste momento. Mas a ligação que eu ia fazer com o que estavas a dizer é

justamente porque em alguns desses desenhos se percebe, de uma forma clara, essa relação que estabeleces com a ideia do fantasma, ou alguma coisa que se revela, porque não se revela na totalidade, (aparece) um fazer aparecer, e que exige do observador, julgo eu, em alguns desenhos, algum esforço, noutros desenhos percebe-se que, julgo eu, esse é um entrar num... enfim, consegues entrar no desenho... tu deixas que o observador entre, que eu possa entrar no desenho num caminho quase de descoberta, que julgo ser o teu caminho, não é... esse caminho de a ver se alguma coisa se revela. De facto, em alguns dos desenhos, consegue-se vislumbrar uma imagem que de facto, pode não ser ainda definida, eu diria, no seu contorno... mas ela é definida por uma espécie de atmosfera que ajuda a compor. Esse trabalho, ou esta imagem, que eventualmente não é o termo mais adequado, mas esse fantasma que resulta desse desenho, podes-me dizer alguma coisa relativamente à condição processual que de algum modo está presente nestes desenhos?

PP: Como te disse, todos eles [da série encarnada], de determinada maneira nascem dentro desse espaço do desenho que surgiu na minha relação com o trabalho de filosofia; e todos eles são diferentes uns dos outros. Não há, porém, uma espécie de norma que os reúna. Em todos eles eu faço uma dada coisa. Há um que é a elaboração de um sonho, outro é um exercício de pensamento completamente, outros são (pausa) não sei como é que… Há, por exemplo, um desenho que tem uma… que tem dois faisões, {sim, sei} e tem uma palavra árabe {sim} é o nome de um soberano ( ) que foi o… que era o patrono de Averróis, não sei como é que se diz em português, {sim, mas pode ser patrono} Como é que se diz, era um soberano almóade que foi morto pelo D. Sancho em Santarém. Esse desenho tem um texto que é uma carta do Nietzsche ao Burkhardt, que ele escreveu quando era considerado já naquele momento doente, no domínio da loucura, e é uma carta totalmente surreal. Esse desenho é um… não sei, tem vários níveis, como estás a perceber. É um desenho onde eu me coloquei naquele contexto daquele tempo e contemporaneamente eu estava a resolver uma relação com um amigo meu. Uma relação de trabalho e de amizade, e por isso, percebes? {sim} É um desenho que tenho. Esse por acaso tem essa característica. Por isso todos eles, cada um comporta… se calhar são desenhos que muitos deles são privados e não têm pertinência nenhuma e acabam por não atingir uma autonomia. E esse é um problema, de facto, houve alguém que um dia me disse que alguns destes desenhos eram desenhos pretensiosos (risos) porque não tomavam em consideração o espectador, e propunham coisas que destruíam a crença naquilo que o espectador estava a ver. Por exemplo, neste sentido, e de forma mais hermética, há um desenho na 111, que é uma palavra só, em árabe, é um nome também, mas a sós e sem qualquer imagem ou algo mais. É dedicado àquela figura que despoletou, dizem, a primavera árabe na Tunísia; é o seu nome escrito em árabe.

JJM: Olha, Pedro, há outro dado que me parece interessante e que eu gostava de entender no teu trabalho, isto tem a ver com a minha posição como público, se quiseres, dos teus desenhos. Aquilo que eu sinto nos desenhos, eu perguntava-te há instantes isso, tem a ver com a emergência do desenho, do fantasma, no papel. Ele vai-se construindo à medida que vais produzindo o desenho, portanto à medida que vais obtendo uma materialização, que aquele lápis vermelho vai fixando no papel, ou há uma espécie de mapa, nem que seja um mapa mental, que tu persegues a todo o momento? Ou, ainda outra situação, que é uma espécie de dualidade entre aquilo que tu queres, que está na tua cabeça e aquilo que o desenho te vai revelando. Onde é que o... Que sentido é que isto faz para o teu desenho? E, se faz sentido, qual dos, vou-lhes chamar... sim, (sim) Pedro, diz... podes interromper Pedro. Pedro?

PP: Estou, Jorge?

JJM: Sim, estou. Conseguiste ouvir o que eu te disse?

