

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



OS LIMITES DO DESENHO

Perspetivas contemporâneas: hibridação e *transitus*

Maria Dilar da Conceição Pereira

Orientador: Prof. Doutor Américo Luís Enes Marcelino

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-
Artes, na especialidade de Desenho

2022

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



OS LIMITES DO DESENHO

Perspetivas contemporâneas: hibridação e *transitus*

Maria Dilar da Conceição Pereira

Orientador: Prof. Doutor Américo Luís Enes Marcelino

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na especialidade de Desenho

Júri:

Presidente: *Doutor Henrique Antunes Prata Dias da Costa*, Professor Auxiliar e membro do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Presidente do júri por nomeação do Presidente do Conselho Científico desta Faculdade, Prof. Doutor Ilídio Óscar Pereira de Sousa Salteiro

Vogais:

- *Doutor Paulo Luís Ferreira Almeida*, Professor Associado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto [1.º arguente]
- *Doutor António Pedro Cabral dos Santos*, Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve [2.º arguente]
- *Doutor Manuel Gantes Gonçalves da Costa*, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
- *Doutor José Domingos Fazenda Coelho de Andrade Rego*, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
- *Doutor Américo Luís Enes Marcelino*, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa [orientador]

Financiada com Bolsa de Doutoramento da Universidade de Lisboa, Referência C00305O

2022

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Maria Dilar da Conceição Pereira, declaro que a tese de doutoramento intitulada “Os Limites do Desenho. Perspetivas contemporâneas: hibridação e *transitus*” é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 25 de junho de 2022.

RESUMO

Esta tese discute os limites e as definições do desenho no âmbito das práticas contemporâneas, refletindo-se sobre casos específicos relevantes, centrados sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Nomeadamente analisam-se quais os traços ou características distintivas e qual a ontologia do desenho, quando a sua identidade se joga nas situações limite.

Para este fim, apresenta-se uma revisão histórica de conceitos teóricos, analisando e refletindo sobre exemplos artísticos relevantes utilizados como estudos de caso. Através destes casos, propõe-se um mapeamento das práticas contemporâneas de desenho, convocando, quer a sua reconfiguração em novas formas, quer as situações de fronteira implicadas, as suas manifestações e as estratégias de transposição entre diversos meios. Questionam-se e discutem-se as manifestações, cruzamentos ou interseções de conceitos como ideia, marca, processo, materialidade, imaterialidade, campo expandido, sensação, espaço, tempo, pensamento, acontecimento, experimentação, intersticialidade ou permeabilidade. Foram identificadas duas características nucleares que orientaram o desenvolvimento da pesquisa: hibridação e *transitus*.

Complementarmente, desenvolveu-se uma componente de prática artística, através de uma abordagem experimental e *intermedia* que explorou os limites do desenho, recorrendo ao uso de diferentes meios e tecnologias, como a manipulação do papel, a dobra e corte enquanto traço, o desenho com luz, o vídeo, o som e meios riscadores.

Apresenta-se um estudo teórico-prático que empregou um quadro metodológico assente numa tese escrita e numa pesquisa baseada na prática artística. A investigação incide em formas de desenho que se potenciam nos limites, num espaço intersticial, liminar, caracterizado pela permeabilidade e passagem — *in transitus* — entre diversos níveis de desenho. A tese propõe uma reconceção do desenho enquanto território híbrido e relacional, no qual confluem diferentes estratégias de transposição e transmissão *intermedia*.

Palavras-Chave: Desenho; *Intermedia*; Transmissão; Hibridação; Intersticial.

ABSTRACT

This thesis discusses the limits and the definitions of drawing from the second half of the 20th century onwards. Namely we analyze its traits or distinctive characteristics and its ontology, particularly when its identity is played in limit situations.

To this end, it presents a historical review of theoretical concepts analysing and reflecting on relevant artistic examples used as cases studies. Through these cases, the thesis shows the mapping of contemporary drawing practices, calling for their reconfiguration in new forms, as well as involving the problem of its limits, its manifestations, and the strategies of transposition between different media. The manifestations and intersections of concepts such as ‘idea’, ‘mark’, ‘process’, ‘materiality’, ‘immateriality’, ‘expanded field’, ‘sensation’, ‘space’, ‘time’, ‘thinking’, ‘event’, ‘experimentation’, ‘interstitially’, and ‘permeability’ are questioned and discussed. Two core features were identified and guided the development of the research: hybridation and *transitus*.

In addition, an artistic component was developed and introduced, through an experimental and intermedia approach that explored the limits of drawing using different means and technologies, such as the manipulation of paper, folding and cutting as a trace, drawing with light, video, sound, and drawing media.

This thesis based in a practice-related research, focused on the drawing practices that are enhanced at its limits, in interstitial and liminal spaces characterized by the permeability and the passage — *in transitus* — between different levels of drawing. The thesis proposes a reconceptualization of drawing as a hybrid and relational territory, in which different strategies of transposition and intermedia transmission come together.

Keywords: Drawing; Intermedia; Transmission; Hibridation; Interstitial.

Agradecimentos

A presente investigação foi desenvolvida entre outubro 2017 e junho de 2022, resultado de um profundo interesse no estudo do Desenho.

O contributo de diversas pessoas e instituições foi bastante importante para o desenvolvimento do trabalho e consecução dos objetivos, pelo que aqui se expressam os devidos agradecimentos: à Universidade de Lisboa, pelo apoio financeiro através da Bolsa com a Ref.^a C00305O que permitiu e proporcionou a possibilidade de uma dedicação mais profunda e inteira ao trabalho de investigação, que requer, pelas suas idiossincrasias, toda a disponibilidade que se possa nele investir.

À Faculdade de Belas Artes pela aceitação do tema da Tese e por toda a formação proporcionada, quer teórica quer prática ao longo dos anos precedentes e que culminaram no empreendimento que esta Tese representa.

Ao meu orientador, professor Doutor Américo Luís Enes Marcelino, da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, pelas sugestões, apreciações e críticas, revisões atentas e contributos indispensáveis ao processo de maturação e progressão da investigação. Por me ajudar a ver, a acertar o pensamento, por me ajudar a definir o caminho e acompanhar na jornada.

Aos Professores Doutores Artur Ramos, Margarida Calado, António Pedro Marques, António Trindade, Domingos Rego, Henrique Costa, Isabel Ritto, Luísa Arruda, Manuel Costa Gantes, Manuel San Payo, João Jacinto, Sandra Tapadas, que ao longo da parte curricular do Curso de Doutoramento, ofereceram, de distintas formas, pertinentes contributos críticos e teóricos que possibilitaram o amadurecimento de diferentes aspetos temáticos no âmbito do projeto de investigação, permitindo afinar e melhorar o percurso que conduziu à presente investigação.

Ao Nuno Martins, Anabela Pereira, Miguel Mira, por contributos ao nível da reflexão crítica e teórica.

Um agradecimento especial: à Anabela Pereira e ao Rui Baião, pela colaboração prática na realização da peça *Twin Drawings*; ao Nuno Martins, pela discussão e crítica no plano teórico e colaboração no âmbito da fotografia; ao Carlos Santos pela colaboração ao nível do *design* e da paginação; à Luísa Baeta pela disponibilidade e indicações relativamente à revisão da tese; à Maria Casimira Baeta pela inexcelável revisão do texto.

A todos os pares e parceiros de desenho, por desenharmos ou termos desenhado juntos.

Nota prévia

A tese foi escrita segundo o novo acordo ortográfico, utilizando-se, no entanto, a grafia anterior ao Acordo Ortográfico de 1990, nas situações em que as palavras assumem dupla grafia.

Por uma questão de fluidez na leitura, optamos por fazer a tradução livre para português, no corpo do texto, de todas as citações de textos ou expressões em língua estrangeira (exceto nas que não nos pareceram necessárias, por desvirtuarem o sentido), remetendo o trecho original para nota de rodapé.

Fizemos também uma atualização da norma bibliográfica de acordo com a 7.^a (sétima) edição do estilo APA, de 2020.

ÍNDICE

Resumo	III
Abstract	IV
Agradecimentos	V
Nota prévia	VII
Índice de figuras / Imagens	XI
INTRODUÇÃO	1
PARTE I – DO LIMIAR NO DESENHO	21
1. Os limites do nome: historiografia e teoria	25
1.1 A origem do desenho	26
1.2 <i>Disegno</i> como ciência	28
1.3 Ideia e <i>conchetto</i>	31
1.4 O vocábulo <i>disegno</i>	34
1.5 Desenho como transição	39
1.6 Pressupostos classicistas no século XVIII.....	44
2. O período de viragem	49
2.1 Invenção e abstração no desenho: da natureza à arte.....	51
2.2 <i>De pedras a manchas</i>	55
2.3 Fotografia e desenho: relações e confrontos	57
2.3.1 Do desenho do natural ao <i>lápiz da natureza</i>	59
2.3.2 O contingente como essência.....	63
2.3.3 Movimento e tempo.....	65
2.3.4 <i>Desenho</i> do tempo e do espaço	69
PARTE II – PERSPETIVAS CONTEMPORÂNEAS E QUIASMAS DO DESENHO	73
3. Nos limites do verbo: amplitude e efemeridade da marca	77
3.1 Abertura da marca.....	79
3.1.1 Automatismo; inconsciente; colagem.....	82
3.2 Entre gesto e conceito	94
3.2.1 Gesto mental: Mel Bochner e Sol LeWitt.....	99
3.2.2 Ordenação, repetição e série	108
3.2.3 Marcas na paisagem	114
3.2.4 O corpo e a marca.....	122
3.3 Processo: o desenho como verbo.....	134
3.3.1 Traço como ação: devir, <i>continuum</i> e abrangência.....	141

4. Quiasma (i): pensamento e sensação.....	149
4.1 Entre potência e ato.....	150
4.2 Ver com o corpo	155
4.2.1 Ver de olhos fechados.....	155
5. Quiasma (ii): acontecimento e experimentação.....	173
5.1 A <i>experiência</i> como processo artístico	174
5.2 Acontecimento.....	178
5.3 Impulso e desenho	193
5.4 Acaso e experimentação.....	197
PARTE III – HIBRIDAÇÃO E <i>TRANSITUS</i>	209
6. Desenho como <i>transitus</i>	215
6.1 Condição de hibridação.....	219
6.2 Condição relacional	226
7. <i>Hiperdrawing</i> e zonas limite	233
7.1 Transmissão e transposição dos limites	237
7.2 Sublimação: a luz como desenho.....	264
8. Espaço intersticial	277
8.1 Traço como dobra	279
8.2 ‘Desdobras’ da dobra	285
PARTE IV – <i>THE SPACE BETWEEN DRAWINGS</i>	301
9. Luz, sombra, tempo, espaço e outras matérias.....	303
9.1 Prática artística	304
9.2 Projetos	308
9.2.1 <i>Infinite Space</i> , 2015-2018.....	308
9.2.2 <i>Black Hole Colours</i> , 2019-2020.....	309
9.2.3 <i>Play</i> , 2020.....	312
9.2.4 <i>Skiagraphia I, II e III</i> , 2020	315
9.2.5 <i>The Sound of Drawing</i> , 2019	318
9.2.6 <i>Twin Drawings</i> , 2020-2021.....	321
CONCLUSÃO	325
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	337
<i>THE SPACE BETWEEN DRAWINGS</i>	Volume Autônomo

Índice de figuras / Imagens

- Figura 1 - Esquerda: Nicolas Poussin. *Folha de estudos com cabeças*, sem data. Pena e tinta castanha s/ papel, 270 x 206 mm. Col. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Direita: Peter Paul Rubens. *Descida da Cruz*, ca. 1617-1618. Pena, tinta castanha e aguada sobre giz preto s/papel castanho-claro, 345 x 233 mm. Col. Thaw, The Morgan Library & Museum, NY. 42
- Figura 2 - Esquerda: Claude Lorrain. *Landscape*, ca. 1635-1640. Desenho a carvão, caneta e tinta castanha, aguada castanha s/ papel, contorno a caneta, 205 x 270 mm. Col. Jan Krugier, NY. Centro: William Turner. *The River Washburn at Elsingbottom*, 1824. Aguada castanha. Farnley-Munro sketchbook (provavelmente folio 35 verso), 197 x 267 mm. Col. Privada, EUA. Direita: Alexandre Cozens, ca. 1785. *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (Prancha 7/16). Aquatinta s/ papel, 240 x 314 mm. Col. Tate, Londres. 47
- Figura 3 - Esquerda: John Ruskin. *A Grey Morning Near Venice*, 1839. Aguarela, 371 x 287 mm. © The Print Collector/Heritage Images. Direita: Georges Seurat. *The Drawbridge*, 1882-1884. Lápis Conté, 229 x 286 mm. © Mr. and Mrs. Sidney Simon, NY. 55
- Figura 4 - Victor Hugo. Esquerda: *Manchas com o emprego dos dedos*, ca. 1864 - 65. Tinta castanha e aguada s/ papel, 260 x 195 mm, NAF 13345, fol. 28. Direita: *Silhoueta do Ermitage*, ca. 1855. Recorte de stencil a partir de papel com carvão, 147 x 115 mm, NAF 13355, fol. 1071. Todas as obras e imagens © Bibliothèque Nationale de France. 56
- Figura 5 - Francis Bacon. Da esquerda para a direita: *Pope*, 1985. Grafite sobre papel, 700 x 500 mm. Col. Privada; *Head*, 1986. Lápis de cor sobre cartão, 1500x1000 mm. Col. Privada; *Bending Figure, N.º 2*, ca. 1957-61. Esferográfica e óleo sobre papel, 340 x 270 mm. Tate Gallery, Londres; Eadweard Muybridge; *Athletes Wrestling*, 1887. Fotografia (recorte do estúdio de Francis Bacon). 70
- Figura 6 - Joseph Beuys. *Letter from London*, 1974. Giz sobre superfície negra (lousa), 890 x 1180 x 20 mm. 85
- Figura 7 - Cy Twombly. *Untitled*, 1955. Lápis sobre papel, 620 x 917 mm. Imagem © 2021 Cy Twombly Foundation, NY. 87
- Figura 8 - Henri Michaux. Esquerda: *Mescaline Drawing*, 1960. Tinta sobre papel, 320 x 239 mm. Direita: *Untitled*, 1961. Tinta sobre papel, 749 x 1051 mm. Imagens © 2021 ARS, NY/ ADAGP, Paris. 88
- Figura 9 - Robert Rauschenberg. Esquerda: *Canto II: Descend* da série *Inferno* de Dante, 1958. Transferência com solvente, papel cortado e colado, aguarela, aguada e lápis sobre papel, 365 x 289 mm. Direita: *Canto XIV: Circle Seven, Round 3, The Violent Against God, Nature, and Art* da série *Inferno de Dante*, 1959-60. Transferência com solvente, aguarela, lápis, crayon e gouache sobre papel, 365 x 292 mm. MoMA, NY. 91

- Figura 10 - Jasper Johns. *Green Flag*, 1956. Grafite, *crayon* e colagem sobre papel, 200 x 246 mm. Imagem © Jasper Johns / VAGA, NY. 93
- Figura 11 - Esquerda: Marcel Duchamp. *With My Tongue in My Cheek*, 1959. Giz e lápis sobre papel, montado em madeira, 250 x 120 x 510 mm. Col. Centre Georges Pompidou, Paris. Direita: Robert Rauschenberg. *Erased De Kooning Drawing*, 1953. Traços de desenho sobre papel, etiqueta e moldura dourada, 6414 x 5525 x 127 mm. Col. SFMoMA. © Robert Rauschenberg Foundation..... 96
- Figura 12 - Mel Bochner. *Measurements Rooms*, 1969. Vista da instalação. Gallerie Heiner Friedrich, Munique..... 103
- Figura 13 - Sol LeWitt. Em cima: Diagramas para *Wall Drawing 142*, 1972. Em baixo: *Wall Drawing 142*, 1972. Lápis negro sobre parede. Desenhado pela primeira vez por Jo Watanabe, Yale University Art Gallery. Col. Sol LeWitt, Chester, Connecticut..... 105
- Figura 14 - Sol LeWitt. Em cima: *Wall Drawing 49, A Wall Divided Vertically into Fifteen Equal Parts, Each with a Different Line Direction and Colour, and All Combinations*, 1970. Instrução (Diagrama e Certificado), Tate Gallery, Londres; Em baixo, esquerda: Vista da instalação (detalhe) na Tate Modern, Londres, 2000. Lápis de cor sobre parede. Tate Modern, Londres; Em baixo, direita: Bill Mill. *Solving Sol*, 2014. Simulação digital (antevisão)..... 106
- Figura 15 - Esquerda: Agnes Martin. *Red Bird*, 1964. Tinta colorida e lápis sobre papel, 311 x 304 mm. © 2021 Estate of Agnes Martin/ ARS, NY. Centro: Ellsworth Kelly. *Bruschstrokes Cut into 49 Squares and Arranged by Chance*, 1951. Tinta em papel cortado e colado sobre papel, 349 x 356 mm. © Ellsworth Kelly. MoMA, NY. Direita: Robert Ryman. *Untitled*, 1961. Lápis de grafite, lápis de carvão e pastel branco sobre papel cinzento, 254 x 254 mm. © 2018 Robert Ryman/ ARS, NY..... 112
- Figura 16 - Da esquerda para a direita: Robert Smithson. *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, Utah, EUA, 1970. Lama do Utah, cristais de sal precipitados, pedras, água, 457,2 m x 0,46 m. Dia Art Foundation © Holt/Smithson Foundation and Dia Art Foundation. VAGA at ARS, NY; Walter de Maria. *Mile Long Drawing*, 1968. Deserto de Mohave, EUA; Richard Long. *A Line Made by Walking*, 1967. Inglaterra; Michael Heizer. *Nine Nevada Depressions*, 1968, Jean Dry Lake, Nevada, EUA..... 116
- Figura 17 - Dennis Oppenheim. Esquerda: *Annual Rings*, 1968. Fronteira USA/Canada, em Fort Kent, Maine e Clair, New Brunswick. 150 x 200 m. Fotografia a preto e branco do lugar, sendo desenhados os anéis na neve. Direita: *Whirlpool. (Eye of the Storm)*, 1973. Lago seco *El Mirage*, sul da Califórnia. Esquema de 3/4 de milha por 4 milhas de um vórtice (redemoinho), traçado no céu, usando fumo branco descarregado por uma aeronave. 118
- Figura 18 - Christo e Jeanne-Claude. Esquerda: *Surrounded Islands*, de 1980-83. Miami Florida. Direita: *The Floating Piers*, 2014-16. Lago Iseo, Itália. Imagens © Christo e Jeanne-Claude..... 120

- Figura 19 - James Turrell. *Roden Crater*, Arizona. Esquerda: *Craters Eye*. Fotografia © James Turrell Studio. Direita, em cima: *The Alpha (East) Tunnel. Sun/Moon Chamber*. Fotografia © Klaus Obermeyer. Direita, em baixo: *Roden Crater*. Vista geral. Fotografia © James Turrell Studio. 122
- Figura 20 - Yves Klein. Esquerda: *ANT 100*, 1960. Pigmento seco e resina sintética sobre papel montado em tela, 1447,8 x 2984,5 mm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C. Direita: Performance *Antropometrias da Época Azul*, 9 de Março de 1960, na Galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris. 126
- Figura 21 - Yves Klein. *People Begins to Fly*, 1961. Pigmento seco e resina sintética sobre tela, 2463,8 x 3987,8 mm. Col. The Menil, Houston, Texas. 127
- Figura 22 - Dennis Oppenheim. *Reading Position for Second Degree Burn*, 1970. *Stage I e Stage II*. Pele, livro, energia solar. Tempo de exposição: 5 horas. Jones Beach, NY. Imagens © Dennis Oppenheim. 129
- Figura 23 - Rebecca Horn. *12 Bleistiftmaske*, 1972. Tecido, lápis e metal. Dimensões aprox. 650 x 520 x 400 mm. Col. Tate, Londres. 130
- Figura 24 - Rebecca Horn. Esquerda: *Handschuhfinger (Finger Gloves)*, 1972. Direita: *Die Geliebte (O Amado)*, 2007. Acrílico e lápis sobre papel, 1810 x 1500 mm. Sean Kelly Gallery, NY. 132
- Figura 25 - Richard Serra. *Verb List*, 1967-68. Lápis em duas folhas de papel, 254 x 216 mm (cada). MoMA. 135
- Figura 26 - Richard Serra. *Abstract Slavery*, 1974. Barra de óleo sobre tela de linho, 2900 x 5385 mm. Kröller Müller Museum, Otterlo, The Netherlands; © 2011 Richard Serra / ARS, NY. Fotografia © Robert Mates and Paul Katz. . 139
- Figura 27 - Lucio Fontana. Esquerda: *65 T 138: Concetto Apaziale, Attese*, 1965, tinta à base de água sobre tela e madeira lacada, 1150 x 1460 mm. Direita: *Desenho 132-1: Concetto Spaziale*, 1964-65, esferográfica, rasgos e buracos sobre papel, 365 x 515 mm. © Fondazione Lucio Fontana. 142
- Figura 28 - Sol LeWitt. Esquerda: *R 569 Basil*, 1975. Papel rasgado, 216 x 216 mm. Centro: *Folded Paper*, 1971. Papel dobrado, 279 x 279 mm. Direita: *R 64, Mapa de Amsterdam com a área entre Utrechtse-Brug, Zeeburgerstraat e Achtergracht removida*, 1976. Mapa de papel com área removida, 655 x 813 mm. © The LeWitt Estate, ARS, NY. 143
- Figura 29 - Esquerda: Oskar Holweck. *21 II 80 (Buchobjekt)*, 1980. Livro não impresso DIN-A-4 com 500 folhas de papel para máquina de escrever, 700 x 700 x 305 mm. Direita: Angela Glajcar. *Scale Matters*, 2020-046, papel de 200 grs rasgado e colado, 150 x 370 x 260 mm. 145
- Figura 30 - Esquerda: Nuno Henrique. Série *Sem título, Dragoal/ Pico Castelo*, 2014-2018. Papel craft Khadi, perfurado e colado, papelão, 105 x 143 x 98 mm. Fotografia © Módulo - Centro Difusor de Arte, Lisboa. Direita: Claude Heath. *Axehead*, 2010. Incisão sobre papel, 420 x 294 mm. Fotografia © Claude Heath. 146
- Figura 31 - Robert Morris. *Blind Time XIII*, 1973. Grafite sobre papel, 892 x 1172 mm. Imagem © 2020 Robert Morris / ARS, NY. 162

- Figura 32 - William Anastasi. *Subway drawings*, 2009. Grafite sobre papel, 195 x 215 mm. Imagem © William Anastasi. 164
- Figura 33 - Claude Heath. *Sculpture and Touch*, 1995. Vista da instalação. Courtauld Institute of Art, Londres. Imagem © Claude Heath. 166
- Figura 34 - Claude Heath. *Buddha 102*, 1996. Esferográfica sobre papel, 300 x 500 mm. Imagem © Claude Heath..... 167
- Figura 35 - Esquerda: Rui Moreira, durante a viagem ao Saara de 2002 no vídeo **ar-*, *Estudos de Desenho*, 2003. Vídeo 4:3, cor, áudio, 36' 29''; Direita: Rui Moreira a desenhar numa tempestade de areia. Fotografia © Sara Marrecas..... 177
- Figura 36 - Joëlle Tuerlinckx. *Room of Volume of Air – 13 Elements*, 1993-2004. Materiais de chão, encontrados: ferro, cobre, madeira, dimensões variáveis. Vista da instalação. Imagem © Joëlle Tuerlinckx. 188
- Figura 37 - Joëlle Tuerlinckx. Esquerda: *TABLE TABLE*, 1999. Vídeo, cor, 7'09''. Direita: *Chicago Studies: Les etants donnees SPACE THESIS*, 2003. Vista da instalação em The Renaissance Society, Chicago. © Joëlle Tuerlinckx/ The Renaissance Society, Chicago..... 189
- Figura 38 - Bruce Nauman. Esquerda: *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*, 1967, néon e suportes tubulares de vidro transparente; 1498,6 x 1397 x 508 mm. © Bruce Nauman/ ARS, NY. Direita: *Disappearing Acts*, néon e suportes tubulares de vidro transparente. MoMA PS1, NY, 2018. Vista da Instalação. Col. MoMA © 2018 Bruce Nauman/ ARS, NY..... 191
- Figura 39 - Bruce Nauman. Esquerda: *Dance on Exercise on the Perimeter of a Square*, 1967-68. Direita: *Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms*, 1967-1968. © Bruce Nauman. 192
- Figura 40 - Esquerda: Richard Tuttle. *basis 25*, 1970, grafite e aguarela s/ papel, 279 x 222 mm. Pace Gallery © Richard Tuttle. Direita: Barnett Newman. *Untitled*, 1960, tinta e pincel s/ papel, 356 x 254 mm; © 2021 Barnett Newman Foundation / ARS, NY..... 195
- Figura 41 - John Cage. *Where R = Ryoanji-3R-17*, 1983 (Detalhe). Lápis sobre papel japonês feito à mão, 254 x 483 mm. © John Cage Trust..... 199
- Figura 42 - John Cage. *New River Rock and Smoke*, 1990. Aguarela, fumo e fuligem sobre papel, 2584 x 9868 mm. Col. The Menil, Houston. © John Cage Trust..... 200
- Figura 43 - Tim Knowles. *Postal Project Mk1, E3 to BS6*, 2002. Cartão, papel, mola de metal e caneta. Imagens © Tim Knowles..... 202
- Figura 44 - Tim Knowles. *Tree Drawings*, 2005. 100 canetas presas a ramos de um salgueiro-chorão sobre disco circular de 5,1 m de diâmetro composto por 10 painéis. Tinta s/ papel, esticado sobre painel de MDF, 2 dos 10 painéis, cada 2340 x 1600 x 33 mm. Imagens © Tim Knowles. 203
- Figura 45 - Olafur Eliasson. Esquerda: *Glacial currents (yellow, sienna)*, 2018. Aguarela, *Indian ink* e lápis sobre papel. Direita: *Glacial currents (black, blue)*, 2018. Aguarela, *Indian ink* e lápis sobre papel. Fotografias: Jens Ziehe. Imagens © Olafur Eliasson. 205

Figura 46 - Olafur Eliasson. <i>Connecting cross country with a line</i> , 2013. Pinakothek der Moderne, Munique. Fotografia: Gunnar Gustafsson. Imagem © Olafur Eliasson.....	207
Figura 47 - William Kentridge. <i>Ubu tells the true</i> , 1997. Fotogramas de filme 35 mm, exibido como projeção vídeo, preto e branco e som (mono). © William Kentridge.....	239
Figura 48 - William Kentridge. Desenho de <i>Other Faces</i> , 2011. Carvão e lápis de cor sobre papel, 730 x 960 mm. © William Kentridge.....	241
Figura 49 - William Kentridge. <i>Counting Seconds</i> , 2020. Fotograma do filme de 1', cor e som. Conceção e performance do artista. © William Kentridge.....	243
Figura 50 - Susan Morris. <i>SunDial: NightWatch Activity and Light 2010-12</i> (Herringbone weave), 2017. Tapeçaria Jacquard: fios de seda e algodão yarn, Ed. 2/3, 1300 x 3120 mm. Imagem © Susan Morris/ Bartha Contemporary.....	246
Figura 51 - Susan Morris. Fotografia documental do trabalho, no estúdio, de captura de movimento, 2009. Fotografia © Susan Morris.....	249
Figura 52 - Susan Morris. <i>Motion Capture Drawing [ERSD]: View from Above</i> , 2012. Impressão a jacto de tinta sobre papel Hahnemühle, 1500 x 2500 mm. Fotografia © Susan Morris.....	250
Figura 53 - Fernando Calhau. Esquerda: <i>Sem título #327</i> , 2002. Carvão sobre papel Arches, 1600 x 1200 mm. Direita: <i>Sem título #326</i> , 2002. Carvão sobre papel Arches, 1600x1200 mm. Col. FCG.....	254
Figura 54 - Fernando Calhau. Esquerda: <i>Sem título #593</i> , 1970. Papel, serigrafia e lápis de cor, 660 x 660 mm. Direita: <i>Sem título #592</i> , 1970. Papel, serigrafia e lápis de cor, 660 x 660 mm. Col. FCG.....	256
Figura 55 - Monika Grzymala. <i>Raumzeichnung (fusion)</i> , 2016. 3,3 km de fita adesiva preta e transparente, dimensões variáveis. © Monika Grzymala.....	260
Figura 56 - Monika Grzymala. <i>Raumzeichnung (Vortex)</i> , 2015. 3,6 km de fita adesiva preta e branca. Instalação <i>site specific</i> na exposição colectiva <i>Drawing Now</i> . Albertina Museum, Vienna. © Monika Grzymala.....	262
Figura 57 - Anthony McCall. <i>Line Describing a Cone</i> , 1973. Filme 35mm. Vistas da instalação. © Anthony McCall.....	266
Figura 58 - Anthony McCall. Esquerda: <i>Face To Face (II)</i> , 2013. Vista da instalação. Eye Film Museum, Amsterdão, 2014. Fotografia © Hans Wilschut. Direita: <i>Pioneer Works</i> , 2018. Vista da exposição, Brooklyn. Fotografia © Dan Bradica.....	269
Figura 59 - James Turrell. Esquerda: <i>Ganzfeld, Shangri La (Over the Hump)</i> , 2017. Instalação de luz e espaço, Long Museum, Shanghai. Direita: <i>Virga</i> , da série <i>Veils</i> , 1974. Luz fluorescente e natural, aberturas <i>skylight</i> 4470 x 300 mm cada, dimensões <i>site-specific</i> : 3734 x 4450 x 9430 mm. Col. Panza, Solomon R. Guggenheim Museum, NY.....	271
Figura 60 - James Turrell. Esquerda: <i>Hoover</i> , 1983. Instalação de luz e espaço. Direita: <i>Amarna</i> , 2015. Mona, Museum of Old and New Art, Tasmânia.	272

Figura 61 - Tim Knowles. <i>Ink on Paper Landscape: X-fold (x 10)</i> , 2017. Tinta preta sobre papel dobrado. Imagem © Tim Knowles.	281
Figura 62 - Beat Zoderer. <i>Fold & Dip Drawings</i> , 2018. Acrílico sobre papel de cor, 768 x 2622 mm. © Bartha Contemporary/ Beat Zoderer.	282
Figura 63 - Simon Shubert. Esquerda: <i>Blind Space (Blinder Raum)</i> , 2013. Abadia de Brauweiler, Pulheim. Fotografia © Maurice Cox. Direita: Simon Shubert. <i>Blind Space (Blinder Raum)</i> , pormenor, 2013. Abadia de Brauweiler, Pulheim.	284
Figura 64 - Diogo Pimentão. Esquerda: <i>Empli</i> , 2010. Performance, papel e grafite, 2000 x 2000 mm. Galeria Thaddaeus Ropac, Paris. Direita: <i>Dobra dobrada</i> , 2012. Grafite, papel, tela, 90 x 250 x 250 mm. Consignação Galerie Yvon Lambert. Fotografia © Rebeccan Fanuele.	288
Figura 65 - Diogo Pimentão. <i>Drawing Body</i> , 2019. Vistas da exposição, Galeria Cristina Guerra, Lisboa. Fotografias © Vasco Stocker Vilhena.	291
Figura 66 - Helena Almeida. Esquerda: <i>Mão atravessada pelas palavras de um livro</i> , 1980. Papel e fio de crina. Col. Gal. Filomena Soares. Centro: Helena Almeida. <i>Desenho Habitado</i> , 1976. Papel fotográfico, fotografia, desenho e colagem, 400 x 500 mm (cada). Col. FCG.	293
Figura 67 - Helena Almeida, 1979. <i>Ouve-me</i> (da série <i>Sente-me, ouve-me, vê-me</i>). 197 x 257 mm (cada). Col. CGD.	294
Figura 68 - Helena Almeida. Esquerda: <i>Saída negra</i> , 1994. Grafite e fio de crina sobre papel, 380 x 285 mm. Centro: <i>Saída negra</i> , 1995. Grafite, fio de crina e colagem com pigmento preto sobre papel, 380 x 285 mm. Direita: <i>Saída azul</i> , 1995. Grafite, tinta-da-china, fio de crina e colagem com pigmento azul sobre papel, 380 x 285 mm.	295
Figura 69 - Sara Chang Yan. <i>Sem pressa de chegar</i> , 2019. Vistas da exposição na Galeria da Boavista, Lisboa. Fotografia © Bruno Lopes.	296
Figura 70 - Sara Chang Yan. <i>Num Plano Qualitativo #5</i> , 2019. Lápis de grafite, lápis de cor, tinta-da-china, acrílico, incisão e remoção sobre papel, 700 x 980 mm. Fotografia © Bruno Lopes.	298
Figura 71 - Dilar Pereira. Em cima: <i>Maldoror</i> . Livro de artista (ilustração (x8) para <i>Maldoror</i> de Isadore Ducasse), 2008. Caixa de cartão forrada, colagem s/ papel, 300 x 300 mm. Em baixo, esquerda: <i>Sem título</i> , 2016. <i>Assemblage</i> (diversos materiais encontrados) s/ papel 420 x 594 mm. Centro: <i>Red Series (1-5)</i> , 2019. <i>Desenho-assemblage</i> (materiais diversos), 190 x 190 mm. Direita: <i>No Title Series (1-4)</i> , 2019. <i>Desenho-assemblage</i> (diversos materiais encontrados), 300 x 300 mm. Imagens © Dilar Pereira.	305
Figura 72 - Dilar Pereira. <i>Infinite Space</i> , 2015-2018. Desenho: luz, papel, fotografia, vídeo. Fotogramas do vídeo HD, PAL, 1920 x 1080p, 25 fps, cor RGBA, 0'46", sem som. Imagem © Dilar Pereira.	308
Figura 73 - Dilar Pereira. <i>Black Hole Colours</i> , 2019. Desenho: luz, papel, fotografia, vídeo. Fotograma do vídeo HD, PAL, 1920 x 1080p, 25 fps, cor RGBA, 0'25", som ambiente. Imagem © Dilar Pereira.	310

- Figura 74 - Dilar Pereira. *Made of Light ► Play*, 2020, Desenho: luz, papel, fotografia, vídeo. Fotograma do vídeo HD, PAL, 1920 x 1080p, 25 fps, cor RGBA, 4'16" min, som "Ears glued to wires", de Carlos Santos (from Cinza photobook soundtrack, Grain of Sound, 2017). Imagem © Dilar Pereira. 312
- Figura 75 - Dilar Pereira. Da esquerda para a direita e de cima para baixo: *Play*, *Black Hole Colours*, *Skiagraphia I e Skiagraphia II e III* (livros de artista), 2020. Desenho: luz, papel, fotografia, impressão digital UV sobre papel mate IOR de 170grs, 2400 x 240 mm, papel *craft* e acetado. Imagem © Dilar Pereira. 315
- Figura 76 - Dilar Pereira. Imagens das séries *Skiagraphia I*, *Skiagraphia II e Skiagraphia III*, 2020. Desenho: luz, papel, fotografia. Impressão digital UV sobre papel mate IOR de 170grs, 500 x 650 mm (cada). Imagens © Dilar Pereira. 316
- Figura 77 - Dilar Pereira. *The Sound of Drawing*, 2019. Áudio estéreo, 2'36" (*loop*), lápis e carvão s/ papel, dimensões variáveis. Esquerda: Imagem documental do processo em estúdio © Nuno Martins. Direita: Imagem documental da exposição, na Galeria Zaratan - Arte Contemporânea, em Junho de 2019. Fotografias © Nuno Martins. 319
- Figura 78 - Texto (3 poemas) de Rui Baião para a peça *Twin Drawings*, 2020-2021. ... 321
- Figura 79 - Dilar Pereira. *Twin Drawings*, 2020-2021. Altifalantes, áudio estéreo, 1'37", *loop*; texto: Rui Baião; vozes: Anabela Pereira e Dilar Pereira. Fotografia © Nuno Martins. 323

INTRODUÇÃO

“Antes de determinarmos um lugar no espaço, nem sequer existe espaço para nós; mas sem o espaço absoluto nunca conseguiríamos determinar um lugar. O mesmo se passa com o tempo. Até conhecermos um momento particular, não há tempo algum para nós; mas sem a noção de tempo eterno, nunca teríamos uma ideia de momento particular. Portanto, apenas através do limite chegamos ao ilimitado; mas também só alcançamos o limite, pelo todo, só pelo ilimitado.”

Friedrich Schiller, 1795¹

Fundamentos

Este trabalho é o prolongamento de um pensamento e de um conjunto de inquietações sobre o desenho, surgidas no seio da prática artística. Não existe prática artística sem pensamento. Ao mesmo tempo, ela produz um pensamento. Porque, fundamentalmente, a prática artística interroga. Muitas vezes não oferece uma resposta, mas interroga sempre.

Investigação e tese surgem, assim, como veículos para pensar o desenho no momento atual e no âmbito do seu fazer nas práticas contemporâneas.

Sobre o trabalho que empreendemos, tudo começou no estúdio. Tudo começou com a prática, no âmago da qual surgiram interrogações sobre o fazer, sobre o processo, sobre os resultados. Um processo que, em termos pessoais, tem antecedentes: no desenho do natural, na ilustração científica e, simultaneamente, na prática da colagem; um processo que congrega ações como riscar, traçar, cortar, rasurar, desgastar, decalcar, transferir, arranhar, amassar, dobrar, vincar, expandir. Ações que sempre entendemos como desenho e que interrogam precisamente a sua descrição: um risco, um traço, um sulco, uma incisão, feitos com um lápis, com um x-ato, um vinco ou uma dobra. São gestos que marcam linhas e que nos sussurram um pensamento sobre os limites e sobre o carácter ontológico do Desenho. Mas também sobre a ambiguidade imanente ao ato do *desenhar*, que o define simultaneamente, como ideia, verbo e nome.

¹ Schiller (2002, p. 96).

Encontrávamo-nos, pois, perante um problema, uma inquietação, surgida no seio da prática, sem que, porém, tivéssemos ainda consciência de que esta viria a ser a nossa questão de partida. E que, com a evolução do nosso trabalho nos anos mais recentes, levaria a outras interrogações, como: quais os nomes do desenho no momento contemporâneo? Quais as suas singularidades? Que características e quais as fronteiras que o desenho assume atualmente?

Além desta ambiguidade inerente ao próprio conceito de desenho, surgia uma questão: discutir, pois, os limites. Mas não seria este desiderato ilimitado?

Pergunta de partida

Na incerteza, e conscientes da dificuldade, avançamos, tentando encontrar a melhor formulação para a pergunta primacial. Passado um ano da primeira apresentação do projeto, fixamos a questão: quais os limites do desenho, se existirem? De modo mais específico, esta questão implica outras: considerando as práticas artísticas das décadas mais recentes, que limites se podem considerar para o desenho no século XXI? Onde há desenho? Até que ponto, ou até quando, é desenho? Qual o traço distintivo, ou a característica específica, que determina algo como desenho? Um problema de definição e de identidade; de delimitação, portanto; curiosamente, uma questão de delineamento, como o próprio desenho.

A função primeira do desenho começou por ser a de representar. Por um lado, a narrativa da origem do desenho de Plínio, o Velho (23-79 a.C.) relata, precisamente, esse ato de pôr/tornar presente, descrevendo a invenção da figuração. Mas a história fala-nos também do movimento de transição ou passagem entre estados e matérias; de uma coisa que se torna outra: do recorte da luz (sombra) ao traço (delineamento); da perceção (visual, mnemónica) à sua fixação (forma, figura); da matéria efémera (carvão) à matéria perene (barro); mudanças de estados que pretendem não apenas prolongar um tempo, como também estender o espaço, transpondo-o das duas para as três dimensões. Desde a origem que este movimento de transições e passagens — este trânsito ou *transitus* — está já implícito no desenho.

Por outro lado, expressões atuais como “trabalhos sobre papel” (ou “*works on paper*”, na estabelecida versão anglo-saxónica), tradicionalmente associadas ao desenho, são também sintomáticas do entendimento que sobre ele temos hoje. A expressão “trabalhos” implica o nome “desenho” com a ideia de *ação* (através de um trabalho). Como sabemos, os trabalhos desta ação não se remetem apenas àquela função

da (re)apresentação: este “tornar presente” do desenho é, também, um “apresentar”; um “pôr sobre”; um exercício que continuamente questiona os domínios da figuração e da própria natureza das imagens. Incidentalmente, a expressão “sobre” aponta-nos para o lugar onde se desenvolvem essas ações: uma superfície que, usualmente, é o papel. Mas estas inferências colocam-nos ainda mais interrogações: porquê associar ao desenho esta ideia de “estar sobre” – sobre uma superfície; e porque é que usualmente o suporte é o papel? A questão, conseqüentemente, conduz a outras interpelações: o que é essa coisa, que é ação e matéria, verbo e substantivo — esse desenho — que “está sobre”? E o que acontece quando esse “sobre” do desenho deixa de ser uma superfície tangível como o papel e ocupa outras dimensões menos expectáveis? Desde logo nos apercebemos que desvendar estas interrogações implica utilizar e explorar os conceitos de tempo e de espaço, bem como ideias de transposição, alargamento, extensão; de limites.

Estas ilações e os seus fundamentos constituem-se hipóteses continuamente presentes ao longo do fazer: será que o sentido de desenho/desenhar se confina apenas à descrição de traço/traçamento gráfico? Para se considerar ou para se entender que estamos perante desenho, é necessário que se confirme a existência da marca gráfica sobre uma superfície? Em especial bidimensional? Quando o desenho ultrapassa os limites físicos da superfície do papel e se expande para a paisagem, para o espaço tridimensional através de meios como o filme, o vídeo, a luz ou de outras expressões como a instalação ou a performance, afastando-se estas manifestações da função de representação, continuamos a falar de desenho?

Discutir, pois, os limites, era a questão que se impunha. Limites conceptuais e materiais; limites do espaço e do tempo; ou limites da marca que resulta das distintas ações e gestos. Interpelar o sentido e os próprios conceitos. Uma tarefa deste tipo acarreta um risco, porque ao vislumbrar-se ilimitada, facilmente poderá levar à presença de uma certa tautologia; e porque nem tudo certamente será desenho! Colocar a questão “que limites, se existirem?” pode parecer ilimitado, pela suspeita de nos depararmos com muitos contornos difusos e múltiplas zonas permeáveis. Mas como diz a afirmação de Schiller na epígrafe de abertura, se tivermos a noção de limite, podemos perceber a extensão do espaço e do tempo, e só percebendo essa extensão, ou seja, o ilimitado, podemos ter a noção de que ocupamos um lugar e tempo específicos. Deste modo, pensou-se que, averiguar os limites do desenho, tentar perceber o que o define, como se descreve em termos conceptuais e físicos, poderia talvez permitir perceber não só aquilo

que enquadra o desenho, mas também a extensão da sua descrição. Conscientes do desafio, avançamos!

Delimitação do tema

Encontrada a questão e tomada a decisão de a abraçar, importava circunscrever o tema no tempo. Como é evidente, quando falamos em perspetivas contemporâneas sobre o desenho, corremos sempre o risco de generalizar: por um lado, porque tendemos a focar apenas um aspeto de um quadro mais alargado, correndo o risco de tornar a abordagem parcial ou redutora; por outro, porque o próprio rótulo “contemporâneo” pode conotar de forma distorcida esse quadro com um determinado tipo de arte mais elitista, erudita ou de vanguarda. Temos de admitir que o panorama atual do desenho inclui toda a espécie de manifestações que, de facto, constituem o espaço desta disciplina hoje: desde o desenho antigo ao moderno; desde o revivalismo do desenho clássico e de academias, aos vários nichos onde a linguagem gráfica se aplica e se manifesta (na ilustração, banda desenhada, desenho científico, etc.); desde as práticas tradicionais e estabelecidas de desenho que se observam nas escolas, estúdios e galerias, até aos exemplos que, nos mesmos espaços, trabalham na contínua renovação, reinvenção e rutura dessa tradição. Prova disso é a crescente atenção dada ao desenho enquanto disciplina autónoma, quer por instituições académicas, culturais ou museológicas, quer pelo fervilhante mercado da arte que em feiras, galerias ou publicações lhe dedicam uma atenção específica.²

Conscientes deste quadro, temos, contudo, de o recentrar no tema que decorre da questão de origem e da motivação para esta investigação: a discussão em torno dos limites do desenho. Assim, a delimitação temporal de meados da década de 1950 em diante torna-se importante como referência cronológica da temática da investigação, uma vez que este período foi marcado por uma crescente autonomia do desenho que, não obstante os antecedentes, assistiu a mudanças verificáveis na diferenciação de características que incidiram em questões várias — desde a arte conceptual à arte

² Observem-se, por exemplo, redes internacionais de investigação em torno do desenho como a *Drawing Research Network* ou feiras como a *Drawing Room*, Madrid, Lisboa, a *Drawing Room London*, Londres, a *Drawing Now Art Fair*, Paris, *Art on Paper*, Bruxelas, que promovem fóruns de discussão, publicações, galerias, artistas, trabalhos na área do desenho. Estes eventos, apesar de centralizados no continente europeu, promovem uma transversalidade geográfica no que se refere ao trabalho e artistas que promovem e apresentam.

objetual, até à valorização do processo criativo, ou da dimensão experimental ou performativa — que se tornaram importantes para a emergência de novas marcas, procedimentos, suportes e linguagens no domínio do desenho, e que o denotam com fenómenos de *hibridação*; e a hibridação é, como veremos, um dos principais sintomas que identificamos como traço distintivo do desenho que se joga hoje em territórios de fronteira. Trata-se, portanto, de um período charneira, onde sobressaem uma série de acontecimentos que permitem pensar e estabelecer relações sobre o desenho no momento atual.