PP: Sim, sim. Eu acho… Eu não parto… nunca parti para um desenho com uma folha branca à frente, totalmente sem, ou nenhuma… sem nada que me chamasse a fazê-lo. Há sempre uma

chamada qualquer, uma urgência. Todavia, nem sempre… nem sempre são… há uma oscilação. Existem alguns desenhos em que há qualquer coisa de definido e projectado, ou que eu elaboro antes de desenhar, e há desenhos em que há só essa chamada e todo o processo do desenho nasce ao fazê-lo, ao traçar, e… Eu estou-te a falar sempre dentro deste contexto deste grupo de desenhos encarnados {sim, sim}, porque há outros, cada grupo ou espaços, ou estes grupos grandes, cada grupo de desenho tem a sua peculiaridade, e neste caso específico eles têm acontecido assim. Ou seja, nestes desenhos encarnados, cada trabalho aparece assim. Por isso, dentro deste vasto lugar de desenho, que é enorme e que ainda continua a abrir-se, não há um plano pré-determinado, mas sim, há essa (flutuação) muito grande; quero dizer que não há um projecto já concluído que pede apenas por ser executado, e que todos eles têm de ser feitos a partir dessa premissa. A única premissa que eu mantenho como espaço de desenho é a referência àquele momento histórico entre o qual se deu a fundação de Portugal e foi transmitido, comentado e traduzido, ou seja, pensado, de maneira única, o legado antigo. Importa se calhar apenas essa referência àquele território ibérico e ao pensamento que foi produzido nessa altura, mas já nada me liga também a esse tempo numa dimensão meramente historiográfica. Existe, portanto, um referente, mas não sinto que é importante que o mantenha fixo de forma sagrada, já que ele é também, ou sobretudo, uma espécie de possibilidade de dialogar com este tempo, com o nosso tempo, retirando-me dele, ou não estando totalmente dentro, dentro deste tempo actual. Tendo essa perspectiva e colocando as questões com uma distância, é possível resolver uma série de questões dentro dos grupos da série. Por isso cada grupo em si, dentro do inteiro ciclo gráfico, permite-me desenvolver certas questões. São sempre questões que não posso resolver no trabalho teórico, são questões de outra ordem, são questões que têm a ver com a sensibilidade e por isso são apenas do domínio do, sobretudo, sensível… (pausa) Falo daquelas características que não são as da escrita abstracta, no trabalho de escrita, apesar de também eu usar ali a escrita. Enfim, o desenho permite uma amplitude enorme da expressão gráfica, que a escrita deixa de parte e limita no conceito. {olha} Entendes?

JJM: Sim, sim. Em termos do teu processo de trabalho, os parâmetros, vamos chamar-lhes assim, a matéria, o tempo, a percepção ou a acção, que importância dás a algum ou alguns desses parâmetros em particular? Como por exemplo, que importância têm os factores ( ) como a duração, a frequência (tempo), ou as condições (mediais) e materiais no teu desenho? Têm uma importância decisiva, ou seja, são importantes para conseguires produzir o desenho na sua totalidade? Refiro-me aqui às ideias, enfim, conceptuais e sensíveis (porventura) do teu desenho, isto é, activas todos estes mecanismos para que no desenho isso seja visível? Ou não são questões que sejam relevantes no teu desenho?

PP: Cada um deles, cada um dos desenhos, como disse {tem um esquema} particular, cada um deles tem uma data {sim} referindo-me ao uso das datas nos poemas de Osip Mandelstam. Percebes? Cada um deles tem a sua particularidade, por isso, todos esses mecanismos, como tu dizes… cada um deles evoca os seus próprios mecanismos, e em cada um deles eu desenvolvo… não há, não sei… é pena que tu se calhar não viste a outra série…

JJM: Não é rígido, este esquema para ti? É flutuante?

PP: Absolutamente, não. {claro} É rígido dentro de cada um deles {exactamente} no sentido que cada um deles… sou rigoroso, apesar, porque, {claro} se tu reparares bem, há muitas técnicas usadas nestes, não há uma única técnica. A única coisa que se calhar os une, e nesse sentido assim, ( ) é a cor.

JJM: Isso é importante. Há outro dado, eu não consigo olhar para o teu desenho sem sentir tempo. Esta é a minha experiência enquanto observador. É sentir tempo, os teus desenhos têm tempo, demoram tempo, precisam de tempo e evocam tempo, é provavelmente aquilo que eu sinto. Há desenhos onde eu imagino que eles demoraram muito tempo a serem

feitos, porque o gesto que tu empregas no desenho é um gesto que... perde-se a contar a quantidade de marcas que os teus desenhos contêm. Parece um desenho lento, parece um desenho efectivamente que te deixa entrar, isso eu senti, ou sinto, na observação dos desenhos. Portanto, eu quando fiz esta pergunta gostaria apenas de te deixar também, se quiseres, este elemento para... como (momento) lateral (do) desenho, mas aquilo que eu sinto nos teus desenhos é tempo. É uma coisa que eu gostaria de algum modo ver confirmado e infirmado, se quiseres, relativamente a estes desenhos, porque é a imagem... o desenho e o processo do desenho, criam no observador, ou criaram-me esta sensação de tempo, provavelmente de muito tempo, que eu achei uma experiência verdadeiramente extraordinária. Não consegui dissociar a observação do teu desenho a experiência do tempo. Isto faz sentido?

PP: Sim, sim. De facto é uma "reivindicação" que, apesar de isso não ser um manifesto de tempo… (riso) {sim} não me interessa definir o tempo pelo modo como eu o aplico dessa forma, porque há desenhos com tempos muito diferentes ali dentro, mas de facto o tempo empregue é uma característica. Há um desenho, por exemplo, não é dessa série, é de uma série de desenhos circulares {sim, sim, sei} (pretos), um desenho de três que eu fiz para uma exposição em 2009[2], que não sei se tu viste {não, não mas eu conheço os desenhos, não vi na exposição}, que demorou seis semanas a fazer. Trabalhava das oito da manhã às oito da noite todos os dias, num espaço de (catorze centímetros), por isso imagina {claro} a dimensão gigantesca… como é que é possível tu estares um mês e meio a trabalhares num espaço tão pequeno, tantas horas, não sei… e um mês e meio parece pouquíssimo {(risos)} mas não é.

JJM: Pois, não é um mês e meio, é essa equação que tu tens, que é um mês e meio, catorze centímetros, e depois esse tal horário das oito às oito que efectivamente... essa equação é que torna efectivamente o desenho... ou que pode colocar o desenho de facto como algo verdadeiramente surpreendente relativamente a isso. Embora essa experiência nalguns desenhos seja evidente. Em recordo-me dos desenhos, também circulares, vermelhos e, sobretudo, um que não é circular, que por acaso é um rectângulo, que parece uma paisagem, ou que parece uma formação de uma paisagem que não chega... quase a ser, mas há depois um... {(parece um tapete)} peço desculpa, Pedro? {parece um tapete, meio paisagem, meio tapete} Isso, porque de repente há uma concentração imensa de marcas e que depois quase se vai abandonando e que abre uma espécie de clareira, e essa clareira pode ser quase como, por uma exaustão do trabalho, por definição da imagem para manifestação do fantasma, quer dizer, são essas... {eu acho que até é um trabalho a caneta, que estás a falar} é um trabalho a vermelho, sim, sim, que tem umas marcas muito pequenas, umas marcas que não devem exceder um milímetro, aquilo é... a imagem (é mais) saturada numas partes do que outras e depois chega a uma resolução que é (potencial). É isso que também vejo no teu desenho e que ganhou consistência para mim quando assisti à tua apresentação de tese, que é efectivamente a ideia de potência, e que os teus desenhos, parece-me enquanto observador, chegam a um ponto em que são uma potência...

PP: Sim, há um desenho, deixa-me interromper, há um desenho que se calhar tu não viste, que se calhar para mim é o desenho mais importante dessa série, que é um desenho em que a folha é toda preenchida, não há nenhum espaço branco. Não viste esse desenho? {não} É um desenho numa folha A5 pequena, e é um desenho que demorou muito tempo a fazer, é todo feito com lápis de cor, é feito sempre com a ponta {afiada} afiada, {sim} o máximo afiada… creio que gastei um dezena de lápis ou mais a fazer esse trabalho, que parece uma aguada {sim} e também é uma paisagem, e é um desenho feito em véus ( ) {camadas}. Nesse desenho, portanto, desenvolvo a *medialidade* dessa cor. É o desenho de onde emerge a transparência do inteiro trabalho.

JJM: Sim, sim.
(pausa prolongada)

2. Trata-se da exposição *A Festa*, realizada em 2009, em parceria com Rui Moreira, no espaço de Arte Contemporânea da Fundação Carmona e Costa, em Lisboa.