Pelo facto de pretendermos estudar o desenho contemporâneo, estamos perante um tempo em que nos confrontamos com novos meios e ferramentas tecnológicas, que complementam as tradicionais, e que abrem o campo a um mundo de transmissão ou permeabilidade *intermedia* e de inesgotáveis cruzamentos híbridos. Estes desafiaram os limites, quer da própria noção e entendimento que fazemos das marcas desenhadas, quer dos processos ou dos suportes. Em consequência, colocaram igualmente em causa os conceitos de espaço, tempo e, claro, a materialização e identidade do desenho.

A estas mudanças soma-se ainda a emergência da era digital que, no campo do desenho, significou não apenas uma revolução tecnológica, mas sobretudo o advento de um novo mundo, quer em termos de processos quer de abertura a novas marcas e, portanto, a uma nova materialidade. Este dado confronta-nos com uma dificuldade acrescida: como não aprofundar uma questão tão pertinente como a da nova materialidade da marca digital, numa tese que questiona os limites do desenho no contexto das perspetivas contemporâneas das suas práticas?

Por uma questão de foco, optamos conscientemente por não abordar esta vertente. Considerando a extensão deste campo, que aponta para múltiplos caminhos — desde a *computer art* à arte multimédia ou *New Media Art* (filme, vídeo ou arte sonora, bem como as infindáveis possibilidades de relações do desenho com domínios como os da internet, com o 3D, com os videojogos, com a realidade virtual e aumentada, com a robótica, a inteligência artificial, entre outras) —, o tratamento da questão da marca digital, tema em relação ao qual reconhecemos uma incontornável importância e atualidade na arte, e em particular no universo visual da expressão gráfica, justificaria por si só uma tese autónoma. Os cruzamentos entre o digital e o desenho implantaram-se como algo verdadeiramente revolucionário e que desafia os limites do próprio campo do desenho, contudo a sua inclusão claramente excederia e dispersaria o âmbito do presente trabalho. Assim, embora se observe que nas práticas e processos em estudo a

hibridação *intermedia* é uma característica recorrente, e que nelas estejam, eventualmente, presentes o uso de ferramentas digitais, o estudo específico desta questão fica fora da investigação.³

Assim, o título da tese — “Os Limites do Desenho. Perspetivas contemporâneas: hibridação e *transitus*” — procurou delimitar de forma concisa os tópicos fundamentais que serão objeto do presente trabalho. Por um lado, a já referida questão dos limites do desenho e o mapeamento das suas diversas manifestações no panorama atual. Por outro lado, a investigação sobre os dois eixos sintomáticos fundamentais que se nos afiguraram como as hipóteses mais identificáveis nessas manifestações, as quais pretendemos comprovar: os recorrentes fenômenos de hibridação e o estado ou condição de *transitus*. A adoção deste termo, que remete para a sua etimologia latina *in transitus*, sublinha a ideia de passagem. É esta ideia — de uma coisa que se torna outra, de mudança de um estado a outro, de uma transmissão permeável entre conceitos, processos e materialidades — que se afigura como hipótese central para uma possível reconceção de desenho. Ou seja, além de o desenho ser coisa mental e material, como tem sido sublinhado pela historiografia e teoria artística, o que queremos vincar, nesta reconceção atual, é que ele é também a passagem de uma coisa a outra; um entre algo, relacional, que se posiciona num espaço liminar.

Objetivos

Tendo em conta o exposto delinearam-se três objetivos e algumas interpelações que daí decorrem:

1. Estudar o desenho, atualmente, na forma como problematiza ou discute os limites do seu campo e dos meios utilizados, revisitando as diferentes definições e sentidos ao longo do tempo.
2. Rever e analisar particularidades recorrentes no âmbito do desenho contemporâneo: conceitos como ideia, marca, processo, imaterialidade, campo expandido, espaço, tempo, acontecimento, experimentação, qualidade intersticial, permeabilidade; ou seja, hibridação e transitoriedade.

³ Utilizamos o termo *intermedia*, porque este pressupõe uma visão mais global, implicando uma ideia de relação ou de fluidez e permeabilidade do *medium*, que nos interessa explorar. Nesta aceção, distingue-se de *multi-media* que se dirige a uma visão mais seccionada, que aponta a vários *media*, mas onde não se verifica esta expressão relacional, e de *mixed media*, termo vocacionado para descrever obras em que são combinadas vários materiais e/ou objetos, como acontece, por exemplo com a *collage*, a *assemblage*, ou com *found objects*. Tate (2022b). Voltaremos a estas distinções mais adiante.

3. Questionar e discutir sobre a manifestação, cruzamento ou interseção destes conceitos no campo do desenho, observando casos específicos no domínio das práticas contemporâneas e refletindo sobre a prática artística pessoal.

A estes propósitos, somam-se algumas reflexões conexas, cuja consideração permitirá abordar os objetivos com a profundidade desejada: sendo o desenho reflexo de um pensamento, como pode ser também acontecimento? Poderá falar-se em campo expandido, quando se refere o desenho no século XXI? Considerando o desenho num campo híbrido, no âmbito das práticas artísticas contemporâneas, como pode ser distinguido e definido? No plano da percepção, como interpela o espectador, o desenho entendido num plano híbrido?

Procuraremos responder a estas questões propondo um mapeamento de sintomas e características que definirão a identidade das práticas contemporâneas do desenho, presente nas obras de múltiplos autores e artistas que tomaremos como referência e estudos de caso para a nossa reflexão. Serão estas as bases para uma proposta de reconceção sobre o Desenho.

Metodologia

Partindo da prática artística pessoal em que se estabelecem estratégias que identificamos como de transposição e transição entre meios, e tomando conceitos que essa prática interpela, como os de pensamento, sensação, espaço, tempo, materialidade, imaterialidade, acontecimento (processo) ou experimentação, recorre-se a uma análise assente no cruzamento desses conceitos. Em complemento, estabelecem-se quiasmas teóricos, analisando-se os cruzamentos conceptuais que estes subentendem, e estudam-se as estratégias de transposição *intermedia* que observamos nas práticas contemporâneas, recorrendo a exemplos de artistas considerados pertinentes. Assim, desenvolve-se uma investigação teórico-prática, que emprega um quadro metodológico assente numa tese escrita com prática de estúdio ou *practice-related research*, que em conjunto constituem uma contribuição original para o conhecimento na investigação em Desenho. Especificamente divide-se o quadro metodológico em duas componentes:

1. Desenvolvimento de uma investigação em que a prática artística constitui o ponto de partida, no seio da qual surgiram as inquietações descritas. Esta prática compreende o desenho como experimentação e uma abordagem pluridisciplinar que explora os limites do campo, através do uso de diferentes

meios e tecnologias, desde os meios tradicionais, ao desenho com luz, ao vídeo e ao som.

2. Uso de uma metodologia qualitativa, assente na fortuna crítica, composta do levantamento de autores de referência e estado da arte. Por um lado, a pesquisa envolveu a leitura de estudos, monografias, catálogos de exposições e bibliografia de referência. Por outro, a convocação de um conjunto de documentos visuais, textuais e multimídia, nomeadamente, textos de artistas, conferências, entrevistas, vídeos. Estes documentos foram e são centrais no acesso ao pensamento artístico dos autores, às obras e processos de trabalho.

No método de pesquisa e investigação, foram ainda importantes a visita a exposições, a participação em conferências, e conversas com artistas. Estas ocorreram de forma presencial, mas também virtual, e vieram fortalecer a reflexão no plano teórico, estrutural e conceptual da investigação.

Estado da arte

Pensar os limites do desenho, é pensar o desenho em termos conceptuais e materiais. É pensar sobre aquilo que o desenho torna presente, o que revela, o que ele torna visível; mas também como (se) torna visível, com que processos, com que marcas; pensar a sua intelectualidade e fisicalidade. Pensar os limites do desenho implica, pois, pensá-lo em termos de materialidade e imaterialidade, de pensamento e ato; pensá-lo no espaço e no tempo.

Assim, revisitámos a fortuna crítica para encontrar os sentidos e definições que têm servido para caracterizar o desenho ao longo da história e da teoria da arte, bem como observámos as marcas, os processos e as práticas que os artistas utilizam e desenvolvem. Em conjunto, este percurso foi essencial para aprofundar a compreensão do que é o desenho hoje.

Começamos com a referência ao mito da origem na *História Natural* de Plínio (23-79 a.C.), de forma a enquadrar no âmbito da teoria e historiografia, as interrogações sobre o que é o desenho. A narrativa do autor romano é importante no aspeto em que, na sua descrição, entrevemos já para o desenho uma natureza fluída e de desdobramento, que aponta um sentido de transição entre diferentes artes. Outro momento da teoria no qual encontramos esta ideia de transição, e que também revisitámos, é em Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) através da passagem da potência ao ato: a potência que muda de

forma, mas não a matéria. Passagem que o filósofo Giorgio Agamben (1942-) recuperou em *A Potência do Pensamento*, de 2005, e que Pedro A. H. Paixão sublinha em *Transparência dos Signos*, de 2008.

Passamos a uma revisão da literatura e tratadística artística, entre os autores e artistas do período do Renascimento italiano de Quatrocentos que se debruçaram sobre o pensamento da arte e a sua vinculação às artes, tal como a entendiam no seu tempo. Entre estes pensadores encontram-se nomes importantes que deixaram escrito as suas ideias sobre a teoria do desenho, fundamentais para a compreensão do conceito e da sua prática. Falamos de Cennino Cennini (1370-1440) que, apesar de prescrever um conjunto de instruções, salientava já a importância de uma metodologia na condução do discípulo relativamente a uma atitude reflexiva sobre a prática. Também Leon Battista Alberti (1404-1472) para o qual, circunscrição e representação eram nomes que definiam o desenho. Francisco de Holanda (1517-1585) que deixou importantes escritos sobre o seu pensamento, propondo uma componente intelectual no desenho e o estipulou como “raiz” de todas as ciências. Giorgio Vasari (1511-1574) que descreveu o desenho como o “pai” das três artes, pintura, arquitetura e escultura.

A historiografia e teoria artística documentaram também uma dimensão não material do desenho que o revela como *ideia*. Quer Vasari e Holanda quer autores como Leonardo da Vinci (1452-1519) ou Frederico Zuccari (ca.1540-1609) refletiram sobre esta dimensão do desenho como *cosa mentale* ou da sua natureza *interna e externa*, que foi essencial para perceber o alcance do vocábulo latino *disegno*, enformando o sentido do nome desenho ao longo dos séculos. O moderno termo *disegno*, vocábulo que condensa a pertinente inter-relação entre teoria e prática, enuncia o desenho como saber intelectual, residindo nesse aspeto a capacidade distintiva entre artista e artesão, sendo o artista aquele que é capaz de pensar a sua prática através do desenho. A relação do desenho com o pensamento encontra-se desde logo prescrita, evidenciando-se já a ideia de transição entre pensamento teórico e saber prático, que estes autores não deixaram de destacar.

Também autores seiscentistas, como Nicholas Poussin (1594-1665) ou Jean-Pietro Bellori (1613-1696) destacaram a transição das ideias à prática, e de igual modo Filippo Baldinucci (1625-1697), revisitando teorias de autores precedentes.

O pensamento e as teorias que todos eles fixaram nos seus tratados, discursos, estudos, relacionam-se em termos fundamentais com as questões da investigação, e a sua referência é essencial na nossa seleção bibliográfica.

Precedentes a um momento de viragem, as ideias de Denis Diderot (1713-1784), embora de pressupostos classicistas, tiveram também importância na enformação do sentido do desenho. Através de uma visão enciclopedista, que abarcava uma ligação entre arte e ciência, Diderot pressupôs um carácter intersticial do desenho entre estas duas áreas do saber, mas também ao destacar a dimensão háptica do desenho, tão importante na caracterização e na percepção do sentido do próprio conceito.

Esse período de viragem coincidiu com as grandes transformações do romantismo, por uma visão centrada no subjetivismo do indivíduo e das sensações, na sua sensibilidade criadora e inventiva, características que sublinham o carácter autográfico do desenho. Foi também um período marcado por uma abertura do entendimento do desenho, quer como meio de descrição da natureza quer como veículo de imaginação. Neste aspeto, fez-se uma revisão das ideias e do trabalho de autores como Alexander Cozens (ca.1717-1786), Victor Hugo (1802-1885) e John Ruskin (1819-1900), que influenciaram as abordagens metodológicas de outros artistas à época.

Em meados do século XIX, a invenção da fotografia influenciou a relação dos artistas com o desenho e suas utilizações, contribuindo para mudanças marcantes na dimensão háptica e na questão da representação. No estudo desta relação foram importantes vários autores e obras que destacamos: sobre o pioneiro processo fotográfico, o trabalho de William H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, publicado em 1844, que não deixa de referenciar pelo próprio título uma conexão com o desenho. Uma ideia de alargamento do desenho além de traçamento gráfico está talvez patente no título do trabalho pioneiro de Talbot.

Sobre a matéria da fotografia são incontornáveis os estudos posteriores de Walter Benjamin, como *Short History of Photography*, de 1931; de Susan Sontag, *On Photography*, de 1977 e de Roland Barthes, *A Câmara Clara*, publicado originalmente em 1980. Em especial sobre o impacto do aparecimento da fotografia no campo do desenho, destacamos referências que encontramos em *La Dimensión Performativa de la Práctica Pictórica: Análisis de los Mecanismos de Transferencia-de-Usos entre Distintos Campos Performativos*, de Paulo Luís Almeida, de 2008; em Katherine Stout, na obra *Contemporary Drawing from 1960s to Now*, de 2014, que embora ofereça uma abordagem mais alargada, se debruça sobre esta questão no texto de abertura *A Recent History of Drawing*; e o texto *Lucido dal vero. Novos paradigmas da imagem e representação num século de viragem*, de Américo Marcelino, de 2014.

As consequências do advento da fotografia vieram influenciar a abertura a novos modos de dizer pelo desenho e potenciar a exploração de novas marcas gráficas e novas linguagens, patentes nas experiências de artistas dos finais do século XIX e nas primeiras vanguardas do século XX, repercutindo-se na representação visual, através de modernos enquadramentos, recortes, novas maneiras formais e de aplicação de técnicas originais — desde experiências com a colagem cubista, futurista, com o automatismo surrealista, etc. Estas experiências, consolidadas no seio das vanguardas modernistas, de forma transversal a diferentes disciplinas artísticas (desde as artes visuais à literatura, ao teatro, à arquitetura, à música, entre outras) abriram caminho à afirmação de processos experimentais, à arte conceptual e a experiências noutros âmbitos como o da performance, da instalação, do movimento, por exemplo.

No estudo do que respeita à teoria e prática do desenho, destacamos, entre outros, as contribuições de artistas, críticos e teóricos como Bernice Rose, Philip Rawson, José Gomes Molina, Patrick Maynard, Pedro A. H. Paixão, Deanna Petherbridge, que documentam o desenho como um meio de expressão importante e independente. Bernice Rose, em *Drawing Now*, de 1976, escreveu sobre o facto do desenho se ter tornado um meio autónomo e, em simultâneo, se terem desvanecido os limites, emergindo uma nova linguagem das artes visuais nas décadas de 1960 e 1970; Philip Rawson, em *Seeing Through Drawing*, de 1979, explora as questões da perceção, do desenho e da representação gráfica. Também as obras coordenadas por Juan José Gómez Molina, problematizam o conceito, nomes e etimologia do desenho, em especial *Las Lecciones del Dibujo*, 1995 e *Los Nombres del Dibujo*, 2005 (este em colaboração com Miguel Copón); Patrick Maynard, em *Drawing Distinctions The varieties of graphic expression*, de 2005, oferece uma reflexão sobre o que é o desenho, quais as distinções, nomes, bem como problemas da perceção e representação; Pedro A. H. Paixão, em *Desenho A Transparência dos Signos*, de 2008 e numa obra mais recente, *Pela Bruma Dentro conversa com Cristina Robalo em torno do desenho*, de 2019, na qual são revisitadas e aprofundadas ideias anteriores, percorre diversos modos e tempos do desenho; Deanna Petherbridge, em *Nailing The Liminal: The Difficulties of Defining Drawing*, publicado numa obra editada por Steve Gardner, *Writing on Drawing*, em 2008, é também um texto importante, onde a autora discute o problema da dificuldade de uma definição do desenho. Da mesma autora, é ainda fundamental o ensaio *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*, 2010, onde aborda a mudança do papel do desenho em relação à prática contemporânea de artistas que trabalham com

uma multiplicidade de meios, técnicas e tecnologias, reafirmando a importância do desenho como pensamento visual na arte ocidental, do século XV até ao presente.

As mudanças que se operaram a partir de meados da década de 1950 nas artes visuais, além de uma diferenciação de processos entre o conceptual, o objetual e o performativo, trouxeram também textos importantes que fixaram o pensamento que fundamenta essas mudanças. Neste âmbito, consideram-se textos de Mel Bochner, de 1966 e 1969 (reunidos em *Solar System & Rest Rooms: Writings and Interviews 1965-2007*, publicado em 2008); de Sol Le Witt, *Paragraphs on Conceptual Art*, de 1967; *Sentences on Conceptual Art*, de 1969; de Richard Serra, *Writings/Interviews*, de 1994. Nos textos de Bochner, o artista estabeleceu sobre o desenho categorias importantes, entre as quais, de *verbo* e *nome*, que serão relevantes para a discussão da nossa tese. Já Sol Le Witt ao propor a arte como conceito, reflete sobre a questão do desenho enquanto ideia. Os textos de Richard Serra fixam ainda uma análise importante das categorias relativas aos processos, ao desenho enquanto ação, *verbo*, fundamental no estudo da abertura da marca, bem como da conexão entre pensar e fazer.

Numa perspetiva mais genérica, mas abrangendo as práticas contemporâneas de uma forma transversal à disciplina e práticas do desenho, vários autores dedicaram escritos sob diferentes abordagens. Destacam-se críticas e curadoras como Laura Hoptman, com *Drawing Now: Eight Propositions*, de 2002, que reforça o reposicionamento do desenho como *nome*; Tania Kovats, com *The Drawing Book, a survey of drawing: the primary means of expression*, de 2007, que oferece uma pesquisa em torno de várias conceções do desenho, entendido como meio de expressão fundamental; a dupla Catherine de Zégher e Cornelia H. Butler, com *On Line. Drawing Through The Twentieth Century*, de 2010, que tomando por objeto de estudo a linha, distingue várias materialidades do desenho, explorando a transformação radical do desenho que começou no século passado, através de artistas que reexaminaram criticamente os conceitos tradicionais deste meio; Katherine Stout, em *Contemporary Drawing from the 1960s to Now*, de 2014, que oferece um relato abrangente sobre o processo de transformação que se operou no desenho nas práticas contemporâneas, desde a década de 1960 até à atualidade; e Jeniffer R. Gross, que em *Drawing Redefined*, de 2015, catálogo de uma exposição com o mesmo nome, se debruça sobre os confrontos do espectador com a transposição dos limites artísticos, pretendendo demonstrar “a fisicalidade do desenho” na obra dos artistas expostos.

Sobre a questão do processo em desenho e do alargamento do seu campo *After Image*, de 1999, organizado por Cornelia H. Butler, marca uma análise e olhar relevante, com foco na discussão do tempo e da duração. Além das imagens que reproduzem as obras em análise, o livro integra dois ensaios críticos, *Some kinds of Duration: The Temporality of Drawing as Process Art*, de Pamela Lee e *Ends and Means*, de Cornelia H. Butler.

Lee analisa a revisão dos conceitos de espaço e tempo, a respeito do processo em desenho. A autora lembra *A Vida das Formas*, 1943, de Henri Focillon, em que este discorreu sobre a presença e o lugar que ocupam as formas no tempo, não esquecendo que é no espaço que elas se manifestam prioritariamente. Butler debruça-se sobre os próprios processos e meios empregados, através de exemplos específicos que atestam a diversidade de abordagens no domínio do desenho.

Também no âmbito do alargamento do desenho em termos de processos, definições, aplicações, fronteiras e relação com outras profissões, salienta-se de Juan José Gómez Molina, *La Representación de La Representación*, de 2007. De igual forma a tese de doutoramento *O Processo como Circunstância do Desenho*, 2014, de Joaquim Jorge Silva Marques, ao estudar o tópico do processo, apresentando casos específicos, permite perceber a abertura do campo; de Emília Ferreira, a obra *Processos do Desenho. Conversas com...*, de 2018, reflete uma série de entrevistas com artistas portugueses cuja prática tem um impactante envolvimento com a matéria do desenho.

Com textos de José Manuel Fernandes e João Pinharanda, *Modos afirmativos e declinações: alguns aspectos do desenho na década de oitenta*, de 2001; e de Miguel Wandschneider e Nuno Faria, *A Indisciplina do Desenho*, de 1999, são também referências úteis no contexto nacional. Trata-se de catálogos de exposição, através dos quais, os autores lançam um olhar sobre a peculiar característica rizomática do desenho, quer de fundamento quer de transversalidade, declinação, abertura.

Desenho no Século XX e XXI: Imagem, Espaço, Tempo, de 2013, tese de doutoramento de Manuel Gantes, constituiu-se como um importante estudo no nosso ponto de partida. O autor aborda as transformações ocorridas no campo do desenho ao longo do século XX e início do XXI, desde a prática bidimensional ao domínio do espaço e do tempo. Mais recente, o volume *As Idades do Desenho*, de 2015, organizado por António Pedro Marques, oferece diversas apertações à dimensão do tempo no campo do desenho. De carácter mais genérico, saliente-se o ensaio crítico *O Exercício Experimental da Liberdade*, de Delfim Sardo, de 2017, sobre as práticas artísticas

modernas e contemporâneas, que discute também de forma pertinente conceitos como espaço, tempo, campo expandido. Por fim, do mesmo autor, é também de referir, o ensaio introdutório da obra *Ph 03 Helena Almeida*, de 2019, em que são sintetizados temas e conceitos nucleares a propósito da obra da artista portuguesa, como as ideias de atravessamento, liminaridade, fluidez e de abertura, que reasumimos como conceitos que sustentam a tese que projetamos para o panorama do desenho contemporâneo.

Numa abordagem do sentido do desenho como ferramenta de conceptualização e como elemento de hibridização, a bibliografia é rica e são várias as referências: com prefácio de Emma Dexter, *Vitamina D. New Perspectives in Drawing*, de 2003, destaca a originalidade e inovação com as quais os artistas contemporâneos, numa perspectiva internacional, experimentam uma diversidade de estilos e afirmações no campo do desenho. É apresentado o trabalho de cento e nove artistas contemporâneos, mostrando perspectivas singulares e as infinitas possibilidades que o desenho oferece, recorrendo a exemplos de práticas de desenho no século XXI.

Em *The Stage of Drawing: Gesture and Act, Selected from the Tate Collection*, 2003, a partir de uma seleção de desenhos da coleção da Tate Gallery feita pela artista britânica Avis Newman, Catherine de Zegher propõe novas conexões dando atenção ao processo criativo no percurso dos artistas selecionados. O volume, organizado pela curadora, contém vários textos importantes enquadrados na ideia de C. de Zegher. Textos como: *The Marks, Traces, and Gestures of Drawing*, de Michael Newman; *A Walk for a Walk's Sake*, de Norman Bryson; *On Drawing*, de Jean Fisher; *The Stage of Drawing*, de Catherine de Zegher; para além de uma conversa entre a curadora e Avis Newman.

Editado por Simon Downs, Russell Marshall, Phil Sawdon, Andrew Selby e Jane Tormey, *Drawing Now, Between the Lines of Contemporary Art*, de 2007, oferece um olhar sobre a obra de vários artistas, entre outros, Paul Noble, Tracey Emin e Cornelia Parker. Estas referências fundamentam a versatilidade do desenho e propõem-no como meio essencial para a criação artística, desde o esboço a lápis até instalações, transpondo o meio de expressão do seu campo tradicional.

Phil Sawdon e Russell Marshall, em *Drawing Ambiguity: Beside the Lines of Contemporary Art*, de 2015, apresentam um pensamento em torno da noção de ambiguidade no desenho contemporâneo, sugerindo que este conceito possibilita e sustenta a compreensão para várias práticas contemporâneas. Por fim, as mais recentes publicações de *Vitamina D2. New Perspectives in Drawing*, 2018, com prefácio de

Christian Rattemeyer e *Vitamina D3 Today's Best in Contemporary Drawing*, de 2021, com introdução de Anna Lovatt, oferecem uma pesquisa atualizada sobre o desenho contemporâneo através da obra de artistas selecionados no âmbito internacional e numa diversidade de práticas desde as técnicas tradicionais até novas abordagens, que prolongam ou transpõem, muitas vezes, o entendimento das fronteiras do desenho.

Relativamente à questão da ambiguidade do desenho, oscilando entre pensamento e acontecimento e a propósito do estudo dos quiasmas que propomos, nomeadamente entre pensamento e sensação e, entre acontecimento e experimentação, pretendemos confrontar as noções de pensamento, sensação, acontecimento, experimentação, visão e cegueira. E, averiguando as possíveis relações destes conceitos com o desenho, inicia-se o percurso de interrogações e reflexões com Gilles Deleuze e *Lógica do sentido*, de 1969, e prossegue em *O que é a filosofia?* de 1991, de Deleuze e Felix Guattari, obras em que os autores abordam o conceito de acontecimento.

A leitura de *Memórias de Cego*, de 1990, de Jacques Derrida, foi também fundamental. O autor coloca a cegueira como condição paradoxal no contexto do ver e do desenhar, propondo a condição de cegueira para estabelecer a relação desenho/acontecimento. Segundo o filósofo francês, a experiência do acontecimento é algo que não se pode ver aparecer, algo que surpreende, que surge inesperadamente. Será que a relação acontecimento/desenho existirá na condição de que o desenhador, surpreendido pelo próprio traço, pelo inesperado do traço, não poderá prever o caminho que o traço trilha? Também sobre este tema, e ainda de Derrida, recolhemos contributos relevantes no texto *Une certaine possibilité impossible de dire l'événement*, de 1997.

Além destes, sobre a noção de acontecimento e cruzamento com o domínio do desenho, importam ainda as teses de Alain Badiou, destacando-se a obra *O Ser e o Evento*, de 1996. Deste filósofo, refira-se em especial o texto *Drawing*, de 2006, no qual o filósofo expõe uma descrição muito interessante sobre o desenho contemporâneo, já numa lógica de transposição dos limites tradicionais, com conexões ao âmbito da performance e da instalação.

Sobre as noções de visão e percepção, continua a ser pertinente rever *Memórias de Cego*, de Derrida, a que se adiciona de James Elkins, *The Object Stares Back*, de 1997. Elkins considera a cegueira componente da visão, e o ato de desenhar como a melhor forma de experimentar a cegueira. Proposta que se pode colocar em paralelo com as proposições de Derrida.

Relativamente ao tópico da sensação, importa, uma vez mais, referir Gilles Deleuze que aborda o conceito através da análise e estudo da obra de Francis Bacon, em *Francis Bacon. Lógica da sensação*, de 1981. Este filósofo é ainda pertinente relativamente ao conceito de dobra. Recorre-se à obra *A Dobra. Leibniz e o Barroco*, de 1988, que Deleuze desenvolveu a partir do estudo sobre o pensamento de Leibniz, mas que é útil para projetar paralelos com as leituras sobre as variações e combinatórias sintomáticas de muitas manifestações artísticas atuais, em especial no que respeita ao desenho.

Na abordagem à noção de experimentação são importantes as teses de John Dewey enunciadas em *Art as Experience*, de 1934, que complementam as ideias sobre acontecimento.

São essenciais também as teorias de Jean Luc-Nancy, Richard Tuttle, John Cage a respeito de temas como impulso, prazer, acaso, indeterminação e forma. De Jean Luc-Nancy, salienta-se *The Pleasure in Drawing*, de 2013; de Richard Tuttle, *Manifesto*, de 2005, publicação que, além do texto do artista sobre desenho, inclui ainda uma conversa entre Tuttle e Catherine de Zegher; de John Cage, *Silêncio*, de 1961, reúne textos e conferências do compositor e artista sobre os temas descritos. Sobre a obra de desenho do compositor destaca-se o estudo de Corinna Thierolf, *John Cage - Ryoanji Drawings*, 2012, um catálogo *raisonné* dos desenhos do artista, relacionados com o jardim *Ryoanji Rock* em Quioto, no Japão e que refletem o interesse de Cage pelo budismo Zen, pelo acaso e indeterminação.

Sobre o conceito de limite ou fronteira em termos gerais, de Jo FitzLeverton, encontramos *Boundaries: procedures for boundary identification, demarcation and dispute resolution*, de 2021. No âmbito da literatura e da escrita, Maurice Blanchot, descreve o que chamou de *experiência-limite* em *The Infinit Conversation*, de 1969.

Essencialmente no âmbito do desenho sobre a questão dos limites, são importantes os autores Sawdon e Marshall, com *Hyperdrawing: Beyond the Lines of Contemporary Art*, de 2012, e o cunho do termo *hyperdrawing*. Nesta publicação, destacamos o texto *The Restless Line*, de Emma Cocker, no qual a autora define este conceito como o desenho que se joga nas zonas limite, na interpelação dessas zonas, apelando à sua transposição.

A discussão de outros conceitos é ainda importante para a reflexão das premissas relativas a incontornáveis tópicos do desenho atual: a mudança ou dilatação de escala, a extrapolação do meio bidimensional, ou ainda a relação com o material, com o espaço,

com o tempo e com o espectador e, mais especificamente, as questões do campo expandido e da desmaterialização.

A propósito da noção de campo expandido, refira-se o texto seminal *Sculpture in The Expanded Field*, de 1979, publicado na revista *October*, no qual Rosalind Krauss cunhou o termo. As ideias então apresentadas haviam sido esboçadas por Krauss num texto pioneiro, o ensaio *This New Art: To Draw in Space*, publicado na mesma revista um ano antes, a partir da obra do escultor Julio González. Ambos os textos são primaciais no âmbito das teorias e do pensamento desenvolvidos a partir dos anos 1960 sobre o tema, e foram, posteriormente republicados em *Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, em 1985. Revisitamo-lo, criticamente, propondo em alternativa o termo “campo híbrido” para caracterizar o campo do desenho contemporâneo, por reconhecer no conceito de Krauss uma certa circularidade que dificulta a reflexão e tomada de decisões a respeito da definição do campo.

No contexto português, considerando também a expansão do campo do desenho, temos o já referenciado *A Indisciplina do Desenho*, no qual Nuno Faria e Miguel Wandschneider proporcionam uma reflexão sobre o tema, entre outros artistas, através da obra de Lourdes Castro, Helena Almeida ou Pedro A.H. Paixão.

Para rever o conceito de desmaterialização, importam textos inaugurais como *The Dematerialization of the Art*, 1967, publicado no *Art International Magazine*, em 1968, onde foi apresentado o conceito de “desmaterialização da arte”, cunhado pelos críticos Lucy Lippard e John Chandler. O termo “desmaterialização” foi depois revisto por autores contemporâneos como Jean-Francois Lyotard, em *Les Immatériaux*, de 1985. Ensaios mais recentes, como *Conceptual Transformations of art: From the Dematerialisation of the Object to Immateriality in Networks*, de Jacob Lillemose, 2006, apresentam novas reflexões sobre o estudo do conceito em paralelo com o de imaterialidade, considerando o ambiente digital e das redes. Também *The Politics of Immateriality and the “Dematerialization of Art”*, de Owen J. Duffy Jr., 2016, recentra a desmaterialização e a imaterialidade na época contemporânea e na era da internet.

Na conceção e proposta do conceito de hibridação relativa à prática do desenho contemporâneo, adicionamos a inspiração do conceito da “estética relacional” de Nicolas Bourriaud, expresso em *Estética Relacional*, de 1990. Esta perspetiva foi desenvolvida por Bourriaud, para descrever a tendência de produzir arte, assente (ou inspirada) nas relações humanas e no seu contexto social. Vimos alguma aplicabilidade teórica aos processos de hibridação, transposição e transmissão *intermedia*, presentes

nas práticas do desenho atualmente. Assim, transpusemos a noção de Nicolas Bourriaud, aplicando-a sob um ponto de vista teórico, na perspectiva da ideia de conexão entre discursos artísticos, vínculos, matérias e processos nas práticas do desenho.

Sobre as questões do *medium* veja-se Jacques Rancière, *O que o “Medium” pode querer dizer: o exemplo da fotografia*, publicado em 2008; Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, de 1964 e *The Medium is the Massage*, de 1967; mas também Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, de 1999 e *Under Blue Cup*, de 2011, ou ainda Juliane Rebentisch *Der Plural der Kunst*, de 2013, que descreve uma visão plural na arte e de uma produção artística intermedial, com base na difícil categorização de muitas obras produzidas atualmente.

Esta ideia de uma abordagem intermedial verifica-se antes em Dick Higgins, ao cunhar o conceito de *intermedia* no ensaio *Statement on Intermedia*, de 1966. Dois aspetos nos interessam na adoção deste termo, por um lado porque remete para a particularidade relacional, através do prefixo *inter* (entre), por outro, porque pela presença desta característica, a abordagem *intermedia* é capaz de gerar uma nova Forma (híbrida).⁴

Porque a voz dos próprios artistas é essencial para se aceder ao seu pensamento, no sentido de desvendar ideias e confrontá-las no espaço teórico, socorremo-nos ainda de um conjunto diversificado de documentos escritos e multimédia, como entrevistas, catálogos, vídeo, edições de autor, folhetos e outros materiais, também fundamentais. Entre eles, por exemplo, várias conferências de William Kentridge, onde se incluem as *Drawing Lessons*, publicadas em 2014; e entrevistas e textos dos artistas selecionados, referenciados na nossa bibliografia.

⁴ O sentido do conceito de *intermedia* proposto por Dick Higgins em 1966, enquanto artista do movimento Fluxus, vem sublinhar precisamente a característica dialética de uma abordagem intermedial, convocando esta dimensão relacional que nos interessa observar. De igual forma Marshall McLuhan (1967) apontou a questão dos *media* como algo mais do que um problema formal, importando o modo como efetivamente estes modificam e transformam as perceções sensoriais na sociedade. *Intermedia* distingue-se ainda de *transmedia*, conceito cunhado por Marsha Kinder, em 1991 e, posteriormente, adaptado para narrativas *transmedia*, por Henry Jenkins, em 2003. *Transmedia* significa que diferentes *media* são utilizados para transmitir mensagens (conteúdos) distintos, mas que completam uma narrativa sobre um determinado conteúdo. Cf. Jenkins (2007) e Kalinov (2017). Por sua vez, distingue-se ainda da expressão *crossmedia* ou *cross-media* que descreve um processo de transmissão da mesma narrativa em diferentes canais de comunicação, adaptando-se às particularidades de cada um. Ou seja, trata-se da transmissão do mesmo conteúdo em distintas linguagens (exemplo: o uso do youtube, da televisão, do instagram, etc. para publicitar ou falar do mesmo conteúdo). Cf. Signer (2017).

No espaço e no tempo em que nos ocupámos da investigação, considerámos estas obras e autores, essenciais na identificação dos objetivos e verificação das hipóteses de partida, às quais recorreremos para a reflexão, argumentação e redação da tese e conseqüente pensamento sobre o desenho que nela deixamos expresso.

Estrutura

Os dois volumes em que se divide a tese correspondem a um corpo teórico e a um corpo autónomo sobre a componente prática, com o título *The Space Between Drawings*. Porque foi no seio da prática artística que as interpelações e interrogações expostas tiveram origem, e porque esta instiga à reconceção da ideia de desenho, optámos por apresentar o trabalho de forma independente neste volume, registado através de imagens. O volume complementa o discurso e pensamento empreendidos sobre o desenho. O desenho que neste âmbito surge como um “entre” e que se “desdobra” e se propõe mostrar em múltiplos sentidos, discutindo os limites da sua própria definição.

O volume teórico alicerça-se numa divisão em três partes, compostas por um total de oito capítulos, que procuram articular a exposição do corpo teórico e objetivos estipulados. Suplementarmente, no final, é acrescida uma quarta parte relativa à memória descritiva da prática artística registada no volume autónomo.

Na Parte I, estudam-se os limiares antecedentes ao conceito de desenho, no âmbito da historiografia e da teoria, assentes na análise de várias premissas que têm sido utilizadas para definir e caracterizar o desenho ao longo do tempo. Numa tese sobre o momento atual do desenho, foi importante ir às fundações da historiografia e teoria sobre o desenho (capítulo 1), uma vez que é através delas, em especial de tratados, escritos e autores clássicos que se encontram os fundamentos de todo um pensamento sobre o desenho. Principalmente o que tem servido à sua definição no mundo ocidental e que se constituem fundamentais para a compreensão do que é o desenho hoje. No capítulo 2, referem-se alguns marcos fundamentais que estarão na base das mudanças decisivas que ocorreram mais tarde no campo do desenho. Foca-se um período de viragem, marcado por uma transposição progressiva dos ideais artísticos do século XVIII, ainda com marcas classicistas, para uma visão mais idealista da arte, de prenúncio romântico em que se começaram a afirmar a imaginação e a expressão individual. Traçava-se no campo do desenho, o caminho para a valorização do processo, da experiência e para a sua autonomia, que renunciava o fulgor experimental do início

INTRODUÇÃO

do século XX. Aborda-se ainda o impacto nas práticas de representação ocorridas com o advento da fotografia.

Na Parte II, estudam-se, no capítulo 3, os limites do verbo (ou seja, do desenho entendido como processo) e, neste âmbito, a amplitude da marca — a abertura a novos reportórios gráficos que o desenho vai incorporando. Numa perspectiva de cruzamento e relação de conceitos, os capítulos 4 e 5, são dedicados à discussão de quiasmas do desenho, nomeadamente entre pensamento e sensação e, entre acontecimento e experimentação.

Na Parte III (capítulos 6, 7 e 8), a partir da análise e estudo de exemplos nas práticas contemporâneas, procuraremos chegar a uma síntese, propondo o desenvolvimento dos conceitos de hibridação, *transitus* e a qualidade intersticial como hipóteses de princípios caracterizadores de uma reconceção do desenho na atualidade.

Na Parte IV, por fim, e como se referiu, apresenta-se uma perspectiva expositiva sobre a prática artística, transversal aos vários projetos desenvolvidos.

PARTE I – DO LIMIAR NO DESENHO

“ – O que é isso? Repousa num pedestal? Está pendurado na parede? É uma pintura ou escultura? Aparentemente, Picasso respondeu: – Não é nada, é ‘el guitar!’.”⁵

Numa investigação que interroga os limites do desenho relativamente às práticas contemporâneas, é importante iniciar com o que, ao longo do tempo, foi construindo o edifício teórico sobre o desenho. Limiar diz-se de algo que aponta para o início ou para o que constitui um limite, um ponto de transição ou até, um estado intermédio, para o que está entre — significados que se coadunam com a realidade do desenho. Uma realidade caracterizada pela ubiquidade, ou mesmo, ambiguidade, e de carácter transitório e *continuum*, algo que se constitui como possibilidade.

Num sentido mais imediato e material, os limites que respeitam ao desenho podem ser úteis, tanto para a compreensão das relações que se estabelecem no espaço que eles próprios definem, quanto para entender as possíveis causas ou sentidos para a sua transgressão (Rawson, 1979, pp. 15-17; Cocker, 2012, p. XV).⁶ Não obstante, nesta primeira parte os limites que nos interessa considerar são entendidos como definições e sentidos. Estudam-se, assim, os nomes e significados que têm servido para definir o desenho ao longo do tempo.

Para estudar essa realidade complexa, começa-se pela problemática da origem, passando pelas definições (ou indefinições) e nomes que o desenho foi tomando, e que

⁵ Relato de André Salmon a propósito dos comentários dos visitantes numa exposição de Pablo Picasso, quando este exibiu a sua *assemblage* intitulada *Guitar*. Excerto do áudio (3 min) da playlist *Picasso: Guitars 1912-1914*. Tradução a partir de: “– What is it? Does it rest on a pedestal? Is it hanging on the wall? Is it a painting or sculpture? Apparently Picasso replied, “– It's nothing, it's ‘el guitar!’” (MoMA, 2022b).

⁶ Philip Rawson, em *Seeing Through Drawing*, 1979, refere que os limites da superfície, que na cultura ocidental, é frequentemente um rectângulo, têm um papel fundamental no sistema proporcional, fornecendo-nos um sentido de ordem (relação vertical-horizontal). No entanto, este referente pode também ser limitativo, podendo daí surgir a necessidade de transposição para o espaço real (p. 15). Podemos, pois, como refere, encarar também a superfície como uma espécie de campo aberto, menos específico, e mais distante da referência ao formato (p. 17). Também Emma Cocker, no ensaio *The Restless Line, Drawing*, 2012, sobre a utilidade da transgressão dos limites e no contexto do conceito de *Hyperdrawing* (que analisaremos posteriormente), refere que os limites não só estabelecem os termos de uma dada situação, como estabelecem condições em que se torna possível – na verdade necessário – conceber algo que existe além das suas fronteiras. Neste contexto os limites são materiais de trabalho e, ao mesmo tempo, funcionam como condição necessária à possibilidade de uma alternativa (p. XV).

lhe acrescentaram o(s) sentido(s) que tem/têm servido de fundamentação e que têm sustentado a sua prática.

O desenho manifesta-se frequentemente sobre uma superfície plana (papel, tela, ou mesmo a parede). Fundamentalmente relacionado com o campo artístico, cujas características essenciais têm sido associadas ao pensamento e à representação, embora tenha como essência a expressão gráfica, e a cujas variações não ficamos indiferentes, o desenho tem uma capacidade mais transversal, constituindo uma das mais ancestrais atividades que o homem utiliza para se expressar.

O sentido do desenho ultrapassa o círculo da arte e o seu valor é o de algo fundamental para a compreensão e nomeação do mundo. O desenho é um conceito abrangente, determinante e presente em muito do que fazemos: usamo-lo para pensar, decidir, sonhar, interrogar, entender; utilizamo-lo num campo alargado de conexões para construir relações de continuidade entre o indivíduo e o mundo. O seu carácter (natureza) é universal, estando presente em múltiplos aspetos do nosso quotidiano, com propósitos artísticos conscientes, ou não, desde a arquitetura à engenharia, da medicina à biologia ou à ciência, da publicidade ao *design* (nas suas múltiplas formas). Segundo Maynard (2005, p. 62), define-se através de entidades espaciais, que significam ou representam relações espaciais e serve para descrever configurações, ideias e conhecimento. E, paralelamente, respeita também aos procedimentos que produzem essas configurações e relações e, que, de alguma forma, materializam as ideias e o conhecimento.

Na aceção mais evidente, o desenho é conotado com o rasto ou marca que um gesto concretiza sobre uma estrutura, plano ou superfície, e com o pensamento ou forma de conhecimento que originou o gesto e que o configura numa forma materializada.

A ideia de rasto humano associada ao desenho — de algo que deixa uma marca — é ancestral. Essas marcas deixadas ao longo do tempo têm servido para a compreensão da nossa própria espécie e do nosso estar no mundo. Lembremos as primeiras incisões nas paredes das cavernas. Além da sua perceção como linha ou manchas, marcas de gestos, elas permitem-nos aceder a informação e conhecimento sobre civilizações e tempos ancestrais.

Ao carácter multidisciplinar e transversal do desenho, adicionam-se os atributos de descrição e representação, que acrescentam um nível de ambiguidade ao próprio sentido de desenho, pela complexidade de materializações que podemos encontrar; carácter que se complica, se pensarmos no tempo contemporâneo. O que implica

também a necessidade de uma resposta sobre a questão dos limites e dos sentidos do desenho. Como refere Molina (2006, p. 24), os desenhos são um tipo de imagens que se definem no contexto de determinadas práticas, científicas, técnicas, artísticas, que lhe atribuem valores muito concretos, de acordo com a sua esfera de conhecimento.