PP: Estou?

JJM: Sim, Pedro. Olha, nós estamos em condições de poder terminar a nossa conversa. {OK.} Eu acho que terminámos bem, no essencial, aquilo que eu precisava para uma reflexão crítica sobre o trabalho, está conseguido. O que eu agora precisava, e precisava da tua colaboração, bom, era só para tentarmos acertar... se calhar precisava do documento que conseguiste gravar para eu juntar a este documento, para depois editar a entrevista, que farei o favor de te fazer chegar para memória futura e, pedia-te as imagens, se calhar esta imagem a que deste muita ênfase, este pequeno desenho que dizes que eu não tenho, esta imagem provavelmente não tenho, este pequeno desenho A5, porque ganhou uma importância grande nesta fase final e crucial da nossa conversa, e que pode ser uma maneira interessante e surpreendente para enfatizar e relevar um factor que me parece importante e que eu gostaria de explorar no texto que escreverei sobre o teu trabalho. E será fundamentalmente sobre esta questão do tempo e da potência. Em jeito de resumo, eu acrescento na minha definição de processo a ideia de potência. Em parte esta ideia de potência é, eu diria, construída a partir da tua reflexão e do teu trabalho, e esta ideia de potência é uma ideia em certo sentido nova quando agregada à ideia de processo, e por isso acho que terminamos a conversa de uma maneira (bastante) interessante e que podemos completar no futuro se entendermos, e tendo tu já conhecimento sobre o que foi escrito sobre o teu trabalho. Eu espero, quando tiver esta fase do trabalho adiantada, enviar-te um *preview* daquilo que escrevi sobre o teu trabalho, também para ficares como arquivo que espero seja de interesse. Pedro, eu só te quero agradecer novamente a disponibilidade e a amizade, já agora, que manifestaste na colaboração deste trabalho que espero, enfim, sirva para divulgar algum do trabalho que é feito em Portugal e do desenho que é feito em Portugal que tem uma (qualidade) extraordinária. Muito obrigado.

(riso)	– momento de riso ou outros comentários descritivos
(pausa)	– momento de pausa
( )	– incompreensão de palavras ou segmentos
(xxxx)	– hipótese do que se ouviu
{	– interrupção pelo outro
{ }	– sobreposição, simultaneidade de vozes
...	– pequenas pausas e/ou quebras de pensamento; frases inacabadas

PEDRO TUDELA

2013

As partituras gráficas **o-f-m-o-n-o-f-o-r-m-o-n-o** constroem-se a partir dos textos desta revista. Dos textos são isolados os caracteres que se associam às notações tradicionais das notas musicais . Mantêm o seu posicionamento no plano mas, desta feita, isolados de toda a narrativa a qual estavam afetas. Resultam em pranchas com letras/notas soltas que servem de estrutura para a implantação de ritmos, dinâmicas e/ou texturas com a inclusão de linhas , rasuras e/ou manchas feitas de um modo axiomático e moldável.
Estes sinais são aplicados recorrendo a materiais riscantes, linhas de coser, com mecanismos e/ou arremessos, e adquirem a uma fixação quando digitalizadas.
Se por um lado estes indícios resultam em cursos que implicam dinâmica processual por outro, na série agora estabelecida no suporte livro, também se ajusta à decisão em os relacionar e sequenciar ao ritmo das pausas e escolhas de quem os lê.

Assim, indico princípios de leitura confrontáveis com os incentivos escolhidos no processo desta sintaxe:

primeiro – partir de um pre-texto

seguinte – definir a ordem, a agregação e/ou o isolamento

consecutivo – incorporar e adaptar os dados apropriados

definitivo – adotar a livre execução

Pedro Tudela 2013

Texto (em português) que introduz e acompanha as partituras gráficas na revista
MONO #2 – COCHLEAR POETICS: WRITINGS ON MUSIC AND SOUND ARTS

FRANCISCO CARDOSO LIMA

Notas sobre a prática de atelier de Francisco Cardoso Lima, na série de desenhos:

"Numbers . 2012-2013-2014-"

INTRODUÇÃO

O discurso veiculado pela voz do artista 1 sobre o seu percurso artístico, sobre o seu processo criativo, sobre a sua obra e, em última análise, sobre si próprio (sobre a grande narrativa 2), acrescenta um entendimento necessariamente mais complexo e eventualmente mais completo sobre a coisa artística. É um discurso reflexivo próprio, frequentemente procurado e valorizado pelos pares e não necessariamente coincidente com o discurso coerente, estruturado, sólido, etc., produzido pelos agentes do costume e comummente aceite pela esfera artística.

Tentei colocar no centro das atenções o processo de construção da obra (mais do que na obra construída propriamente dita), o respectivo trabalho de *atelier* (naquilo que ele tem de dizível) e a consequente prática artística (naquilo em que ela é partilhável). E tentei encontrar um fio condutor, uma chave de leitura, um princípio-meio-fim para esta reflexão. Não encontrei. Por isso mesmo, seguem de forma acidentada um conjunto de nove notas soltas, divididas em duas partes. Acompanham este texto três vídeos domésticos com cerca de 10 minutos cada (talvez os documentos mais esclarecedores, seguramente os mais transparentes) que apresentam a concretização dos trabalhos número 287, 288 e 289 desta série de exercícios de desenho. E, ao lado, seguem alguns trabalhos originais.

PARTE I

1- A Ânima

A experiência que originou esta série de trabalhos aconteceu de forma estranhamente casual: Pousados em cima da mesa de trabalho estavam um tubo de tinta da China, um pincel redondo de aguarela (tipo Cotman 111) e um conjunto de folhas A4 salmão/bege. Foi pela atracção lúdica provocada por estes objectos, ao jeito infantil, que aconteceu o exercício de numeração sequencial das folhas de papel, a tinta da China, com o pincel. Essa tarefa tão simples (ou tão absurda) resultou surpreendentemente bem. (Existe sempre e neste caso também) existiu uma grande vontade e um forte desejo de retorno à prática de um conjunto de tarefas familiares directamente relacionadas com o desenho 4. Acredito ter sido este o motor que conduziu ao início desta série de exercícios que, depois de repetidos e repetidos e repetidos, criaram uma colecção de rotinas posteriormente afinadas num programa de trabalho e por último transpostas para um protocolo de actuação.

Julgo ter sido esta a ânima que esteve na origem deste projecto e que, em si, funcionou (e funciona) como uma espécie de base programática.

2- O Programa

Os princípios gerais orientadores deste conjunto de exercícios contribuíram decisivamente para que esta série de trabalhos se assuma como um grande corpo coerente, quer na sua forma, quer no seu propósito conceptual.

O programa mínimo traduz-se num único ponto:

– Valorização da prática artística de *atelier* através do desenho como acontecimento criador fundamental.

Com este programa directivo (e a par com a rigidez da aplicação de um protocolo), a criatividade passível de ser investida nestes exercícios parece residual. Ou, pelo menos, há uma clara assunção do processo e da tecnologia (ou será da prática e da técnica) como acontecimento fundamental em detrimento da criação de uma qualquer narrativa.

3- O Protocolo

Para cumprir o programa, foi criada uma estratégia de execução, um protocolo, suficientemente vago para não se tornar claustrofóbico ou contraproducente, ainda assim capaz de criar uma meia dúzia de regras que conduzam à realização de um conjunto de rotinas. E está também estabelecida, à partida, a possibilidade de modificar/alterar/afinar posteriormente os procedimentos processuais estabelecidos no protocolo, sem que com isso se comprometa aquilo que é a essência e o fundamento deste trabalho: a prática artística, o exercício de *atelier*, o desenho.

Segue agora a difícil (ou será irrelevante?) tarefa de sistematizar, por escrito e numa folha de papel, um conjunto de pontos que formalizem aquilo que funciona como linhas mestras orientadoras para a materialização desta série de exercícios de desenho. A saber:

– A relação entre o fundo e a forma, entre o suporte e o número, deve existir de forma clara.
– Enquanto suporte, devem ser utilizados os formatos A4 (primeiro) e A3 (depois) em folhas de papel para desenho (nos seus diferentes tipos: fibras, gramagens, cores, comportamentos, etc.).
– O número deve ser representado utilizando tintas à base de água, aplicadas com pincel (tinta da China, *ecoline*, aguarela ou mesmo guache ou tinta acrílica trabalhada de modo liquefeito e não pastoso, de maneira a obter um resultado não texturado). Posteriormente, podem ser introduzidos os lápis de grafite (ou carvão) e os respectivos acessórios (grafite em pó ou em barra, paus de carvão vegetal natural ou barras de carvão sintético, nas suas diferentes durezas, borrachas várias, esponjas, esfuminhos, vernizes, *sprays*, etc.).
– Preferencialmente, o número deve ser representado recorrendo a um mesmo tipo de letra (um mesmo conjunto de caracteres), com um mesmo tamanho (comprimento x altura) e um mesmo corpo (espessura).
– Excepcionalmente, e depois de perfeitamente afirmado e estabilizado o formato A4 e A3 como medidas-padrão, admite-se a utilização