No entanto, sabemos que, de conceito fundamental das artes no Renascimento e séculos seguintes, o desenho ganhou paulatinamente autonomia. Esta autonomia permite que hoje possamos atribuir ao desenho o estatuto de objeto ou outro tipo de materialização, que contempla até o imaterial; entre pensamento, gesto ou ação. O que nos permite inferir que o desenho é qualquer coisa diferente da sua materialização, possivelmente algo que estará entre uma coisa e outra, um estado e outro, até antes de qualquer estado material, ou mesmo considerar o desenho anterior aos desenhos.

É dos sentidos e dos nomes que o desenho se tem revestido ao longo do tempo que se falará na primeira parte da tese, que se divide em dois capítulos. No primeiro, aborda-se o desenho como conceito primacial de fundamento das artes; no segundo, a questão do processo e materialização do desenho através da análise da amplitude da marca, ao longo do século XX.

Estuda-se a diversidade dos nomes que lhe têm sido atribuídos pela historiografia e teoria artística – ideia, pensamento, nome, processo, verbo, para tentar perceber como se descreve o desenho na época contemporânea.

É necessário olhar para o seu próprio contexto para perceber o que o torna significativo e peculiar e como um excitante motivo de atenção. O facto de o desenho ser “uma imanência, que sempre aponta para outro lugar”⁷ ou “uma incompletude contínua”⁸ ou de se manter numa relativa condição de campo aberto – de “estado aberto”⁹ são alguns dos pressupostos que o tornam matéria de interesse e investigação, e constituinte vital da experimentação e práticas contemporâneas.

Assim, com vista à promoção de um contributo que possa fortalecer o entendimento sobre o campo alargado do desenho contemporâneo, as questões que se

⁷ No original, nas palavras de Deanna Petherbridge: “an immanence, always pointing to somewhere else” (Garner, 2008, p. 37).

⁸ Tradução a partir de: “a continuous incompleteness” (Fay, 2013, p. 11). Brian Fay com recurso a referências como Norman Bryson e Michael Craig-Martin, utiliza esta expressão como título do seu ensaio no catálogo *What is Drawing?* do Irish Museum of Modern Art. Publicado a respeito do programa com o mesmo nome, desenvolvido por este museu, em 2013, visou uma série de atividades, entre exposições, debates e discussão com curadores e artistas em torno do tema *What is Drawing?*

⁹ Tradução a partir de: “open status” (Kurczynski, 2011, p. 97).

exploram na primeira parte referem-se aos limites do nome, entendidos como sentidos ou significações, pelos quais o desenho tem sido caracterizado e definido pela historiografia e pela teoria ao longo do tempo, bem com aos limites do verbo, procurando analisar o processo e a amplitude da marca, dimensões pelas quais o desenho é revelado.

1. Os limites do nome: historiografia e teoria

Produzir um registo, fazer uma marca, através de linha, pontos, manchas, deixar um vestígio, uma pegada, um rasto, são expressões concordantes com o desenho, porém, ele vai mais além, e o seu campo reveste-se de características ambivalentes que dificultam uma definição.

O estatuto de fundamento das artes que o Renascimento europeu conferiu ao desenho, aliando à vertente artística, a componente científica e descritiva, e uma atitude de investigação em relação à natureza e seus fenómenos físicos, direcionou o campo do desenho como disciplina com vincadas referências intelectuais, aspirando de pleno direito ao círculo das artes liberais. Nos séculos seguintes, XVII e XVIII, a permanência de valores classicistas e o papel vincado da razão enalteciam o desenho, confluindo para manifestações que puseram foco na sua utilidade e na observação da natureza. Entre os séculos XIX e XX, a amplitude interdisciplinar das práticas artísticas e a multiplicidade tecnológica e material, conferiu definitivamente ao desenho, um estatuto de autonomia. Porém, esta levou a um afastamento dos processos vinculados com a descrição objetiva das coisas e dos fenómenos, e do valor privilegiado do desenho como conceito fundamental no entendimento da obra de arte (Cf. Molina, 2006, p. 26). No século XXI, o desenho manifesta toda uma confluência *intermedia*, não distante do que se opera no campo alargado das artes.

Neste primeiro capítulo, abordam-se os vários sentidos que o desenho tem assumido, essencialmente os aspetos em que começaram a ser criadas as circunstâncias que desembocaram na sua autonomia, por um lado da função subsidiária em relação a outras disciplinas artísticas, por outro, em termos da função de representação, em que o advento da fotografia teve um papel determinante. Foca-se primeiro a questão da origem do desenho, seguindo-se a abordagem ao sentido do termo latino *disegno* e, por último, estuda-se o papel da fotografia na mudança de olhar, com consequências no campo de desenho, e que viriam a influenciar o culminar das vanguardas artísticas do século XX.

1.1 A origem do desenho

A invenção do desenho é referenciada na *História Natural* de Plínio o Velho¹⁰ (século I d.C.), cuja origem é descrita como o delineamento do contorno da sombra de uma figura humana.¹¹ Adicionando cor a essa forma, nasceria então a pintura. Nesta pequena descrição encontra-se o fundamento sobre como o desenho foi definido ao longo de épocas, enformando todo um pensamento em seu torno. Nela estão contidas as concepções de desenho como traço, contorno, forma, memória, mancha (sombra), projeção, e até a ideia de etapa de um projeto (de pintura, escultura ou arquitetura), como a de transição entre matérias.

Plínio situou o nascimento do desenho no Egito, onde a prática para simulação de figuras passava pela utilização de uma linha de contorno exterior, posteriormente preenchida por manchas e traçados, da qual a cor estava ausente.¹² No entanto, sabemos que o desenho será mais antigo, tanto quanto a existência humana (lembrando todo o tipo de sinal, mancha, inscrição, pegada e registros possíveis desde os tempos mais remotos). Embora os pressupostos fossem diferentes dos da representação artística, lembremos desde logo os desenhos nas cavernas, expressões das primeiras civilizações.

Apesar desta e de outras importantes referências ao desenho na Antiguidade, sabe-se que este não era considerado como autónomo nem como atividade artística individual. O desenho era um caminho, um instrumento, simultaneamente, experimental e de construção, uma ferramenta de rigor que, pela sua versatilidade, era essencial à prática artística no campo das artes, em especial, da pintura, escultura e arquitetura, e o seu elemento unificador.

É em Dante Alighieri (1265-1321), no capítulo XXXIV [XXXV] da *Vita Nuova* que o artista e investigador Pedro A. H. Paixão (2008a, pp. 59-60; 2019, p. 50) situa a “origem” textual do termo florentino *disegno*, que no seu entender manifesta já as

¹⁰ Da *História Natural* fazem parte três livros, 34 (XXXIV), 35 (XXXV) e 36 (XXXVI) que Plínio dedicou à escultura, pintura e arquitetura, fundamentais para o conhecimento da arte da Antiguidade. Neste contexto interessa em especial o livro 35 (XXXV), dedicado à pintura, pois é aí que Plínio discorre sobre a sua origem. Ver texto original em latim *PLIN II NATURALIS HISTORIAE*. Libri XXXV. Roma, 77-79, integrado em Rackham (1961, p. 271) e Bostock e Riley (1857, p. 228).

¹¹ A história descreve uma jovem, filha do oleiro Butades de Sicyone que, apaixonada por um rapaz que estava de partida, traçou numa parede o contorno da sombra de sua face, projetada pela luz de uma lamparina, guardando assim a memória da sua imagem. Mais tarde, Leon Battista Alberti (1404- 1472) retomou simbolicamente esta descrição, vindo a edificar uma importante teoria artística no Renascimento, na qual o desenho assumiu um papel fundamental.

¹² Veja-se a propósito deste “nascimento”, Marcelino (2012, pp. 55-60).

teorias do desenho enunciadas depois por Alberti. Devemos notar que, curiosamente, como em Plínio, estão presentes na história, as variáveis amor, partida e memória, e que se encontram na passagem de Dante citada por Paixão (2008a):

«se cumpria um ano em que esta dama se havia tornado cidadã da vida eterna, estava eu sentado num lugar onde, dela me recordando, desenhava um anjo sobre certas tabuinhas; (...) Outro há pouco estava comigo, por isso pensava. (...) voltei à minha obra, isto é, desenhar figuras de anjos: fazendo isto, veio-me um pensamento de dizer palavras, quase de aniversário [pela morte de Beatriz, a dama amada]» (p. 60).

A partir do excerto, salienta-se, por um lado, o facto de o anjo ser o elemento simbólico da memória de alguém (a amada) que partiu, e o desenho, aquilo que permite reter em potência a transparência desse pensamento ou [lembrança] da amada. Ao mesmo tempo, esse ato descreve o amor do poeta e simboliza a felicidade desse amor, que fica assim contido em potência no desenho.

Por outro lado, o conceito fundacional do “desenho enquanto origem” passa a ter uma expressão cada vez mais evidente. As conhecidas palavras de Giorgio Vasari (1511-1574), que caracterizaria o desenho como o “pai” das três artes, confirmam esta evidência na afinidade das artes visuais através de uma origem comum no desenho. A relação entre as três artes estaria no facto de provirem da mesma origem. Contudo, a ideia de pintura, escultura e arquitetura como artes do desenho, não foi completamente inédita em Vasari. Ela tinha já aparecido noutros autores como Cennino Cennini (ca.1370-ca.1440), que escrevera sobre o desenho como “o fundamento da arte e o princípio de todos estes trabalhos manuais...”.¹³ Também Vincenzo Danti (1539-1576), contemporâneo de Vasari, tinha proferido uma opinião similar, acrescentando que cada uma delas era apenas uma variedade da mesma espécie (Baiges e García, 2001, p. 32).

Quer a origem metafórica do desenho narrada na fábula de Plínio quer a origem literal do vocábulo italiano *disegno* inscrito pela mão de Dante assinalam marcas importantes que permitem situar o alcance conceptual que este termo viria a revelar a partir de então. Nos subcapítulos seguintes, começaremos por examinar como foi sendo construído o edifício teórico em torno do conceito de desenho e o que significava este para os artistas, nas suas múltiplas aceções, definições, sentidos e utilidades.

¹³ Tradução a partir de: “el fundamento del arte y el principio de todos estos trabajos manuales...” (Cennini, 2002, p. 35).

A partir dos vários enunciados que definiram o desenho – traço, contorno, forma, memória, mancha (sombra), ideia, projeto, transição — discutiremos o sentido de *disegno* e como este enformou o pensamento e definiu os limites do desenho ao longo do tempo.

1.2 *Disegno* como ciência

É, portanto, a partir do Renascimento que começamos a observar o desenho com um estatuto de ciência. Testemunhamos não apenas a sua importância crescente nos estudos dos artistas sobre a natureza, anatomia e estudo dos fenômenos físicos (em especial, em Leonardo da Vinci), ou sobre óptica, geometria e perspectiva (como, por exemplo, com Alberti), mas também o pensamento sobre o *disegno* começa a adquirir maior presença nos tratados ocidentais, sendo vários os autores que referiram o seu papel no seio das práticas artísticas. Este estatuto revela um sentido mais prático, experimental e de liberdade de expressão gráfica para o desenho e a abertura de uma via no sentido da autonomia, embora, segundo Ames-Lewis (1981, p. 14), ainda apenas no sentido técnico.

Como já referimos, na transição do século XIV para o século XV, Cennino Cennini no tratado *Il Libro dell'Arte*, ca.1437, enunciava o desenho, a par da cor, como um dos fundamentos da arte. Distanciando-se das práticas e teorias medievais, estipulava já uma certa autonomia para o desenho, identificando-o com um momento singular na gênese da obra de arte.¹⁴

Para Cennini, o desenho era estrutura, o modo de compor (organizar) a obra, posteriormente, preenchida pela cor. Enunciando o processo a ser seguido, referiu por isso que o artista deveria começar pelo desenho e que este deveria constituir um exercício regular (diário) na prática artística. Mais do que enunciar técnicas, mencionando por exemplo os suportes a utilizar,¹⁵ referiu-se também ao método, concebendo o desenho como uma modelação do claro-escuro, seguindo a natureza e a

¹⁴ Apesar do tratado ser ainda uma obra de cariz mais tecnológico, uma espécie de manual que indicava um conjunto de receitas e preceitos técnicos e artísticos, instaura já essa visão basilar conferida ao desenho.

¹⁵ Estes, além do pergaminho e do papel de algodão, compreendiam também a madeira, podendo ser de figueira ou de buxo — material que estabelece ainda uma curiosa relação entre os termos debuxo e o verbo francês *déboiser*, com ligação a *bois* (madeira) e que se referem também à maneira de trabalhar a própria madeira.

luz natural, através da plasticidade do traço, ou da aguada (mancha) recorrendo a diferenças de intensidade. O desenho era, pois, para Cennini o veículo de instrução metodológico e técnico pelo qual a tradição e habilidade artísticas podiam ser comunicadas a um novo aprendiz. No entanto, ainda segundo Ames-Lewis (1981, p. 15) embora a liberdade gráfica já existisse no início do *Quattrocento*, Cennini não a identificou como benefício positivo do desenho.

Também Lorenzo Ghiberti (1378-1455), contemporâneo de Alberti, nos seus *Commentarii*, em 1447, salientou a fundamental importância do desenho como origem e base teórica da escultura e da pintura: “desta teoria é origem e fundamento de cada arte”.¹⁶ Componente teórica que aproxima, pois, o desenho do estatuto de arte liberal.

É, contudo, com Leon Battista Alberti que o *disegno* assume uma conotação maior ligada ao conhecimento, tendo como fontes Plínio, a Antiguidade Clássica (citando gregos e romanos) e os pintores coevos. No tratado *De pictura*, redigido originalmente em 1435,¹⁷ ao *disegno* e à cor, Alberti propõe que se acrescentasse o princípio perspetivo, a sutileza do contorno e o domínio do desenho do nu (da anatomia).

A teoria foca três fases na metodologia do pintor – *circumscriptio, compositio e luminum receptio* – *circumscriptio* que, na versão em latim, se transformou em *circumscripio* (Paixão, 2008a, p. 27). Portanto, circunscrição, que significaria delineamento da orla, ou seja, a descrição através de uma linha de contorno, recomendando o uso de linhas subtis e não muito marcadas. Uma linha definida a partir do pensamento em torno da *mimesis*, que para Alberti era o motor da arte, admitindo, porém, os acidentes como parte da noção de semelhança. Na sua visão, o desenho era essencial ao exercício da pintura e deveria seguir regras precisas da geometria que organizavam o plano da representação (Alberti, 1992, p. 75).

Porém no pensamento de Alberti, a definição de desenho não era ainda a de conceção unitária das artes que Vasari viria a enunciar mais tarde. Alberti definiu o

¹⁶ Tradução a partir de: “detta teorica è origine e fondamento di ciascuna arte” (cit. por Ames-Lewis, 1981, p. 1).

¹⁷ Dedicado a Filippo Brunelleschi (que representava o ideal estético da fase inicial do Renascimento italiano), o tratado foi manuscrito em duas versões, primeiro, em vernáculo toscano e, posteriormente, em latim, em 1436 (mais técnico e académico). A versão final foi, possivelmente, a única a ser impressa em Basel em 1540, já depois de partes do texto terem sido retrabalhadas (Sinisgalli, 2010, p. 4). A versão em latim, *De pictura: praestantissima et nunquam satis laudata*, de 1540, está disponível em https://archive.org/details/gri_000033125008508091.

pensamento do desenho como pensamento da representação da *istória*, que constituía “a grande obra do pintor” (Alberti, 1992, p. 104), pensamento dos gestos e dos signos, dos corpos e das ações humanas. E para a construção desta representação, acrescentou um pensamento sobre perspectiva e geometria. A ação de desenhar era exposta como composição, união de planos e circunscrição (ou notação de contornos). Em Alberti, circunscrição e composição constituíam, pois, como aponta Vítor Silva, dois nomes para o *disegno*:

A circunscrição da linha é a composição figural, a fissura da figura, simultaneamente limite e inscrição da superfície (...). Circunscrever significa simplificar e reduzir os gestos e os corpos a traçados quase invisíveis. Significa submeter os traçados à construção perspéctica do espaço (...). Composição é, pois, circunscrição, enquadramento formal do espaço e do tempo, articulação de todas as acções e de todos os gestos (...) que cabe à notação da luz e das sombras resolver, através da percepção intensificada do relevo e da cor. (...) o desenho é traço, inscrição material e mental cuja exigência teórica e prática passa pela eficácia operativa e construtiva da representação perspéctica, condição essencial da representação da *istória* (Silva, 2004, p. 133).

Para complementar o conceito de circunscrição, Alberti associou a delineamento – *lineamentum* – um termo vertido do tratado *De Architectura*¹⁸ de Vitruvius que correspondia neste autor a uma das partes basilares da Arquitetura, a *dispositio*, correspondendo à combinação harmoniosa das partes, ou seja, proporção (Cf. Rua, 1998).

Segundo Eduardo Côrte-Real (2001), o conceito de *lineamentum* ou *lineamentae* (em Alberti), resultante “de um desejo de fazer ultrapassar os limites da representação ortogonal e bidimensional” (p. 28), corresponderia à configuração das ideias (projeto e linhas esquemáticas), prévia à matéria arquitetónica, que colocava, em evidência, a predominância espacial da arquitetura (p. 28) e tornaria evidente o papel ainda mais prévio do desenho no processo arquitetónico (p.29): permitiu, portanto, “que o plano do desenho passasse a ser o lugar da experimentação e da composição, quando até aí estava

¹⁸ Obra do século I a.C, originalmente escrito em latim, com o título *De Architectura Libri Decem*. Conhecido como *Dez Livros sobre a Arquitetura*, com notações e tradução portuguesa de Maria Helena Rua (1998), é um tratado dividido em dez volumes, cada qual abordando um aspeto específico da arquitetura. É o único tratado clássico sobre o tema que sobreviveu até à atualidade, tendo sido exclusivo para os estudiosos da Renascença. Influenciou a arquitetura produzida nesse período, assente em três princípios: *Utilitas* (comodidade e função), *Firmitas* (solidez) e *Venustas* (beleza). Foi através de Vitruvius que as ideias sobre arquitetura da Antiguidade chegaram até nós, e, compilando as fontes gregas, foi o primeiro autor a olhar para a arquitetura de forma una. Cf. Rua (1998).

limitado ao papel de resolução de problemas [emergindo, assim, como] modo de pôr em problema e não só o processo de o resolver” (p. 29).

Terá sido, posteriormente, com o substantivo latino *disegno*, termo que Alberti abraçaria como ciência e que significaria em sentido geral, desenhar e designar, que se terá dado o início de um percurso ímpar para o desenho no campo da prática artística.

Em Alberti e, como veremos posteriormente, também em Filippo Baldinucci (1625-1697), o desenho constituía o elo de ligação entre a teoria e a prática, entre a ideia e a realização artística. A prática seria então um processo operativo que convocaria por parte do artista, quer o pensamento quer os aspetos físicos e técnicos necessários, através do desígnio da semelhança. Mas o desenho era já orientado no sentido de uma distinção entre algo concebido na mente e *matéria*. Distinção que o colocava num campo além dos limites da representação e até no da configuração espacial (como em Alberti).

No fundo, um conceito de desenho como algo mental, que mais tarde com Francisco de Holanda virá a ser “raiz” de todas as ciências e, com Vasari, o “pai” das três artes, pintura, arquitetura e escultura. Esta vertente não material do desenho veio a assumir-se como *ideia* e foi fundamental para perceber o vocábulo latino *disegno*, enformando o sentido do nome desenho ao longo dos séculos.

1.3 **Ideia e *concetto***

Francisco de Holanda foi um dos primeiros autores que sistematizou o conceito de *ideia*, nomeadamente, em *Diálogos de Roma* (Holanda, 1983, pp. 219-377). O autor português descreve o desenho como a fonte e corpo das artes e origem de todas as ciências, recorrendo ao pensamento de Miguel Ângelo:

«(...) o desenho, a que por outro nome chamam debuxo, nelle consiste e elle é a fonte e o corpo da pintura e da escultura e da architectura e de todo outro género de pintar e a raiz de todas as sciencias. Quem tiver tanto arribado que em seu poder o tenha, saiba que em seu poder tem um gram tesouro (...)» (Miguel Ângelo citado por Francisco de Holanda, 1983, pp. 300-301).

Ao cariz prático do fazer, Miguel Ângelo associa o vocábulo *concetto*, que segundo Panofsky (2000, pp. 115-ss.), foi utilizado pelo artista italiano para caracterizar a representação interior do artista, tendo o mesmo sentido que *ideia*. A sinonímia entre

os dois termos era comum na época e Miguel Ângelo, evitando a expressão *ideia*, empregava *concetto*, distinguindo-o da noção de *imagem*.¹⁹

Miguel Ângelo admitia que a obra de arte não consistia apenas em reproduzir uma coisa exteriormente apresentada, mas antes em concretizar uma ideia interior. Essa concretização material exterior não tinha que estar, necessariamente, afastada em relação à ideia interior na alma. No entanto, não era necessário atribuir à ideia uma origem explícita, daí considerar que ela também poderia estar em potência na matéria. Foi na tentativa de preencher o vazio ou distância entre a ideia e a realidade (entre interior e exterior) que Miguel Ângelo preferiu utilizar o termo *concetto*, num sentido transcendente de *ideia*, que era já um termo em desgaste à época (Panofsky, 2000, p. 118). Nas suas próprias palavras: “O artista excelente não tem qualquer conceito / que um mármore só por si não circunscreva / com o seu excesso e só aquilo vem à mão que obedece ao intelecto”.²⁰

Seguindo a teoria neoplatônica de Marsílio Ficino (1433-1499), que dava primazia à ideia artística em detrimento da *mimesis*, para Miguel Ângelo, o desenho residiria na mente do artista, fonte última da arte, ao qual este apenas conseguiria chegar pela ação da mão que obedecia ao intelecto.

Miguel Ângelo distinguiu entre a solução filosófica de Varchi²¹ e a experiência individual do artista, entre a *idea* e o saber literato proveniente da prática, ou seja, entre *concetto* e o saber prático. O que a teoria de Miguel Ângelo acrescentou à teoria filosófica de Varchi é que a ideia da obra de arte não subsiste apenas em ato (do artista), mas também em potência (no bloco de mármore).

¹⁹ Ainda de acordo com Panofsky (2000, pp. 115-ss.), a noção de imagem designava para Miguel Ângelo representação, enquanto o conceito, por sua vez, designava uma representação capaz de criar de forma livre o seu próprio objeto, podendo, assim, constituir um modelo que permitia criar as formas exteriores.

²⁰ Tradução a partir de: “Non ha l’ottimo artista alcun concetto/ch’un marmo solo in sé non circunscreva/ col suo soverchio e solo a quello arriva la man che ubbidisce all’intellecto” (Lousa, 2013, p. 224; Panofsky, 2000, p. 114).

²¹ Filósofo e intelectual, Benedetto Varchi (1503-1565) distinguia arte e ciência, sendo o desenho a origem comum das artes, a artificiosa imitação da natureza, mas ao mesmo tempo, explícita distinção de elaboração técnica e expressiva. O desenho era de uma dimensão superior, sendo através dele que se enunciava a invenção e a composição, a ideia e a forma, os escorços, o claro-escuro, na pintura e na escultura. Em 1545, Varchi foi eleito cônsul da *Accademia Fiorentina*, imprimindo uma reforma como resultado do sucesso da sua primeira palestra na Academia, em abril de 1543, que veio a influenciar a sua abertura a um público mais alargado, através da expressão de uma visão filosófica, eclética e abrangente. Varchi tinha vivido em Veneza, Pádua e Bolonha, e detinha, portanto, uma formação e experiência mais cosmopolitas do que a que se vivia na *Accademia Fiorentina* até então. Segundo Julius von Schlosser, Benedetto Varchi foi uma das mais importantes figuras literárias próximas de Vasari, em Itália, na primeira metade do século XVI (Schlosser, 1993, p. 207).

Para Francisco de Holanda a criação artística também se iniciava na ideia, que seria a primeira imagem, de cariz interior e imaterial, cuja construção, numa linha do pensamento neoplatónico, se aproximava da criação divina. Assim, também a capacidade humana para desenhar se exercia para glória divina, sendo esse exercício a base de construção de todas as obras visíveis. Em 1571, Francisco de Holanda escreveu um texto dedicado especificamente ao desenho, denominado *Da Ciência do Desenho*. Nele, ocupou-se da definição de desenho e da ilustração da metodologia prática neste campo, salientando as suas múltiplas vantagens. Nas suas palavras:

Mas escrevo daquela ciência, não só aprendida por ensino doutros pintores: mas naturalmente dada por sumo mestre Deus gratuita no entendimento, procedida de sua eterna Ciência, a qual se chama DESENHO, e não debuxo nem pintura. (...) Principalmente chamo DESENHO aquela ideia criada no entendimento criado, que imita ou quer imitar as eternas e divinas ciências incriadas, com que o muito poderoso Senhor Deus criou todas as obras que vemos; e compreende todas as obras que têm invenção, ou forma, ou fermosura, ou proporção, ou que a esperam de ter, assim interiores nas ideias, como exteriores na obra; e isto baste quanto ao Desenho (Holanda, 1983, pp. 20-21).

Vemos que, para Holanda, o desenho tinha carácter autónomo e era atributo divino, delineamento e ciência. Por esta razão seria diferente do *debuxo*, manifestação material da ideia.²² A metodologia do artista português contemplava estas fases: ideia, esquisso, desenho, obra final. Se a ideia era do campo divino e, portanto, superior, as capacidades do artista seriam demonstradas materialmente na execução do esquisso, o primeiro momento (que deveria ser rápido e sincero). Desta primeira fase (esquisso) a obra evoluiria para o debuxo, que no seu entender seria a estrutura, substância da obra. O desenho ocupava um lugar distinto na sua metodologia entre a invenção e a obra final, tendo um inquestionável papel estruturante, expressivo e útil na prática artística. Ou seja, o desenho constituía a fonte primordial de todas as artes e o seu domínio seria essencial aos artistas. A ideia traduziria a vertente intelectual do *disegno*, de um desenho enquanto *designio*, que complementava a vertente prática, de um desenho enquanto *debuxo*, desde o esboço ou esquisso ao desenho da composição final. A ideia

²² A propósito da relação entre desenho e o vocábulo debuxo (que, como se referiu, deriva regressivamente do verbo francês *déboiser* que aponta para o trabalho em madeira), em Portugal, dois séculos mais tarde, Filipe Nunes (15-- -16--), aplicou-o a propósito da simetria, o qual constituiria uma metodologia de construção e representação da figura humana. Inspirando-se em Vitruvius e em Dürer, na sua metodologia, a simetria era a proporção útil existente no corpo humano, no todo e nas partes. Ponto de partida de toda a expressividade, com base na observação, e da aplicação desta teoria das proporções e correspondências resultaria um desenho de rigor, assente num módulo e numa métrica, da qual se poderia obter uma figura proporcionalmente correta. Cf. Nunes (1767).

colocava a imagem na mente do artista como representação e guiava-o até à fase de realização da obra.

1.4 O vocábulo *disegno*

Uma síntese do pensamento moderno sobre o desenho pode ser encontrada na *Iconologia* de Cesare Ripa, na qual o autor propõe a representação do *disegno*²³ através da figura de um jovem de aspeto nobre, segurando na mão direita um compasso e na esquerda um espelho.²⁴ A figura possuiria o mesmo rigor que, normalmente, é ostentado pelo desenho.²⁵

Associada à designação italiana, *disegno* – *de-signum* –, Ripa afirma a singularidade de uma vontade de antecipação através da representação gráfica elementar. Esta vontade de antecipação, de previsão, convoca para desenho um sentido de projeto e de imagem, que contém um duplo sentido intelectual e sensível para o termo, e que na ilustração é visível na triangulação entre ideia, geometria e contemplação, que fazem do desenho, um nome, não só da arte, mas também da ciência e que se determina fora dos limites do pensamento teórico do desenho (Cf. Silva, 2004, pp. 197-198).

²³ Embora em Ripa a palavra seja *disegno*, a grafia italiana que se tornou comum foi *disegno*, que desde a etimologia latina corresponde a *designo*, associando a palavra desenho a um compromisso com o termo designio. No contexto da sua significação, é sinónimo de intenção, projeto, plano, propósito, vontade, determinação. Cf. Designio. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Consultado em 07-05-2020, <https://dicionario.priberam.org/Designio>.

²⁴ Apesar de na primeira impressão desta obra (Roma, 1593), não se encontrar ainda uma entrada para desenho, as sucessivas edições foram sendo aumentadas, com a introdução de ilustrações, como esta relativa ao desenho, que se viria a revelar icónica. A obra foi-se valorizando pelas suas características de sistematização e síntese e teve uma recetividade ampla, tanto na Europa como em Portugal, tendo sido bastante utilizada como fonte de conhecimento. Constitui, na verdade, um dicionário ilustrado, que combina imagens simbólicas com uma eloquente interpretação alegórica. No proémio, o autor destacou o papel da imaginação e o carácter metafórico que as imagens oferecem em detrimento de qualquer intenção filosófica.

²⁵ Relativamente aos objetos apresentados na ilustração, o compasso é uma clara referência à medida, ao rigor, ao cálculo e combinação de escalas, tamanhos, distâncias. O espelho funciona como equilíbrio, mostrando que o desenho é também imagem, e representação, na qual cabe ainda, a imaginação ou fantasia. A diagonal que se estabelece pela distância entre os dois objetos, aponta a transição do compasso ao espelho e do espelho à reflexividade da imagem do desenhador (o jovem). Estes elementos apontam a importância do rigor na imitação, constituindo o entendimento sobre a organização do mundo visível e estrutura e o sentido que toda a ilustração encerra. Além do exposto, Ripa prossegue afirmando que se pode dizer que o desenho enuncia a proporção de todas as coisas visíveis e termina com a eloquência da sua demonstração (Ripa, 1613, pp. 180-181).

O *Tratado de Pintura* de Leonardo da Vinci (1452-1519), escrito em ca.1495 e compilado por Francesco Melzi em 1592, reúne um conjunto de apontamentos onde descreve o desenho (*disegno*) como luz, contorno, valores e, também, memória. Nele, o artista enunciou uma série de recomendações metodológicas que o aprendiz deveria seguir na aprendizagem do desenho, onde se incluíam, sequencialmente: a cópia de bons desenhos para adquirir uma forma eficaz de delinear o contorno; o desenho do natural, de modo a entender a razão das coisas aprendidas na fase anterior; por último, o estudo dos Mestres e das suas obras. E sendo, no seu entender, o desenho também um exercício de memória, recomendava que este se fizesse com serenidade, de modo a conseguir os pontos determinantes do que se via apenas uma vez.

Mais do que cuidado e esmero, o desenho pressupunha, para Leonardo, uma disposição natural que deveria ser incrementada, primeiro, pela teoria e, posteriormente, pela prática. A prática, especialmente no desenho do natural, obrigava a uma escolha criteriosa da luz, sendo a sua preferida, a luz difusa, atenuante de contrastes. Assim, na prática do desenho do natural, Leonardo recomendava atenção e cuidado na adequação dos efeitos da luz, aconselhando menos expressividade nas coisas distantes.

Nos escritos de Leonardo, os substantivos para desenho eram *abbozzo* (esboço), linha, traço e *macchia* (mancha). *Chiaroscuro* era o nome para a técnica que servia para sugerir os volumes dos corpos: compreensão de superfícies côncavas e convexas, dobras, interior e exterior. Estas premissas indicam que Leonardo se baseava atentamente na observação dos fenómenos de luz/sombra, força/movimento, indo além da análise sobre a linha de contorno, utilizando o desenho como ferramenta de análise e interpretação. O seu pensamento sobre desenho foi inovador, pois combinava uma atenta observação visual com a análise dos fenómenos em termos científicos, aprofundando a investigação através do desenho, aproximando-se de uma dimensão intelectual.

Na mesma linha de um pensamento prático, o vocábulo *disegno* foi utilizado pelo pintor e teórico italiano Giorgio Vasari (1511-1574), para designar uma das etapas da sua metodologia artística, constituindo este, o termo que unificava as distintas práticas artísticas. Vasari aprendeu *as maneiras* de Miguel Ângelo e de Rafael, repetindo-as e, foi no desenho, que considerou *pai de todas as artes*, que residiu o seu orgulho, entendendo-o, no entanto, como meio de invenção para compor histórias e não tanto como detentor de valor plástico.

O desenho era a ideia, a imagem mental, que procedendo “do intelecto e das mentes nobres e elevadas” extraia das coisas um juízo universal, o qual “não deve ser tornado menos grato aos costumes do que à excelência da arte”,²⁶ resultando sobretudo de uma atenta observação visual, definindo-se a expressão final como o resultado dessa experiência.

Vasari propôs pela primeira vez várias tipologias para o desenho na obra *Le Vite de' Più Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, 1550.²⁷ Estabeleceu o *schizzi* (esquisso) como ideia, que correspondia ao primeiro movimento do artista quando confrontado com um tema, aquele que detinha a força do primeiro pensamento, e que deveria, por isso, permanecer sempre com o artista. Esta era a concepção dominante sobre desenho no século XVI, a do desenho equacionado como invenção, com origem no intelecto do artista, que tinha na *ideia* o primeiro momento, e que seria materializado pelo *schizzi*.

Vasari utilizou o termo *disegno* para definir uma tipologia na qual enquadrou subcategorias de desenho, como cabeça e retrato; desenho de extremidades; panejamentos; expressão dos sentimentos; corpo e ação; vida do corpo e do esqueleto e, ainda, por se relacionar com a representação da figura humana, a categoria de *terribilità*.²⁸ Desta forma, reforçou a importância do papel estruturante do desenho na obra final, estabelecendo então o desenho como ideia do mundo visível e como o instrumento que melhor possibilita a “verdade” da representação.

A importância do *disegno* foi coligida por autores contemporâneos de Vasari, como o escultor Vicenzio Danti (1530-1576), para quem as diferentes artes (pintura, escultura e arquitetura) ou as “tre arti del disegno” eram também provenientes da mesma origem: o desenho (Danti, 1567, p. 1A). Segundo o escultor, só operando

²⁶ Nas palavras de Vasari (1568): “dall'intelletto, e da nobili, & eleuati ingegni” [extraia das coisas um juízo universal, onde] “douerebbe ciafcuno renderfi non meno grato có i cofume, che com l'eccellenza dell'arte” (p. 166).

²⁷ Ao mesmo tempo em que se dedicou à biografia dos artistas, e fruto do seu profundo interesse no desenho, Vasari organizou um álbum denominado *Il Libro dei Disegni*, com desenhos que começara a reunir em 1528, em que o nome desenho surgia como modelo fundador das artes, testemunho de uma visão arquivista e conservadorista do autor. O álbum juntou um total de mil desenhos, que hoje se encontram divididos nas coleções de vários museus da Europa. Alguns autores apontam que tenham sido reunidos como um índice visual das obras dos artistas, para ilustrar as *Vite*..., outros acreditam que era um documento autónomo. O próprio Vasari, que em 1563 viria a instituir uma *Accademia del Disegno*, sob égide de Cósimo I, no prefácio às *Vite*..., em 1550, refere a razão pela qual os reuniu: para ilustrar estilos dos diferentes artistas sobre os quais ele escreveu e para fundamentar porque os separou em três períodos, entre o renascimento das artes e seu próprio tempo (Vasari, 2001, pp. 57-68).

²⁸ Um termo associado a Miguel Ângelo referente à representação e monumentalidade da figura humana, sem preocupação em cumprir o cânone estabelecido para o conceito de belo.

através do desenho seria possível retratar ordenadamente a forma do homem, ou de qualquer outra coisa na natureza com perfeição e, destacando também o exemplo de Miguel Ângelo, o desenho faria perfeitas mesmo as coisas imperfeitas (Danti, 1567, p. 26).

Descortina-se nestes autores a ideia do desenho como um mecanismo de transição entre teoria e prática, que vai do conceito (ideia) à sua materialização (transição que mesmo em Ripa havia sido descrita pela diagonal do compasso ao espelho), e que em Federico Zuccaro se irá estabelecer entre as suas noções propostas de um *disegno interno* e *disegno esterno*.

Federico Zuccaro, pintor e arquiteto maneirista italiano e fundador da Academia de S. Lucas em Roma, com base em palestras proferidas nessa Academia, publicou a obra *L'Idea de pittori, scultori ed architetti*, em 1607. Composta por dois livros, combinou arte e filosofia, numa teoria de base aristotélica, onde interpretou o nome *disegno*, retomando ideia da coisa mental, bem como, ideias de outros autores (por exemplo, Miguel Ângelo, Francisco de Holanda) distinguindo, porém, duas categorias, *disegno interno* e *disegno esterno*, que constituem a própria divisão da obra.

O desenho interno seria o conceito formado na mente²⁹ ou pensamento visual, e o desenho externo, a sua corporização gráfica, a sua concretização.³⁰

Também Zuccaro partiu da premissa de que aquilo que deve ser revelado numa obra de arte deve primeiro estar presente na mente do artista: a ideia que é interior e que precede a execução e, na verdade, é completamente independente, somente poderia ser formada na mente humana por intervenção divina (*disegno interno*); o *disegno esterno* (campo aleatório da matéria) é a forma visual do conceito estruturado, a representação artística real, seja pictórica, escultórica ou arquitetónica. Segundo Vitor Silva (2004), em Zuccaro, o termo *disegno* é o nome dos nomes. Assumindo significações da ordem do divino e do humano, o autor propôs a existência de uma sinonímia entre *Disegno* e *Segno di Dio*:

O desenho é, na sua conceção absoluta, pura nomeação e o ato de nomear. Deus é o nome Divino de Desenho, tal como a forma do ferro ou da pedra é desenho metafórico e ideal. Tudo é desenho, tal como há desenho em tudo. (...) nestes termos, o desenho é

²⁹ Nas palavras de Zuccaro: “forma e ppreffiva dell’ anima nofra” (Zuccaro, 1768, p. 42, Cap XIII, Livro Primo).

³⁰ Como afirmou Zuccaro “o che appare circonfcritto di forma fenza fofianza di corpo; femplice lineamento, circonferizione, mifurazione, e figura di qualfvoglia cofa immaginata, e reale” (Zuccaro, 1768, p. 68, Cap I, Livro Secondo).

condição e processo de conhecimento (...). Por um lado, em Deus, como criação do universo, por outro, no homem, como aquele que força a matéria a uma relação humana (p. 33).

Zuccaro utilizou, portanto, o nome *desenho* em dois sentidos, designando tanto ato inicial de criação, quanto o processo, mas também o objeto final correspondente ao ato de desenhar. Este, embora de cariz divino, necessitava do homem para fazer o caminho de transição à materialização. É uma conceção de desenho, na qual as operações internas implicadas estariam associadas à compreensão e à vontade; e as operações externas, ao desenhar, traçar linhas, dar forma, construir (Panofsky, 2000, p. 225).

Zuccaro resumiu, desta forma, as conceções para o desenho mais comuns à época: a primeira, a da identificação com a capacidade intelectual do artista (*disegno interno*); a segunda, do desenho como uma revelação autográfica, que anuncia as primeiras marcas, as mais íntimas e confessionais do artista, a revelação gráfica, o rasto de uma marca pessoal (*disegno esterno*). No pensamento de Zuccaro, o desenho interno era, portanto, a ideia, e o desenho externo, a ilustração dessa ideia. Trata-se de um quadro em que a ideia é pura imagem mental, a alma, e o desenho final o seu recetáculo, o seu corpo (Bismark, 2001, pp. 55-58).

Assim, se no advento da época moderna, o desenho parece estar implicado com a produção de uma prática em torno da semelhança e da representação, o pensamento sobre desenho não se poderia separar das relações e categorias que estabeleciam os pressupostos da *mimesis* e da figuração. O conceito de imagem nas artes visuais (do qual o desenho está umbilicalmente implicado), juntamente com a ideia (memória/invenção) poderia ser reinventado pela própria prática. Temos, pois, duas aceções que interessa analisar e que estão contidas nas significações que o desenho foi assumindo: por um lado, o sentido de desígnio, ou seja, intenção, projeto, plano, pensamento (ideia); por outro, o sentido de designar (latim *designo, -are*), comprometido com a ideia de produção de signos, de marcar, traçar, e que indica algo físico, implicando também o ato operativo.³¹

³¹ O vocábulo original *designare*, que prevê o sentido de indicar, estabelece uma sinonímia com mostrar através de (um sinal, um gesto, um símbolo, ou uma instrução), mas também de dar a conhecer ou de prescrever. Cf. Designar. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Consultado em 07-05-2020, <https://dicionario.priberam.org/designar>. Em Francisco de Holanda a sinonímia, encontra-se também associada ao verbo *tirar*, a ideia de traçar (do natural), que corresponde, em italiano, a *trarre* e em latim, a *trahere*, conotado às ações de puxar, trazer para si, de tirar, de extrair, etc. (Silva, 2004, p. 205). Em inglês corresponde a *to draw*, definindo-se como “trace or delineate on a surface” (Onions, 1996, p. 288). Também Jean-Luc Nancy explica no prefácio da edição inglesa de *The Pleasure in Drawing*, escrito em

1.5 Desenho como transição

Se uma tradição clássica procurou aproximar o conceito de desenho a um desígnio divino, uma outra, num plano mais filosófico, sublinha no desenho a sua característica de transição, que o conota com a ideia de um ser-em-potência. O autor e artista português Pedro A. H. Paixão (2008a) discorre sobre esta aceção ao sublinhar que o desenho antes “restaura, a *passagem* integral da potência ao acto (*transitus de potentia ad actum*)” (p. 41), conferindo-se, assim, como possibilidade. Recorre a Aristóteles, em *De Anima* (terceiro livro) para distinguir esta ideia do que é o desenho, e que, segundo o autor, foi uma hipótese esquecida, à exceção de Frederico Zuccaro (1542-1609), pelas teoria e historiografia artística sobre o desenho. Paixão utiliza a referência de Aristóteles à *grammateion*, uma “tabuinha de escrever” (2008a, p. 42) na qual nada está ainda escrito — metáfora que Aristóteles utilizou para explicar a forma como o pensamento pensa esse ‘ser-em-potência’—, como metáfora do que poderá também definir o desenho. Argumenta assim que a prática e teoria do desenho surgidas no *Quattrocento* têm um fundamento teórico anterior em Aristóteles, em torno da alma e do intelecto³² e que “é basilar para a mediação em que o desenho se dispõe” (p. 48):

«Disse-se antes que, potencialmente, o pensamento [ou intelecto] é, de certa forma, o pensável, mas nada é atualmente antes que se pense; potencialmente como numa tabuinha na qual nada se encontra atualmente grafado: isto acontece no pensamento» (*De Anima* 429 b 30-430 a 3, cit. por Paixão, 2008a, p. 49).

Esta relação entre pensamento e a tabuinha de grafar, serve de metáfora à definição de desenho como pensamento, que foi depois, e continua a ser enunciada repetidamente pela historiografia e teoria artística sobre o desenho. No entender de Paixão, a origem do desenho, na referida passagem de Aristóteles sobre a comparação entre o intelecto e a tabuinha que recebe os grafemas, é substancialmente completada por um outro autor – Averróis (1126-1198),³³ ao afirmar:

2012, a diferença entre o termo *drawing*, em inglês, como “drawing out”, estabelecendo um paralelo com o verbo francês *tirer*, distinguindo-o do sentido do termo francês *dessiner*. Cf. Nancy (2013, pp. xi-xiii).

³² Fundamento que vai corresponder ao *disegno* interno de Zuccaro. Também Francisco de Holanda considera uma *idea* interior e, Miguel Ângelo o *concetto*, também distinto da representação das formas exteriores, que em Zuccaro, corresponderiam ao *disegno* externo.

³³ Trata-se do filósofo espanhol, natural de Córdoba, Abû'l-Wâlid Muhammad ibn Muhammad ibn Rushd (Averróis, para os latinos). Pode ser considerado um precursor do Renascimento, dedicou-se ao estudo de várias áreas desde o Direito, à Teologia e Filosofia. Exerceu Medicina e comentou os textos de Platão e de forma profunda, os de Aristóteles. Cf. Paixão (2008a, pp. 81-82).

“assim como a disposição encontrada na superfície da tabuinha não se mistura com a tabuinha, também a recepção dos grafemas pela tabuinha pode ser <pura> potência: tal é a situação do intelecto com os inteligíveis” (cit. por Paixão, 2008a, p. 51).