pontual de suportes com diferentes dimensões: papéis de formato superior ao A3, folhas de formatos não normalizados ou não regulares, outros suportes bidimensionais que não folhas de papel ou, até, suportes tridimensionais.
– Esporadicamente, de acordo com e respeitando o material escolhido como suporte, podem ser utilizados outros meios/materiais para a representação do número ou mesmo outro conjunto de caracteres para a sua representação.
– Ainda, eventualmente, pode ser equacionada a desmaterialização do suporte e da própria forma.

As intenções programáticas e a prática protocolada, conducentes a uma simples representação sequencial de números sobre papéis, permitem que outros possam realizar essas mesmas tarefas, como já aconteceu, por exemplo, com o conjunto de quatro exercícios (números 223 a 226) não realizados por mim, efectuados (com grande êxito) por outra pessoa.

PARTE II

4- Os exercícios

Os trabalhos em análise devem ser apresentados como exercícios práticos de *atelier* (ou tarefas). Trata-se de uma série de papéis numerados que, à data de 2013, conta com cerca de trezentos trabalhos, não se prevendo nem um número final de exercícios, nem um momento para a sua conclusão. Ainda sem título definitivo (chamados provisoriamente como exercícios de desenho), aquilo que cada peça deste conjunto de trabalhos nos apresenta é a representação de um número pintado no centro e sobre a horizontal de uma folha de papel A4 em branco. A utilização do número e o carácter sequencial e aberto desta série de exercícios remete naturalmente para o trabalho de Opałka (ou para On Kawara, ou para Hanne Darboven, ou etc., etc., etc.). Numa leitura mais próxima percebem-se as diferenças (e as distâncias), julgo.

5- Opałka

Roman Opałka (Franco-Polaco, 1931-2011) iniciou em 1965 um corpo de trabalho ao qual dedicou a sua vida: o registo sequencial desde o número um até ao infinito. Os números seguem-se um à frente do outro, linha após linha, desde o canto superior esquerdo até ao canto inferior direito de cada uma das várias telas, todas com o formato de 196x135cm e intituladas "Detalhe 1-∞". Foram pintadas a branco, à mão e com pincel, primeiro sobre um fundo preto e posteriormente sobre um fundo cinzento que, "Detalhe" a "Detalhe", se tornava mais claro, formando toda uma mancha esbranquiçada, tendendo para uma pintura a branco sobre fundo branco (que não chegou a acontecer). O último número registado data de 2011: cinco milhões, seiscentos e sete mil, duzentos e quarenta e nove ("5 607 249"). Ainda, a par com os trabalhos de pintura e não menos importante, R. Opałka registou em áudio a sua voz a ditar os números à medida que os pintava. Também, no final de cada sessão de trabalho, fotografou a sua cara, tipo passe, à frente da respectiva tela.

Nas palavras do próprio artista: "A proposta de trabalho à qual dediquei toda a minha vida traduz-se num processo de registo de uma progressão que simultaneamente documenta e define o tempo."5

Para lá das questões da memória, da acção repetida, da máquina, da pulsão de morte, etc…, aquilo que parece ser mais pungente no trabalho de Opałka é, como o próprio afirma, o tempo, a sua documentação e a sua definição. Aqui, nesta série de exercícios de desenho, aquilo que parece centrar as atenções são as rotinas do *atelier*, o processo de trabalho, a prática artística…

6- Os números

Os números são editados em computador a partir de um mesmo ficheiro que funciona como bitola para a criação dos vários desenhos. Os algarismos são alterados sequencialmente de forma crescente a cada impressão realizada, evitando a repetição 6.

A linha que determina o redor dos diversos caracteres é impressa a *laser* nos próprios papéis que servem de suporte aos trabalhos. Em alguns casos,

um olhar atento pode descobrir um ou outro contorno impresso com um cinzento mais ou menos claro. Em qualquer dos casos, a linha que desenha a forma dos números é muito discreta.
A representação dos vários caracteres utiliza um único tipo de letra, no caso DIN, com cerca de 8 cm de altura e cerca de 8 mm de espessura. Este tamanho foi considerado como bom após diversos ensaios que tomaram em consideração a utilização de números constituídos por três algarismos. Até agora, com as unidades, as dezenas e as centenas, a mancha ocupada pela forma do número no campo A4 sobre a horizontal parece manter-se, efectivamente, equilibrada 7.

7- A Forma

Os algarismos que compõem cada número funcionam como "a forma" desenhada sobre "o fundo" da folha. Esses contornos criam um campo de trabalho em tudo semelhante aos desenhos para colorir dos livros para crianças. E a tarefa de desenhar/pintar/trabalhar dentro desse espaço previamente delimitado por uma forma que o condiciona (esse bem pintado pueril) parece não ser diferente da tarefa de desenhar/pintar/trabalhar num outro campo qualquer, sem nenhuma condicionante. Ou: as possibilidades de trabalho prático apresentadas na representação dos números (como este projecto sustenta) em tudo se assemelham às possibilidades de trabalho prático apresentadas por quaisquer outros projectos. Ou ainda: a prática artística, o desenho, tem campo (ou será meta-campo?) para a sua realização dentro da construção de cada exercício. E, se neste caso particular existem problemas, dificuldades, limitações, resistências ou outras vicissitudes, elas são em tudo semelhantes às eventualidades que caracterizam qualquer outro trabalho.

8- O Suporte

Pelo rigor e cuidado envolvidos neste tipo de tarefas, o suporte para estes exercícios está à escala de uma vulgar mesa de trabalho, acompanhada por uma cadeira confortável e um candeeiro com boa luz. O próprio formato do vulgar bloco de folhas A4 de desenho (ou mesmo a utilização das usuais folhas brancas de 80g/m2), a par com a utilização de todo um vasto conjunto de materiais simples e ferramentas comuns (capazes até de serem facilmente transportados debaixo do braço), atribui a esta série de trabalhos, também, um cunho doméstico.
A folha de papel usada como campo vale simultaneamente como o suporte de cada trabalho e como o fundo de cada composição. Ou seja: o fundo existe sem qualquer manipulação ou tratamento plástico aplicado e vale pelas características do suporte escolhido. O papel branco funciona como um fundo branco, o papel amarelo funciona como um fundo amarelo, o papel vermelho funciona como um fundo vermelho, etc… etc… etc… E quando outros suportes forem acrescentados/testados, por exemplo, cartão, gesso… (que apresentam superfícies planas) ou, por exemplo, folhas de jornal, páginas de livros, fotografias… (que contêm em si uma variedade de outros elementos), também eles valerão como fundos ditos não trabalhados, assumindo-se a sua natural e não manipulada plasticidade. Neste sentido, o suporte, seja ele o que for, assume-se como todo o fundo da composição. O fundo é sempre "em branco", é sempre "vazio", e desta forma contribuindo para a impressão de uma forte coerência formal.

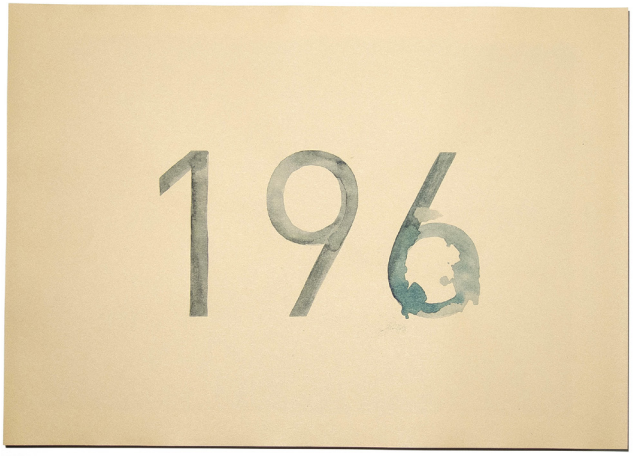
9- O Processo

Existe o propósito de preservar uma forma/mancha semelhante em todos os exercícios da série. E, na grande generalidade dos casos, os trabalhos resultam contidos, controlados e dominados. Contudo, aqui e ali, o desenho dos números não resiste às particularidades do processo ou às inerências do acto criativo. Efectivamente, nestes desenhos (eu diria, no próprio desenho) há um conjunto de acontecimentos inesperados difíceis de programar.
Há uma tensão inevitável entre o programa e o processo. São aparentes falhas ou erros ou disrupções, etc., que teimam em suceder no cumprimento do protocolo, impondo-se de forma surpreendente à regularidade, à ordem, à disciplina e à previsibilidade de uma qualquer acção previamente protocolada. E, ao invés da negação desses actos (não esperados porque impossíveis