Este desenho de cariz mais prático, caracterizado pela transição entre pensamento e matéria, observa-se em autores como Leonardo da Vinci ou Leon Battista Alberti. Para Leonardo da Vinci o *disegno* correspondia ao delineamento e à configuração das formas, e constituía-se como a construção mental da composição. Nos seus escritos o vocábulo *disegno* é mencionado apenas duas vezes, atribuindo maior importância ao verbo *designare* e à condição do *designatore* (Richter, 1980, p. 243). Para Leonardo a importância do desenho residia no facto de este ser o mecanismo que permite essa transição. Também em Alberti, como vimos, o desenho estava dotado desta relação entre ideia e matéria, através do conceito de *lineamentae*, que pressupunha não só a distinção entre as duas coisas, como “a conformidade da matéria em forma arquitectónica” (Côrte-Real, 2001, p. 29).

A ideia de um *disegno*, enquanto transição, foi também celebrada pela Academia francesa do século XVII, representada por Nicolas Poussin (1594-1665), que assimilou e se apoiou no pensamento italiano e que viria a resultar numa valorização institucional do desenho (Pereira, 2000, p. 17). Poussin reuniu não só a convocação e interrogação da história entre passado e presente, mas também entre a cultura e a arte da Antiguidade, através de complexos processos que relacionavam teoria e prática, e em que a moral, a natureza e o Antigo tinham um valor presente como temas de reflexão, exploração e prática. Poussin personificou a figura do pintor-filósofo, que congregava o saber erudito e literário com o desenvolvimento de procedimentos técnicos e gráficos.

Obedecendo às categorias dos géneros da representação artística, concebeu a pintura como projeto, no qual a prática do desenho tinha a capacidade de expressar o conceito das próprias coisas. A pintura apresentava-se como o campo singular de pesquisa, que combinava a livre expressão da linha e da mancha, e a construção do espaço da representação, à qual o artista se dedicou com rigor científico, desenvolvendo uma metodologia de trabalho que evidenciava o desenho como pensamento e como processo para a realização do projecto pictórico.³⁴

³⁴ O método de Poussin envolvia a construção de uma espécie de maquetes de pequena escala, chamados “teatrinhos”, que consistiam em cenários de dimensões reduzidas através das quais ensaiava a composição espacial das cenas a representar posteriormente em pintura. Esta metodologia evidencia processos do

Nicolas Poussin viria a pôr em prática as ideias de Gian Pietro Bellori (1615-1696), que desenvolveu um pensamento filosófico que contemplava uma correspondência entre teoria e prática.³⁵ O seu pensamento marcou a pedagogia académica do ensino do desenho, definindo o desenho, simultaneamente, como objeto e expressão intelectual do artista, vindo a influenciar a teoria e prática da representação da Academia Francesa, fundada em Paris em 1648.

Poussin era o modelo de pintor erudito do século XVII e personificou o ideal desta Academia de paradigma marcadamente clássico, onde o desenho, a linha, o rigor, ocupavam um lugar chave e, à época, em oposição e recusa de um barroco triunfante representado por Peter Paul Rubens (1577-1640). Este artista foi, por sua vez, enaltecido por Roger de Piles (1635-1709), contra o classicismo da Academia que privilegiava a linha e o desenho tendo Poussin como modelo. Esta conhecida querela entre linha (desenho) e mancha/cor (pintura) representada por Poussin vs Rubens (Figura 1), seria mais tarde recuperada pelas categorias conceptuais e formalistas de Heinrich Wölfflin (1864-1945).³⁶

Roger de Piles seria absolutamente inovador no pensamento coevo, entre outras questões, na primazia dada à dimensão da cor, e colocando o delineamento das figuras num plano além da medida e da proporção, que condiz com a ideia de criação.³⁷

âmbito do desenho de projeto, como caminho para a obra final, desde o conceito à forma tridimensional. Cf. Silva (2004, p. 458).

³⁵ O ideal de artista para Bellori, era Annibale Carracci (1560-1609) que, na sua opinião, reunia o intelectual e o prático, algo entre o visível e o inteligível, entre perceção e representação, entre memória do antigo e a invenção moderna (a procura da beleza natural). O domínio da representação unido à beleza natural era o pressuposto que poderia tornar verdadeiro o verosímil. A ideia de Bellori contemplava estes dois aspectos: assimilar o desenho dos antigos (as regras clássicas) e captar a beleza natural do movimento, da cor, da luz e das sombras (experimentalismo naturalista e científico). Cf., por exemplo, Venturi (2002).

³⁶ Wölfflin oferece em *Grundbegriffe der Kunstgeschichte (Conceitos Fundamentais da História da Arte)*, publicado em 1915, pares de conceitos opostos que no fundo sublinham diferenças essenciais entre o estilo clássico e estilo barroco. Além do par de opostos linear/pictórico, as outras categorias identificadas por Wölfflin são: superficial/profundo (plano/espço), forma fechada/forma aberta (equilíbrio clássico/assimetria barroca), pluralidade/unidade, clareza absoluta/clareza relativa (clareza/indistinção). Estes são os conceitos fundamentais enunciados pelo método de Wölfflin para o estudo da obra de arte, que no seu livro são aplicados na análise comparativa de dois períodos: o Renascimento e o Barroco. Cf. Wölfflin (1985).

³⁷ Além de enaltecer o papel da cor e da mancha, Roger de Piles foi inovador na oposição à hierarquia dos géneros artísticos defendida por Félibien, através do elogio da pintura de paisagem, o natural, e na observação do conceito de génio como talento inato.

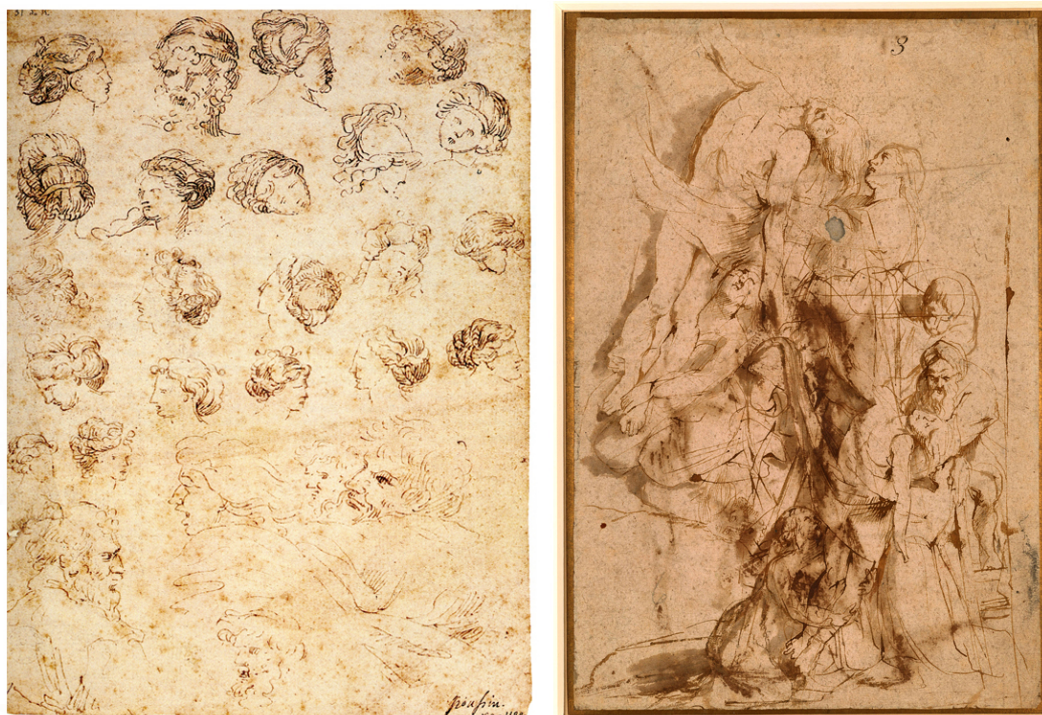


Figura 1 - Esquerda: Nicolas Poussin. *Folha de estudos com cabeças*, sem data. Pena e tinta castanha s/ papel, 270 x 206 mm. Col. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Direita: Peter Paul Rubens. *Descida da Cruz*, ca. 1617-1618. Pena, tinta castanha e aguada sobre giz preto s/papel castanho-claro, 345 x 233 mm. Col. Thaw, The Morgan Library & Museum, NY.

Parafraseando *L'Art de Peinture*, 1668 de Charles Alphonse Du Fresnoy (1611-1665), De Piles descreveu no seu *Cours de Peinture par Principes*, 1766, o desenho (*Du dessein*) através de três aspetos: ideia da obra, representação e descrição do natural, evidenciando a verdade e, por fim, delineamento das formas. Trata-se, também, de um entendimento do desenho que equaciona a transição entre pensamento (plano, ideia) e fazer, que compreende uma ideia de antecipação, plano, projeto, e depois a da descrição e delineamento das formas conforme a verdade do natural. Como escreveu, o desenho:

“... não é considerado como uma das partes da Pintura, mas como a ideia da pintura que o Pintor medita: ou representa alguma parte de uma figura humana, ou algum animal, ou alguma roupagem, tudo de acordo com o natural, para ser pintado em algum lugar do quadro, e para servir ao Pintor como uma testemunha da verdade, e isto é chamado de estudo; ou é tomado para a circunscrição dos objetos, para as medidas e as proporções das formas externas (...). Se o desenho é, como é verdade, a circunscrição das formas externas, se as reduz nas medidas e nas proporções que lhes convém, também é verdade que se trata de uma espécie de criação, que começa a tirar do nada, as produções visíveis da natureza, que são o objeto do Pintor.”³⁸

³⁸ Tradução a partir de: “... il n'est pas regardé comme une des parties de la Peinture, mais comme l'idée du tableau que le Peintre médite: ou il represente quelque partie de figure humaine, ou quelque animal, ou quelque draperie, le tout d'après le naturel, pour être peint dans quelque endroit du tableau, et pour servir au Peintre comme d'un témoin de la vérité, et cela s'appelle une étude; ou bien il est pris pour la

O *disegno* como sinónimo duma relação entre teoria e prática persistiu noutros escritos do século XVII, como é o caso dos de Filippo Baldinucci, que escreveu em 1681, o *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*.³⁹ Baldinucci teve a pretensão de criar uma obra erudita e académica e, parafraseando as suas definições, recorreu a nomes de referência subjacentes às artes do desenho, como Leon B. Alberti, Vincenzo Borghini, Benvenuto Cellini, Cennino Cennini, Leonardo da Vinci ou Giorgio Vasari, entre outros. Baldinucci evidenciou uma relação de sinonímia entre *disegno* e *lineamenti*, pois, “desenhar é representar e descrever com linha e delinear”.⁴⁰ Baldinucci, à semelhança de outros artistas, associaria ainda o esquisso (*schizzo* ou *schizzi*), às primeiras linhas dadas com pena ou lápis com as quais se dá forma ao *concetti* (Baldinucci, 1681, p. 148), para dar perfeição às partes, associando-o, também à ideia de primeiro pensamento. Se representar era descrever com linhas, os *desegni* assumem-se para este autor, como estudo para a obra, pela imaginação ou pela demonstração do conceito.

Vimos como o *disegno* se configurou de forma singular como pensamento e ação, e que serviu para enformar o edifício teórico em torno do desenho, sendo as categorias mais utilizadas para sua descrição as da mente – o desenho como auxiliar do pensamento, da perceção e da visão; as da matéria – que respeita especificamente ao que materializa a sua prática, como técnicas e meios; e as da essência – relacionada com a expressão gráfica da mão, do gesto e da marca, através dos seus elementos específicos como linha, mancha ou tom (Marcelino, 2012, pp. 33-39).

Ao longo do século XVIII a relevância do pensamento em torno do desenho foi ganhando destaque. A utilidade do desenho foi sendo paulatinamente defendida por pensadores e artistas, numa perspetiva mais filosófica e abrangente. Começou a ser referenciada a importância da relação do desenho com distintos campos para além do puramente artístico, como fator de pertinência e eficácia extensivo a outros domínios da

circonscription des objects, pour les mesures et les proportions des formes extérieures (...) Si le dessein est, comme il est vrai, la circonscription des formes extérieures, s'il les réduit dans les mesures et dans les proportions que leur conviennent, il est vrai de dire aussi que c'est une espèce de création, qui commence à tirer comme du néant, les productions visibles de la nature, qui sont l'objet du Peintre.” (De Piles, 1791, pp. 116-117).

³⁹ Uma obra que, no âmbito de um vasto projeto académico promovido pelo Cardeal Leopoldo de Médicis (1617-1675), serviu o uso e a definição prática dos nomes relacionados com o exercício e a profissão da pintura, da escultura e da arquitetura.

⁴⁰ Tradução a partir de: “disegnare é rappresentare e descrivere com legni, e lineamenti” (Baldinucci, 1681, p. 51).

sociedade e do conhecimento, entendido num sentido mais global. Pertinência que veio a cimentar a importância da relação entre o pensar, o ver e o fazer, sendo a prática do desenho aconselhada não só aos artistas, mas a profissionais de outros ramos da sociedade e do saber. Neste século, o papel da razão viria também a ser vincado, fruto do enquadramento no espírito do Iluminismo. Este papel mais alargado do desenho com foco na sua utilidade e na razão será abordado no subcapítulo seguinte, através de uma exposição pelas metodologias e pensamento de alguns artistas.

1.6 Pressupostos classicistas no século XVIII

A pesquisa sobre a historiografia e teoria do desenho diz-nos que o entendimento sobre o desenho se prolonga além dos limites da visualidade ou da materialização. Ele é, sim, a possibilidade de algum tipo de visualidade ou de materialização, na qual se faz presente uma dualidade entre o que ele é em potência, e a(s) sua(s) aparência externa ou corpórea, que decorre do próprio evento que é o seu fazer. Um fazer que implica além da componente visual, uma sensibilidade háptica, reconhecida desde cedo como, por exemplo, por Denis Diderot (1713-1784), que a distinguia como uma sensação, como uma espécie de visão pelo tacto (Diderot, 2019).

No contexto da revolução intelectual do espírito das Luzes do século XVIII, que exaltava a razão, a defesa da liberdade e dos direitos individuais, Denis Diderot expôs no primeiro capítulo do seu *Essais sur la Peinture*, concluído em 1766 e publicado em 1795, uma concepção de desenho, assente na relação arte/natureza, onde permanecem algumas ideias clássicas, quer sobre mimese quer no entendimento do desenho como meio para um fim, ou como parte da pintura, respeitante a tudo o que um artista produzisse, desde que realizado com lápis ou pena, definindo-o como arte de imitar através do traço (Diderot, 1993, pp. 31-41).

Na teoria de Diderot o desenho aparece como uma parte da pintura, enquanto uma disposição prévia ao emprego da cor e distinto do esboço ou registo gráfico da ideia. De acordo com José Carlos Pereira (2002):

A concepção de desenho do enciclopedista ultrapassa a cópia rigorosa, mas no limite, ultrapassa também a representação autónoma dos valores formais do modelo; o desenho deve obedecer à conveniência rigorosa das partes com o todo (...), e revelar a «subtileza invisível» das suas funções e do princípio que as ordena (p. 150).

As considerações de Diderot sobre desenho situam-se entre o afastamento das ideias académicas e uma aproximação à observação a partir do meio natural, como metodologia para aprender a ver. Aconselha a desenhar a partir do natural, a observar as cenas públicas (e.g. nas tabernas, nas paróquias, nas ruas), as atitudes, e a abandonar a “oficina *de maneira*” do hábito da cópia no Louvre. É, nesses lugares que se pode observar o movimento real das ações e da vida (Diderot, 1993, p. 37).

Este pensamento enquadra-se na definição de beleza do autor, expressa num artigo que assinou no primeiro volume da *Encyclopedie*.⁴¹ Neste, a beleza é definida em função de uma moral natural e das qualidades que é possível apreender pelos sentidos e em tudo o que desperta a ideia de relação (Havens, 1989, pp. 196-198). É também uma atenção nos sentidos, destacando o háptico, que refere no texto *Lettre sur les aveugles à l’usage de ceux qui voient*, escrito em 1749. A moral natural, não académica, em Diderot, deve ser traduzida no desenho através da força do intelecto, que permite ao artista encontrar a verdade da natureza. Uma verdade que habita nos corpos, e cuja delicadeza invisível o artista deve captar pelo desenho, colocando, assim, a essência da arte, na verdade do modelo que ela mimetiza.

E se o desenho era o que dava forma aos seres, a cor era o que lhes conferia vida, sendo no âmbito do trabalho da cor e da importância da luz que o artista se revelava, adicionando o crítico francês, neste aspeto, a ideia de génio criador.

Enunciando um pensamento eclético, antecipou traços do Romantismo, renunciando uma necessidade de aglutinar ao ato criador o sentimento e fidelidade à natureza (Cf. Pereira, 2002, p. 151).

Em termos de metodologia para a aprendizagem do desenho, Diderot mostra-se reticente em relação a métodos assentes em exclusivo na cópia de mestres antigos ou na cópia académica do modelo. No entanto, reconhecia que o método académico permitia adquirir um conhecimento prévio da anatomia e compreensão da figura. Assim, propõe um método dividido em três fases: a primeira, a cópia de estampas de obras antigas; a segunda, a cópia de modelos académicos vivos; a terceira, o desenho dos seres no seu

⁴¹ Diderot foi co-autor com Jean D’Alambert (1717-1783), da *Encyclopedie*, ou *Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, publicada entre 1745 e 1772, obra cujo foco eram as artes e as ciências. Composta de vários volumes escritos e ilustrados, nos quais o desenho se fez presente como ilustração de cariz científico e filosófico, descritivo e explicativo, constituindo-se elemento essencial na divulgação do conhecimento. Nesta obra, texto e imagens são separados em volumes distintos, correspondendo ao texto, 17 números ou volumes e às imagens desenhadas, 11 volumes. Cf. Havens (1989, pp. 196-198).

ambiente natural que, no que respeita à figura humana, consistia em “desenhar o Homem na sua condição social” (Pereira, 2002, p. 153).

Crítico de François Boucher e admirador de Chardin e de Greuze, Diderot propôs a integração da verdade social da condição humana na pintura, de cujo conhecimento a prática do desenho permitia melhorar, instaurando assim estes temas, num nível similar às pinturas de história, sem que houvesse necessidade de copiar os antigos.

Sem as preocupações enciclopedistas, que às virtudes da ciência aliavam preocupações morais e uma nova consciência social, em Portugal, Joaquim Machado de Castro (1731-1822) garantia ainda, no que respeita ao desenho, a salvaguarda do ideal académico e clássico, defendendo a utilidade e aplicações práticas e teóricas do desenho, assentes na faculdade de *delineação*, enunciando o desenho como fonte de conhecimento, enformador de saber e de cultura, a sua utilidade e carácter didático.⁴² Além disso, apela ainda à necessidade e importância do desenho no campo das Ciências.⁴³ Transparece do pensamento do escultor português, uma visão classicista sobre o desenho, que não contemplava a mesma consciência social do espírito enciclopedista de Diderot (Cf. Pereira, 2002, p. 153).

Apesar de em Portugal permanecer uma visão classicista e, embora alguns destes pressupostos sobre o desenho estejam igualmente presentes em Diderot, num contexto internacional assistia-se já a uma mudança na direção de uma determinada idealização e a novos valores formais e morais dos processos artísticos. O pensamento de Diderot inscreve-se nesta transição, marcada pela emergência de novos valores sociais e cívicos, e pela transformação da função social da arte. Foi o autor que, embora conhecedor das concepções e processos artísticos a partir do âmago do próprio meio, contemplou uma

⁴² No *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*, publicado em 1788, enunciou as múltiplas virtudes da sua prática continuada, e defendeu o desenho como elemento de cultura (desde os gregos) e veículo para o conhecimento da beleza, não só dos corpos, mas também dos pensamentos e da vida espiritual. Assemelhou-o a uma “frondosa árvore” cujos frutos se espalhariam em benefício de todas as Ciências e Artes. Mostrando erudição e saber em relação à produção teórica do seu tempo e denunciando influências de Charles Du Fresnoy e de Roger de Piles, Machado de Castro defendeu que o artista deveria ter a capacidade de “tratar o Desenho com Philosophia”, ou seja, com espírito crítico e de descoberta, a par de estudar retórica, poesia, mitologia e teologia, pois considerava que os saberes herdados de Vitruvius, por si só, eram insuficientes, principalmente na pintura e na escultura. O artista cumpriria, pois, a sua função, tendo por base a observação da natureza, encontrando nela a Verdade, na qual o “belo” e o “útil” seriam a expressão gráfica desse diálogo.

⁴³ Algo patente na afirmação: “não he de pequena importância que as pessoas dedicadas ás Sciencias, tenham sólidos, e claros conhecimentos de Desenho” (Castro, 1788, p. 8).

tessitura de relações alargada, em que tanto a componente intelectual como moral da arte e do desenho foram destacados.

Não obstante a presença de pressupostos classicistas no contexto internacional, relativa ao entendimento do desenho como descrição, delineamento e contorno, vemos que, na atenção à natureza e à relação do artista com a experiência desta, este entendimento do desenho começa a manifestar uma abertura, revelada e traduzida, lentamente, em termos de mancha, atmosfera, ambiente. Assistimos a uma transposição progressiva dos ideais artísticos do século XVIII, assentes na mimese e na ciência, abrindo caminho a uma visão mais idealista da arte, em que a regra da originalidade, com base na figura do génio individual, se começou a afirmar, antecipando os movimentos e correntes dos séculos XIX e XX (Cf. Pereira, 2002, p. 154). Esta nova tendência, traduzida num desenho construído mais a partir da mancha, e distanciado dos pressupostos de um desenho mais linear, é visível em exemplos de artistas, como os casos dos franceses, Claude Lorrain e Victor Hugo, do holandês Rembrandt van Rijn, ou dos ingleses, John Constable, William Turner ou Alexandre Cozens (ver Figura 2). Este último, por exemplo, aponta um caminho para a valorização do processo, da experiência e para a autonomia do desenho através de uma metodologia própria, ao enaltecer um novo método relativo à prática do desenho, que considerava uma maior abstração e conceptualização em relação ao registo daquilo que era dado a apreender pela visão.



Figura 2 - Esquerda: Claude Lorrain. *Landscape*, ca. 1635-1640. Desenho a carvão, caneta e tinta castanha, aguada castanha s/ papel, contorno a caneta, 205 x 270 mm. Col. Jan Krugier, NY. Centro: William Turner. *The River Washburn at Elsingbottom*, 1824. Aguada castanha. Farnley-Munro sketchbook (provavelmente folio 35 verso), 197 x 267 mm. Col. Privada, EUA. Direita: Alexandre Cozens, ca. 1785. *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (Prancha 7/16). Aquatinta s/ papel, 240 x 314 mm. Col. Tate, Londres.

2. O período de viragem

Alexander Cozens (ca.1717-1786) representa um espírito que se inscreve numa cultura de profundas transformações e mudanças. Como tantos artistas, ao convidar o observador a extrapolar os limites do pensamento e a forma de olhar a paisagem, incentivava, no fundo, uma atitude mais voltada para a expressão individual e carácter inventivo do desenho. Atitude subjacente a um período de viragem, caracterizado pelo traço romântico.

Como sublinhou Isaiah Berlin, o romantismo não foi apenas um movimento artístico, mas sim, “talvez, indiscutivelmente o primeiro momento, na história do Ocidente, no qual a arte dominou outros aspetos da vida, onde existia uma espécie de tirania da arte sobre a vida, coisa que, em certo sentido, constitui a essência do movimento romântico” (Berlin, 2000, p. 11).

O romantismo foi, realmente, a afirmação do indivíduo, da liberdade de escolha, do gosto pela natureza, pela ruína, pelo trágico, pelo belo, pelo sublime. O sentimento romântico contrasta, de facto, com a mundivisão anterior que vem do classicismo. A ironia, o simbolismo, a liberdade individual, a moral natural, a emergência da liberdade e individualidade do sujeito, o exacerbar do sentimento, da emoção são fortes aspetos do pensamento romântico. Não há aqui espaço para fazer uma caracterização a fundo, no entanto, estas características servem para descrever uma corrente que marcou fortemente o pensamento intelectual e artístico da época.⁴⁴ Aspetos que ao nível do desenho contribuem para o aparecimento de novas marcas caracterizadoras de expressividades pessoais, mais autográficas e individualistas.

O interesse na apreensão da natureza proporcionou, ao longo dos séculos XVIII e XIX a emergência da viagem, enquanto fenómeno cultural próprio do processo criativo, uma experiência de conhecimento que muitos artistas acabaram por procurar,

⁴⁴ Não é possível estabelecer um período exato para o início e fim do romantismo, pois conforme as áreas geográficas e de pensamento intelectual europeu, desde a literatura às artes visuais, ao gosto e à estética, o romantismo difundiu-se em momentos diferentes e com características particulares (desde as primeiras ideias no seio dos poetas alemães e ingleses, entre o início e meados do século XVIII, até à modernidade do século XIX). Também o sentido do termo se modificou ao longo do tempo, abrangendo desde a conotação aos romances fantásticos, à paisagem, à ruína, à arquitetura gótica, ao jardim, à figura do *génio* em Inglaterra, a uma nova aceção mais ligada ao pitoresco, em Itália, França, Alemanha, onde o significado se vai relacionar ainda com características linguísticas. Cf. D’Angelo (1998, pp. 14-33).

marcando também a relação com a prática do desenho. O contexto dessa experiência é herdeira, por um lado, das viagens filosóficas, por outro, das viagens do *Grand Tour*.⁴⁵

O contacto com a natureza, preconizado pelo gosto romântico, motivou o interesse pela viagem, e, conseqüentemente, pelo caderno de viagem onde se registavam memórias desenhadas e escritas da viagem. Dentro do espírito romântico, esta acontecia em busca da alteridade do sujeito-artista (como aconteceu com o *Grand Tour* europeu), na procura de conhecimento e do contacto com o esplendor e experiência do lugar, da paisagem, algo que só a viagem podia proporcionar.

Um exemplo que representa bem este momento de transição é o do cientista John Herschel (1792-1871) que, nas várias viagens que empreendeu, deixou uma obra desenhada, realizada com recurso à câmara lúcida, e que mostra um marcado carácter descritivo e atenção ao detalhe, bem como, o domínio de aspetos formais do desenho, como a composição, ou a distribuição de valores, etc. (Cf. Marcelino, 2014, p. 213).

Como se escreveu também os artistas não resistiram ao apelo da viagem. Eugène Delacroix (1798-1863) foi um desses artistas, tendo aceitado participar na missão diplomática liderada por Charles de Mornay ao norte de África (Marrocos), na primeira metade de 1832. Desenhando em cadernos, foi registando memórias da viagem que pensava utilizar em pinturas futuras: “Os cadernos de viagem dos artistas românticos eram também símbolo da criação individual, da experiência da solidão através da natureza, e a expressão de uma crítica aos preceitos académicos. O desenho do natural para os românticos estava diretamente ligado a essa experiência vital da natureza, inspiradora e verdadeira.” (Pereira, 2012, pp. 39-40).

O romantismo foi uma corrente que procurava não apenas o encontro com a paisagem, mas também a natureza fortuita desse encontro, bem como a adição da imaginação e da invenção à observação da realidade. Trata-se de um período que marcou uma viragem, em que o desenho passou a dar testemunho de visões autorais e de estilos individuais; torna-se instrumento e testemunho do sentir e do espírito

⁴⁵ O *Grand Tour* era a viagem iniciática dos jovens aristocratas europeus – franceses, alemães, mas fundamentalmente, ingleses – surgida no final do século XVII, e com expressão definitiva no século XVIII, diferente da viagem dos missionários ou dos peregrinos por motivações religiosas, das viagens dos diplomatas por razões políticas, das expedições de índole científica, no domínio dos trabalhos naturalistas e etnográficos, cf. San Payo (2009). Tanto nas viagens filosóficas como no *Grand Tour*, o desenho teve um importante papel: documental, descritivo, informativo e de registo do mundo (quer de paisagens naturais, da fauna, da flora, ou da topografia, quer de registo cultural e etnográfico quer de formação artística). O uso de dispositivos de captação e reprodução de imagens acompanhou os artistas e viajantes desenhadores nas viagens empreendidas nestes séculos, na fixação desse conhecimento vivido e experienciado. Neste âmbito, o desenho foi utilizado como um recurso, como uma mais-valia no registo e na descrição detalhada, em distintos campos, da ciência à arte.

investigativo do artista (afastando-se cada vez mais do papel subsidiário de outras artes, da dimensão mais racional, objetiva e funcional); privilegiando mais os aspetos ligados à expressão e não tanto à representação.

John Ruskin foi um dos intelectuais que, de acordo com esse espírito, refletia sobre a necessidade de observar e registar de forma cuidada e rigorosa, defendendo que não era possível descrever a natureza exatamente igual, mas apenas criar um efeito próximo à realidade, através do registo pelo desenho, da luz e das sombras que as massas e volumes produzem no espaço, de acordo com o sentir do artista. O mesmo efeito que testemunhamos, uns anos antes, com a proposta de Cozens.

2.1 Invenção e abstração no desenho: da natureza à arte

Preocupado com o ensino do desenho, Cozens expôs a sua metodologia numa obra dedicada à paisagem, com o título *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, escrita ca.1785. O texto do artista inglês e o seu método foram, à época, alvo de críticas, tendo sido considerado arbitrário.⁴⁶ No entanto, o método pressupôs a importância da interpretação no processo de visualização, ao qual seria inerente uma certa componente psicológica.⁴⁷

A sua investigação veio fornecer uma nova perspetiva, atribuindo à mancha o papel de estimular a invenção e a imaginação. Assim, o método consistia na criação intencional de manchas aleatórias por ação da mão, a partir das quais desenvolvia desenhos de paisagens, dando lugar à possibilidade de intervenção do acaso na criação artística e na representação através do desenho.⁴⁸

⁴⁶ Ilustrado por um conjunto de dezasseis desenhos e publicado originalmente pouco antes da sua morte, Cozens propôs um novo método no desenho de composições originais de paisagens: “tratava-se de um método projetivo” com base na mancha e que incluía a invenção, “sugerindo semelhanças com determinadas formas e conduzindo a soluções compositivas imprevistas” (Marques, 2009, p. 40).

⁴⁷ Nesse processo de visualização da paisagem era comum, à época, artistas, viajantes e amantes da natureza, utilizarem um espelho convexo, escuro (conhecido como ‘espelho de Claude’ ou espelho negro), que comprimia a paisagem, reduzindo e simplificando a cor e escala tonal dos cenários naturais observados, para lhes conferir uma qualidade pitoresca, sem perder detalhes nem sugestão atmosférica. Sobre o estudo e aplicação deste dispositivo ótico na história da cultura visual ocidental, ver Maillet (2009).

⁴⁸ A mancha, artificial ou natural poderia vincular-se como princípio de projeção do imponderável ou do acaso e/ou do erro para a produção de novas imagens. O método é inspirado em Leonardo da Vinci, que incentivara a procura de formas na reconfiguração das manchas encontradas nas paredes ou nos muros, possibilitando, assim, a abertura para que a capacidade projetiva e inventiva fizesse parte do processo de desenho.

Cozens privilegiava a mancha em detrimento da tradicional linha, como um elemento gráfico igualmente válido de registo pelo desenho.⁴⁹ O artista utiliza-a para se aproximar da natureza, através de uma maneira natural de ver, recorrendo a massas contrastantes ao invés de linhas.

Assistimos, pois, a uma mudança de olhar, que valorizou a captação do instante sensorial, podendo aqui estabelecer-se uma ligação com a atitude dos impressionistas no que respeita à transmissão de sensações momentâneas; ou mesmo do expressionismo e do informalismo no século XX.⁵⁰

A consideração do acaso na sugestão das formas e dos espaços, apontava para um processo menos mimético que dava bastante liberdade à criatividade e imaginação.⁵¹ A influência de Cozens far-se-á notar ao longo do século XIX, por exemplo, em obras de John Constable ou John Ruskin, e, principalmente, na tendência abstratizante das paisagens de William Turner, e mais tarde, no século XX, como se referiu, através do informalismo, pós Segunda Guerra Mundial.

Ainda no século XIX, também o arquiteto e teórico Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) mostrou uma atitude distinta na forma de encarar a relação entre o desenho e a visão, desenvolvendo um pensamento que observava o ato de ver como uma forma de compreensão e, conseqüentemente, de aprendizagem. Assim, o desenho, na relação que estabelece com a visão, era observado por Viollet-le-Duc como uma forma de conhecimento astuto: “O desenho ensinado como deve ser (...) é a melhor forma de desenvolver a inteligência e formar o julgamento, porque assim aprendemos a

⁴⁹ Podendo ser obtida quer de forma esbatida ou diluída quer de forma riscada ou traçada, através de tramas gráficas (linhas cruzadas, por exemplo), a mancha configura a ideia de valor tonal, de superfície ou plano, de peso, enquanto a linha indica a ideia de forma ou contorno. Segue um princípio semelhante ao dos desenhos surrealistas, em que tira partido de relações e associações que se estabelecem mentalmente por associação de ideias/imagens/formas/palavras. A mancha promove relações entre o claro-escuro, incitando a formação de imagens.

⁵⁰ Movimentos que foram precursores do desenvolvimento de tendências abstratas e gestuais, em especial no pós-Segunda Guerra Mundial, que procuravam distanciar-se das referências visuais externas, próprias da representação, e centrar-se nas questões internas de linguagem como, por exemplo, aquelas que se podem caracterizar pela exploração da pincelada livre, pelas camadas espessas de tinta, pela atenção à essência de elementos como a cor e/ou a luz, ou pelas possibilidades expressivas de combinação de materiais inusitados.

⁵¹ O processo de Cozens era constituído por duas fases: primeiro, lançava a tinta sobre o papel, com base na criação de manchas, originando formas acidentais. Daqui podiam surgir vários desenhos, a que se seguia um tempo de secagem. Posteriormente, sobrepunha ao primeiro desenho uma folha transparente, separando e seleccionando as formas que mais se afirmavam e lhe interessavam. Como resultado surgiriam paisagens imaginadas, que na maior parte das vezes, de acordo com o seu autor, poderiam corresponder a paisagens reais. A maior ou menor densidade da tinta aplicada daria a diferenciação de massas e contrastes no desenho, num jogo que combinava o acaso e a intencionalidade.

ver, e ver é saber”.⁵² O autor coloca de forma pertinente em questão uma relação entre percepção, pensamento e desenho, fundamental na aprendizagem deste último.

Não fugindo ao interesse pela natureza, e na procura de uma moral natural nela inspirada, o contemporâneo de Viollet-le-Duc, John Ruskin (1819-1900) procurou um ideal de artista, para ele desaparecido desde o Renascimento, devido às conquistas da ciência e da racionalidade, um ideal que levasse a uma arte livre de ornamentação ou idealização.⁵³ Desenvolveu uma metodologia de aprendizagem do desenho centrada na importância da visão na relação com a Natureza. À semelhança de Viollet-le-Duc, também a percepção visual, o treino do olho e o ato de ver eram centrais em Ruskin.

The Elements of Drawing, de 1857, uma das suas obras mais conhecidas, consiste num texto composto por três cartas, em que a cada uma fez corresponder um tópico do desenho.⁵⁴ A primeira, *On First Practice*, aborda os princípios básicos do desenho; a segunda, *Sketching from Nature*, incide sobre o tema de como desenhar a natureza; por último, a terceira, *On Color and Composition*, é dedicada aos problemas da cor e da composição. Na aprendizagem do desenho, Ruskin defendia que a perseverança era muito importante e que, entre os melhores mestres, estaria a natureza: “os melhores mestres de desenho são os bosques e as colinas”.⁵⁵

Acreditando que a visão era mais importante que o desenho, preferiu ensinar a olhar e a amar a Natureza, para que se pudesse aprender a desenhá-la. Só assim, os aprendizes saberiam depois olhar as obras dos grandes mestres, como, por exemplo, de Tiziano ou de Leonardo, e das grandes escolas.

Para Ruskin (tal como para Cozens), o bom desenho seria algo próximo de uma abstração e de uma síntese, necessariamente diferente daquilo que fora observado (ver Figura 3, à esquerda): “O bom desenho é, como vimos, uma síntese dos fenómenos

⁵² Tradução a partir de: “Le dessin enseigné comme il devrait l'être (...) est le meilleur moyen de développer l'intelligence et de former le jugement, car on apprend ainsi à voir, et voir c'est savoir” (Viollet-le-Duc, 1879, p. 302).

⁵³ John Ruskin escreveu e publicou textos críticos e obras sobre arte e estética, desde a arquitetura ao desenho. Foi comprador de arte, fundou escolas de desenho, nas quais o próprio lecionou os princípios básicos, proferiu conferências públicas, e promoveu encontros sobre temas de estética, defendendo-os em paralelo com a ética.

⁵⁴ Como explica no prefácio, a obra tinha por público-alvo, maiores de doze/catorze anos, dirigindo-se a todos aqueles que desejassem conhecer os princípios elementares do desenho e destinar-se-ia a quem quisesse aprender sozinho, aconselhando a desenhar a partir da observação com foco na natureza. Escrita durante o inverno de 1856, teve a primeira edição em 1857, e, a segunda, ainda no mesmo ano, na qual, o autor fez alguns acrescentos e pequenas alterações, tendo, posteriormente, vindo a ser sucessivamente editada.

⁵⁵ Tradução a partir de: “the best drawing-masters are the woods and hills” (Ruskin, 1971, pp. 9-19).

naturais; não se pode representar tudo o que se desejaria, mas deve continuamente ficar-se aquém, quer se queira quer não, da força, ou quantidade, da Natureza”.⁵⁶ Esta abordagem implica, talvez, algum cariz subjetivo na forma de registo gráfico, uma certa atmosfera que as manchas de Cozens já enunciavam. O que nos lembra Philip Rawson (1979), quando afirma que o desenho é, de todas as atividades visuais, fundamentalmente, a mais espiritual (p. 1).

Rawson entendia que, numa obra de arte, o desenho é a estrutura conceptual subjacente que pode ser indicada apenas pelo tom, aquele elemento que é independente da cor ou do espaço tridimensional real: “Entendo que desenho significa: aquele elemento numa obra de arte que é independente da cor ou do espaço tridimensional real, a estrutura conceptual subjacente que pode ser indicada apenas pelo tom”.⁵⁷

Na afirmação do desenho reduzido aos aspetos descritos por Rawson, apenas enquanto tom, podemos encontrar ecos equivalentes nos métodos enunciados como, por exemplo, o de Cozens. De igual forma, aspetos como o tom e a mancha, o tratamento da luz, foram trabalhados por artistas como Georges Seurat (1859-91), que lhes dedicou especial atenção, desenvolvendo desenhos de atmosfera misteriosa e vibrante, até, espiritual.

Conhecido como pintor impressionista e precursor do pontilhismo, com especial interesse no estudo dos fenómenos da luz e da pintura na natureza, Seurat desenvolveu, no entanto, no campo do desenho, uma técnica peculiar com atenção precisa ao tom, no tratamento do qual o estudo da luz e da sombra foi bastante importante.

O desenho teve grande importância para o artista, conferindo-lhe forma independente e autónoma. Nele a ideia de uma linha de contorno descritiva desaparece, utilizando o chamado *cross-hatching* no tratamento da luz e das sombras, que manipula de forma singular, conferindo aos desenhos um carácter dramático e abstratizante:

A colocação da escuridão ao lado da luz de modo a que cada um amplificasse o outro — um efeito que Seurat chamou de “irradiação” — gerou um halo suave ou brilho ao redor de suas figuras. Para alcançar tal luminosidade brilhante e escuridão aveludada, Seurat adaptou a sua aplicação de lápis de cera conté a um papel francês, feito à mão,

⁵⁶ Tradução a partir de: “good Drawing is, as we have seen, an abstract of natural facts; you cannot represent all that you would, but must continually be falling short, whether you will or no, of the force, or quantity, of Nature” (Ruskin, 1971, p. 313).

⁵⁷ Tradução a partir de: “Drawing I take to mean: that element in a work of art which is independent of colour or actual three-dimensional space, the underlying conceptual structure which may be indicated by tone alone” (Rawson, 1979, p. 1).

texturado, chamado Michallet, deixando partes do papel intactas para indicar a iluminação enquanto construía o seu meio para intensificar as sombras”.⁵⁸

Seurat sintetizou os corpos das figuras a formas geométricas e à ausência de contexto. Ao mesmo tempo abstratos e lembrando formas da escultura antiga, os desenhos congregam aspetos modernos e clássicos. Mostram também a condição oscilante entre objetividade e subjetividade ou entre ciência e arte, característica do século XIX.

Os seus desenhos aglutinam tons e figuras abstratas, em lápis *conté* sobre papel, desafiando os limites do espaço e da representação, em enquadramentos inesperados e percursos da abstração (ver Figura 3, à direita), provavelmente fruto da relação com fotógrafos e com a fotografia que, no seio do grupo de artistas impressionistas (no qual Seurat se integrava), afirmou a sua influência e impacto.



Figura 3 - Esquerda: John Ruskin. *A Grey Morning Near Venice*, 1839. Aguarela, 371 x 287 mm. © The Print Collector/Heritage Images. Direita: Georges Seurat. *The Drawbridge*, 1882-1884. Lápis Conté, 229 x 286 mm. © Mr. and Mrs. Sidney Simon, NY.

2.2 *De pedras a manchas*

Como veremos, o registo da natureza pelo desenho é alterado com o advento da fotografia enquanto método mais imediato e fiel na reprodução mimética; na sua relação com o natural, os artistas começam a utilizar o desenho de forma mais exploratória e experimental. Destacamos como um dos exemplos mais singulares desta viragem a

⁵⁸ Tradução a partir de: “The placement of dark next to light so that each would amplify the other — an effect Seurat called “irradiation” — generated a soft halo or glow around his figures. To achieve such glowing luminosity and velvety blackness, Seurat tailored his application of conté crayon to a French handmade textured paper called Michallet, leaving parts of the paper untouched to indicate illumination while building up his medium to intensify shadows” (MoMA, 2022a, p. 1).

abordagem de Victor Hugo (1802-1885).⁵⁹ Os desenhos de Victor Hugo florescem em contraponto com o mundo industrial do século XIX, o fervilhar da vida moderna, entre a velocidade e a máquina. Uma vida moderna que Charles Baudelaire descreveu em três ensaios no jornal *Le Figaro*, em 1863, reunidos sob o título *O Pintor da Vida Moderna*, como transitória e fugidia, associada ao eterno e ao imutável.⁶⁰

Os desenhos de Victor Hugo apresentam, no entender do próprio Baudelaire, aspetos que este valoriza como signos de modernidade, como a capacidade de síntese, a clareza, a energia da marca.⁶¹ Menos ligado à representação naturalista e mais onírica, mais voltada para um mundo interior e para a fantasia, a expressividade de Victor Hugo vem trazer ao desenho novas marcas (como a presença do acaso e do acidente) que serão, mais tarde, reeditadas no meio artístico. De uma forma privada e íntima (e lembrando a expressão proposta por Cozens), os desenhos de Victor Hugo (Figura 4) apresentam particularidades como a espontaneidade, uma certa aura psicológica e de mistério, uma energia na marca, dadas a ver por um traço que mostra o arrastar do gesto, um forte contraste entre luz e negro, entre respiração e peso. Uma mancha que atravessa a página, espreitando fora dos seus limites.



Figura 4 - Victor Hugo. Esquerda: *Manchas com o emprego dos dedos*, ca. 1864 - 65. Tinta castanha e aguada s/ papel, 260 x 195 mm, NAF 13345, fol. 28. Direita: *Silhueta do Ermitage*, ca. 1855. Recorte de stencil a partir de papel com carvão, 147 x 115 mm, NAF 13355, fol. 1071. Todas as obras e imagens © Bibliothèque Nationale de France.

⁵⁹ Victor Hugo foi uma destacada figura na vida social, política e cultural da França do século XIX. Além de romancista, poeta, dramaturgo, foi crítico e artista visual com interesse pelo desenho.

⁶⁰ “A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (Baudelaire, 1941, p. 29).

⁶¹ Sobre o pensamento de Baudelaire relativo aos desenhos de Victor Hugo, ver Rego (2013, p. 125).

O escritor manteve a prática de desenho na esfera privada, sendo estes trabalhos raramente vistos ou mencionados ao longo da vida do escritor. No entanto, Victor Hugo produziu um conjunto notável de desenhos sobre papel, realizados, essencialmente entre 1852 e 1870. Estes foram recentemente reunidos numa exposição sob o título *Stones To Staines: The Drawings of Victor Hugo*.⁶² Neles utilizou especialmente a aguada de tinta, o aparo, os próprios dedos, grafite, penas, cera, carvão, guache, aguarela, cola, empregados de forma livre e exploratória, deixando o imprevisto acontecer na página. Mas também optou por, através deles, deixar registado um certo sentido político e social, como os que se relacionam com o tema da defesa do património ou da luta contra a pena de morte (ver Rego, 2013, p. 127).

Os desenhos revelam um cariz experimental espontâneo, enigmático, idiossincrático. A abordagem de Victor Hugo toca ainda assuntos românticos como ruínas medievais, céus e mares agitados por tempestades, em paralelo com manchas abstratas.⁶³ As paisagens são de pendor orientalista, quebrando regras da perspetiva e apresentando fortes contrastes, numa abordagem espontânea e de abertura ao acidente provocado pelas potencialidades dos meios e materiais.

A sua técnica empregou ainda o uso de *stencil* e da colagem, fazendo impressões de vários objetos como rendas, folhas ou até mesmo das impressões digitais (Ver Figura 4). Processos e marcas que mais tarde irão ter sucesso no seio do surrealismo. André Breton dedicou-lhe, como refere Rego (2013, p. 128) “uma análise crítica, em *Arte e Magia* (1936), evidenciando o abandono de consciência, estabelecendo um paralelo com as pesquisas surrealistas, guiadas pela liberdade e pela quebra de bloqueios criativos”.

2.3 Fotografia e desenho: relações e confrontos

No século XIX, o desenvolvimento de um vasto conjunto de máquinas de ver e desenhar, com raízes em séculos anteriores (de que a câmara obscura e lúcida são exemplos), culmina com a invenção da fotografia, cujo aparecimento mudou a forma de olhar e pensar o desenho. A questão da representação — função tradicionalmente

⁶² Com curadoria de Cynthia Burlingham e Allegra Pesenti, a exposição teve lugar no Hammer Museum, em Los Angeles, entre 27 de Setembro e 30 de Dezembro de 2018. Segundo o catálogo da exposição Burlingham e Pesenti (2018), muitos destes desenhos foram produzidos durante o exílio prolongado do artista, nas Ilhas do Canal de Jersey e Guernsey entre 1852 e 1870.

⁶³ Estas lembram tanto as pranchas de Rorschach quanto as manchas de Cozens.

desempenhada pelo desenho — passa a compartilhar o seu domínio com a fotografia, implicando necessariamente um novo olhar sobre a realidade no desejo de representação verosímil e fidedigna dessa mesma realidade. Segundo Paulo L. de Almeida, recorrendo-se das possibilidades técnicas, a fotografia “tomou o espaço até aí reservado ao desenho do natural” (cit. por Marques, 2014, p. 35). De acordo com o autor, a fotografia constituiu uma novidade que, ao invés de traçar um caminho diferente em relação ao desenho, “criou sim, modelos de relação com a realidade, também ao nível processual, que foram sendo incorporados no desenho” (cit. por Marques, 2014, p. 35). Assistir-se-ia a uma nova dimensão para a imagem, que para além de construção e estrutura (portanto, além de desenho), passariam também a ser captação, gravação e reprodução, tudo isto por intermédio de um dispositivo apenas, a câmara fotográfica (Marcelino, 2014b, p. 76). Segundo Américo Marcelino, esta dicotomia entre construção e gravação, marcaria uma metamorfose dos processos de descrição e tradução figurativas da realidade através de imagens, e que viriam a provocar resultados que oscilavam entre representações icónicas ou fiéis da natureza e reprodução indexial, resultantes da gravação física. Também Katherine Stout (2014) refere esta categoria com implicação nos processos de representação através do desenho:

A primeira fotografia também é descrita como um momento indexial, mas com um registo temporal diferente do desenho, que se desdobra ao longo do tempo. Em particular, a fotografia serviu para aliviar o desenho do peso de registar o que foi diretamente observado, em vez de permitir que os artistas também interrogassem as ideias de representação e realidade criando o desenho através das lentes de uma imagem mediada.⁶⁴

Para estudar o impacto (relações, influências, contaminações) que a câmara fotográfica, o advento da fotografia e o incremento tecnológico vieram a imprimir aos modos de fazer do desenho, começamos por notar que, nos antecedentes da invenção da imagem fotográfica, terem estado aparelhos mecânicos que serviram para auxiliar o desenho (e.g. câmara obscura ou câmara lúcida) — dispositivos que estiveram intimamente relacionados com o desenvolvimento tecnológico presente na câmara fotográfica. De facto, não é demais sublinhar que a invenção da fotografia derivou do desenvolvimento de processos de fixação química da imagem latente da câmara

⁶⁴ Tradução a partir de: “Early photography has also been described as an indexical moment but with a different temporal register from drawing, which unfolds over time. In particular, photography served to relieve drawing from the burden of rendering what was directly observed, instead allowing artists to interrogate ideas of representation and reality by creating drawing through the lens of the mediate image” (Stout, 2014, p. 14).

obscura. A sua essência reside, pois, na forma de reprodução e gravação de uma superfície fotossensível, pela ação da luz, da qual se deduz uma relação direta com o referente, que não depende já da mediação direta da mão humana no processo de representação do mundo visível. Por contraponto, a essência do desenho relaciona-se com a expressão gráfica do gesto e da marca da mão, através dos seus meios específicos como linha, mancha ou tom. Referida esta polaridade entre fotografia e desenho, veremos como se operou a sua relação, ao longo do tempo, no domínio da representação visual.

2.3.1 Do desenho do natural ao *lápiz da natureza*

A forma como a fotografia se veio a desenvolver e a importância que adquiriu relacionam-se com todo um quadro mental de uma época preocupada em ter um meio de descrição verosímil e credível da realidade, e que ao mesmo tempo respondesse a essas novas necessidades que surgiam numa sociedade em transformação. O contexto histórico e social da invenção da fotografia é importante para perceber a relação entre este novo meio e as artes plásticas e, no que nos interessa, em particular, com o desenho. As consequências das grandes transformações sociais e políticas ocorridas no final do século XVIII (e.g. as revoluções americana de 1776 e francesa em 1789 e, por fim, a revolução industrial)⁶⁵ ou a transição cultural e política do iluminismo e do Antigo Regime para o pensamento liberal contribuíram, no século XIX, para a inserção de novos temas e motivação que impulsionaram a emergência de novas tecnologias da imagem, fotografia e mudanças no campo da representação pictórica.

A fotografia como meio de fixação da realidade ou da verdade da natureza foi uma característica frequentemente apontada e importante no contexto da época, pois essa verdade da natureza era precisamente aquilo que os artistas, mas também os cientistas, procuravam.

Os pressupostos do advento da fotografia anunciavam implicações cruciais para as práticas ligadas ao desenho, na medida em que o foco principal deixou de ser a problemática da representação a partir da observação direta da realidade – papel que a fotografia viria a assumir. Pode afirmar-se que a implantação gradual da fotografia representou uma importante charneira no campo das artes visuais e do desenho. Mais do que os aspetos ligados ao desenho do natural e ao problema da representação, passaram

⁶⁵ O início e a duração da Revolução Industrial variam de acordo com diferentes geografias. Sobre o processo de emergência, desenvolvimento e implementação da industrialização ver Hobsbawm (2001).

a valorizar-se sobretudo os aspetos relativos à expressão, ao processo e a questionar os limites das linguagens artísticas e os próprios paradigmas da tradução visual e figurativa da realidade. Pelas possibilidades técnicas que oferecia, a fotografia tomou o espaço do desenho do natural e contribuiu para uma mudança no entendimento do desenho enquanto disciplina fundamental da representação figurativa, para uma compreensão do desenho enquanto linguagem, o que permitiu a abertura a um outro mundo de possibilidades. A interrogação e a tensão em relação aos modos de representar conduziram à valorização de diferentes modos de expressão, que ganham relevo a partir da segunda metade do séc. XIX e que estiveram no culminar dos movimentos modernistas e nas vanguardas do início do século XX. Assim, de que modo a fotografia influenciou estas mudanças?

Motivados pela tentativa de criação de um meio que servisse de mediação para a representação da realidade, foram vários os interessados na investigação sobre uma nova possibilidade ou meio de impressão que garantisse um processo de gravação ótica da realidade visível. Depois de um longo processo de desenvolvimento, a invenção foi proclamada publicamente em 1839, quase em simultâneo, em França por Jacques Mandé Daguerre (1789-1851) e, em Inglaterra por William Henry Fox Talbot (1800-1877).⁶⁶

Apesar da inovação técnica, a invenção da fotografia é o culminar de um princípio ótico já bem conhecido: o fenómeno das imagens criadas no interior de uma câmara obscura: a luz que atravessa um pequeno orifício aberto numa das faces de uma caixa escura e que projeta na face oposta uma imagem da vista exterior.⁶⁷ O grande salto

⁶⁶ A história deste desenvolvimento vai desde o químico Thomas Wedgwood (1771-1805) que, em 1802, não conseguiu fixar as imagens produzidas pela luz, a Joseph Frederick William Herschel (1792-1871), que detém a propriedade da descoberta do hipossulfito em 1819, passando por Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), em 1826 (primeira fotografia), William Fox Talbot, em 1833-35 (calótipo), por Jacques Mandé Daguerre, 1835, (primeiro daguerreótipo) ou Hippolyte Bayard (1801-1887), que aperfeiçoou o processo de impressão em positivo, ambos em 1839, todos contribuíram para este advento. Ver, por exemplo, Benjamin (1977, pp. 46-51) e Sougez (2001 [1996], pp. 15-102, Cap. I a V). As primeiras imagens fotográficas de Daguerre, em 1839, consistiam em placas de prata iodadas na *camera obscura*, submetidas depois a balanços, para a frente e para trás, até que, com a luz adequada, fosse possível distinguir uma imagem delicada (prova única) em cinza-claro. Cf. Benjamin (1977, p. 47). Na mesma data, e a pedido do seu amigo William Talbot que, em simultâneo, trabalhava nos seus *Photogenic Drawings*, o astrónomo Joseph F. W. Herschel obteve uma imagem sobre uma emulsão de carbonato de prata. A ele se deve também a introdução da palavra *fotografia*, dos termos *positivo* e *negativo*, bem como, em 1860, de *instantâneo*. Cf. Sougez (2001, p. 82).

⁶⁷ Trata-se de um aparelho ótico comum entre os artistas e cientistas do século XVI, que a partir do século XVIII se tornou portátil, conceptualizado para projetar numa superfície (papel ou vidro) uma imagem que o artista registava à mão. A *camera obscura* (cujo fenómeno era já conhecido desde a Antiguidade) foi

foi o da fixação química desta imagem.⁶⁸ Imagem daquilo que os olhos viam, que podia ser obtida pelo lápis da própria natureza, em detrimento da mão do artista. Esta conceção da fotografia como imitação direta do real é bem sublinhada no livro de William H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, publicado em 1844, no qual o autor exprimia ideias sobre o pioneiro processo fotográfico e que pressupunha a ideia de transposição direta de uma marca ou de gravação indexial.⁶⁹

De acordo com Talbot (1844) o livro consistia na “primeira tentativa de publicar uma série de placas ou quadros inteiramente executados pela nova arte do Desenho Fotogénico, sem qualquer auxílio do lápis do artista”.⁷⁰ Destaca-se a distinção, sublinhada por Talbot, de que este novo método dispensa a intervenção de alguém familiarizado com a arte do desenho e a distinção das imagens obtidas, na sua origem, das placas do tipo comum, usadas na gravura, salientando o afastamento da intervenção háptica em todo o processo, pois estas imagens eram ‘impressas pela mão da natureza’:

Pode ser suficiente, então, dizer que as chapas desta obra foram obtidas pela mera ação da Luz sobre papel sensível. Elas foram formadas ou representadas apenas por meios óticos e químicos, e sem a ajuda de ninguém familiarizado com a arte do desenho. É desnecessário, portanto, dizer que elas diferem em todos os aspetos, e tão amplamente quanto possível, em sua origem, das chapas do tipo comum, que devem a sua existência à habilidade unida do Artista e do Gravador. Elas estão impressas pela mão da Natureza.⁷¹

O confronto entre o tradicional desenho do natural e este novo lápis da natureza teria forçosamente que trazer implicações. O próprio Talbot (1844) viu a fotografia

utilizada a partir do século XVI, e melhorada no período barroco com um espelho e uma lente. Tornou-se um meio auxiliar de desenho. Cf. Janson (1998, p. 614).

⁶⁸ Johann Heinrich Schulze (1687-1744) havia confirmado esse facto em 1727. É a substância principal que é aplicada com gelatina numa superfície plástica para formar o filme fotográfico. O papel à base de halogeneto de prata era um papel positivo que permitia obter cópias de contacto com a luz natural. Cf. Sougez (2001, p. 293). Foi esta substância química que os inventores da fotografia utilizaram como forma de impressão e gravação permanente da imagem projetada na câmara obscura.

⁶⁹ Processo que começara a desenvolver desde 1833 — o calótipo — pelo qual, a partir de um negativo, tirava imagens positivas (método negativo-positivo). Similar ao que atualmente se chama fotograma, este é produzido através da interposição de objetos opacos e translúcidos entre uma superfície fotossensível e uma fonte de luz incidente, resultando na obtenção direta de uma imagem nessa superfície. Cf. Talbot (1844).

⁷⁰ Tradução a partir de: “the first attempt to publish a series of plates or pictures wholly executed by the new art of Photogenic Drawing, without any aid whatever from the artist's pencil” (Talbot, 1844, p. 1).

⁷¹ Tradução a partir de: “It may suffice, then, to say, that the plates of this work have been obtained by the mere action of Light upon sensitive paper. They have been formed or depicted by optical and chemical means alone, and without the aid of anyone acquainted with the art of drawing. It is needless, therefore, to say that they differ in all respects, and as widely as possible, in their origin, from plates of the ordinary kind, which owe their existence to the united skill of the Artist and the Engraver. They are impressed by Nature's hand.” (Talbot, 1844, p. 1).

como alternativa ao desenho, nomeadamente no registo da paisagem, assinalando no novo meio essa particularidade de registo direto e de possibilidade referencial.⁷² Esta é uma diferença marcante entre fotografia e desenho e que no caso de dispositivos óticos precedentes (como a *câmara obscura* ou a *câmara lúcida*), estava presente de forma distinta da câmara fotográfica.⁷³ É, pois, esta qualidade indexial da fotografia, em relação a outras artes e em especial ao desenho, que tem sido evidenciada ao longo do tempo, por vários autores, como Benjamin (1979), Sontag (2004), Barthes (2010), Almeida (2008), Marcelino (2014b), Stout (2014). Paradoxalmente, esta distinção entre fotografia e desenho, será colocada em causa, quando esta oferece a possibilidade de, simultaneamente, poder ser utilizada como representação da realidade e como construção imaginativa, interpelando, assim, a usual associação entre fotografia e verdade.

Como mostram as práticas contemporâneas, a relação com o referente não se perde no processo fotográfico, mas a relação com a verdade é perfeitamente manipulável, oferecendo aos artistas (fotógrafos ou não) situações perfeitamente construídas, ligadas à fantasia e imaginação. Podemos lembrar como exemplo, certos momentos da nossa prática artística, em que, em situações específicas, se recorreu ao uso da fotografia, por vezes para registo documental sobre o ato performativo do desenho,⁷⁴ e noutras situações como instrumento de construção mental de uma imagem, neste caso particular, aproximando-se do processo de desenho.⁷⁵

⁷² No momento inicial, parte do valor da fotografia em relação às artes plásticas e aplicadas dizia respeito a essa possibilidade referencial que oferecia em relação ao registo e reprodução de obras de arte, i.e. de edifícios, esculturas, a cópia fac-símile de desenhos e gravuras, e a possibilidade de poder oferecer aos artistas imagens instantâneas dos mais diversos temas, de forma eficaz na tradução e reprodução documental da realidade e de maneira mais imediata. Cf. Fawcett (1986, p. 188).

⁷³ Estes exigiam ainda um conhecimento no âmbito da representação, que o uso da câmara fotográfica não requeria.

⁷⁴ Por exemplo, no projeto *Play*, Dilar Pereira, de 2020, em que a fotografia foi usada como forma de registo documental da performance em estúdio, registando-se situações reais sobre o processo de desenho com luz sobre objetos tridimensionais. Imagens que serviram depois à conceção e realização, quer de um Livro de Artista, *Play*, 2020 quer do vídeo *Made of Light > Play*, 2020. Estas peças integram a componente prática desta investigação. Ver Parte IV, Cap. 9, secção 9.2.3 da tese e Volume autónomo.

⁷⁵ Por exemplo, no caso na obra de vídeo *Black Hole Colours*, 2019, também da nossa autoria, integrado num projeto mais amplo com o mesmo título. Ver Parte IV, Cap. 9, secção 9.2.2 da tese e Volume autónomo.

2.3.2 O contingente como essência

A invenção da fotografia coincidiu com o culminar de uma época marcada pelas oscilações de cruzamentos e sobreposições entre uma visão objetiva e um olhar subjetivo (Marcelino, 2014b). Estes dois polos podem enquadrar-se em mudanças fundamentais nas convenções de representação, relacionadas com a transição de um princípio neoclássico da renovação artística, que buscava substituir as fantasias do século XVIII por uma arte mais sóbria, baseada, em parte, na observação visual cuidadosa (Galassi, 1991, p. 20) e, em parte, na percepção sensorial da experiência da natureza, que intensificava uma atitude emocional por parte do indivíduo.

Como se viu, a prática do desenho de paisagem, *in loco* na natureza, foi uma das atitudes artísticas que catalisou a invenção da fotografia (Talbot, 1844), revelando pontos em comum com a prática fotográfica, ao nível do carácter contingente e inesperado do processo e na atenção ao particular. Uma atitude que Peter Galassi (1991) considerou “a sintaxe da fotografia”⁷⁶. Esta prática do desenho de paisagem, que começou a desenvolver-se antes da fotografia, veio a sublinhar o registo do contingente, num contexto artístico que valorizava cada vez mais o mundano, o fragmentário, o fortuito, o eventual. Vejam-se, por exemplo, temas como o jogo de cartas, as cenas de cabaret, ou de circo, em obras de Paul Cézanne e de Toulouse-Lautrec, que mostram essas particularidades mundanas, casuais, fortuitas do quotidiano.

Tal como em séculos anteriores utilizaram a *camara obscura*, os pintores usam também a fotografia, quer como referência direta quer como modelo. Outros substituíram a pintura pela fotografia como meio de expressão, como por exemplo Félix Nadar (1820-1910) que se dedicou ao retrato fotográfico. Entre os pintores que foram contaminados pelas possibilidades facultadas pela fotografia contam-se exemplos como Paul Gauguin (1848-1903), Paul Cézanne (1839-1906) e Toulouse-Lautrec (1864-1901), que usavam reproduções fotográficas, como ponto de partida ou como apontamento.⁷⁷ Também as composições de Edgar Degas (1834-1917) foram profundamente influenciadas pelos enquadramentos das imagens deste novo meio.

Gombrich (2005) refere igualmente que “a máquina fotográfica ajudou a descobrir o encanto de cenas fortuitas e do ângulo inesperado. Além disso, o

⁷⁶ Tradução a partir de: “the syntax of photography” (Galassi, 1991, p. 25). Roland Barthes é outro autor que associa igualmente a fotografia ao contingente, afirmando que esta é “contigência pura” (2010, p. 37).

⁷⁷ Como por exemplo, Paul Delaroche (1797-1856) ou Eugène Delacroix (1798-1863) a haviam também utilizado (Sougez, 2001, p. 228).

desenvolvimento da fotografia iria impelir ainda mais os artistas no seu caminho de exploração e experimentação” (p. 524). O autor reforça igualmente a ideia de que a fotografia, enquanto ganhava versatilidade técnica e funcional, tornava-se importante, num certo sentido disruptivo, aliado ao contingente, à inquietude, ao imediato. Aspetos que reconhecemos no desenho contemporâneo e que ligaram a fotografia, sem dúvida, ao campo da arte moderna do início do século XX, nomeadamente no contributo para a rápida e completa afirmação impressionista, trazendo novas formas de olhar.

Além da fotografia, outra realidade contribuiria para esta mudança, a cromotipia japonesa.⁷⁸ Os dois processos, fotografia e cromotipia japonesa, não só conferiram dois meios distintos de registo e gravação de imagens como trouxeram também um olhar tanto para novos temas, como para novas formas de abordar a realidade e a natureza (Gombrich, 2005, p. 525).

Começaram a aparecer na pintura figuras cortadas e enquadramentos não usuais, num arrojado distanciamento das regras elementares de composição da pintura europeia. Edgar Degas experimentou certas possibilidades – algumas delas observáveis também em Toulouse-Lautrec, nomeadamente figuras cortadas, uso de planos próximos ou a sua deformação, contraste de luz e sombra sobre as figuras e o modo como este permitia sugerir movimento ou espaço, deformação da perspetiva, adoção de ângulos de visão incomuns, registo expressivo do movimento. Degas despertava a atenção para um novo conhecimento sobre a visão, que os jovens artistas arriscavam e que, ao invés de ser incompatível com as regras defendidas pela Academia, permitia equacionar problemas, que só quem dominasse o desenho poderia resolver (Gombrich, 2005, p. 527). Já em Toulouse-Lautrec, como também em Alphonse Marie Mucha (1860-1939) é visível a influência das estampas japonesas, nomeadamente nas características do traço e na aplicação da cor. Também algumas obras de Édouard Vuillard (1868-1940) denotam esta influência.

⁷⁸ Esta conferia novos e ousados motivos e esquemas de cor como, por exemplo, cenas da vida humilde que tinham servido de tema de xilogravuras coloridas para os artistas japoneses do século XVIII, e que tinham um elevado grau em termos de invenção e perfeição técnica. Destacam-se aspetos do desenho como precisão, leveza, linhas expressivas e fluídas. Essas estampas que reproduziam as gravuras japonesas circularam, em meados século XIX, pela Europa e América, e podiam ser compradas em casas de chá. Os artistas do círculo de Monet viram nelas uma tradição não contaminada pelas regras e lugares-comuns académicos que os pintores franceses tentavam eliminar, e foram dos primeiros a apreciá-las e colecioná-las. Utilizada nas estampas populares, influenciou os impressionistas europeus e pintores como Van Gogh e Gauguin. Cf. Gombrich (1985, p. 525). De extrema perfeição técnica e simplicidade, essas xilogravuras coloridas mostravam cenas da vida do povo e atingiram a sua mais alta expressão no século XIX. Lembremos o artista Katsushika Hokusai (1760-1849), detentor de um estilo próprio cuja imagem de uma onda, da série de xilogravuras *Trinta e Seis Vistas do Monte Fuji*, 1823-1829, se tornou icónica.

Todas estas problemáticas são, no fundo, problemáticas do desenho, relacionadas com a construção e estrutura da imagem, da composição do ponto de vista e da representação. No entanto, estes jovens artistas, muitos deles adeptos do Impressionismo, não divergiram nos seus propósitos, das tradições da arte pelo interesse na representação da natureza. Estes procuravam a verdade da natureza, pretendendo registá-la tal como a viam. Porém, questionando os meios e formas de o fazer.⁷⁹

As experiências do Impressionismo introduziram, pois, mudanças importantes, nomeadamente, na aproximação da tradução da percepção visual em massas de luz e valores, e num desvanecer da linha em favor de atmosferas de cor, luz e sombra, que os desenhos de Seurat ou, anteriormente, os de Cozens, já anunciavam.

Interessado nestas interpelações e não querendo retornar às convenções do desenho e do sombreado, Paul Cézanne desafiou também as convenções, tanto óticas, como perspéticas, sendo verdadeiramente moderno, quer no desenho quer na pintura. Em busca da harmonia, da intensidade da natureza, da solidez dos corpos, do uso correto da cor, Cézanne desenvolveu um estilo próprio e inovador. Movido pela procura de rigor formal, o artista sintetizou a forma no que respeita ao desenho e começou a dedicar pinturas ao mesmo tema, como as que fez do Monte Sainte-Victoire. Atitude que tem talvez um precedente em Hokusai e nas famosas *Vistas do Monte Fuji*. Postura que denota uma certa categoria serial na prática artística, comuns à época no campo da gravura, e que, em especial a partir da década de sessenta e setenta da segunda metade do século XX, se irá verificar também nos campos do desenho e da fotografia.

2.3.3 Movimento e tempo

As experiências precursoras de Eadweard Muybridge (1830-1904) ou de Étienne-Jules Marey (1830-1904) sobre movimento e tempo na fotografia foram importantes no alargamento do papel da fotografia. Estes fotógrafos realizaram trabalhos de decomposição, congelamento ou de arrastamento da imagem, relacionando-se com os caminhos abertos por um outro novo meio, o cinema. Além disso, as suas obras produziram também efeitos no meio dos artistas futuristas. O fotógrafo Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), pioneiro do movimento futurista

⁷⁹ A exploração impressionista da cor e as suas experiências com o efeito da pincelada solta visavam a tentativa de criação de uma réplica ainda mais perfeita da impressão visual. E, como sublinha Gombrich (2005), de facto, foi somente com o Impressionismo, que dissolveu os contornos e que descobriu que a sombra podia ter cor, que se completou a conquista da natureza (pp. 536-539).

italiano, publicou em 1913 *A Fotografia de movimento e Fotodinamismo Futurista*. Bragaglia destacou-se com experiências sobre a decomposição do movimento através de obras como *Dactilografia*, de 1911 ou *Violoncelista*, de 1913, em que mostrava o movimento da própria experiência e valorizava a ideia de *continuum*, através da simulação de efeitos dinâmicos.⁸⁰ Os futuristas vieram a imitar estes efeitos na pintura, criando a impressão de continuidade, simultaneidade, movimento e duração.⁸¹

Mais tarde (décadas de 1930, 1940 e 1950, as fotografias com flash estroboscópico⁸² dos fotógrafos Harold Edgerton (1903-1990) e Gjon Mili (1904-1984)⁸³ refletiam também uma investigação em torno do estudo da luz e do movimento, através da exposição múltipla do mesmo modelo dinâmico. Ambos publicaram trabalhos na revista *Life*, fotografias em que captaram o fluxo de movimento em tempo real, revelando o modelo de forma sequencial e sobreposta, desmultiplicado na representação de várias figuras na mesma imagem.

A questão do tempo está assim presente na fotografia numa vertente distinta de tempo histórico inerente à relação indexial, no sentido da gravação de um momento particular. Todas estas experiências, desde Muybridge, Marey, Bragaglia a Edgerton ou Mili permitiram uma abordagem à dimensão do tempo na fotografia, mais aproximada

⁸⁰ Outras experiências como a *vortografia*, 1914, de Alvin Langdon Coburn (1882-1966), constituem também tentativas neste sentido. Coburn desenvolveu uma fotografia de cariz cubista recorrendo ao uso de reflexos de espelhos, para repetir uma mesma imagem (como sucede num caleidoscópio), produzindo imagens consideradas das primeiras fotografias verdadeiramente abstratas. Cf. Roberts (2014). Também a *shadografia*, 1918, de Christian Schad (1894-982), artista ligado ao movimento da Nova Objetividade, confere outro tipo de experiência neste sentido. Cf. Kaufhold (2013). Semelhantes aos fotogramas, a *shadografias* resultam de exposições diretas de objetos e vários materiais justapostos, sem intermediário ótico.

⁸¹ Estas características são observáveis em obras de Giacomo Balla (1871-1958), como *Dinamismo de um Cão Preso com Trela*, de 1912, ou na obra Marcel Duchamp *Nu Descendant un Escalier n°2*, de 1912, exposta na *Armory Show* (Nova Iorque), em 1913. O tema da rapariga a andar foi também explorado por Balla em 1912, na obra *Rapariga que Corre na Varanda*, e recuperado, por exemplo, por Michael Snow, na série de trabalhos *Walking Woman (La Femme qui Marche)*, ao apropriar uma figura feminina recortada, que utilizou de forma muito diversa entre 1961 e 1967 na sua prática (i.e. desde trabalhos fotográficos, filmes, performances, pinturas e esculturas baseadas nesse recorte de uma mulher a caminhar). A maneira como esta forma foi explorada (i.e. recortada, colada, impressa, filmada, fotografada) estabelece também uma ideia de *continuum* em relação ao interesse no tema e ao seu prolongamento no tempo (Snow e Reid, 1994). Michael Snow integrou ainda esta figura em várias situações e lugares, em locais públicos, sendo as interações do público com a obra, registadas ao longo do tempo, constituindo esta outra exploração da ideia de continuidade, e que deu origem à edição de *Michael Snow Biographie Of The Walking Woman* (Snow, 2004).

⁸² O estroboscópio é um “aparelho usado na análise de movimentos periódicos, que dá a aparência de repouso ou de movimento lento a corpos em movimento rápido”. Ver Estroboscópio. *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*. Consultado em 19-02-2020, <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/estroboscópio>

⁸³ Os seus trabalhos vieram a entusiasmar Picasso na exploração do desenho com luz no espaço real, em 1949, tendo Gjon Mili fotografado a performance do artista.

do conceito de tempo no desenho, associado ao registo do desenrolar de um acontecimento no tempo, tornando-se a duração visível na imagem, através do registo do movimento.⁸⁴

O desenho, ao registar um momento no tempo, é ele próprio também marca do tempo do seu fazer. Na fotografia, por manipulação técnica ou mecânica, tal pode acontecer manuseando a velocidade do obturador para conseguir arrastar ou congelar a imagem, e a abertura do diafragma no controlo da entrada de mais ou menos luz, alterando também a profundidade de campo. Deste modo, obter-se-ão imagens que, apesar da relação física com o referente, ultrapassam a função de reprodução inerente à fotografia e tornam-se construções obtidas pela manipulação intencional das possibilidades mecânicas da câmara. Desta maneira, o tempo na fotografia aproxima-se do tempo no desenho, uma vez que, assim, a fotografia consegue torná-lo perceptível, através do registo (gravação) do movimento.

No contexto experimental e de vanguarda do início do século XX, começaram a ser desenvolvidas técnicas inovadoras que utilizaram a fotografia: a fotomontagem,⁸⁵ a fotogravura,⁸⁶ a colagem,⁸⁷ os fotogramas⁸⁸ que trariam mudanças importantes nas

⁸⁴ Sobre o tema do tempo na produção artística contemporânea ver, de Domingos Rego, o ensaio “A Matéria do Tempo. O tempo como tema na produção artística contemporânea” (Rego, 2008).

⁸⁵ John Hertfield (1891-1968) partilha com o dadaísta Raoul Hausmann (1886-1971) a ‘paternidade’ da fotomontagem. Este último utilizou-a como crítica satírica e política e, mais tarde, como expressão da sua ideologia marxista e de oposição ao nazismo emergente. Na Alemanha, destacaram-se, além de László Moholy-Nagy (1895-1946), artistas como George Grosz (1893-1959) ou Hannah Höch (1889-1978), por exemplo, que combinaram imagem e texto reorganizando-os em novas identidades e sentidos, podendo inclusive expressar mensagens políticas ou de propaganda. Neste âmbito, os construtivistas russos, inspirados na Revolução de 1917, utilizaram também a fotomontagem em larga escala, como meio de propaganda do regime, em cartazes, em exposições internacionais, na ilustração de poesias, com destaque para o trabalho de El Lissitzki (1890-1941), Alexander Rodchenko (1891-1956), Kazimir Malévich (1879-1935). Já os surrealistas conferiram-lhe uma utilização diferente, servindo um sentido experimental, em que artistas como Max Ernst, Marcel Duchamp, André Breton vêm a utilizar a fotografia em si mesma, levando à criação de novos sentidos e poéticas.

⁸⁶ A fotogravura é um processo fotomecânico de impressão em entalhe, no qual uma placa de cobre é granulada e depois revestida com um tecido de gelatina sensível à luz, que foi exposto a um filme e então gravado, resultando numa placa de entalhe de alta qualidade que pode reproduzir tons contínuos com grande nível de pormenor a partir de uma fotografia. Cf. Morrish e MacCallum (2013, pp. xiii-xiv).

⁸⁷ Associada à fragmentação, a colagem foi utilizada pelos cubistas com uma conotação mais referencial, sintética e objetiva, também para adicionar textura e materialidade à pintura. Por vezes, no caso de Picasso, alargou-se à assemblage, para discutir a questão dos limites da tela, expandindo-a para formas tridimensionais (como o exemplo da obra *Guitar*, de 1912).

⁸⁸ Como meio de exploração das propriedades óticas e expressivas da luz, os fotogramas constituem uma prática fotográfica que, dada a ausência de dispositivo mecânico para a obtenção da imagem, permite que seja concedido um sentido primordial à construção e composição do mesmo. Destaca-se László Moholy-Nagy, que desenvolvera experimentações com fotogramas executados de forma semelhante à de Talbot, mas mais complexos e elaborados ao nível da composição. Para Moholy-Nagy a luz era uma manifestação de energia dinâmica no espaço e o seu trabalho revela efeitos produzidos por justaposição e

técnicas e nos métodos de fazer. Experiências que viriam a adicionar uma nova dimensão ao sentido de desenhar.⁸⁹

A fotografia transcende, assim, as particularidades técnicas e descritivas às quais estava associada e vai além da reprodução, aproximando-se do papel de outras expressões artísticas. Estas experimentações (fotomontagem, fotogravura, colagem, fotogramas) foram desenvolvidas no seio das práticas de vanguarda, por futuristas, dadaístas, construtivistas, cubistas e surrealistas, em resultado da problematização do próprio pensamento e questionamento artístico.⁹⁰ O uso da fotografia assumiu um sentido objetivo, ao contrário da função que tinha no seio da prática dos artistas impressionistas antecessores, que a utilizaram, mas não de forma assumida.

Talvez a apetência surrealista pela experimentação tenha favorecido o papel que estes reconheceram à fotografia, publicando-a na revista *La Révolution Surréaliste*.⁹¹ Este gesto funcionou como uma etapa importante para o reconhecimento da fotografia, além de meio de registo do tempo e movimento, como instrumento de expressão, estando de facto, como se viu, vinculada a todos os movimentos de vanguarda à época, e cujas experimentações, no seu campo, vieram a partir da década de 1950 a ter impacto ao nível da diluição dos limites dos campos artísticos, com aplicações no campo do

interpenetração de formas, que transportam o espectador no tempo e no espaço. Ver por exemplo, Kaplan (1995, pp. 37-38). Também Man Ray (1890-1976) experimentou combinações irracionais e aleatórias de objetos, produzindo dessa forma imagens de teor abstrato. Numa linha surrealista, Man Ray fez igualmente filmes, *objets trouvés*, fotografias que denominou *raioigramas*. Sobre a experiência com luz de Man Ray ver o seu ensaio *L'Âge de la Lumière*, publicado em França em *Minotaure* n.ºs 3 e 4, Dezembro 1933: 1-5. Uma segunda edição foi publicada por James Thrall Soby, em 1934, em *Man Ray. Photographs 1920-1934 Paris*. Hartford Connecticut USA. Cf. Mundy (2015, pp. 117-120), onde o texto voltou a ser republicado.

⁸⁹ Exemplos são as experiências de desenho com tesoura de Henri Matisse ou as colagens e *assemblages* de Pablo Picasso, que definiam uma nova dimensão material e tridimensional para a pintura, ou a sua experiência de desenho com luz, em 1949, por influência do fotógrafo Gjon Mili, já referida. Entre os surrealistas Max Ernst e Paul Éluard utilizaram também a colagem, recorrendo à fotomontagem, que teria mais tarde influência no campo do desenho com o aproveitamento do uso de técnicas de transposição e transferência, desenvolvidas, por exemplo, por Robert Rauschenberg. Marcel Duchamp, em 1966, em conversa com Pierre Cabanne, ainda que com alguma incerteza, observa esta tendência para a deformação como uma reação contra a fotografia: “Com a fotografia a dar uma coisa muito correta do ponto de vista do desenho, o artista que quisesse fazer outra coisa dizia a si próprio, vou deformar o máximo que puder e assim estarei livre de toda a representação fotográfica” (Duchamp, 2002, p. 149).

⁹⁰ O cubismo arriscaria ainda transformações ao nível da conceção e desconstrução do espaço, introduzindo além da colagem e novos materiais, o interesse na geometria e na abstração. O surrealismo, além da fotomontagem e da colagem, introduziria a experiência do desenho automático e o gosto pelo *objet trouvé*, com ligações a Duchamp e ao *readymade* (que elevava objetos correntes à categoria de objetos artísticos). Já o Expressionismo afirmaria marcas individuais em que o desenho se fixava como expressão do gesto.

⁹¹ Nomeadamente, foram publicadas, as fotografias da série de montras parisienses de Eugène Atget (1857-1927), confirmando, assim, a prioridade na visão natural do quotidiano.

desenho, nomeadamente, ao nível de práticas de transposição, transferência e hibridação de processos e meios.

2.3.4 *Desenho do tempo e do espaço*

Depois da II Guerra Mundial, quer na Europa quer nos Estados Unidos (que beneficiaram da imigração de muitos artistas e fotógrafos no período entre guerras), a fotografia é marcada pela imaginação e pela abstração.⁹²

A corrente da *pop art*, interessada na ótica e na multiplicação da imagem, encontrou aplicações inspiradas na fotografia, mas também noutros processos de reprodução mecânica, como a serigrafia ou a fotogravura, por exemplo.⁹³ Independentemente das disciplinas artísticas, os processos tornaram-se cada vez mais híbridos, tendo em conta a riqueza visual e estética que se pretendia atingir.

No ambiente *pop* anglo-saxónico surgem os rostos distorcidos de Francis Bacon (1909-1992) que têm também a fotografia como referente e cujas imagens transmitem a simultaneidade de planos, lembrando pinturas cubistas ou surrealistas, ou obras em que pintou ou desenhou a figura humana distorcida, com referência ao estudo do movimento

⁹² Esta abstração respeitou à seleção de formas reais isoladas que se afastassem de uma configuração concreta. Muitas obras originaram-se na paisagem como por exemplo, as fotografias do norte-americano Minor White (1908-1976), em que espaços amplos são enquadrados formando composições não figurativas. Ou as imagens do também norte-americano Aaron Siskind (1903-1991) que, entre 1940 e 1960, desenvolveu novas possibilidades, explorando efeitos visuais obtidos a partir da fotografia de detalhes e fragmentos de materiais comuns (e.g. materiais orgânicos, tinta estalada), realizando composições de cariz abstrato e expressivo, sem manipulação adicional. As suas abordagens à forma, à linha, ao gesto e ao plano pictórico levaram a uma comparação imediata com o expressionismo abstrato, por exemplo, de Franz Kline ou de Robert Motherwell (Siskind et al., 2014). Contudo, paralelamente a esta fotografia de cariz abstrato, continuou a desenvolver-se a fotografia de retrato, de moda, de publicidade e uma abundante fotografia documental (de viagens, antropologia, testemunho social e fotojornalismo). Cf. Sougez (2001, p. 270).

⁹³ As composições de James Rosenquist (1933-2017) de imagens justapostas montadas em painéis de grandes dimensões, desenhos com pormenores realistas de carácter fotográfico ou colagens em que utiliza a imagem impressa (Goldman, 1985; Taylor, 2019) constituem também exemplos do recurso à fotografia como referência. Obras de Andy Warhol (1928-1987) têm igualmente a fotografia como referente (e.g. a série de latas de sopa Campbell, 1965), ou composições em que utilizou imagens de figuras do cinema como por exemplo, a de *Marilyn Moroe*, 1962). Também a obra de Robert Rauschenberg (1925-2008) é rica em exemplos sobre o uso da fotografia ou da imagem impressa. Destaca-se a série *Photems*, 1981, cujos trabalhos consistiam em composições de grande escala, em forma totémica, que combinavam as próprias fotografias a preto e branco do artista, realizadas em várias cidades americanas. Rauschenberg Foundation (<https://www.rauschenbergfoundation.org/>). A imagem fotográfica foi ainda usada como reprodução, desde o *mail art*, cujos artistas recorreram à imagem fotocopiada, aos artistas conceptuais, como Joseph Kosuth (1945-) que além da imagem, do texto, incorporou objetos, ou Mel Bochner (1940-) que, na exposição *Working Drawings* [...], 1966, mostrou *dossiers* de reproduções de documentos de trabalho de outros autores. De acordo com Sontag (2004), ainda outras “invenções como o cinema, a televisão, o vídeo, a música de Cage, Stockhausen e Steve Reich executada em fita gravada são extensões lógicas do modelo estabelecido pela fotografia” (p. 82).

da figura humana das imagens sequenciais de Muybridge (Cf. Sylvester, 2002) (Figura 5).



Figura 5 - Francis Bacon. Da esquerda para a direita: *Pope*, 1985. Grafite sobre papel, 700 x 500 mm. Col. Privada; *Head*, 1986. Lápis de cor sobre cartão, 1500x1000 mm. Col. Privada; *Bending Figure, N.º 2*, ca. 1957-61. Esferográfica e óleo sobre papel, 340 x 270 mm. Tate Gallery, Londres; Eadweard Muybridge; *Athletes Wrestling*, 1887. Fotografia (recorte do estúdio de Francis Bacon).

A ideia de sequência foi sendo explorada pelos fotógrafos, através de uma investigação que contemplava o conceito de tempo. Destaca-se o fotógrafo norte-americano Duane Michals (1932-) ou o artista holandês Jan Dibbets (1941-). Enquanto o interesse de Michals se focou na investigação do conceito de percurso temporal e de narrativa, recorrendo a um conjunto de imagens sucessivas de um tema, Dibbets, começou, em 1967, a usar a fotografia para criar um diálogo entre a natureza e a geometria, circulando a câmara em torno do seu tema (com frequência a paisagem).⁹⁴ Para tal, aumentava sistematicamente a velocidade do obturador, realizando assim, séries de fotografias de pendor conceptual e sequencial (Verhagen, 2014). Desta forma, além do tempo, introduzia também a noção de distância, ao registar sequencialmente a paisagem e, assim, o espaço.

De novo, reconhecemos aqui abordagens mais construtivas no uso da fotografia, aproximando-se da abordagem no desenho, que, através da desmultiplicação do referente visual, usando a tecnologia da fotografia, procuraram construir no plano da imagem, o tempo e o espaço.

Na década de 1980, também David Hockney (1937-) recorreu ao uso de técnicas sequenciais, que se aproximam destas intenções. Utilizando a sobreposição, aposição, colagem de várias fotografias, desenvolveu uma atitude marcadamente contemporânea

⁹⁴ Publicadas na década de 1970, as sequências de Duane Michals eram compostas por seis ou sete imagens. Surreais e misteriosas, impulsionaram um caminho radicalmente novo para uma geração de artistas que explorava o potencial ficcional da fotografia (Michals, 2021).

da fotografia, ou seja, como estrutura e construção, em que as categorias de espaço e tempo são simultâneas, não lineares, através do recurso a múltiplos pontos e ângulos de visão. Uma metodologia que aponta conexões com a atitude do desenhador sobre a realidade, ou seja, de teor mental e construtiva, em que, no âmbito da fotografia, a desmultiplicação constitui um elemento essencial na construção do espaço e do tempo, no plano da imagem.

Com a câmara fotográfica, o artista criou imagens múltiplas e sequenciais que, de certo modo, podem lembrar pinturas cubistas, conseguindo que o espectador tenha uma percepção integral, a partir de uma imagem que é fragmentada. Na produção deste efeito visual e estético, Hochney utilizou a *polaroid* em grandes composições, desconstruindo a imagem, o que resultava numa aparência visual de simultaneidade, movimento e sequencialidade. Esta abordagem confere ao conceito de tempo e de espaço, uma vertente distinta da abordagem comum que os conceitos têm na fotografia, ou seja, conseguindo desta forma, uma aproximação ao tempo do desenho, como duração ou acontecer e de espaço como construção mental, à semelhança do artifício da perspectiva utilizado no desenho e na pintura.

Recentemente, opondo-se à visão de uma única câmara, o artista adotou também o uso de nove câmaras vídeo para registar a paisagem, o que, segundo o próprio, implica uma atitude próxima ao desenho porque, à semelhança do que aconteceu com o processo das *polaroids*, o uso de nove câmaras tornou necessário a tomada de decisões em relação à ligação das imagens entre si. Destacando ainda que “com esta técnica é possível não apenas desenhar no espaço, mas desenhar no tempo. (...) O tempo, de alguma forma, faz o espaço”.⁹⁵

Em síntese, e em resposta à questão orientadora sobre relações e confrontos entre fotografia e desenho, podemos afirmar que, tal como sistemas anteriores que surgiram em resultado de pesquisas em torno da visão, a fotografia foi uma consequência lógica dessas investigações, constituindo-se também como “um sistema convencional que representa o espaço, segundo as leis da perspectiva” (Ramos, 2004, p. 134).