de prever), este programa permite a incorporação desses acontecimentos, tratando-os como consequência natural (e mesmo expectável porque inevitável) da prática artística.
Parece haver sempre (mais nuns casos, menos noutros, mas sempre — e neste caso particular, muito) daquilo que escapa ao controlo do criador. E o encontro com aquilo que escapa ao nosso controlo, com aquilo que ultrapassa o nosso entendimento, situa-se na esfera do sublime. E, enquanto sublime, revestido de forte poder magnético.
Neste caso particular, existem desenhos efectivamente excepcionais que contrariam (ou balançam) o carácter programático (essa regularidade, essa ordem, essa disciplina) destes exercícios. Por vezes de forma subtil, como, por exemplo, nos casos dos números 96, 135, 196;

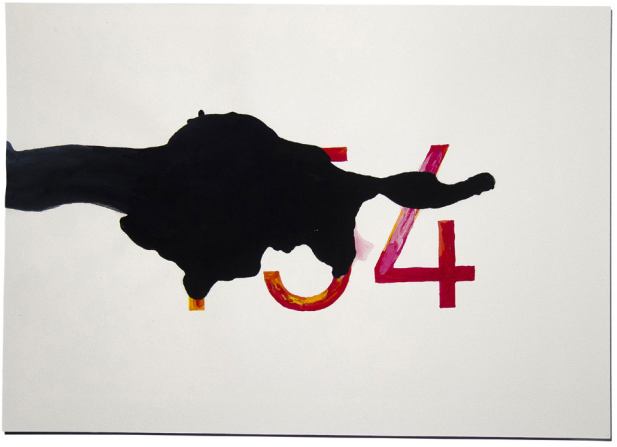






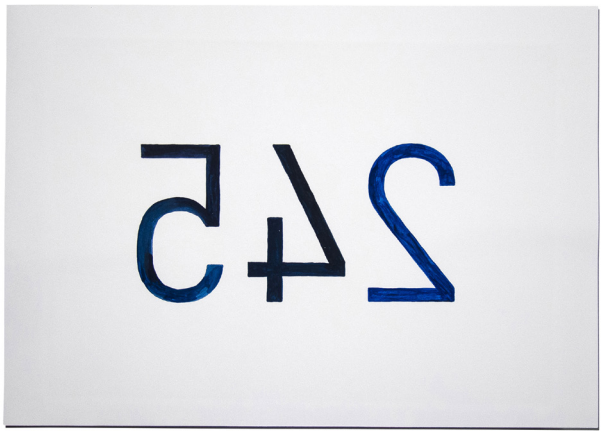
outras vezes de forma bem evidente, como, por exemplo, nos casos dos números 120, 154, 211.







Ou como aconteceu com o número 245, neste caso desenhado de forma invertida de modo a ser lido correctamente quando observado através do seu reflexo num espelho.



São casos raros, raríssimos, vistos como sortilégios. E seguramente outros casos vão acontecer. Ainda assim, o desenho dos números, ou seja, os traços que os caracterizam, ou seja, a sua identidade, permaneceu até agora sempre estável e não foi, nunca, motivo de atenção. Claramente, todos os números pertencem, partilham, são e afirmam um mesmo desenho, ou seja, uma mesma identidade.

Francisco Cardoso Lima, 2013

Referências pessoais

Trabalho-Tese "Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal", 2012-2013:
http://franciscocardosolima.com/personal-hygiene.php

Manifesto Artístico "O Artista pelo Artista", 2013:
http://franciscocardosolima.com/download/o_artista_pelo_artista-manifesto.pdf

Tese de Doutoramento "O Artista pelo Artista na Voz do Próprio", 2013:
http://franciscocardosolima.com/download/o_artista_pelo_artista.pdf



UNIVERSIDADE DO PORTO