Permaneceu ao longo do tempo um pensamento que observava os resultados obtidos em fotografia, associados a registos objetivos e realistas em relação ao mundo

⁹⁵ Tradução a partir de: “with this technique you could not only draw in space, you could draw in *time*. (...) The time makes the space somehow”, David Hochney em entrevista (Gayford, 2011, p. 234).

visível, sendo a grande inovação da fotografia o processo de gravação e reprodução. Este facto foi desde o início sublinhado (Talbot, 1844) como a marca distintiva em relação a meios anteriores de reprodução (por exemplo, a gravura), dado que a fotografia não exigia o domínio de conhecimentos de representação, além da componente manual e discricionária do desenho. Esta particularidade e a categoria indexial da fotografia contribuíram para que, no início do século XX, a fotografia viesse a desempenhar o papel do desenho (e da pintura) como meio de descrição da realidade. Assim, concorreu, também, para a experimentação de novas dinâmicas formais, construtivas e plásticas no seio do modernismo. As explorações relativas ao domínio do registo do tempo e do movimento contribuíram também para que o limite de reprodução gráfica e descrição do visível fosse ultrapassado, aproximando-se de meio criativo, assumindo-se também como arte de valor autónomo. A fotografia contribuiu, pois, para modificar de forma significativa o campo artístico, tendo um papel na questão das transposições entre disciplinas artísticas, que seguiram um caminho experimental, atingindo também o campo do desenho.

PARTE II – PERSPETIVAS CONTEMPORÂNEAS E QUIASMAS DO DESENHO

“Perdendo a vista o homem não perde os olhos. Pelo contrário.
O homem começa então a pensar os olhos”

Jacques Derrida, 2010.⁹⁶

Quiasma(o) provém do conceito grego *khiasmós*, que significa disposição em cruz, arranjo diagonal e pode ser usado em distintos ramos do conhecimento.⁹⁷ Independentemente de cada uma das aplicações que o termo possa ter, em termos gerais, o que nos interessa é a ideia de cruzamento e da percepção da existência de um ponto de encontro.⁹⁸ Ponto a partir do qual os acontecimentos podem depois ser diferentes do que seriam se ele não se verificasse, podendo inflexionar-se, mudar de direção, adquirir novos sentidos, como o de prega ou dobra, em função da qual esse ponto de inflexão é o elemento genético ideal (Deleuze, 1991, p. 29). A partir dessa tangibilidade produzem-se as transformações que podem gerar reflexão, projeção, variação e conexões.

Propomos olhar para vários cruzamentos, ou quiasmas, como pontos de transição, como dobras do pensamento, que contribuem para a delimitação da interpretação de determinados conceitos no campo do desenho.

⁹⁶ Derrida (2010, p. 131).

⁹⁷ Quiasma: substantivo masculino “1. [Anatomia] Cruzamento de estruturas anatómicas em forma de X (ex.: quiasma do nervo hipoglosso; quiasma ótico). 2. [Biologia] Estrutura que resulta do cruzamento de dois cromátidos. 3. Cruz que indica desaprovação de um passo de um texto. 4. [Retórica] Figura composta de um paralelo ou uma dupla antítese cujos termos se cruzam. Cf. Quiasma. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Consultado em 05-06-2022, <https://dicionario.priberam.org/quiasma>. Não se usa indiferentemente, quiasma abrange as três primeiras acepções; enquanto quiasmo se liga à terceira e quarta acepção.

⁹⁸ Como a definição indica (ver nota anterior), quiasma (o) abrange várias acepções: é um conceito utilizado na retórica ou na literatura, como recurso estilístico, e em diversos ramos da biologia, como na genética, indicando um fenómeno associado ao cruzamento dos genes, proporcionando maior variabilidade genética. É ainda utilizado na anatomia, como quiasma ótico, ao qual está associado a condição da cegueira. Neste caso, indica uma estrutura cruzada (em formato de X), constituída pelo encontro de dois nervos óticos, sendo responsável pelo facto de cada hemisfério cerebral receber informações sobre o campo visual lateralmente oposto a cada olho. Cf. Chiasma. *Encyclopædia Britannica*. Consultado em 18-05-2020, em <https://www.britannica.com/search?query=chiasma>.

Conceitos como pensamento, percepção, experimentação, acontecimento, consideram-se essenciais ao entendimento das práticas artísticas no campo do desenho, e o seu cruzamento, por um lado, entre conceitos teóricos, por outro, entre conceitos e práticas, permite traçar linhas ou caminhos que possibilitam a compreensão dos limiares do campo do desenho. Trata-se de uma metodologia que, conceptualmente, veicula relações e aproximações tendo presente o que os artistas produzem e pensam, e que pretende ser dinâmica nos cruzamentos propostos.

Utiliza-se o termo quiasma(o) como ponto de partida para a discussão de relações ou dicotomias entre conceitos como, desenho/pensamento e pensamento/acontecimento, que julgamos fundamentais para aprofundar o conhecimento sobre o que é liminar no desenho contemporâneo, e cuja aplicação pode contribuir para um entendimento mais profundo do desenho na atualidade. Cruza-se, por sua vez, a aplicação desses conceitos com exemplos no campo da experimentação e com o pensamento de artistas que os exploram na sua prática, bem como, com o pensamento de diversos autores que sobre eles se debruçaram, procurando novas conceções ou possibilidades teóricas.

Lembramos alguns limites que têm sido usados para distinguir o desenho, porque conduzem à percepção dos quiasmas que se propõem, e conseqüentemente, à sua discussão. Nomeadamente, o sentido ordenador e estrutural que o desenho oferece possibilita conceber relações, comparações, confrontos, entre formas e estruturas, bem como entre elas e o vazio ou o espaço; o desenho como pensamento que, em conjunto com outras funções da percepção, permite compreender o mundo visível, bem como a nossa posição no espaço, uma vez que permite interpretar e definir entidades e relações espaciais (Maynard, 2005, p. 62);⁹⁹ o desenho veicular-se como processo que reconstitui a experiência fenomenológica (Marques, 2014, p. 18); ou ainda, a distinção relativa à sua forma corpórea e visual, a relação com o fundo ou superfície, cujas marcas permitem que o vazio ou o espaço respire por entre elas (Meder, 1978, p. 94; Benjamin, 2004, pp. 83-84).

⁹⁹ Maynard distingue essencialmente dois tipos de espaços, espaço topológico, em oposição ao projetivo (vindo este último a receber mais atenção devido ao destaque dado à perspetiva). Cf. Maynard (2005, p. 62). Algumas das práticas de artistas que estudamos, como a de Joëlle Tuerlinckx abordam este tipo de relações espaciais topológicas em que entre os diversos elementos que incorpora nas suas instalações, se estabelecem relações de continuidade, conexão e convergência, próprias da definição de espaço topológico.

Estas particularidades fornecem pistas e fundamento teórico para a discussão dos três capítulos que compõem a segunda parte. O capítulo 3, sobre a amplitude e efemeridade da marca, em que através de vários exemplos, se mapeiam e elencam particularidades da marca, fundamentais na caracterização do desenho. O capítulo 4, sobre pensamento e sensação, em que se analisa a particularidade háptica do desenho, com referência a metodologias assentes em processos de cegueira. O capítulo 5, sobre acontecimento e experimentação, que parte da análise da dicotomia entre pensamento/acontecimento. Aspectos reveladores do desenho que, por sua vez, se cruzam com a ideia de experimentação, presente em muitas práticas contemporâneas neste campo, e que oferecem uma possibilidade de entendimento sobre o desenho, atualmente.

3. Nos limites do verbo: amplitude e efemeridade da marca

No início deste terceiro capítulo, importa recordar duas distinções que têm sido evidenciadas sobre o desenho. A primeira é a de que o desenho não se circunscreve apenas ao domínio artístico, sendo transversal a campos mais alargados da atividade humana. A segunda é a de que, no contexto artístico, o desenho é simultaneamente descrito, tanto como uma forma de pensamento quanto como uma atividade de produção de marcas gráficas; uma atividade traduzida numa ação física pela qual se ordena uma estrutura através de gestos, e que foi particularmente evidenciada no século XX, privilegiando a atenção ao processo.

Acrescente-se que além da dimensão processual da ação física do desenhar — que, como se viu na parte anterior, pode significar delinear, descrever, marcar, traçar, ou ainda implicar as ideias de desígnio, plano, intenção, projeto, transição — o desenho é frequentemente relacionado com uma dimensão espacial. E em concreto, um tipo particular de espaço — o espaço bidimensional — o que significa, como salientou Patrick Maynard (2005, p. 62), que antes de considerarmos o desenho, geometricamente, em termos de espaço e forma, reto ou curvo, já estamos *à priori* a pensar no formato bidimensional. Maynard (2005, p. 62) defende como uma das distinções do desenho, o facto de este ser um meio para definir entidades e relações espaciais e, embora tenha vindo a ser pensado como a tradução dessas realidades em planos bidimensionais, pode também ser descrito, ou descrever-se, em termos materiais no plano tridimensional. De forma idêntica, Rawson (1979, pp. 1-2) refere-se à tradicional dimensão reduzida desse formato bidimensional, irremediavelmente ligado à escala humana dos gestos da mão, como uma importante característica no significado dos desenhos. Como veremos, esta emancipação do desenho do plano bidimensional e de escala, começa a tornar-se mais evidente a partir de meados da década de 1960 do século XX, tendo sido prestada atenção, quer à materialização e conceptualização da linha quer à irrupção da escala e libertação do desenho para o espaço real.

Ainda segundo Maynard, um outro aspeto distintivo é que, ao observar o desenho como marcas feitas numa superfície bidimensional, estas não cobrem completamente a superfície e mantêm-se, em geral, identificáveis, ao invés do que acontece com outras artes bidimensionais, como por exemplo a pintura. Para Walter

Benjamin, a relação que a linha, enquanto marca gráfica, estabelece com a superfície ou com o fundo, é também uma característica distintiva do desenho, em relação à pintura: “Pintura. A pintura não tem fundo (...). Não há fundo (segundo plano) na pintura, nem há uma linha gráfica”.¹⁰⁰

Também o professor Winslow Ames, na introdução do livro clássico de Joseph Meder (1978), dá uma definição de desenho, algo rebuscada, na qual se destaca sobretudo o critério curioso da “não cobertura total do suporte”: “Desenho: uma obra de arte de instância única — normalmente preparatória para um trabalho mais desenvolvido, mas existindo igualmente de forma autónoma — cuja técnica é gráfica, mais próxima da escrita que da pintura; cujo suporte é normalmente o papel; e cujo meio não cobre totalmente o suporte”.¹⁰¹

Aquilo que define o desenho ou o que constituem as características que recorrentemente o autonomizam enquanto disciplina, muitas vezes relacionado com a amplitude que a marca adquiriu, parece, pois, ter ganho particular relevo durante o século XX, quer na prática artística quanto na reflexão teórica.

Neste terceiro capítulo, procuraremos escrutinar como as diferentes definições e aceções de desenho foram sendo questionadas — enquanto marca, conceito, coisa (nome) e processo (verbo) — como ponto de partida para indagarmos os limites e a autonomia com que o desenho se afirmou ao longo do século XX, através das suas múltiplas redefinições, que culminaram no campo híbrido, no qual o desenho respira e se enquadra; problemática indispensável para discutir de forma mais aprofundada, mais à frente, as questões da terceira parte da tese.

A palavra desenho remete na sua etimologia gramatical, ou se quisermos, nos seus limites gramaticais, por um lado, para o resultado, objeto (obra ou coisa produzida)

¹⁰⁰ Tradução a partir de: “Painting. A painting has no background. (...) There is no background in painting, nor is there a graphic line” (Benjamin, 2004, p. 85). Na diferenciação entre desenho e pintura, e a respeito da transparência *versus* opacidade dos signos, Walter Benjamin (2004, pp. 83-86), no texto *Painting, or Signs and Marks* situou a aguarela, considerando a relação que esta tem com o fundo. Na medida em que a linha o mostra e em que a pintura o obscurece, a aguarela é a única instância onde a cor e a linha coincidem, no qual os delineamentos do lápis são visíveis, conservando-se assim o fundo devido à transparência. Preserva-se, portanto, a possibilidade de identificação das marcas feitas na superfície e, assim, a denúncia do próprio fazer, do acontecer desenho.

¹⁰¹ Tradução a partir de: “Drawing: a unique work of art (often preparatory to a more developed work, but existing equally in its own right) whose technique is graphic, closer to writing than to painting; whose support is normally paper; and whose media do not cover the entire support” (Meder, 1978, p. 14).

que respeita, em geral, ao que é feito com um meio capaz de produzir uma marca com linha, mancha ou tom; por outro, para o ato de fazer, de produzir uma imagem com esses mesmos meios (ou seja, para verbo, na forma do gerúndio, indicando duração, o acontecer).¹⁰²

Neste capítulo observaremos, pois, com base nestas duas formas do desenho se revelar, como objeto (nome) e como verbo, quer resultados desenhados quer o processo de os produzir, através de diferentes amplitudes da marca e do gesto em práticas do desenho, desenvolvidas, em especial, a partir de meados das décadas de 1950 do século XX, até à contemporaneidade no século XXI.

A forma como interpretamos as marcas que se estabelecem no desenho em cada um destes dois domínios (objeto e verbo), desempenha um papel na interrogação dos limites do campo do desenho e sobre o funcionamento simbólico e estético das marcas (sistema referencial) que ocorre neste caso, no desenho.¹⁰³ As propriedades visuais (gráficas, pictóricas, expressivas, descritivas, especulativas, etc.) do desenho podem ativar as funções (referenciais) simbólicas da representação, expressão ou exemplificação (Goodman, 2013). Assim, o objetivo deste subcapítulo é estudar a amplitude e a efemeridade da marca em práticas do desenho, ou seja, estudar distintas formas de como a marca se revela no desenho e revela o desenho, e de como se apaga ou se nega, de modo a permitir caracterizar os limites do desenho contemporâneo nas suas formas, substantiva (enquanto objeto, coisa produzida) e processual (enquanto verbo).

3.1 Abertura da marca

Esta primeira secção pretende discutir alguns sentidos pelas quais os artistas assumiram o desenho, enquanto expressões de marcas, não necessariamente num entendimento restrito da relação simbólica com a experiência visual de um resultado desenhado dado a ver num traço ou sinal gráfico, mas num sentido mais alargado e

¹⁰² Consultar ‘drawing’ em “Glossary of Art Terms”: “Drawing - A work of art made with a pencil, pen, crayon, charcoal, or other implements, often consisting of lines and marks (noun); the act of producing a picture with pencil, pen, crayon, charcoal, or other implements (verb, gerund).” Moma (2021a).

¹⁰³ Sobre o funcionamento simbólico remetemos para Nelson Goodman, em *Ways of Worldmaking* 2013, em especial, capítulos II (pp. 23-40), e IV (pp. 57-70), bem como em *As linguagens da Arte*, 2006 sobre as funções de exemplificação e expressão como relações referenciais na arte, pp. 50-57 e pp. 87-95.

abrangente que pretende enquadrar diferentes experiências do fazer do desenho, independentemente dos resultados. Utilizaremos, portanto, marcas, no sentido abrangente de testemunho autoral, através de exemplos específicos nas práticas artísticas contemporâneas.

Retomamos a noção de marca gráfica proposta por W. Benjamin, a propósito do contraste com o fundo na pintura. Este contraste teria uma dimensão metafísica e visual, em que a diferença entre desenho e pintura residia nesta capacidade de distinção ou não da marca gráfica em relação ao fundo, referindo o filósofo que a marca gráfica só poderia existir contra este fundo, de modo que um desenho que cobrisse completamente o seu fundo, deixaria de o ser.¹⁰⁴ A ideia é problemática, pois, se ao cobrir o fundo a marca deixa de ser desenho, como poderemos então definir certos exemplos limite como determinados “desenhos” de Richard Serra ou Fernando Calhau, por exemplo, nos quais saturação, acumulação, camadas, rasuras, se fazem presentes? Na realidade, como descrever todas as categorias/processos a que o desenho contemporâneo recorre com frequência?

Sobre a relação com o fundo, mais recentemente, Alain Badiou (2006) referiu que, apesar das características do fundo e das marcas terem mudado, no que respeita à sua materialidade, elas continuam visíveis permanecendo esta relação fundamental para caracterizar uma obra do domínio do desenho: “Hoje, o fundo pode ser um écran e não um pedaço de papel e as marcas podem ser projeções visíveis de números imateriais”.¹⁰⁵

Recordamos a história de Plínio sobre a origem do desenho, a propósito desta ideia de marca enquanto projeção visível, na qual se podem inferir já as dimensões projetivas da atividade do desenhar: pensemos na luz que projeta sombra na parede, o que pressupõe também a ideia da presença de um corpo tridimensional; no seu peculiar modo de ser traçado do traço e, simultaneamente, presença da ideia que o traço configura, traduzindo-se numa imagem (idealizada ou ‘tirada’ do natural). O desenho

¹⁰⁴ Tradução a partir de: “The graphic line marks out an area and so defines it by attaching itself to it as its background. Conversely, the graphic line can exist only against this background, so that a drawing that completely covered its background would cease to be a drawing (Benjamin, 2004, p. 83).

¹⁰⁵ Tradução a partir de: “Today the background can be a screen and not a piece of paper and marks can be visible projection of imaterial numbers” (Badiou, 2006).

salienta o estado de permanente *entre*, em que se inscreve; neste caso, entre ideia e gesto.¹⁰⁶

Relembremos ainda a clássica distinção de Zuccaro entre desenho interno e desenho externo, cuja presença podemos extrapolar no desenho contemporâneo, em práticas que destacam a importância do desenho como pensamento, mas simultaneamente o processo que o revela, através de marcas, gestos, matéria, como acontece nas práticas de Joseph Beuys ou Richard Serra, por exemplo.

Identificaremos de seguida, diferentes amplitudes da marca e do seu apagamento ou da sua negação, pelas quais o desenho se mostra, que se revelam como evidências do gesto e como formas de apresentação do desenho – as formas como (se) exemplifica. Marcas que exibem, revelam, evidenciam o gesto,¹⁰⁷ o estilo,¹⁰⁸ ou seja, fazem referência às propriedades sobre as quais querem chamar a atenção, quer de forma literal quer metafórica. Abordamos, assim, neste terceiro capítulo a amplitude e efemeridade da marca em práticas contemporâneas, que revelam o desenho na sua autonomia, salientando a sua amplitude (atitude) conceptual e a amplitude (expressão) física.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Esta compreensão teve dois momentos importantes ao longo da história: no Renascimento e autores clássicos e, no século XX, nomeadamente, entre duas atitudes adotadas pelos artistas, conceptual e processual. Veremos que esta condição de estar ‘entre’ permanece também no desenho contemporâneo no século XXI.

¹⁰⁷ Partindo de um entendimento do desenho associado a uma ideia de trânsito, como rasto de uma passagem e lembrando Molina (2007) quando afirma que todos os desenhos representam a ação que lhe deu origem (p. 47), utiliza-se gesto no sentido de movimento expressivo de ideias e de ações, em que a marca é referente ou exemplifica esse gesto, esse rasto, essa passagem. Considera-se também “gesto” no *Dicionário Técnico e Histórico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura*, 1875, definido por Francisco de Assis Rodrigues como “nome que se dá aos movimentos exteriores do corpo; ação, atitude, jeito, mímica, pantomímica” (p. 201).

¹⁰⁸ O estilo como uma qualidade do que é expresso, neste caso, as qualidades expressivas das marcas, em relação aos domínios de ‘o que dizem’ e de ‘como dizem’. Cf. Goodman (2013 [1978], pp. 29-32), ou seja, respeitantes à sua materialidade e ao processo. Considera-se ainda estilo, do latim *stilus, -i*, que remete ao objeto com que se faz uma inscrição, i.e. “instrumento com haste pontiaguda, instrumento para escrever nas tábuas enceradas” (Cf. *Estilo. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Consultado em 07-05-2020, <https://dicionario.priberam.org/estilo>. Aponta, portanto, para a marca e, por conseguinte, para as suas qualidades expressivas e tangíveis (a sua função referencial).

¹⁰⁹ Como marca física, além do desenho propriamente dito, podemos entender também várias formas de notação e de escrita. Cf. Farthing (2013) e Ingold (2016). Apesar de constituírem sistemas simbólicos de referência distintos, notação e escrita podem ser incluídos dentro do desenho, e podem inclusivamente funcionar também como imagens, mesmo que não representativas: podem ser lidas como marcas visuais, com função de denotação, exemplificação ou expressão. Veja-se Goodman (2006 [1968]), a propósito da sua teoria da notação. Não pretendemos explorar as fronteiras entre os tipos de marcas físicas (escrita e notação), mas apenas apontar a distinção entre amplitude física e conceptual do desenho em distintas exemplificações.

3.1.1 Automatismo; inconsciente; colagem

A expansão das possibilidades do desenho concorreu para a redefinição da amplitude da marca para além de expressão gráfica, no sentido de aspetos conceptuais e materiais. Este sentido conceptual e material, desenvolvido desde final da década de 1940 e ao longo da década de 1950, teve a sua origem, segundo Rose (1976), em duas inovações presentes no desenho, saídas do modernismo: o desenho automático surrealista e a invenção da estética da colagem. Em qualquer destas vertentes a habilidade e virtuosismo reivindicados em épocas anteriores para o desenho, deixava de ser o mais importante.

No caso do desenho automático, fundamentado na vitalidade da mão em movimento, ou seja, no ato de desenhar como revelação gráfica, o objetivo era desenhar sem controlo consciente, introduzir o puro acaso e o irracional das imagens oníricas na produção de arte. Como técnica, o desenho automático motivava uma configuração linear aleatória rabiscada, antitética à ideia de relações hierárquicas estruturadas e situar-se-ia no caminho da abstração e não da descrição. O desenho surrealista, baseado no automatismo¹¹⁰ destaca ainda o papel do inconsciente e a valorização do acaso ou do acidente no fazer artístico, bem como processos como a *collage*, a *frottage*, a *grattage*, o *cadavre exquis*¹¹¹ e outros processos propostos pelos surrealistas como a fotomontagem, o fotograma. Além destes, o próprio uso e observância sobre o *medium* da fotografia, contribuíram para adicionar ao campo do desenho inovações importantes na discussão

¹¹⁰ Embora o termo seja especificamente associado a artistas do século XX, e particularmente ao surrealismo, tendo sido introduzido por André Breton, inspirando-se na psicologia de Sigmund Freud, artistas anteriores como Alexander Cozens, havia introduzido também alguns elementos relacionados com o acaso no seu método de desenho. Cf. Tate (2022a).

¹¹¹ Estes métodos entram na lógica do automatismo surrealista, que recorria a diferentes metodologias, no sentido de que o controlo do pensamento consciente sobre o ato de fazer fosse eliminado. A colagem surrealista era um processo de aglutinação de imagens recortadas de várias fontes impressas. Max Ernst foi precursor no seu uso, assim como da *frottage* (ato de esfregar) e da *grattage* (ato de raspar) para criar texturas no seu trabalho. Concretamente, a *frottage* é um método em que o lápis fricciona o papel colocado sobre uma superfície, obtendo assim uma marca referencial da textura dessa mesma superfície. A *grattage* consistia na raspagem da tinta, soltando-se esta da superfície, permitindo assim um efeito de relevo. Além de Max Ernst, outros artistas como Juan Miró, André Masson, que produziu também desenhos automáticos, experimentaram estes métodos. O *cadavre exquis* consistia em desenhos ou pinturas, obtidos em resultado de jogos colaborativos entre os artistas surrealistas. Originou-se como um jogo de palavras: num pedaço de papel, iam sendo acrescentadas palavras, sem que a próxima pessoa a escrever visse a palavra anterior, resultando em frases ou textos aleatórios. A aplicação do processo transitou depois para o campo das artes visuais, sendo produzidos desenhos e pinturas colaborativas, a partir deste método. O nome *cadavre exquis* deriva de um dos primeiros jogos em que foi produzida a frase “Le cadavre exquis boira le vin nouveau”. Paul Éluard, André Breton, Max Ernst, entre tantos outros, ou em Portugal, Mário Cezaryny, Cruzeiro Seixas, Vespeira, António Pedro, António da Costa, estão entre os artistas que criaram obras com este método. Os desenhos produzidos resultavam em experiências híbridas, caracterizadas pelo acaso e imprevisibilidade. Ver o ensaio *The Exquisite Corpse, Its Exaltation*, 1948, de André Breton, publicado em Breton (1965, pp. 288-90).

dos limites das disciplinas e dos meios, uma vez que muitos destes processos implicavam atitudes de transposição e transição.

Em relação à colagem, foi explorada no século XX por Pablo Picasso e George Braque e, posteriormente, por Max Ernst, reconfigurando este processo numa modalidade visionária, através da justaposição de imagens não relacionadas, admitindo diferentes meios para a criação de imagens alucinatórias. Descrita por Henry Matisse como um ato de “desenhar com tesoura”, a colagem, foi, segundo Rose (1976, p. 11), talvez a maior invenção no desenho em muito tempo, e que implicou para o desenho novas relações, novos meios e processos.

Exemplos de desenvolvimentos da primeira destas inovações – o automatismo, são visíveis na base de trabalhos de Joseph Beuys (1921-1986), de Cy Twombly (1928-2011) (Rose, 1976, p. 16), mas também nas marcas de Henry Michaux (1899-1984). Ainda segundo Rose, exemplo da segunda – a utilização da colagem, é bastante evidente na obra de Robert Rauschenberg, desempenhando um papel importante na maturação do seu universo e corpo de trabalho.

Por fim, destacamos a marca de Jasper Johns (1930-), em que a repetição do gesto, sucessivamente, regista e nega ou apaga a anterior dando-lhe uma amplitude expressiva, mas ao mesmo tempo de um gesto fundado na racionalização e reutilização da marca (Rose, 1976, p. 30).

Joseph Beuys: matéria em transição

No caso de Beuys, o automatismo relaciona-se com as técnicas e fontes que empregou. E com as preocupações com o estudo antropológico do homem, enquanto animal no mundo natural, procurando realizar fantasias a partir de impulsos do inconsciente. O desenho para Beuys era um processo de abertura do pensamento para além dos padrões habituais impostos pela fala, dando forma ao que era impossível verbalizar, pois, para o artista alemão, pensar era criar forma.

De acordo com Rose (1976), a forma em Beuys era algo num constante estado de metamorfose e os desenhos seriam os meios usados pelo artista para transmitir esse estado transitório: “a sensação de que algo deve emergir do material, assim como o vento, a água, as nuvens e a fumo estão em constante transição”.¹¹² Curiosamente, este pensamento e olhar sobre o material lembra o princípio de Miguel Ângelo de que a

¹¹² Tradução a partir de: “the feeling that something must emerge from the material just as wind, water, clouds, and smoke are in constant transition” (Rose, 1976, p. 16).

ideia ou conceito estaria contida na matéria, ou seja, de que a obra advém ou brota não só do ato, mas em potência do próprio material (no caso de Miguel Ângelo, do bloco de mármore).

Segundo Heiner Stachelhaus (1987), o desenho de Beuys jogava na techedura física de um campo de energia, no qual, por um lado, o artista incorporou um papel social, recorrendo à fantasia e memória, com base em lendas e mitos, através de imagens de figuras metamórficas de seres humanos e animais, as quais Beuys descreveu nas próprias legendas dos desenhos. Por outro, conjuga materiais e matérias (como o feltro, a gordura, ou a incorporação de elementos naturais, de natureza efêmera, em muitos desenhos, por exemplo). Estes materiais têm no seu trabalho, por vezes, um sentido alquímico, simbólico e têm um papel central no seu processo criativo, com os quais expressa, explora temas de eleição, através de signos, sinais e elementos que repete com frequência.¹¹³

Enquanto escultor, Beuys incorporava o legado da tradição da arte da Europa Ocidental, especialmente a do expressionismo alemão e a sua deliberada e primitiva tensão. O seu percurso artístico mostra um processo de afastamento da tradição expressionista em direção a preocupações mais conceptuais. Expandindo a ação para o universo do *happening*, libertou-se para novas direções expressando as suas fantasias, através do papel de xamã. O desenho foi fundamental neste processo, pois através dele alcançou novas possibilidades e materiais na sua prática artística. Fruto de uma conceção alargada, o desenho, em Beuys, funcionava como sistema de reflexão ou

¹¹³ Sobre o sentido do conceito de alquimia, além de linguagem simbólica com uma ligação às ciências, em particular à química, agrega ligações da matéria ao inconsciente e é observado como processo de elucubração sobre o mundo, particularmente em relação ao sentido do uso e aplicação dos materiais no trabalho de artistas como Pierre Soulages, Anselm Kiefer, Joseph Beuys, ver Rego (2013, p. 180, pp. 189-ss e p. 247). Em Beuys, o uso dos materiais com este sentido alquímico assume toda uma ligação ao inconsciente, e também como expressão de um pensamento que tenta compreender o mundo e o papel sociológico e fisiológico do Homem nesse mesmo mundo. Nesta pesquisa plástica de Beuys alguns dos elementos simbólicos mais frequentes são a cruz, uma pata de veado, mas também a figura feminina. Estes símbolos fazem parte da marca pessoal de Beuys e são recorrentes no seu universo. A utilização de símbolos relacionados com a natureza, com o primitivo, ou de elementos intactos do mundo natural era também usual nas escolhas do artista. A cruz era utilizada ao longo da década de 1950 na forma de esculturas e desenho, bem como em ações e palestras. A partir da década de 1960, outros elementos da iconografia cristã foram também introduzidos como referências à transubstanciação, redenção, crucificação e autossacrifício. A referência da cruz simboliza também, por um lado, a posição de questionamento do artista em relação ao cristianismo, por outro, é símbolo de consagração. Pode ainda ser observada em termos mais abstratos como ponto de intersecção entre a Antiguidade e o Cristianismo, bem como entre o Cristianismo e o Materialismo. No que respeita a símbolos relacionados com animais, estes eram utilizados porque certas criaturas representavam um importante papel na vida do artista, tendo este demonstrado interesse no estudo da zoologia e do seu comportamento. Além da pata de veado, muitos outros, como o cisne, a abelha, ou a lebre foram referências animais presentes na obra do artista. Cf. Stachelhaus (1987), Schade (1992) e Beuys (2010).

objeto (Temkin e Rose, 1993). O desenho torna-se elemento aglutinador entre as múltiplas práticas do artista e entre a prática artística e a vida, combinado com a vontade de estudo dos aspetos antropológico, cultural e social das civilizações. Os desenhos deram lugar às colagens, — as *collage-objects* (provável influência de Kurt Schwitters) — com recurso frequente ao uso da fita-adesivo, do feltro, e outros materiais menos convencionais. Beuys desenhava nos mais diversos locais e superfícies, incluindo diagramas de ideias em tampos de mesa ou em quadros negros (Figura 6).

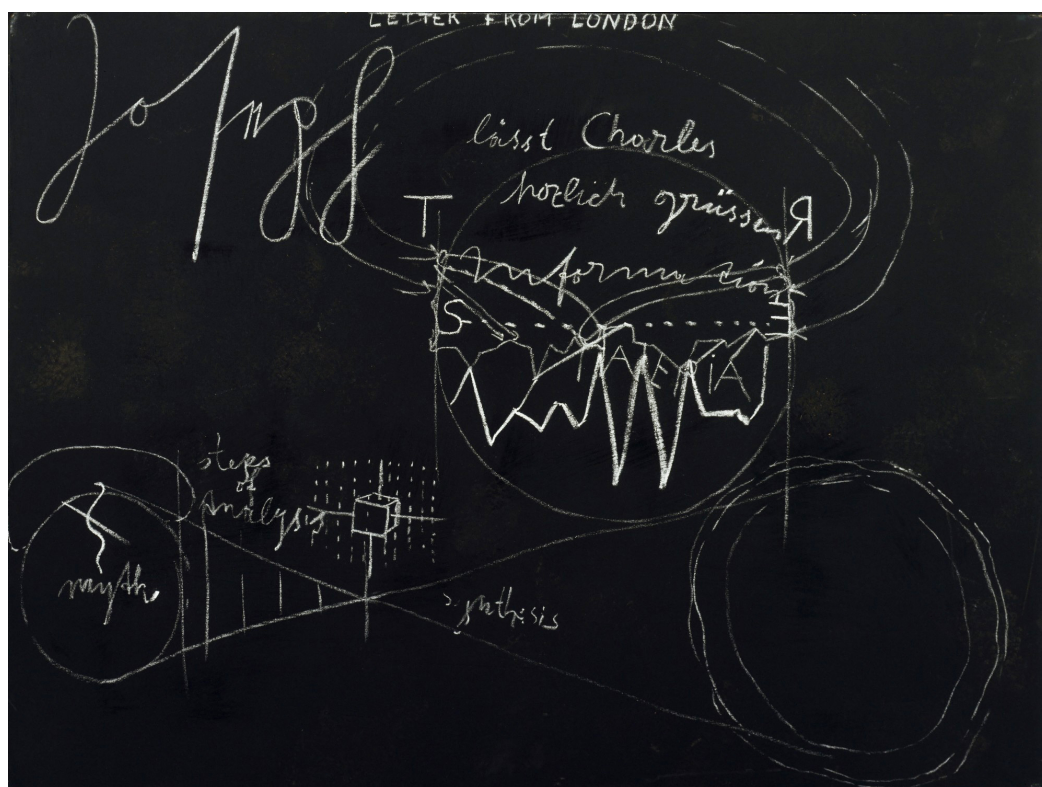


Figura 6 - Joseph Beuys. *Letter from London*, 1974. Giz sobre superfície negra (lousa), 890 x 1180 x 20 mm. © MoMA, NY.

Por volta de 1965, o artista desenvolveu uma vasta série de técnicas estabelecendo relações inusitadas e peculiares. Desenhos criados em quadros negros como partes de performances tornaram-se anotações de ideias, diagramáticas e obsessivas. Estas performances constituíam o próprio desenho como meio de transmitir ideias: o desenho transformado em ação, como ato libertador.

O trabalho de Beuys contém, portanto, elementos desde o pensamento até à materialidade, que enformam um novo sentido da marca autográfica de carácter conceptual, para além de expressão gráfica. Nele a ação de desenhar afastou-se da vocação íntima e privada e aproximou-se da ideia de ato público.

Cy Twombly: afirmação e apagamento da marca

Também a amplitude da marca de Cy Twombly tem sido observada próxima do expressionismo abstrato.¹¹⁴ No entanto, o vocabulário da sua marca não é puramente abstrato, ele envolve uma espécie de escrita embora apenas ocasionalmente legível. Segundo Robert Pincus-Witten (1974), assim como Beuys, Twombly procurou afastar-se da conotação ao expressionismo abstrato, sentindo-se, ao mesmo tempo atraído e cético em relação a essa expressão. Para tal, recorreu à ideia de uma marca com base no desenho automático, uma marca que tanto parece lutar para emergir da superfície como para alcançar a verbalização. Como Pincus-Witten (1974) observou:

O desenho é, por excelência, o meio pelo qual as ideias se manifestam. No entanto, Twombly, sempre ciente de que a sua arte não é uma ideia, mas um efeito visual, passou a ressentir-se dos próprios meios pelos quais a sua arte o expõe. A sua arte não trata de ideias, mas de irracionalidade. Portanto, o que Twombly engendra não é o desenho, mas o afastamento do desenho. É uma espécie de desenho que odeia as mãos, que nega ao invés de afirmar.¹¹⁵

Uma marca que simultaneamente se afirma e se tenta apagar ganha de certa forma um teor conceptual, apesar das características expressivas do gesto. Algo que se evidencia numa aproximação à ideia de caligrafia ou de garatuja, mas que consiste na resposta táctil e sensitiva do artista ao material e à própria marca. Mas também a um processo de repetição do gesto de apagar e permanente refazer, como constante renascimento. O aspeto de aproximação à garatuja da marca de Twombly é, no entanto,

¹¹⁴ Cy Twombly frequentou o Black Mountain College, nos Estados Unidos, cujas metodologias e pedagogias se regiam pela inovação e pela liberdade de experimentar distintas possibilidades de utilização de materiais, técnicas e processos. O Black Mountain College foi fundado em 1933, por John Andrew Rice, JR (1888-1968) numa localidade próxima a Asheville, no Estado da Carolina do Norte, nos Estados Unidos, e encerrou em 1957. Consistiu numa instituição de ensino das artes inspirada nas propostas pedagógicas de John Dewey, onde o ensino era experimental e comprometido com uma abordagem interdisciplinar. Durante o período de funcionamento foi frequentado por uma série de intelectuais e artistas de grande influência para a cultura dos EUA ao longo do século XX. Entre eles, Josef Albers (1888-1976) e Robert Rauchenberg (1925-2008) em 1948-49 e, por influência deste, Cy Twombly em 1951. Aí ocorreu, em 1952, talvez o primeiro *happening* nos Estados Unidos, que reunia uma abordagem pluridisciplinar, que envolveu dança, pintura, poesia, música, performance, realizado pelos artistas Robert Raushenberg em conjunto com o compositor John Cage (1912-1992), o bailarino Merce Cunningham (1919-2009), o pianista David Tudor (1926-1996) e o poeta Charles Olson (1910-1970), então diretor da instituição. Tate (2016).

¹¹⁵ Tradução a partir de: “Drawing is the means par excellence by which ideas are made manifest. Yet Twombly, always aware that his art is not one of idea but of visual effect, came to resent the very means by which his art exposes him. His art is not about ideas, but mindlessness. Therefore, what Twombly engenders is not drawing but the drawing away of drawing. It is a kind of hand-hating drawing, one which denies rather than affirms” (Pincus-Witten, 1974, p. 60). Em relação a esta questão do desenho de Cy Twombly como uma marca que é negação e não afirmação ou ao desenho que se oblitera em si mesmo, ver também Rivkin (2018).

apenas formal e visual. Prende-se com o gesto e o ato que produz essa espécie de escrita, que revela características da ação que subjaz à marca – pressão, velocidade, hesitação – quando o meio riscador toca a superfície. Dessa forma o artista sublinha os traços do próprio acontecer do desenho: “É a tensão que surge quando o lápis toca o papel que direciona a atividade do desenho”¹¹⁶ (Figura 7).



Figura 7 - Cy Twombly. *Untitled*, 1955. Lápis sobre papel, 620 x 917 mm. Imagem © 2021 Cy Twombly Foundation, NY.

O curso do fazer, os momentos em que o gesto toca o papel e o meio pelo qual o desenho se manifesta, era o que importava ao artista, ou seja, como Pincus-Witten (1974) observou, o que interessava a Twombly não era o desenho, mas o desenho do desenho. Um desenho, uma marca, que pretende negar-se, apagar-se a si mesma por meio da sua própria existência. O desenho que procura a indefinição, a hesitação, aquele que desfaz ou que alude, em vez de definir.

A categorização do meio também é indeterminada: os seus grandes trabalhos sobre tela são observados como pinturas devido às camadas subjacentes e elementos que mancham e marcam a tela, mas existem também marcas diretas de grafite que evocam o traço do gesto que as produziu. Ao mesmo tempo transmitem essa sensação de ausência

¹¹⁶ Tradução a partir de: “It is the tension that arises when the pencil touches the paper that directs the activity of the drawing”, van Alphen (Garner, 2008, p. 64).

devido ao apagamento que provém desse mesmo gesto: o gesto que marca e ao mesmo tempo apaga os gestos anteriores.

Henri Michaux: a marca como fluxo contínuo

Também o poeta e artista Henry Michaux explorou, como Cy Twombly, uma marca com qualidades caligráficas, e provocada por experiências que incluíam a ingestão de substâncias que alteravam o estado de consciência. A marca de Michaux traduz-se por uma espécie de caligrafia desenhada, uma experimentação com sinais gráficos, que funcionam como formas abstratas (Figura 8).



Figura 8 - Henri Michaux. Esquerda: *Mescaline Drawing*, 1960. Tinta sobre papel, 320 x 239 mm. Direita: *Untitled*, 1961. Tinta sobre papel, 749 x 1051 mm. Imagens © 2021 ARS, NY/ ADAGP, Paris.

Estas qualidades observam-se, quer nos desenhos inspirados pela toma de mescalina, que Michaux experimentou pela primeira vez em 1948 quer em desenhos posteriores, procurando “a manifestação direta do espírito (...), através de uma escrita direta, sem censuras, buscando a tradução gráfica da atividade cerebral, da sua agitação (...)” (Rego, 2013, p. 29).

Com antecedentes na exploração da escrita espontânea e inconsciente dos surrealistas, existe na marca de Michaux, como em Twombly, uma consonância entre o gesto de escrita e o gesto do desenho, sublinhada pela ligação da marca indexial da mão do autor. Tanto em Michaux, como em Twombly (e, de forma mais veemente, em Jackson Pollock), na marca desenhada transparece o gesto da mão, particularidade que alinha o desenho com a ideia de escrita, embora as marcas transcendam o limite da identificação com a palavra. É o que acontece com a marca de Michaux, em que se

verifica este alinhamento, assistindo-se à transgressão da forma escrita, que aproxima a imagem desenhada da ideia de ritmo, em especial nos desenhos da experiência com o uso da mesalina. Experiência que o artista considerou tentativas para desenhar o fluxo do tempo. Nas palavras de Henri Michaux, em 1957:

“Em vez de uma visão que exclui outras, eu queria desenhar os momentos que consistem em fazer a vida, para mostrar a expressão interna, a expressão sem palavras, a vertente sinuosa que se desenrola indefinidamente e está intimamente presente em cada evento interno e externo. Eu queria desenhar a consciência da existência e do fluxo do tempo. ... Desenho cinemático”.¹¹⁷

Nestas experiências, o artista procurava acompanhar a velocidade de funcionamento do cérebro sob o efeito dessa substância: “Os trabalhos visuais produzidos sob a influência dessa poderosa droga são abstratos; as propriedades sugestivas e sensuais da imaginação foram eliminadas”.¹¹⁸

No fundo a marca gráfica de Michaux é usada como “(...) meio de expressão da identidade subjetiva ou alteridade monstruosa (...)”¹¹⁹ e expressa o ‘eu’ interior do artista, transgredindo as convenções de escrita e desenho:

Como desenhos, não pretendem representar um determinado objeto com precisão e, como forma de escrita, não têm valor semântico. É por meio dessa relação negativa e destrutiva com os meios expressivos convencionais que Michaux consegue chegar a uma forma de expressão mais pura e direta baseada na linha transdisciplinar, e mesmo transcendental.¹²⁰

A experiência com drogas permitiu, assim, a Michaux aproximar escrita e desenho, usando o ritmo, abrir igualmente espaço à ação do inconsciente e acentuar a componente visual em detrimento da semântica. A sua metodologia, assente numa investigação em torno da conexão entre mente, mão e suporte (o papel), conduziram-no,

¹¹⁷ Tradução a partir de: “Instead of one vision to the exclusion of others, I wanted to draw the moments that end to end make life, to show the inner phrase, the wordless phrase, the sinuous strand that unwinds indefinitely and is intimately present in each inner and outer event. I wanted to draw the consciousness of existing and the flow of time. ... Cinematic drawing” (Zegher, 2000, p. 7).

¹¹⁸ Tradução a partir de: “The visual works produced under the influence of this powerful drug are abstract; the suggestive and sensual properties of the imagination have been eliminated” (Parish, 2007, p. 66).

¹¹⁹ Tradução a partir de: “a means of expressing subjective identity, or monstrous alterity (...)” (Parish, 2007, pp. 89-90).

¹²⁰ Tradução a partir de: “As drawings, they do not aim to represent a particular object accurately and, as a form of writing, they have no semantic value. It is through this negative and destructive relationship with conventional expressive means that Michaux is able to reach a purer, more direct form of expression based on the transdisciplinary, and indeed, transcendental line” (Parish, 2007, p. 90).

por fim, à percepção da identificação das marcas como o ‘eu’ do artista. E, apesar do carácter subjetivo, o seu método tinha raízes objetivas no estudo da consciência do fluxo do tempo, por via do desenho.

Robert Rauschenberg: desenho combinado

Robert Rauschenberg foi um dos artistas, para o qual, a colagem, como meio de cultivar uma linguagem própria, como marca de características distintas foi bastante evidente. Rauschenberg começou a usar imagens que registava por impressões e transferências numa superfície. Esta técnica está presente na obra do artista, quer em grande formato quer numa escala mais reduzida, como na série de 34 desenhos para o *Inferno de Dante*, produzidas entre 1958 e 1960 (Figura 9).¹²¹

Em termos processuais, Rauschenberg utilizou esta inovação técnica que consistia num híbrido entre impressão e desenho, numa série de desenhos, aos quais chamou *combine drawings*. Tratava-se, de facto, de uma espécie de colagem ilusória, conseguida através de uma técnica para transferir imagens da imprensa popular para a folha de desenho.¹²² Um processo que subverteu o domínio da representação do mundo real sem aderir às convenções do desenho como ato convencional de delinear, mas sim através da apropriação de imagens fotográficas, fundindo-as na mesma superfície que define todo o corpo gráfico da obra.

¹²¹ A conceção dos 34 desenhos como uma série coerente e fechada, interpretando o poema de Dante, com imagens do mundo contemporâneo, é monumental, cinematográfica, inovadora, enciclopédica (Rose, 1976; Krěma, 2017; Dickerman, 2017). Começado em 1959, o trabalho foi desenvolvido ao longo de dezoito meses, como um ato hermenêutico, recorrendo à ilustração para desenvolver uma interpretação pessoal e contemporânea da narrativa de Dante. Seguiu a sequência da narrativa original, fazendo corresponder a cada canto, um desenho, num total de trinta e quatro desenhos. E como Dante, que havia feito alusão a pessoas e eventos específicos da sua época e geografia (a Toscana de 1300), Rauschenberg utilizou elementos visuais, como metáforas da vida e sociedade do seu tempo, bem como, de personagens e acontecimentos do seu próprio quotidiano, como, por exemplo, de John F. Kennedy, de astronautas, ou da chegada do homem à lua, etc. Em simultâneo, trabalhou a ideia de série, dando a todo o conjunto um cariz de sensibilidade eventual, tal como o da experiência contemporânea. Toda esta série de desenhos pode ser observada no sítio da Fundação Rauschenberg (Rauschenberg Foundation, 2022), no qual é possível aceder também a diversa documentação, informação e textos sobre o artista.

¹²² Tecnicamente, as transferências eram conseguidas humedecendo a folha de desenho com um solvente para tinta de impressora ou terebintina, por exemplo. A reprodução era colocada voltada para baixo, contra a área húmida, e o lado reverso da reprodução era esfregado com a ponta de uma caneta, de uma esferográfica gasta ou com um lápis. O processo de transferência era conseguido através da passagem da tinta e da cor com a qual a reprodução original tinha sido impressa, de modo que a imagem aparecesse como uma espécie de *ready-made*, isolada do seu contexto e invertida a partir do original. Sobre o tema *Transfer Drawings*, ver Anselmini (2015) e O’Hara (2007).



Figura 9 - Robert Rauschenberg. Esquerda: *Canto II: Descend* da série *Inferno* de Dante, 1958. Transferência com solvente, papel cortado e colado, aguarela, aguada e lápis sobre papel, 365 x 289 mm. Direita: *Canto XIV: Circle Seven, Round 3, The Violent Against God, Nature, and Art* da série *Inferno* de Dante, 1959-60. Transferência com solvente, aguarela, lápis, crayon e gouache sobre papel, 365 x 292 mm. MoMA, NY.

Sobre a superfície a trabalhar, à incursão técnica da transferência, o artista adicionava, outros materiais como guache, aguarela, lápis de cera, grafite, pastel e técnicas de marcar, como a garatuja, a rasura ou a incisão. Assim, estabelecia relações que ganhavam outro sentido, pela justaposição, construindo novas linhas de leitura para o trabalho. O dispositivo expressivo da mancha foi igualmente consistente no trabalho de Rauschenberg, quer fosse riscada, esfregada ou criada pela técnica de transferência, ficando o gesto original marcado na superfície. Evocando a representação, o resultado é, no entanto, independente dela, tecendo novos sentidos na obra: ao friccionar e riscar os fragmentos de fotogramas transferidos, a imagem impressa transcende-se do seu meio mais imediato para se afirmar enquanto desenho. Todo este corpo exhibe a presença de gestos, evidenciado por ações como esfregar, arranhar, desgastar, provenientes do processo de transferência. Gestos que aproximam o processo do artista das metodologias do desenho. Este processo de transferência de imagens, impressas diretamente no suporte como marcas diretas, tem ainda implícito a ideia da utilização da imagem como *ready made*, uma atitude mediada pelo écran da televisão e incrementada ainda pela incorporação de elementos do quotidiano.¹²³

¹²³ Esta atitude da apropriação da imagem como *readymade* encontra ecos, por exemplo, na obra contemporânea do coletivo artístico *Claire Fontaine*, sediado em Paris, e fundado em 2004, cujo próprio nome já é uma apropriação (no caso, de uma marca popular de cadernos escolares). O coletivo afirmou-se

Jaspers Johns: repetição e gesto

Para finalizar esta secção, observamos ainda a amplitude da marca do desenho de Jaspers Johns. O artista desenvolveu uma marca expressiva e abstrata, evidenciando um gesto sistemático e repetido. Uma marca que manifesta o processo, o gesto do fazer. Uma assunção ou atitude que, contribuiu, por sua vez, para a emancipação do desenho no seio das práticas artísticas, porque ao tornar presente o gesto, revela transparente a ação que as produziu.¹²⁴ Esta tendência é particularmente evidente a partir de meados dos anos 1950, quando testemunhamos uma indistinção gradual do desenho em relação à pintura, bem como, um uso eclético de materiais, num movimento de afastamento dos meios mais clássicos e tradicionais e progressiva discussão e transição entre territórios.¹²⁵

Katharine Stout (2014, p. 62) define a marca de Johns como “puro *matrix*”, ou seja, uma marca conduzida pela negação de um impulso subjetivo e que nega ao gesto traçado qualquer hipótese de funcionar como um índice da experiência subjetiva do desenho. À marca de Johns, Stout contrapõe a marca de Twombly, que descreve como “puro *grafema*”, por considerar que esta, sim, coloca em primeiro plano a qualidade indexial do grafema, com origem nesse impulso subjetivo.

Realizados frequentemente depois das pinturas (Cf. Stout, 2014, p. 112), os desenhos de Jasper Johns são um meio de explorar um vocabulário próprio de motivos,

como “artista *readymade*” e desenvolve uma prática de características neo-conceptuais, apropriando-se, de forma assumida, da obra de outros autores. Recentemente (entre 24/10/2019 e 05/01/2020) foi possível assistir a uma mostra em Lisboa, com curadoria de Anna Daneri, na Galeria Municipal Av. da Índia, com o título *Your Money and Your Life*. Cf. Galerias Municipais (2021); e o sítio do coletivo Claire Fontaine (<https://www.clairefontaine.ws/>).

¹²⁴ Fenómeno cuja expressão na realidade se começou a evidenciar a partir do romantismo (com a afirmação da individualidade do sujeito); teve um ponto de viragem com o impressionismo, e com todos os “ismos” que se lhe seguiram; pós-impressionismo, expressionismo, cubismo, simbolismo, dadaísmo, construtivismo, surrealismo, suprematismo, etc. O expressionismo abstrato, o informalismo, o conceptualismo, entre tantos outros, são herdeiros destas formas de marcas do processo.

¹²⁵ Essa indistinção ou transição entre disciplinas é evidente em trabalhos de artistas como Jackson Pollock (1912-1956) ou William De Kooning (1904-1997). Nestes artistas, o desenho assume-se como marca do gesto, como marcas que nos ajudam a compreender o movimento, a ação que as originou, diríamos, como uma caligrafia desse gesto. Em 1951-52, Jackson Pollock conseguiu-o, subvertendo a linha ao utilizar o *dripping* (com tinta preta pingada enquanto marca de um acaso controlado) e irrompendo a escala do desenho, com recurso a faixas contínuas de tela de grandes dimensões. Realizou deste modo uma série de desenhos que se equipararam a pinturas em termos de escala e ambição. Também De Kooning, na mesma época, utilizou a tinta e o pincel para desenhar, independentemente da escala das obras, como nas séries sobre mulheres, em que todo o processo é espontâneo no imediatismo das marcas, que denunciam também o gesto original. Trabalhos em que a ideia de inacabado ganha uma dimensão mais afirmativa, como se o esboço tivesse sido promovido a obra final, em que mesmo quando uma pequena obra é um estudo para uma maior, o esboço é uma ação em si-mesma, a pintura é outra (Rose, 1976, p. 13).

em especial, bandeiras, alvos, números, mas também um meio de experimentação das diferenças matéricas entre pintura, desenho, técnicas de impressão. A repetição do gesto, feito frequentemente com lápis, torna a marca monocromática, abstrata, mas ao mesmo tempo é nela possível reconhecer o assunto representado, como acontece nos desenhos de bandeiras, por exemplo, como o desenho *Green Flag*, de 1956 (Figura 10).



Figura 10 - Jasper Johns. *Green Flag*, 1956. Grafite, crayon e colagem sobre papel, 200 x 246 mm. Imagem © Jasper Johns / VAGA, NY.

O gesto permanece visível, coincidindo a marca com que é representado. A marca é uma extensão da imagem, que ela configura. Este procedimento cria uma espécie de ilusão de tridimensionalidade, como a que se observa em alguns dos trabalhos de Jaspers Johns. Em *Green Flag*, o artista revela uma marca intensa, enérgica, que se destaca como desenho, mas também como assunto ao mesmo tempo que evidencia o que representa, ou seja, uma bandeira. As diferenças entre as marcas do desenho de Beuys, Twombly, Michaux, Rauschenberg e Johns são evidentes, idiossincráticas, revelam o desenho na sua autonomia e abrangência. Desde a marca que evidencia a ação que a espoleta (Beuys), à que é evocação ou vestígio (Twombly), à que

é fluxo do tempo (Michaux), à que se revela como desconstrução ou rasura (Rauschenberg) ou mesmo a que se subtrai (Johns).¹²⁶

Em todas as suas particularidades e amplitude, a marca do desenho nestes artistas – com evidências distintas – partilha da ambiguidade de se estabelecer enquanto entidade conceptual e enquanto marca física do gesto original. As marcas transparecem a forma como cada artista encara o desenho, contribuindo para o enformar do corpo de conhecimento do seu campo. As marcas revelam essa entidade múltipla que o desenho é como meio direto, flexível, revelador, capaz de responder de forma imediata ao pensamento que está na sua origem.

3.2 Entre gesto e conceito

No início do século XX, enquanto as vanguardas se afirmavam, Marcel Duchamp, em 1912, olhando para a forma e fenómenos da percepção visual (a “pintura retiniana” como a ela se referia), deslocava a atenção para o plano conceptual, afirmando a intenção de colocar novamente a pintura ao serviço da mente.¹²⁷

Nas conversas com Pierre Cabanne (1966), revela-se como artista “pesquisador” (p. 10), assumindo essa posição anti-retiniana, ou seja, opondo-se ao apelo sensual da pintura, através daquilo que foi denominado “mecanização do homem” (p. 53). Preocupado com o que era mais cerebral, olhava então para aspetos mais científicos, matemáticos, dando menos importância à visualidade, ou ao elemento visual, usado geralmente na pintura (p. 59).¹²⁸

Ao fazer a inscrição de um bigode e de uma barbicha numa reprodução da Mona Lisa de Leonardo da Vinci, em *L.H.O.O.Q.*, de 1919, ou quando em *With My Tongue in My Cheek*, de 1959 combinou desenho e escultura, superfície bi e tridimensional, registo icónico e indexial na mesma obra, Marcel Duchamp estava

¹²⁶ Sobre as particularidades expressivas das marcas destes artistas, ver Rego (2013, p. 32, p. 72, pp. 166-167, p. 195).

¹²⁷ Tradução a partir de: “To put the painting once again at the service of the mind” (Rose, 1976, p. 11). Duchamp concentra a atenção para além dos limites retinianos que haviam sido estabelecidos com o Impressionismo, a um campo de trabalho e pensamento que agrega uma complexa interação de novos materiais mentais e físicos, fundamentando o seu argumento com a observação de muitas técnicas e detalhes conceptuais e visuais que podiam ser encontrados já em várias expressões artísticas. Cf. Jasper Johns (cit. Cabanne, 1987, p. 109).

¹²⁸ Referimo-nos às entrevistas de Marcel Duchamp com Pierre Cabanne, publicadas numa primeira edição francesa em 1966. Cf. a republicação em edição portuguesa (Duchamp, 2002).

claramente a realçar a atitude (*gesto*) mental na criação artística (Figura 11, à esquerda).¹²⁹ De resto, um traço característico do modernismo que, por essa via, procurava reconfigurar o significado de marca autoral.

Também Pablo Picasso na obra *Guitar*, de 1914, construiu uma *assemblage*, através da justaposição e composição de materiais reciclados e inusitados.¹³⁰ Introduzia, assim, uma inovação que mais do que material e técnica se revelava conceptual, constituindo um desafio à tradição e à bidimensionalidade da pintura. Interpelava a transgressão dos limites dos campos artísticos, permitindo uma perceção totalmente distinta da obra, na qual o objeto foi entendido como construção, projetando-se para o espaço, e implicando o campo escultórico da tridimensionalidade. Igualmente, Kasimir Malevich, com *Quadrado Preto*, de 1915, traduzia uma preocupação conceptual ao veicular a forma pura e a anulação da cor, de significação simbólica e de representação figurativa. Estes três exemplos configuram uma amplitude conceptual da marca, que sugere direções distintas que se vão observar depois no desenho, i.e. aponta ao conceito, à materialização tridimensional e à abstração.

A extensão conceptual da marca ganhou ainda outros contornos, como o da amplitude do gesto de apagar. O caso de *Erased De Kooning Drawing*, de 1953, de Robert Rauschenberg (1925-2008) é paradigmático (Figura 11, à direita).¹³¹

Rauschenberg procurou incorporar no trabalho artístico todas as interrogações e pensamento que conduzissem à obra acabada, e deste modo, afirmar a presença do

¹²⁹ O reforço desta vertente conceptual da criação não se circunscreve apenas na ironia do trocadilho do título ou no desafio à supremacia dos mestres antigos das tradições da pintura. Cf. Rose (1976, p. 11). No entanto, Duchamp não pretendia reduzir a questão conceptual ou intelectual da arte ao “formalismo tautológico” ou como acontecia com muitos dos artistas ditos conceptuais na década de 1960 e 1970, que o reivindicavam como precursor da chamada *Conceptual Art* com a criação de *Fountain*, em 1917. Cf. Duchamp (2002, pp. 186-187). Tratava-se mais de um certo distanciamento em relação ao domínio da forma e da retina. Como veremos posteriormente, também a exposição *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be viewed as art*, que teve lugar na New York School of Visual Arts, organizada pelo artista Mel Bochner, em 1966, a convite de um membro da instituição, constituiu outro exemplo do desafio de chamar a atenção para o aspeto conceptual da criação artística e, fundamentalmente, do desenho (Bochner, 2008, pp. 177-179).

¹³⁰ Embora na primeira versão da obra, em 1912, o artista tenha utilizado principalmente cartão e materiais pobres. Ver MoMA (2022c). Picasso refez o trabalho em 1914, utilizando chapa de metal. Os planos da construção da chapa metálica envolvem-se num jogo de substância e de vazio no qual o volume é sugerido, e não representado e a zona circular da guitarra é prolongada para o espaço, a três dimensões, em forma de cilindro. Ver MoMA (2022b).

¹³¹ Rauschenberg pediu um desenho a William De Kooning, explicando-lhe que tinha a intenção de o apagar. Ao emoldurar o resultado (uma folha em branco, minuciosamente rasurada, efeito do trabalho de De Kooning apagado) como uma obra de arte da sua autoria, Raushenberg declarou, assim, que a sua intenção (no caso, o ato de apagar) tinha sido tão importante como a mão subjetiva e direta de De Konning na obra original. Uma discussão que tinha sido iniciada um pouco antes de Robert Rauschenberg e de Jaspers Johns pela geração dos expressionistas abstratos, no século XX.

carácter intelectual na obra de arte, bem como declarar, através do ato de apagar, que a obra de arte podia ser um ato de negação. Esta obra contribuiu para um repensar das possibilidades do desenho, invocando, entre outras, a questão do transitório da obra de arte.



Figura 11 - Esquerda: Marcel Duchamp. *With My Tongue in My Cheek*, 1959. Giz e lápis sobre papel, montado em madeira, 250 x 120 x 510 mm. Col. Centre Georges Pompidou, Paris. Direita: Robert Rauschenberg. *Erased De Kooning Drawing*, 1953. Traços de desenho sobre papel, etiqueta e moldura dourada, 6414 x 5525 x 127 mm. Col. SFMoMA. © Robert Rauschenberg Foundation.

Como se referiu no capítulo anterior, também o advento e proliferação da fotografia (enquanto tecnologia de representação por imagens) e enquanto *medium* artístico, veio introduzir profundas alterações na relação e visão dos artistas com a realidade. A tradicional vocação figurativa do desenho podia abrir-se a outras tendências não prioritariamente centradas na representação, tanto enquanto instrumento de descrição visual da realidade quanto como instrumento auxiliar de um projeto artístico. Exemplos da consequência desta alteração podem observar-se na valorização que os artistas começam a privilegiar na exploração de novas linguagens próprias, a centrar-se na sua prática em termos da especificidade, como a bidimensionalidade da superfície, o material em relação a essa superfície, o processo pelo qual o material era aplicado e a marca deixada por esse processo.¹³²

¹³² Segundo Stout (2014, p. 14) a fotografia, em particular, serviu para afastar o desenho da representação a partir da observação direta da realidade, proporcionando a criação de imagens mediadas pelo uso de

A conceptualização da experiência artística (como a que estes exemplos configuram, i. e. Duchamp, Picasso, Malevich, Rauschenberg), acompanhada de uma tendência para a abstração é ao mesmo tempo seguida do surgimento de uma vontade de olhar para fora desses limites específicos.¹³³

As influências entre diferentes *media* eram então multidirecionais, importantes para repensar o potencial do desenho que, rapidamente começava a ultrapassar um papel subsidiário, sublinhando a sua autonomia. A partir de meados do século XX, pode afirmar-se que qualquer representação figurativa deveria ser encarada em relação ao processo pelo qual foi feita. Conviviam duas situações: por um lado, os artistas concentraram-se na própria marca e no uso do desenho para si mesmos; por outro, a atenção ao aspeto conceptual, ou seja, o desenho ligado ao conceito e ao pensamento, concentraram as preocupações dos artistas desta época. Assim, mais uma vez, estava presente a tradição do duplo sentido do desenho, por um lado, como marca (atitude) conceptual, embora assente em novas metodologias e posturas, por outro, como marca física do gesto, com atenção ao processo de fazer.

Entre meados de 1950 até meados de 1970, o desenho entrou num período produtivo no que respeita a práticas conceptuais e minimalistas, proliferando, nos anos 1960 a prática experimental do desenho, e princípios como marca, material, conceito ou objeto levaram a uma reconfiguração das metodologias já existentes e conduziram o desenho a um campo aberto, englobando um mundo de registos e práticas alternativas.

lentes. Inicialmente a fotografia foi também descrita como um momento de indexação, mas com um registo temporal diferente do desenho (que se desenvolve ao longo do tempo). Sobre este aspeto da marca do tempo na fotografia, o artista Anton Bragaglia, como se referiu, tentou algo diferente, procurando, tal como no desenho, registar da ideia de contínuo.

¹³³ A tendência para a abstração, encontrava-se presente de forma subjetiva no impressionismo e pós-impressionismo e, de forma mais evidente, nos movimentos modernistas que lhes sucederam, bem como em experiências posteriores mais expressionistas, minimalistas ou até próximas do informalismo. Este termo deriva do conceito de *l'informe* introduzido em 1929 por George Bataille, no jornal surrealista *Documents*, 1929-30. Para Bataille, *l'informe* relacionava-se com a decomposição, o desfazer das categorias da arte e da própria arte. É um termo que não admite definição, aliás, desafia definições e nega até, essencialmente, as coisas que tenham definição. Nas suas palavras: “*informe* não é apenas um adjetivo tendo tal ou tal sentido, mas um termo que serve para desclassificar...” (cit. por Didi-Huberman (2003, p. 42). Posteriormente, Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois adotaram a noção de G. Bataille na exposição *Formless: A User's Guide*, que decorreu no Centre Pompidou em Paris, em 1996, apresentando artistas do século XX, como por exemplo, J. Pollock, W. De Kooning, M. Duchamp, B. Newman, M. Rothko, C. Sherman. Os curadores afirmaram que o informe tem o seu próprio testemunho a cumprir, o seu próprio caminho, que é, em parte, “libertar o nosso pensamento da semântica, da servidão à temática...” Cf. Bois e Krauss (1999, p. 252). Rosalind Krauss (1996), pp. 243-320 trabalhou ainda a noção de *l'informe* no campo da arte contemporânea, na obra *The Optical Unconscious*, em relação a artistas como J. Pollock, A. Warhol, C. Twombly, R. Morris e E. Hesse.

Neste período, além da crescente valorização da arte conceptual assistiu-se também ao desenrolar de uma teoria sobre o problemático conceito de desmaterialização do objeto artístico¹³⁴ e discute-se também a objetificação da arte¹³⁵ adjacente a uma estética minimalista. Paralelamente testemunha-se uma particular atenção dada às diferentes marcas do processo e à própria ação física do fazer no desenho.

Neste contexto, o desenho passou ainda a estar fora do seu suporte tradicional (superfície bidimensional, papel, etc.), expandiu-se para a paisagem, através de instalações *site-specific* ou da performance, e adquiriu ainda materializações tridimensionais. Assim, neste período, coexistiam uma vertente conceptual (e.g. Sol LeWitt, Mel Bochner), uma vertente que presta atenção ao objeto minimal (e.g. Donald Judd, Robert Morris), mas também à paisagem como lugar da obra, no âmbito da *Land Art* (e.g. Robert Smithson, Richard Long).

Neste contexto, as marcas, ações ou processos que os artistas começaram a utilizar passaram a incluir ações e gestos no espaço que implicam novas dimensões como as de andar ou construir, para além de riscar ou espalhar. Ações registadas pelos artistas, através do desenho (esquemas ou diagramas), mas também através de câmaras, (vídeo, filme ou fotografia). De acordo com Laura Hoptman (2002) “a ideia de desenho em analogia com o ato físico tornou-se essencial, não só ao processo, mas também ao desenvolvimento da arte conceptual, tendo continuado, ainda para lá de 1980, a ser a

¹³⁴ O termo foi cunhado pelos críticos Lucy Lippard e John Chandler, no texto inaugural *The Dematerialization of Art*, 1967, publicado no *Art International Magazine*, em 1968. Abordámos num ensaio recente de título “Desmaterialização da Arte” e Imaterialidade: Desenho e Sublimação em James Turrell”, publicado em *Expressão Múltipla II: Teoria e Prática do Desenho: atas das conferências*, este conceito, bem como o de imaterialidade (Lillimose, 2006; Duffy Jr., 2016) na relação com o desenho. Cf. Pereira (2019a). O conceito acarreta em si um grau de problematização, porque dificilmente podemos encontrar uma arte que não se materialize de alguma forma. Podemos pensar no exemplo da chamada digitalização, que não deixa de ter uma substância ainda que numérica; ou da linguagem, que se concretiza nas distintas formas de comunicação humanas. A este propósito, Jean François Lyotard (1985) falava em “les Immatériaux”, conceito que introduzia a noção de “novos materiais” e, portanto, uma nova compreensão da materialidade: que além da materialidade física, considera a materialidade digital, algoritmos, a linguagem e, portanto, as formas de comunicação humana. Também dificilmente, como veremos, Mel Bochner aceita o conceito de desmaterialização, considerando ainda o pensamento como material de trabalho. Ver Bochner, em entrevista a Kranjec (2013, p. 2018).

¹³⁵ No mesmo texto sobre a questão da objetificação da arte, destacamos ainda o ensaio de Michael Fried, *Art and Objecthood*, de 1967, no qual o crítico aborda “a questão da experimentação, da temporalidade do objeto e a relação com o espectador, defendendo que o minimalismo ao tomar o espectador assunto da obra reivindicava também a sua experiência temporal” (Pereira, 2019a, p. 49).

opção metodológica preferencial dos artistas conceptuais, para traduzir ações artísticas em objetos de arte” (p. 11).¹³⁶

Assim, enquanto a conceção de desmaterialização acontecia, enfatizando-se a ideia de que o desenho podia ser um meio alinhado com a génese e materialização do pensamento, levando a uma perda de importância da marca física do desenho, ao mesmo tempo, a atenção deslocava-se para a ação de fazer dessa marca, para o processo (aspeto que analisaremos posteriormente). Veremos, pois, os resultados desta conceptualização no desenho, mas também da objetualização e expansão para o espaço real, efeitos que mostram que a “desmaterialização” foi além dos limites da arte conceptual.¹³⁷ Destacamos, trabalhos de Mel Bochner e de Sol LeWitt, que remetem para a amplitude conceptual do desenho que queremos sublinhar.

3.2.1 Gesto mental: Mel Bochner e Sol LeWitt

Em 1969, Mel Bochner escreveu um pequeno texto intitulado *Anyone can Learn to Draw*, relativo a uma exposição com o mesmo nome que teve lugar na Galeria Heiner Friedrich, em Munique, no qual identificou três atitudes principais de desenho que podiam ser observadas nessa exposição: “desenhos de trabalho”, “desenhos acabados”, e “desenhos diagramáticos” salvaguardando que estas atitudes não deviam ser tomadas como exclusivas ou restritivas¹³⁸. Para Bochner, a categoria mais importante era a de

¹³⁶ Tradução a partir de: “This idea of drawing as an analogue to activity became essential to the development of Conceptual Art, and it continues today post-1980s conceptualists as the preferred method of translating artful actions into art objects” (Hoptman, 2002, p. 11).

¹³⁷ Como escrevemos no referido artigo, publicado em 2019, “Lippard e Chandler preconizaram um futuro sem objetos, e descreveram uma arte emergente de cariz conceptual que olhava para os objetos artísticos como obsoletos, enfatizando o processo de pensamento sobre a sua materialidade. No entanto, o termo “desmaterialização” continha contradições, deixando em aberto uma via de corporalidade, mesmo para a arte conceptual (Lillemose, 2006, p. 119). Na atualidade, o conceito continua a ser observado, como no caso de Owen Duffy Jr., em *The Politics of Immateriality and 'The Dematerialization of Art'*, 2016, sugerindo uma visão mais abrangente, que contempla a imaterialidade, o fugaz e o contingente” (Pereira, 2019a, p. 50). Por estas razões, se propôs que o conceito tivesse uma abrangência mais alargada do que a da arte conceptual, veiculando possibilidades discursivas também sobre a própria materialidade e meios utilizados. E, por isso, se defendeu, com base em Lillemose (2006, p. 120), que se operou “uma transformação na arte, que em vez de ser formalmente concebida e constituída como objeto, passou a poder ser trabalhada conceptualmente a partir da própria ideia de materialidade” (Pereira, 2019a, p. 50). Esta pesquisa conceptual a partir da própria ideia de materialidade levou igualmente à atenção ao processo e ao foco no papel e intervenção do corpo na obra, procurando os artistas um alargamento das ações artísticas ao espaço real, quer à paisagem quer aos espaços expositivos. A *performance*, a *body art*, por exemplo, foram também expressões consequentes deste processo “desmaterializado”, em que o material passou a ser o tempo.

¹³⁸ Nas expressões originais: “working drawings”, “finished drawings” e “diagrammatic drawings” (Bochner, 2008, p. 61), no texto “Anyone Can Learn to Draw” que foi, originalmente, publicado como *press release* em *Drawings*. Munich: Galerie Heiner Friedrich, 1969 e republicado em Bochner (2008).

“desenhos de trabalho”, sendo estes representativos do próprio pensamento. Estes seriam os que mais diretamente representavam a ação de desenhar ou de desenho enquanto verbo: “O desenho é um verbo” dizia, remetendo para o fazer ou a ação que o desenho envolve.

Os “desenhos acabados” eram, para Bochner, considerados menos importantes: aqueles “sobre os quais não é realmente necessário falar em termos de desenho, mas que devem ser relacionados com a prática do artista como um todo”.¹³⁹ Eram também os que serviriam à metáfora de desenho como nome: “o desenho é um nome”. Já os “desenhos diagramáticos” eram, para o artista, a representação do desenho como linguagem: “o desenho é uma linguagem” (Bochner, 2008, p. 61).

Vemos, portanto, em Bochner a existência de uma analogia entre o pensamento e a ação de desenhar, representada pelos “desenhos de trabalho”, ou seja, o desenho como resultado de uma ação que representa um pensamento que ocorre ou que ocorreu.

Podemos afirmar que as categorias de Bochner, mesmo não exclusivas ou não restritivas, se aproximam tanto das teorias clássicas sobre desenho, pois conjugam pensamento (ideia) e ação (desenho), como dos enquadramentos mais recentes que o definem, quer como processo (verbo) quer como nome (coisa/objeto).¹⁴⁰

Bochner procurou, pois, evidenciar com esta exposição a conceção do desenho como materialização do pensamento, o que sugere também a proximidade a características como o inacabado ou o hesitante, particularidades transitórias, associadas à categoria de *pentimento* que historicamente relaciona o desenho com o estatuto de disciplina preparatória. Uma categoria típica na história do desenho, que no desenho contemporâneo é, por vezes, exibida de forma intencional ou assumida.

Durante o final dos anos 1960, à medida que a perspetiva de desenho como processo se afirmava, estas características transitórias do desenho eram reconhecidas. Nos anos que se seguiram, a particularidade especulativa tornou-se cada vez mais aceite

¹³⁹ Tradução a partir de: “don’t really have to be talked about in terms of drawing at all, but rather must be related back to the artist’s practice as a whole” (Bochner, 2008, p. 61). Laura Hoptman veio também a contrapor ao desenho enquanto ação ou processo, o desenho enquanto objeto, aproximando-se mais do seu entendimento como nome: “Drawing is a noun”, a respeito da exposição que organizou no Museum of Modern Art, em 2002, sobre a produção de desenho na transição do século XX para o XXI, que integrou e mostrou desenhos produzidos por vários artistas entre 1994 e 2002 (Hoptman, 2002).

¹⁴⁰ Como observámos antes, já Vasari, por exemplo, estipulara o desenho não apenas como o gesto operativo, mas como expressão e declaração de uma confissão interior (pensamento) e uma maneira de dar forma a esse pensamento, a essa ideia. Ao mesmo tempo, a palavra italiana *disegno* combinava a capacidade intelectual de conceber um plano, um designio, e a habilidade técnica para o executar, de dar forma à ideia. Igualmente, outro autor clássico, como Zuccaro, por exemplo, estabelecia as duas vertentes do desenho, ideia e ação, através do seu entendimento de *disegno interno* e *disegno externo*.

e, paralelamente, os artistas assumiram-na como aspeto inerente do desenho. Assim, as características de inacabado e preparatório do desenho foram enquadradas pelo discurso contemporâneo, e enquanto este discurso integrou a fragmentação e a síntese, mesmo os desenhos com estas singularidades, passaram a ser considerados obras acabadas. Em paralelo com a aquisição do estatuto de obra autónoma (quer em relação à subserviência a um outro meio quer em relação à ideia de marca sobre uma superfície), o desenho começou a ser mais conceptualizado, e o pensamento tornou-se também um material com potência a ser trabalhado, tal como o entendia Bochner, procurando através dele estabelecer relações sobre as categorias básicas da mente e da experiência, em vez de se concentrar nos objetos artísticos em si. Por isso, o artista considerava bizarras expressões como arte conceptual ou desmaterialização da arte:

Não gosto do termo “conceptual art”. É uma simplificação exagerada e leva a formulações bizarras como “dematerialized art”, como se houvesse algo no mundo que não fosse feito de matéria. No que me diz respeito, mesmo um pensamento é um material.¹⁴¹

Na referida exposição *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be viewed as art*, de 1966, Mel Bochner chamara já a atenção para o entendimento conceptual do desenho, através do interesse e introdução dos “desenhos de trabalho”.¹⁴²

De forma significativa Bochner propôs que, para além de um modo de fazer uma marca expressiva (conceção à qual na década anterior tinha estado fortemente associado), o desenho podia ser um modo racional de articular ideias e motivos visuais,

¹⁴¹ Tradução a partir de: “I don’t like the term “conceptual art”. It’s an over simplification and leads to bizarre formulations like “dematerialized art”, as if there was something in the world that wasn’t made up of matter. As far as I’m concerned, even a thought is a material”. Bochner em entrevista a Alexander Kranjec (2013, p. 2018).

¹⁴² Como se referiu, tendo sido convidado pela School of Visual Arts Gallery, para fazer uma exposição de desenho, Mel Bochner teve originalmente a ideia de criar uma exposição sobre desenhos preparatórios e projetuais, ou “working drawings”, como lhes chamou. Assim, numa primeira instância, pediu a alguns artistas desenhos deste tipo. Posteriormente, como tinha pouco material, alargou o seu pedido a intelectuais, a um compositor, um arquiteto, um biólogo, um matemático, um coreógrafo e a um engenheiro, solicitando-lhes desenhos preparatórios (projetuais), os quais denominou “o local de especulações privadas, um instantâneo da mente em ação”. Tradução a partir de: “the site of private speculations, a snapshot of the mind at work” (Bochner, 2008, p. 178). Desenhos que não tendo sido concebidos para ser exibidos ao público, e por serem, muitas vezes, indecifráveis, existem sobre os requisitos mínimos de obra de arte. A estes desenhos, adicionou fotocópias de materiais variados, como de uma fatura de Donald Judd para a construção de uma escultura, ou de uma página da revista *Scientific American*. Ver o texto do próprio artista, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be viewed as art*, 1966, publicado pela primeira vez em 1997, no qual explica como concebeu a exposição e o trabalho que desenvolveu, republicado em Bochner (2008, pp. 177-179).

muitas vezes, preconcebido. Com esta exposição, Bochner mostrou que na realidade a conceptualização de uma obra de arte se relaciona fortemente com a convicção de que o desenho está mais próximo da génese e materialização do pensamento. Ao fotocopiar os documentos, Bochner pretendia questionar a aura do objeto artístico e a marca autoral, conduzindo o espectador, não à forma material dos desenhos (“working drawings”), mas ao processo de documentação das obras e de conceptualização da exposição.

Bochner trabalhou na ideia de que o pensamento por detrás de uma obra é tão significativo como a obra final em si, questionando, portanto, a insistência do objeto acabado como obra de arte, bem como, a problemática da autoria, ao observar a exposição como uma obra da qual se apresentou como autor. Problematizou deste modo, também, a noção de reprodução na prática artística e na montagem de exposições.¹⁴³

Mel Bochner, como Sol Le Witt (que veremos de seguida), utilizou o desenho de forma instrumental. Um exemplo é a obra *Measurements Rooms*, de 1969, na qual articulou as medidas lineares de uma sala transferidas para a parede (em vez de nela colocar um objeto), com o intuito de definir o espaço em si mesmo como obra de arte (Figura 12).

Aplicável a qualquer espaço expositivo, a obra demarcava as distâncias entre todos os segmentos e determinava as medidas em *feet* e em *inches*, para que o espectador pudesse experienciar a sala vazia como um diagrama tridimensional.

¹⁴³ Atualmente estes pressupostos relativos à reprodução e à cópia, tanto nos processos como na montagem de exposições, podem ser observados em muitos artistas, como por exemplo, na prática de Joëlle Tuerlinckx (1958-), que abordaremos posteriormente.

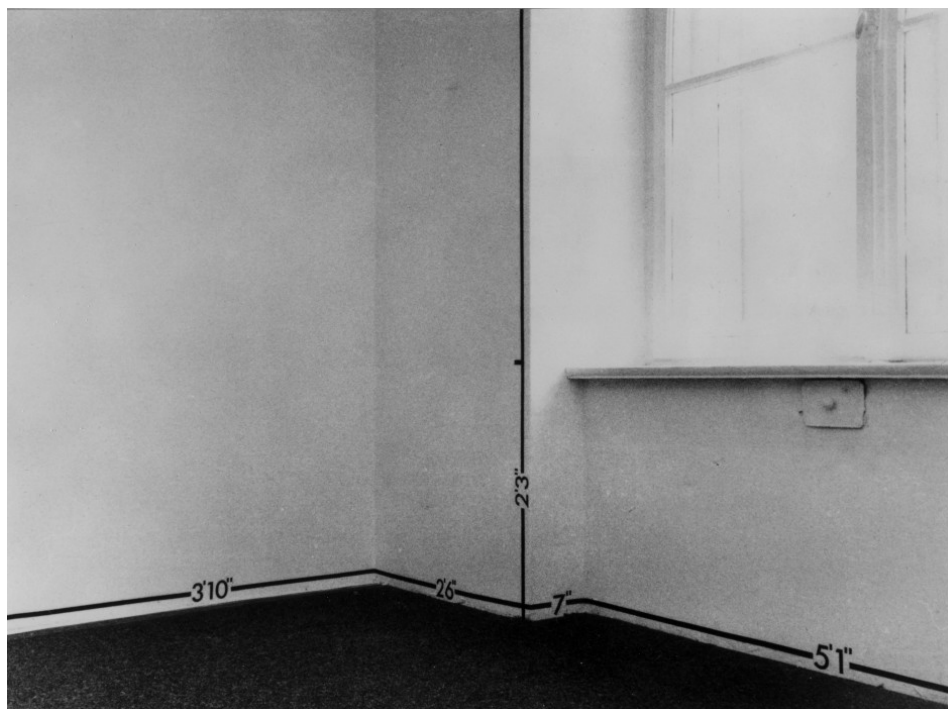


Figura 12 - Mel Bochner. *Measurements Rooms*, 1969. Vista da instalação. Gallerie Heiner Friedrich, Munique.

Numa conversa com Alexander Kranjec (2013), Mel Bochner, entendendo a obra de arte como ferramenta para pensar, e inspirando-se em Kant, parte da convicção de que o espaço apenas pode ser dividido e de que a ideia de espaço e de tempo são estruturas inatas. Assim, a obra *Measurements Rooms* não tem um centro, porque cerca o espectador. E, é este, o centro da obra, um centro móvel:

Em algum momento, li um livro sobre diferentes conceitos de espaço, e havia uma frase que me prendeu: “Não é possível criar espaço, só é possível dividir o espaço”. Isto foi uma revelação. O espaço é um dado adquirido. Sabemos disso por Kant. Essa é toda a ideia de estruturas inatas, que espaço e tempo são *a priori*. Eu estava a jogar com medição e percebi a certo ponto que tinha que medir alguma coisa. (...) Quando coloco as medidas na parede, estou a forçar a arquitetura a revelar-se, a abrir mão da sua transparência. Quando fiz a primeira instalação na Alemanha, tive outra revelação: No “Measurement: Room” não há centro, porque a arte envolve-nos. Conforme nos movemos pela sala, o centro aparece e desaparece constantemente. Está sempre simultaneamente à frente e atrás de nós. O visitante é o centro do trabalho, um centro móvel.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Tradução a partir de: “At some point, I read a book about different concepts of space, and there was one sentence that stuck with me: “You can’t make space, you can only divide space.” This was a revelation. Space is a given. We know that from Kant. That’s the whole idea of innate structures, that space and time are a priori. I was playing with measurement, and I realized at a certain point I’ve got to measure something. (...) When I put the measurements on the wall, I’m forcing the architecture to reveal itself, to surrender its transparency. When I did the first installation in Germany, I had another revelation: In the “Measurement: Room” there is no center, because the artwork surrounds you. As you move around the room, it constantly appears and disappears. It’s always simultaneously in front of and behind you. You are the center of the work, a mobile center”, Bochner em entrevista a Kranjec (2013, p. 2019).

Esta afirmação da vertente conceptual da arte revela, pois, no desenho atitudes ou tentativas de depuração visual, como bem sublinha esta obra de Bochner, mas também a intenção de tenuidade ou mesmo a eliminação da marca da mão do artista, como Sol LeWitt que, embora resistisse à linha redutiva do minimalismo, eliminou a marca gráfica despida de qualquer conotação virtuosa ou técnica, desenvolvendo uma afirmação conceptual através da qual instruíra outros à realização das suas obras, de que são exemplo, os *Wall Drawings*, iniciados em 1968.

LeWitt é também exemplar no sentido de que no seu trabalho congrega de forma visível a dualidade do desenho, entre ideia e a evidência do processo de fazer a marca. Nos *Wall Drawings* (Figura 13) a transparência da instrução que configura as linhas, usualmente executadas por um assistente, dá a ver todas as inflexões dos traçados, suscitadas pelas irregularidades da superfície (parede) e todas as contingências do processo de execução.¹⁴⁵

No texto, *Sol LeWitt: Modules, Walls, Books*, de 1975, Lawrence Alloway, notou a conexão entre LeWitt e o conceito de desenho como antecedente e independente da execução, ou seja, como ideia, afirmando que “Os desenhos de LeWitt propõem uma nova relação entre o desenho como toque e o desenho como conteúdo intelectual”.¹⁴⁶

LeWitt fornecia instruções a assistentes para que estes pudessem executar a obra, não se importando com o ato de fazer, nem com o facto de a sua mão não estar envolvida. Assim, um desenho de LeWitt não é estabelecido como marca sensitiva autoral, mas como uma partitura, uma linguagem notacional que, tal como uma pauta, requer um intérprete e uma execução para ativar a obra. Desenhar a partir de um manual de instruções.

¹⁴⁵ Sobre os *Wall Drawings* apresentados nas figuras e outros *Wall Drawings* de LeWitt ver, por exemplo, *Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective*, exposição que abrange a carreira do artista de 1969 a 2007 e compreende a exibição de 105 dos desenhos de parede em grande escala de LeWitt. Os desenhos foram instalados de acordo com as próprias especificações de LeWitt, ao longo de três andares de um edifício histórico situado no centro do campus do Massachusetts Museum of Contemporary Art (MASS MoCA) em North Adams, MA, nos EUA, e estarão em exibição durante um invulgar período de 25 anos. Ver MASS MoCA (2021). Além das imagens é possível também aceder a informações detalhadas sobre cada desenho, desde as instruções originais de LeWitt à primeira instalação ou à identidade das pessoas que os desenharam pela primeira vez, por exemplo.

¹⁴⁶ Tradução a partir de: “LeWitt's drawings propose a new relation between drawing as touch and drawing as intellectual content” (Alloway, 1975, p. 38).

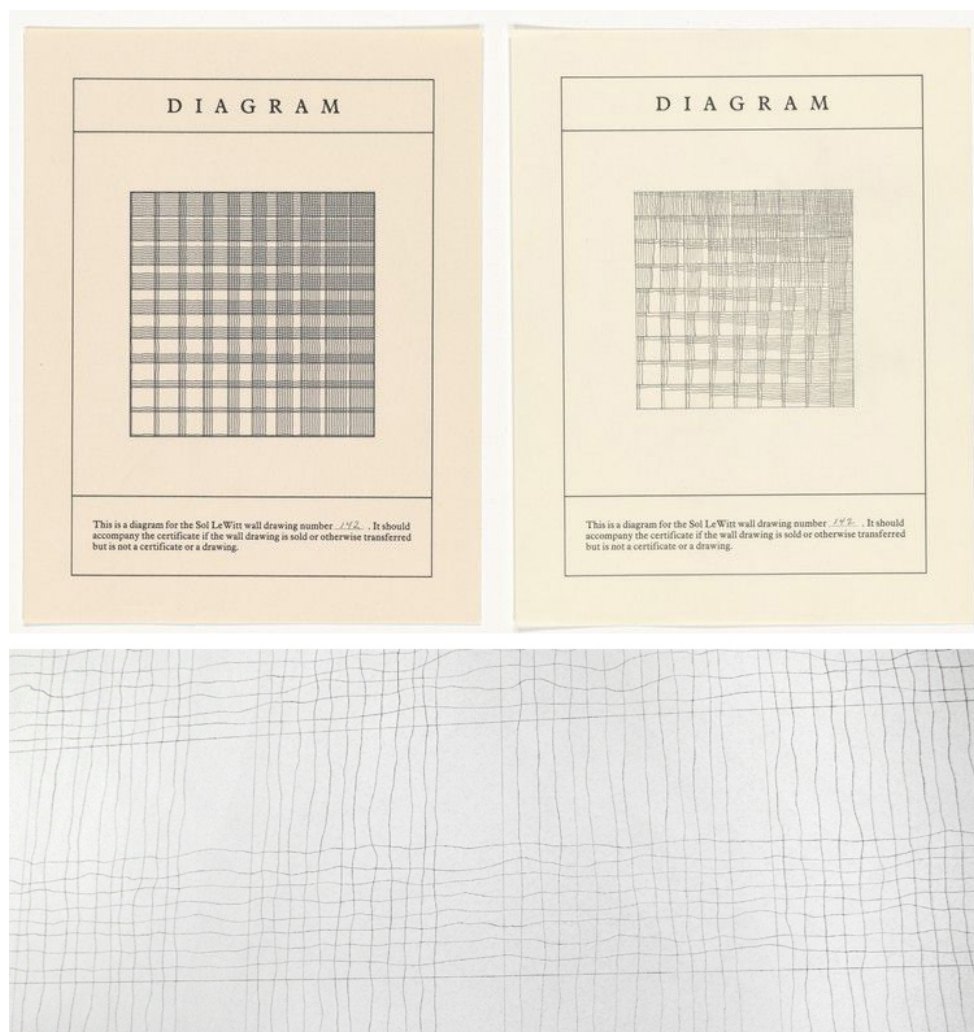


Figura 13 - Sol LeWitt. Em cima: Diagramas para *Wall Drawing 142*, 1972. Em baixo: *Wall Drawing 142*, 1972. Lápis negro sobre parede. Desenhado pela primeira vez por Jo Watanabe, Yale University Art Gallery. Col. Sol LeWitt, Chester, Connecticut.

Como salientou Alloway: “LeWitt demonstra a possibilidade de desenhar como raciocínio puro (...) o controle não é uma questão de participação manual, mas sim de estabelecer um sistema dentro do qual a execução do seu sistema só pode produzir um LeWitt”.¹⁴⁷ Assumindo, portanto, este carácter conceptual, uma obra de LeWitt é passível de ser repetida, redesenhada mais do que uma vez (Figura 14).

¹⁴⁷ Tradução a partir de: “LeWitt demonstrates the possibility of drawing as pure ratiocination (...) control is not a matter of manual participation but rather of setting up a system within which the execution of his system can only produce a LeWitt” (Alloway, 1975, p. 39).



Figura 14 - Sol LeWitt. Em cima: *Wall Drawing 49, A Wall Divided Vertically into Fifteen Equal Parts, Each with a Different Line Direction and Colour, and All Combinations*, 1970. Instrução (Diagrama e Certificado), Tate Gallery, Londres; Em baixo, esquerda: Vista da instalação (detalhe) na Tate Modern, Londres, 2000. Lápis de cor sobre parede. Tate Modern, Londres; Em baixo, direita: Bill Mill. *Solving Sol*, 2014. Simulação digital (antevisão).

Em *Paragraphs on Conceptual Art*, 1967, LeWitt defendia a ideia ou conceito como o aspeto mais importante do trabalho, valorizando todas as etapas do processo de pensamento na realização da obra final:

Na arte conceptual, a ideia ou conceito é o aspeto mais importante da obra (...). Se o artista realiza a sua ideia e a torna visível, todas as etapas do processo são importantes. A ideia em si, mesmo que não seja visível, é tanto uma obra de arte quanto qualquer produto acabado. Todas as etapas intermediárias – rabiscos, esboços, desenhos, obras fracassadas, modelos, estudos, pensamentos, conversas – são de interesse. Aqueles que mostram o processo de pensamento do artista às vezes são mais interessantes do que o produto final.¹⁴⁸

No entanto, em *Sentences on Conceptual Art*, em 1969, LeWitt distingue ideia de conceito, afirmando que são as ideias que implementam o conceito. As ideias fazem

¹⁴⁸ Tradução a partir de: “In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work (...). If the artist carries through his idea and makes it into visible form, then all the steps in the process are of importance. The idea itself, even if not made visible, is as much a work of art as any finished product. All intervening steps – scribbles, sketches, drawings, failed works, models, studies, thoughts conversations – are of interest. Those that show the thought process of the artist are sometimes more interesting than the final product” (LeWitt, 1967, pp. 79-83).

parte de uma cadeia de desenvolvimento, de um processo de pensamento em que todas as etapas eram valorizadas, na passagem da ideia à concretização física, observando, ao mesmo tempo, a própria ideia (mesmo que não materializada) como obra de arte.

O trabalho de LeWitt, como os *Wall Drawings*, por exemplo, desenrola-se entre a ressonância do trabalho manual, marcado pela orientação e fragilidade da linha, e a significação adicional de que a execução de cada obra é única e frequentemente efêmera. Embora as formas surgissem geométricas, repetitivas e ordenadas, a intenção de LeWitt era diferente do interesse reducionista dos minimalistas.

No que respeita à relação do desenho com o espaço arquitetónico, tanto em LeWitt, como em Bochner era trabalhada de forma conceptual e pretendia dirigir a atenção para o próprio espaço. É com esta preocupação que Le Witt expande os seus desenhos de grelhas de grafite para o campo tridimensional, através da construção racional e modular com base na organização de sistemas simples, como, por exemplo, em *Modular Structure*, de 1966, que consiste numa grade tridimensional simples.

Já envolvido com a arte conceptual e inspirado, entre outros, por Henry Flynt e o ensaio *Concept Art*, de 1961, LeWitt produziu desenhos para as diferentes possibilidades que essas estruturas modulares poderiam oferecer.¹⁴⁹ O que interessava ao artista era a multiplicidade de possibilidades que podiam ser geradas por uma ideia simples. Assim, o método modular simples que fazia parte da sua escultura/estruturas tridimensionais, tornou-se num sistema conceptual cuja origem assenta nos seus desenhos.¹⁵⁰

Neste ponto, é importante esclarecer porque se convoca LeWitt no contexto desta investigação: interessa-nos a perspetiva do entendimento da arte como ideia, e não tanto, pelo seu método que, na realidade, aproximava o desenho novamente às duas dimensões, nomeadamente, ao usar a parede como suporte. Interessa-nos a amplitude conceptual da sua marca que advém da importância dada à ideia na construção do

¹⁴⁹ O texto foi escrito em 1961 e publicado em 1963. Nele, o autor afirmou que o conceito é o material da arte conceptual, uma vez que este se relaciona com a linguagem e, por isso, com a ideia de estrutura. O que torna, por sua vez, a linguagem, no material da arte conceptual.

¹⁵⁰ LeWitt, como também Donald Judd, colocaram objeções em relação à pintura e conceberam-na como um objeto tridimensional. Deste modo, ambos começaram a criar objetos tridimensionais que tinham o desenho como base fundamental, fosse através de conjuntos de instruções, ou através da mudança de escala: no caso de LeWitt, reproduzindo as grelhas tridimensionalmente (em estruturas modulares); no caso de Judd, reproduzindo peças de forma seriada (com as conhecidas *Stacks* ou “Pilhas”). Em ambos os casos, a marca do autor era diluída, tornando-se irrelevante.

conceito, e da pretensão de eliminar a mão autoral, ao dar instruções a outros para realizar as obras.

3.2.2 Ordenação, repetição e série

A particularidade conceptual é acentuada com o recurso a determinadas características que ampliam as marcas do desenho. Elementos recorrentes como grelhas, repetição, serialidade, ordenação, objetualidade, recusa da manualidade/ fabricação industrial vieram destacar as qualidades notacionais, provisórias e incidentais do desenho, agregando um novo valor à amplitude da marca no sentido mais conceptual e autónomo, não confinado ao sentido subsidiário que tradicionalmente o desenho tinha. Mas de que modo isto se processou?

Por um lado, os artistas de que falámos i.e. Mel Bochner e Sol Le Witt, mas também Agnes Martin, Ellsworth Kelly, Robert Ryman, Donald Judd, Robert Morris, entre outros, exploraram estratégias que abanaram os alicerces da tradição sobre o que era considerado liminar no desenho, salientando precisamente essas características mais sistemáticas, usando com se disse, grelhas, repetição, serialidade, ordenação, objectualidade, fabricação industrial em detrimento da manualidade ou da marca autoral. Por outro, artistas como Robert Smithson, Walter di Maria, Richard Long, Michael Heizer, Christo e Jeanne-Claude, James Turrell, por exemplo, estenderam o desenho para a paisagem e introduziram-no no espaço da galeria, abrindo-o além da esfera privada ou da escala intimista dos limites de uma superfície ou do estúdio. Todos sublinhavam desta forma o rigor conceptual e não a habilidade ou virtuosismo da mão, através de novos gestos com os quais demonstraram a importância do desenho na desconstrução da subjetividade que muitos destes artistas perseguiram. Fizeram-no, recorrendo a convenções como as enunciadas, i.e. a grelha, a escrita de instruções, a serialidade, etc., gestos que congregam ações repetitivas, que sublinham o carácter conceptual, mas que paralelamente, abriram caminho à afirmação do processo na prática artística.

Rosalind Krauss, no ensaio *Grids* em 1979,¹⁵¹ referiu-se à grelha como o elemento que representa uma rutura no processo de trabalho em relação à natureza, uma vez que no sentido espacial, a grelha estabelece a autonomia do reino da arte: “Plana,

¹⁵¹ O ensaio foi originalmente publicado na revista *October*, Vol. 9, Summer 1979, pp. 50-64, e reimpresso em Krauss (1985, pp. 9-22).

geometrizada, ordenada, é antinatural, antimimética, antireal”.¹⁵² Muitos artistas, entre outros, Sol LeWitt, utilizaram-na como princípio ordenador, como recurso que permitia gerar processos mentais complexos. Outros, como tendência de circunscrição estrutural do gesto à geometria, atitude que, de acordo com Domingos Rego (2013) “remonta a autores como Malevitch ou Mondrian” (p. 32).

Artistas como Agnes Martin (1912-2004), Ellsworth Kelly (1923-2015) ou Robert Ryman (1930-2019) usam a grelha e desenvolvem marcas de amplitude monocromática e estrutural, como pronúncios de um gesto contido, mínimo, velado. As suas marcas têm um carácter depurado, abstrato e evocativo.

Agnes Martin: ordenação sensível

O desenho de Agnes Martin é pautado por uma marca sensível, repetitiva, de carácter poético e qualidade ténue e delicada. Agnes Martin procurava uma beleza ideal, uma perfeição não só visual e formal, mas mental: “Quando penso em arte, penso em beleza. A beleza é o mistério da vida. Não está apenas no olho. Está na mente. É a nossa resposta positiva à vida”.¹⁵³ Além da geometria e repetição como características formais da sua marca, como na vida, a beleza é o assunto do seu trabalho, procurando o sublime e a perfeição.

Em meados da década de 1960, Agnes Martin intensificou a natureza translúcida de seu trabalho, ao optar pela tinta acrílica, em detrimento do óleo. A tinta acrílica permite a adição de água, em diversas aplicações de aguadas de cor translúcidas sem o efeito amarelado dos óleos diluídos. Em *Red Bird*, de 1964 (Figura 15, à esquerda), a artista inscreveu uma suave grelha a lápis de cor vermelha sobre uma aguada subtil, numa superfície lisa. As linhas evidenciam a vibração do gesto, a marca sensível da mão, ainda que suavizada pela aguada.¹⁵⁴ O trabalho revela a grelha como elemento estruturador, ordenador e mostra a repetição do gesto, elementos característicos da

¹⁵² Tradução a partir de: “Flatened, geometricized, ordered, it is antinatural, antimimetic, antireal” (Krauss, 1985, p. 11).

¹⁵³ Tradução a partir de: “When I think of art I think of beauty. Beauty is the mystery of life. It is not just in the eye it is in the mind” (Martin, 2005, p. 153).

¹⁵⁴ *Red Bird* foi inspiração para o músico e compositor John Zorn num disco de homenagem à artista editado pela Tzadik, intitulado *Red Bird for Agnes Martin*, 1995. É composto por duas peças *Dark River 8’52’’* e *Red Bird 41’01’’*, em que as peças surgem como uma respiração suave, de ritmos melancólicos, quase românticos e matizado suave como na obra de Agnes Martin.

marca de Martin. Nesta artista vemos ainda presente a ideia de serielidade, uma vez que muitas obras pertencem a séries ou portfólios.¹⁵⁵

O desenho apresentado exemplifica ainda a exploração serializada da variação formal de Agnes Martin, guiada e limitada pela configuração geométrica da grelha.¹⁵⁶ A artista utiliza a grelha, e a ortogonalidade dessa estrutura, acrescentando variações gráficas permitidas pela marca da própria mão, através da sobreposição de camadas suaves de aguadas de tinta que geram irregularidades de tom, textura, linha, criando uma espécie de vibração na imagem desenhada.

A apetência pela grelha e por formas geométricas foi impulsionada por um interesse em criar uma experiência estética elevada com meios limitados e sistemáticos, empregando variações sensuais na qualidade da linha, mudanças sensíveis no tom ou textura e relações matizadas entre os materiais, que contribuem para a beleza de poética telúrica característica da sua marca.

Apesar da natureza aparentemente racional do seu sistema, Agnes Martin acreditava na arte como um campo de experiência transcendente, muito parecido com a própria natureza e mais próxima de uma experiência emocional. Posteriormente, acrescenta à sua pesquisa artística, novas explorações com a geometria, não a partir da grelha, mas com quadrados e retângulos, sempre na prossecução de um entendimento da pesquisa artística como um empreendimento espiritual e de busca da perfeição, preocupando-se, precisamente, com a resposta emocional que as obras podiam suscitar.

Ellsworth Kelly: regularidade e acaso

A obra de Ellsworth Kelly, por sua vez, evidencia também o envolvimento com a grelha, com a linha (vertical, horizontal, diagonal, curva),¹⁵⁷ com a forma (triângulo,

¹⁵⁵ Exemplo, a obra *Praise*, de 1976 que pertence a um portfólio de 13 trabalhos, no qual utilizou tinta de carimbo e a repetição do gesto.

¹⁵⁶ É possível estabelecer um paralelismo com o trabalho do compositor Philip Glass na música, que na década de 1960 desenvolveu obras de aproximação à estética minimalista, criando peças de ritmos sincopados dentro de uma estrutura diatónica (escala de sete notas, com cinco intervalos de tons e dois intervalos de semitons entre as notas), vindo a partir de meados da década de 1970 a desenvolver um estilo inspirado em Ravi Shankar e nas estruturas repetitivas da música indiana e criando peças de estilo repetitivo. (Cf. Philip Glass. *Britannica Encyclopedia*. Consultado em 23-07-2020, em <https://www.britannica.com/biography/Philip-Glass>).

¹⁵⁷ Na prática de Kelly, a linha é também a marca gráfica dos desenhos de plantas, silhuetas mínimas, que o artista sempre desenvolveu ao longo da sua prática. Estes são aparências visuais de formas vivas, como silhuetas evocativas de uma presença, que o artista considerou “observações impessoais da forma”. Cf. Kelly (1980, p. 30-32).

círculo, quadrado, retângulo) e a cor (vermelho, amarelo, azul, verde). Todos são elementos plásticos catalisadores do desenho no trabalho de Kelly, na transição dos anos 1950 para a década de 1960.

Regularidade, configuração linear, composição em partes, fragmentos em forma de quadriláteros e, o acaso, são algumas das características de trabalhos de Ellsworth Kelly, em que a grelha é também um elemento estruturador. Além destas características, destaca-se ainda a presença da colagem na marca de Kelly. Obras como *Bruschstrokes Cut into 49 Squares and Arranged by Chance* ou *Spectrum Colors Arranged by Chance II*, ambos de 1951 (Figura 15, ao centro) mostram padrões lineares, com introdução de linhas (a primeira) e de áreas de cor (a segunda). Em ambas, a composição foi determinada com base no acaso e foi utilizada a colagem. Em termos da organização da composição, no método de Kelly, o acaso visava contornar a expressão subjetiva e a vontade consciente do artista. De acordo com Matthew Bailey (2013b), é com o objetivo de não deixar que decisões racionais controlem o curso do trabalho, que o artista adota estratégias mais sistemáticas de acaso, como a redução e serialização, em que se incluem a criação de colagens por meio de desenhos numéricos aleatórios, a execução de pinturas monocromáticas, o uso de grelhas e a repetição da forma.

O título da obra enfatiza o interesse do artista pela indeterminação ou acaso, como uma estratégia que lhe permitiu libertar-se das abordagens tradicionais de invenção e composição. As obras evidenciam ainda o gosto pelo trabalho em série, pois pertencem a séries importantes de colagens feitas de quadrados recortados, em que Ellsworth Kelly desenvolveu complexas composições de grelhas, chegando a empregar até 1600 quadrados, a partir de sistemas predeterminados e procedimentos aleatórios para decidir onde colocar cada recorte linear ou cada cor (Cf. Bernstein, 1997, p. 42).

Além da estrutura e da forma, a cor era também um elemento muito importante para o artista, bem como a abstração. Também com evidentes pontos comuns com Piet Mondrian, Ellsworth Kelly utilizava estes elementos como forma de abertura da marca, de abertura do trabalho, de modo que este fizesse parte do tempo presente (San Francisco Museum of Modern Art, 2018).



Figura 15 - Esquerda: Agnes Martin. *Red Bird*, 1964. Tinta colorida e lápis sobre papel, 311 x 304 mm. © 2021 Estate of Agnes Martin/ ARS, NY. Centro: Ellsworth Kelly. *Brushstrokes Cut into 49 Squares and Arranged by Chance*, 1951. Tinta em papel cortado e colado sobre papel, 349 x 356 mm. © Ellsworth Kelly. MoMA, NY. Direita: Robert Ryman. *Untitled*, 1961. Lápis de grafite, lápis de carvão e pastel branco sobre papel cinzento, 254 x 254 mm. © 2018 Robert Ryman/ ARS, NY.

Robert Ryman: limites e arbitrariedade

A grelha e a repetição são igualmente elementos estruturais nos desenhos de Robert Ryman. Estes evidenciam também uma marca contida, mas gestual, uma marca que revela os resíduos físicos da matéria. Os seus desenhos contemplam uma estrutura, uma contenção formal, assente em linhas ortogonais, também com reminiscências em Piet Mondrian. Em *Untitled*, de 1961 (Figura 15, à direita) observa-se uma estrutura de linhas ortogonais sobre a qual se sobrepõem configurações variadas de gestos da mão, preenchendo a superfície com a sua assinatura rabiscada, numa vertente próxima das marcas dos *graffiti* nas paredes (Cf. McGlynn, 2018). A assinatura de Ryman serve como “chave cartográfica” (Gaylor, 2013) em muitas obras: “Em vez de seguir a convenção de assinar “sobre” uma pintura, a sua assinatura é um lugar específico, transformando-se numa componente integral de cada composição”.¹⁵⁸

Ryman cria limites ortogonais para marcar espaços, e a forma como desenha dentro deles ou transpondo-os serve para destacar a arbitrariedade dessas marcações. Este processo de circunscrição cuidadosa fundamenta a sua prática, que é exploração sistemática das marcas.

Neste desenho, o interesse do artista em delinear o espaço da superfície é evidente. O trabalho com lápis e pastel branco é preenchido com marcas apertadas e caóticas que lembram a marca de Cy Twombly.

Neste desenho, Ryman desenhava cuidadosamente uma grelha, que orienta as marcas, indo algumas além dos seus limites. O campo branco forma um limite no canto superior esquerdo da superfície do desenho. O artista joga numa negociação entre

¹⁵⁸ Tradução a partir de: “Instead of following the convention of signing “over” a painting, his autograph is site-specific, transforming itself into an integral component of each composition.” (Gaylor, 2013).

marcas (composição) e fundo, acentuando a fronteira entre os dois. Aliás, uma relação que se replica aquando da instalação do desenho no plano da parede.

A marca de Ryman caracteriza-se, pois, por esta marcação dos limites (por vezes usando a grelha), pela monocromia, pela atenção à materialidade, à repetição e serialidade, bem como pela preferência pela cor branca e pelo formato quadrado. Ryman desenvolveu sistemas estruturais e formais, explorando variações e possibilidades de composição, com recurso a tecnologia simples na instalação das peças e na forma de as fixar à parede – esta é uma parte do processo a que dá bastante importância. A sua metodologia de instalação usa elementos simples como pregos, parafusos, fita-cola ou tachas que enfatizam quer a fragilidade das peças quer a delicadeza formal e material, que contrasta com o rigor conceptual do artista, nomeadamente em relação à própria forma de instalação das peças e aos limites da materialidade implicada no processo. As marcas destes e de outros artistas conceptuais, minimais e pós-minimais realizaram uma mudança fundamental no desenho, apontando na direção de questões relacionadas com a materialidade e a conceptualidade e, subsequentemente, na prática de artistas que empregam procedimentos enraizados no processo.

Estes exemplos do uso de repetição – de linhas, gestos, marcas e símbolos – e de variações seriais revelam uma abertura da marca e, conseqüentemente, do campo do desenho. No âmbito da ordenação e estrutura que a grelha oferece, a experimentação individual pode emergir, enquanto a serialidade oferece variedades subtis das marcas pessoais dos artistas, nas suas formas, materiais e métodos. A repetição e serialidade são expandidas nas marcas destes artistas, assumindo, muitas vezes, a forma de sistemas geradores simples nos quais os artistas estabelecem parâmetros e limites conceptuais específicos, às vezes arbitrários, que precedem a execução, o fazer das marcas, que seguem meticulosamente para chegar ao tal desenho objeto /coisa materializada.

A ordenação, repetição e serialidade geraram uma extensão do desenho e funcionaram como vitamina revitalizadora, importante nessa abertura da marca, com que estes artistas reconfiguraram o terreno do desenho.

Esta reconfiguração do desenho e abertura da marca complementa-se ainda através de outros caminhos, trilhados por artistas adeptos do minimalismo, como por exemplo, Donald Judd, Carl Andre, ou Robert Morris, que prestam atenção ao objeto. Desenvolveram um enquadramento teórico e prático para a criação artística (não-figurativa) que teve por base um claro conjunto de códigos e processos. Mostrando-se

céticos em relação à prática do desenho, abraçaram o fabrico industrial e técnicas para além da composição bidimensional, ou como representação recorrendo ao trabalho em série ou a princípios formais de algum modo relacionados com a *gestalt*.¹⁵⁹ Estes perseguiram o desígnio de criar obras que fossem objetos artísticos tridimensionais, transcendendo os campos da pintura e da escultura. Donald Judd, num ensaio seminal, *Specific Objects*,¹⁶⁰ em 1965, afirmava a diluição dos limites dos próprios campos, indo a obra além de si própria:

Exceto por um campo completo e não variado de cores ou marcas, qualquer coisa colocada num retângulo e num plano sugere algo dentro e sobre outra coisa, algo em seu redor (...). Os campos geralmente também não são limitados e dão a aparência de secções cortadas de algo indefinidamente maior.¹⁶¹

3.2.3 Marcas na paisagem

Este olhar para fora dos limites dos campos, conduz alguns artistas a uma relação diferente com o espaço, levando ao desenvolvimento de obras em espaços naturais, muitas delas, indícios, marcas de uma passagem, podendo ser interpretadas como desenhos na paisagem.

Na prática destes artistas, o desenho surge também como notação gráfica, diagrama, esboço, que consistiam em informações, pensamentos sobre obras de maior escala, ambicionadas a ser construídas no espaço real. Robert Smithson, Walter Di Maria, Richard Long, Michel Heizer, Dennis Openheim, Christo e Jeanne-Claude, James Turrell são alguns dos artistas que contribuíram para uma importante expansão do campo do desenho, nos quais destacamos as interrogações sobre os conceitos de tempo, lugar e espaço, e que destacamos. Estes desenvolveram um conjunto de metodologias e formas de fazer marcas na paisagem. Marcas que exploram também as

¹⁵⁹ Esta produção artística pode ser vista como uma revigoração do modernismo tardio, que se observa, quer nas próprias obras, quer nos processos de criação (assente em sistemas), com influências formais do construtivismo russo, e que veio a influenciar a estética do minimalismo, bem como, do neo-concretismo sul-americano. Cf. Strickland (1993).

¹⁶⁰ O texto foi publicado originalmente, em *Contemporary Sculpture: Arts Yearbook* 8. New York: Art Digest, Inc., 1965, pp. 74-82; republicado em *Complete Writings 1959-1975*. Nova Scotia: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975 e, depois, em Judd (2005, pp. 181-189).

¹⁶¹ Tradução a partir de: “Except for a complete and unvaried field of color or marks, anything spaced in a rectangle and on a plane suggests something in and on something else, something in its surround (...). Fields are also usually not limited, and they give the appearance of sections cut from something indefinitely larger.” (Judd, 2005, pp. 182-183).

características de efemeridade, dada a ação que o tempo como material acaba por exercer sobre elas.

Robert Smithson, Walter Di Maria, Richard Long, Michael Heizer: a linha expandida

No enquadramento com interrogações sobre o lugar, o espaço, a obra num lugar, desenvolveu-se o movimento da *Land Art*, pelo qual os criadores inscreveram desenhos na própria paisagem, como a conhecida *Spiral Jetty* (Figura 16) de Robert Smithson (1938-1973), que permitiu lançar interrogações sobre a compreensão do desenho como “campo multidimensional” (Gantes, 2014, p. 365), contínuo, aberto.

Este e outros projetos no contexto da *Land Art* compreendiam um conjunto de elementos multimédia, desde desenhos, esboços em papel, a imagens registadas pela fotografia, ao vídeo e que funcionavam como material de documentação das instalações na paisagem. Intervenções, por vezes, como no caso de Smithson, puramente imaginárias ou ficcionadas, permanecendo apenas como pensamento, através da forma de notação bidimensional, como alguns projetos de ilhas de Robert Smithson, que se configuram, assim, como “lugar mental” (Gantes, 2014, p. 370), colocando, mais uma vez, o desenho (a obra) precisamente nesse patamar de cognição.¹⁶²

Robert Smithson é um destes artistas e que, como refere Manuel Gantes (2013), “foi uma figura determinante para a expansão do campo do desenho, com implicações para o século XX que não se encontram de todo esgotadas. Um desenho na Terra e um desenho no tempo e no espaço (p. 365)”. Desde a notação bidimensional (diagrama, escrita, esboço), à fotografia, ao filme, ao lugar (*site* e *no-site*), o trabalho de Smithson discute problemas do campo desenho, e interroga-o nas suas concepções tradicionais.¹⁶³

¹⁶² O artista utilizou o desenho em esboços, para dar a ver obras de difícil materialização que, devido às suas ambições, atingiam proporções monumentais, ou por serem executadas em locais distantes. Exemplos como *Study for Floating Island to Travel Around Manhattan Island*, 1967; *Island Project*, 1970; *9 Islands In A Circular Pond*, 1971, são desenhos a lápis sobre papel, nos quais Smithson indicava as coordenadas de localização dos projetos. Alguns destes projetos vieram, no entanto, a ser construídos muito mais tarde, como é exemplo, a ilha flutuante, de 250 m² finalizada em 2005, com o nome *Smithson Floating Island*, em New York, NY, USA. Foi produzida pelo projeto Minetta Brook (<https://watercourses.typepad.com/watercourses/>) em colaboração com o Whitney Museum of American Art, com a assistência do Hudson River Park Trust e do Departamento de Parques e Recreação de Nova York. Estas e outras obras podem ser vistas no sítio da *Fundação Hold Smithson*, em <https://holtsmithsonfoundation.org/>.

¹⁶³ Termos introduzidos por Smithson, em que *site* era utilizado para designar as obras na paisagem e *no-site* para as obras no espaço da galeria (destinado à apresentação de testemunhos documentais das obras na paisagem). Cf. Wandschneider e Faria (1999, p. 19).

Além de funcionarem como metáforas do desenho no espaço, estas obras na paisagem, configuram-se em registos lineares ou circulares inscritos na terra, ou como alinhamento de pedras, sugerindo o desenho com expressão basilar na linha, em materializações invulgares. Exemplos são *Mile Long Drawing*, de 1968, de Walter de Maria (1935-2013), um desenho de longas e paralelas linhas de giz sobre o Deserto do Mohave, ou os traçados lineares de Richard Long (1945-), feitos com alinhamentos de pedras ou pelo desgaste do próprio caminhar na paisagem, como *A Line Made by Walking*, de 1967, ou ainda *Nine Nevada Depressions nr. 1*, de 1968 de Michael Heizer (1944-), no Jean Dry Lake, no Nevada, que consiste em nove depressões lineares feitas no solo (Figura 16).

Estas obras – desenhos de escala sobre-humana – interpelam os sentidos de lugar, espaço, tempo, distância e escala, bem com a relação com a natureza.

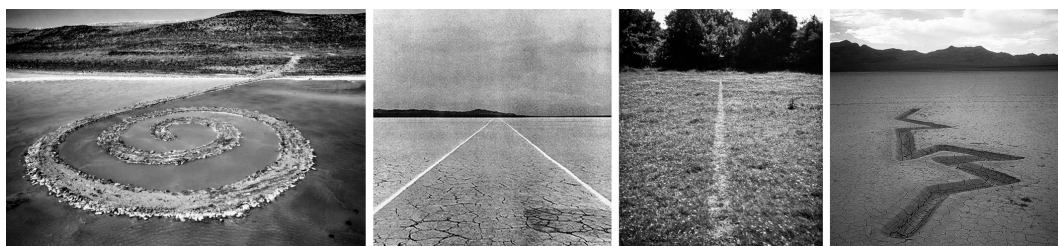


Figura 16 - Da esquerda para a direita: Robert Smithson. *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, Utah, EUA, 1970. Lama do Utah, cristais de sal precipitados, pedras, água, 457,2 m x 0,46 m. Dia Art Foundation © Holt/Smithson Foundation and Dia Art Foundation. VAGA at ARS, NY; Walter de Maria. *Mile Long Drawing*, 1968. Deserto de Mohave, EUA; Richard Long. *A Line Made by Walking*, 1967. Inglaterra; Michael Heizer. *Nine Nevada Depressions*, 1968, Jean Dry Lake, Nevada, EUA.

Além de interrogarem os limites dos campos artísticos (Cf. Krauss, 1979), estas marcas na paisagem tornam também evidente o processo que as originou, como referência de uma passagem, de uma atitude, de um gesto, de uma deslocação. Assim, chamando a atenção para o processo, para a ação que originou a marca, o tempo torna-se nelas o material, por contraponto a obras conceptuais em que o material era o conceito.

Dennis Oppenheim: da terra ao céu

Como Robert Smithson, Walter Di Maria, Richard Long, ou Michael Heizer, também Dennis Oppenheim (1938-2011) desenvolveu várias intervenções na paisagem. O artista explorou os limites dos meios, das disciplinas e do corpo, com atuação pioneira em vários domínios desde a *Land Art*, ao conceptual, passando ainda pela *body*

art. O seu trabalho veio também a tornar-se tangível à prática da instalação e da escultura. Empregou múltiplos métodos e meios, desde a escrita, o *happening*, a performance, o vídeo, o filme, a fotografia, a construção de máquinas, etc., explorando não só o campo visual, mas também o sonoro.

Além do seu próprio corpo ou o de outros, usou elementos mecânicos e industriais, fogo-de-artifício, objetos comuns, materiais tradicionais e materiais naturais, como a neve, por exemplo. Neste domínio destaca-se a obra *Annual Rings*, de 1968 (Figura 17, à esquerda) em que desenhou por arrastamento na neve, vários anéis na própria terra entre a fronteira de Fort Kent, Maine e Clair, New Brunswick, entre os Estados Unidos da América e o Canadá, fazendo referência às fronteiras políticas e horárias entre os dois territórios. Uma obra que descreveu como “Esquema de anéis anuais separados por fronteiras políticas e de tempo.”¹⁶⁴ Ao justapor estas fronteiras estabelecidas pelo homem, Oppenheim questionava os valores relativos dos sistemas de organização pelos quais vivemos.

Outra obra de Oppenheim, também paradigmática da abertura da marca à paisagem e ao espaço, é *Whirlpool. (Eye of the Storm)*, de 1973 (Figura 17, à direita). Realizada sobre o Lago seco *El Mirage*, no sul da Califórnia, esta constitui mais um exemplo do interesse de Oppenheim na manipulação do meio ambiente pela intervenção do homem. Com uma aeronave, o piloto, de acordo com instruções sobre manobras aéreas, dadas pelo artista, e transmitidas via rádio terra-ar de curto alcance, desenhou com fumo branco um vórtice, com o céu como fundo.¹⁶⁵

Whirlpool. (Eye of the Storm) é, pelas suas características uma obra peculiar tanto na prática do artista quanto no âmbito da *Land Art*. Ao mesmo tempo é também paradigmática na mudança conceptual à época relativa aos temas da ‘desmaterialização’, da realização da obra por outro agente mediante instruções do

¹⁶⁴ Tradução a partir de: “Schemata of annual rings severed by political boundary. Time: U.S.A. 1:30 pm Time: Canada 2:30 pm.” Cf. Dennis Oppenheim Estate (<https://www.dennisaoppenheim.org/>). A peça consistia na ampliação dos padrões de crescimento da árvore, que Oppenheim escavou como caminhos na neve, transpondo os anéis anuais para a via fluvial congelada que divide o território dos Estados Unidos e Canadá, bem como os seus fusos horários. Cf. Dennis Oppenheim Estate (<https://www.dennisaoppenheim.org/>).

¹⁶⁵ Na realização *Whirlpool. (Eye of the Storm)*, foram utilizadas duas aeronaves, uma que carregava o equipamento fotográfico, a outra que lançava o vapor branco, produzido pela ejeção de nitrogénio líquido de um tanque compressor. Cf. Hammond e Oppenheim (2014).

artista, da brevidade e desaparecimento da marca como resultado de uma ação ou de um gesto.

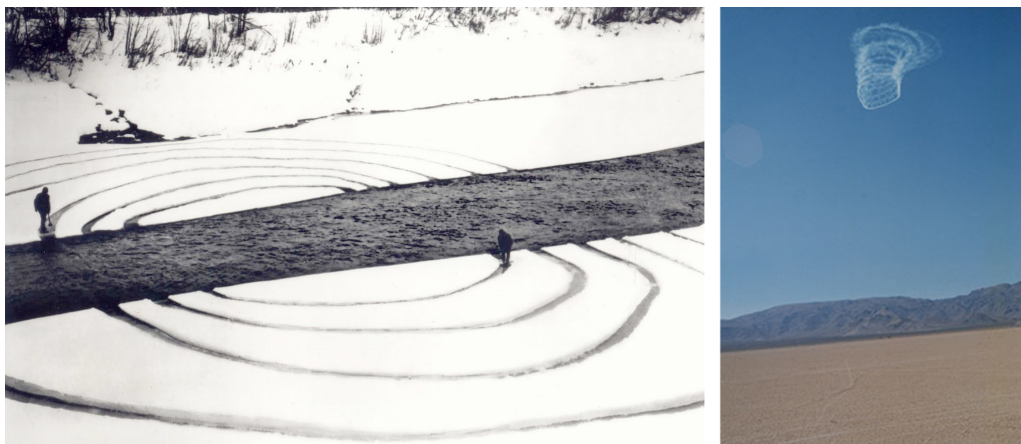


Figura 17 - Dennis Oppenheim. Esquerda: *Annual Rings*, 1968. Fronteira USA/Canada, em Fort Kent, Maine e Clair, New Brunswick. 150 x 200 m. Fotografia a preto e branco do lugar, sendo desenhados os anéis na neve. Direita: *Whirlpool. (Eye of the Storm)*, 1973. Lago seco *El Mirage*, sul da Califórnia. Esquema de 3/4 de milha por 4 milhas de um vórtice (redemoinho), traçado no céu, usando fumo branco descarregado por uma aeronave.

Em *Whirlpool. (Eye of the Storm)*, Oppenheim recorre à imagem ‘desenhada’ em forma de espiral – imagem icónica das experimentações na paisagem, neste período, através das quais os artistas colocavam em confronto a natureza e a intervenção humana. Ao contrário dessas e de muitas outras obras na paisagem, que só podiam ser visualizadas na sua totalidade a partir de imagens aéreas, *Whirlpool. (Eye of the Storm)* constitui não uma marca na paisagem, mas uma projeção da marca humana no espaço, com a representação do vórtice (espiralado) a fumo branco, contra a amplitude do fundo azul do céu.

Christo e Jeanne-Claude: envolver e delimitar

Também o trabalho dos artistas Christo (1935-2020) e Jeanne-Claude (1935-2009) é paradigmático no âmbito destas ‘novas’ marcas na paisagem, em termos de suporte, de escala, de meios utilizados, de abertura do sentido de desenho. Os seus trabalhos conferem novas formas de desenhar o espaço e, no espaço. Sublinham também a ideia de uma espécie de desenho tridimensional, provocada pela agência implicada no ato de envolver um objeto, edifício ou extensão de território. Esta ação pode ser observada como forma de desenhar, em que o ato de embrulhar/envolver se configura como uma forma de “block in” que salienta o volume através do contraste de

claro e escuro (luz e sombra), que é criado. Algo que torna a forma do elemento envolvido numa espécie de desenho tridimensional cujas massas são evidenciadas.

Estas inscrições na paisagem configuram a abertura do desenho, implicando um tipo de materialidade que mostra outra particularidade da marca dos artistas, que é a do uso, não só do material – o tecido, mas da cor – a cor saturada, densa, vibrante.

As propriedades dúctil e opaca do material, que permitem a modelação em torno do objeto ou elemento no qual os artistas intervêm, reduz a forma desse elemento ao essencial, apagando os detalhes e exaltando a condição mais plástica do volume, desenhado pelo contraste de luz e sombra natural, marcado pela opção do uso de cores fortes, gerando contrastes acentuados com a paisagem, como acontece, por exemplo, em *Surrounded Islands*, de 1980-83 (Figura 18, à esquerda) ou *The Floating Piers*, 2014-16 (Figura 18, à direita).¹⁶⁶

¹⁶⁶ *Surrounded Islands* consistiu em cercar onze, das ilhas situadas na Baía de Biscayne, em Greater Miami, na Florida, com 603.870 metros quadrados de tecido de polipropileno rosa flutuante, cobrindo a superfície da água e estendendo-se de cada ilha para a baía. No sítio dos artistas na internet, é possível observar desenhos e colagens originais, relacionadas com este projeto (Cf. Christo e Jeanne-Claude, 2021b). *The Floating Piers*, 2014-16, foi instalado ao longo de 16 dias, entre 18 de junho a 3 de julho de 2016, no lago Iseo em Itália, situado a norte de Milão. Originalmente concebido por Christo e Jeanne-Claude em 1970, foi o primeiro projeto de grande escala, de Christo após a morte de Jeanne-Claude em 2009. No sítio *Christo and Jeanne-Claude* é possível aceder a imagens que reproduzem os desenhos do projeto original de 1970, bem como desenhos posteriores a grafite, pastel e carvão e que revelam a escala e complexidade que envolve toda a sua conceção e construção. *The Floating Piers* esteve instalada e disponível ao público, com acesso livre e gratuito, e inteiramente financiado pela venda das obras de arte originais, como é usual nos projetos dos artistas. Foram utilizados 100.000 metros quadrados de tecido amarelo ocre, transportados por um sistema de doca flutuante modular de 220.000 cubos de polietileno de alta densidade, ondulados com o movimento das ondas enquanto o cais flutuante subia acima da superfície da água. Segundo se lê no mesmo sítio em linha, após a exposição de 16 dias, todos os componentes foram removidos e reciclados industrialmente. Segundo o artista, a experiência proporcionada ao público era a de estar a caminhar sobre a água: “Aqueles que experimentaram *The Floating Piers* sentiram-se como se estivessem a caminhar sobre a água – ou talvez nas costas de uma baleia. (...) A luz e a água transformaram o tecido amarelo brilhante em tons de vermelho e dourado ao longo dos dezesseis dias.” Tradução a partir de: “Those who experienced *The Floating Piers* felt like they were walking on water – or perhaps the back of a whale. (...) The light and water transformed the bright yellow fabric to shades of red and gold throughout the sixteen days” (Christo e Jeanne-Claude, 2021a).

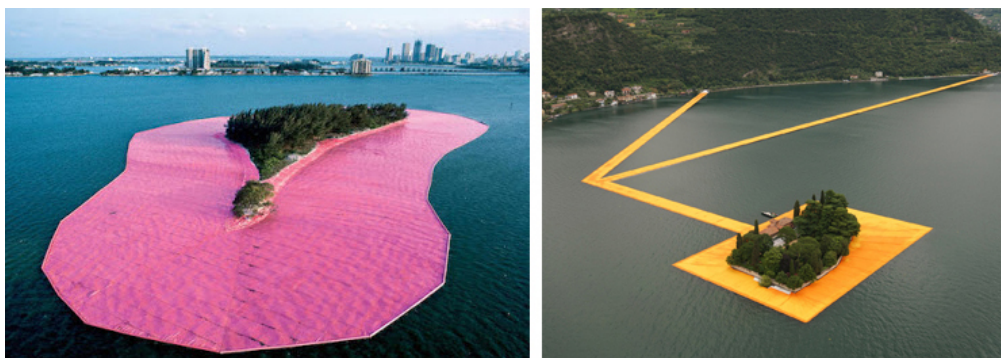


Figura 18 - Christo e Jeanne-Claude. Esquerda: *Surrounded Islands*, de 1980-83. Miami Florida. Direita: *The Floating Piers*, 2014-16. Lago Iseo, Itália. Imagens © Christo e Jeanne-Claude.

As obras configuram-se como abstrações de cor, luz e sombra tridimensionais, cujo bloqueio (ato de envolver) salienta certos pontos principais, a partir dos quais se desenham dobras, quebras que se estabelecem como limites entre luz e sombra. Limites que são linhas que abrangem determinados espaços e que permitem que a luz desenhe sombras quando encontra esse limite, mudando de direção, de forma (uma reta pode dar lugar a uma curva, por exemplo).

Além das inscrições na paisagem, também ao envolverem com tecido, objetos edifícios ou estruturas, os artistas fazem, de certa maneira, este gesto de bloqueio da forma, revelando um desenho, uma espécie de abstração tridimensional que, no caso, salienta a dobra, não só do material mas de um pensamento, que revela a abertura da marca do desenho à paisagem ou ao contexto envolvente.¹⁶⁷

Como os artistas referem, o material fornece uma certa impermanência dada pelas suas qualidades intrínsecas. Essa impermanência é a mesma do desenho e que o

¹⁶⁷ A dobra, presente ao longo de distintos períodos da história da arte, na representação de pregas de tecidos, na pintura, no desenho, na escultura é, na prática de Christo e Jeanne-Claude, transformada nesta espécie de desenho volumétrico, no espaço, como sugere, por exemplo, entre muitos outros *Wrapped Reichstag*, de 1971-95. Como se lê no sítio dos artistas na internet: “o uso de tecido no Reichstag seguiu a tradição clássica. O tecido, como a roupa ou a pele, é frágil, traduz a qualidade única da impermanência. Durante duas semanas, a riqueza do tecido prateado, moldado pelas cordas azuis, criou um sumptuoso fluxo de dobras verticais destacando as características e proporções da imponente estrutura, revelando a essência do Reichstag”. Tradução a partir de: “The use of fabric on the Reichstag followed the classical tradition. Fabric, like clothing or skin, is fragile, it translates the unique quality of impermanence. For a period of two weeks, the richness of the silvery fabric, shaped by the blue ropes, created a sumptuous flow of vertical folds highlighting the features and proportions of the imposing structure, revealing the essence of the Reichstag” (Christo e Jeanne-Claude, 2021c). Depois de um período de três décadas o projeto para embrulhar o *Reichstag* em Berlim, foi concretizado. Assim permaneceu durante 14 dias, tendo sido, posteriormente, todos os materiais, reciclados. Estes consistiram em 100.000 metros quadrados (de tecido grosso de polipropileno com uma superfície de alumínio e 15,6 quilómetros (9,7 milhas) de corda de polipropileno azul, com diâmetro de 32 mm). As fachadas, as torres e a cobertura foram revestidas por 70 painéis de tecido à medida, o dobro da superfície do edifício. Como se referiu, esta obra foi também inteiramente financiada pelos próprios, através da venda de estudos preparatórios, desenhos, colagens, maquetes, litografias originais, etc, não tendo estes aceitado qualquer outro patrocínio (Christo and Jeanne-Claude, 2021c).

ato de envolver acarreta. Esse ato estabelece uma nova dimensão, alterando a paisagem, mas também dos elementos envolvidos pelo tecido, no sentido da abstração, configurando uma espécie de bloqueio da forma, salientando pontos-chave que orientam quebras, dobras, transições de luz.

Se em termos metodológicos, no desenho à vista, o “block in” confere o momento de começar o desenho propriamente dito, também no processo de Christo e Jeanne-Claude, o ato de envolver ou de estender com tecido configura o momento em que o desenho tridimensional aparece.¹⁶⁸ Essa atitude proporciona a revelação das massas, dos volumes de claro-escuro. Ao mesmo tempo essa espécie de bloqueio é o que coteja a expressão, o impacto da obra, porque revela uma forma que já lá estava, mas com uma nova aparência. Torna transparentes as relações entre linhas verticais e horizontais, retas e curvas, entre forma, estrutura, planos, superfícies, desenhadas pela envolvência de tecido, atribuindo uma nova expressão da forma e de luz e sombra que é o objeto do desenho.

James Turrell: luz, tempo e espaço

Ainda no âmbito da abertura da marca para a paisagem, não podemos terminar sem referir a obra única de James Turrell, *Roden Crater* (Figura 19), que sublinha uma expansão, não só para a paisagem nos seus limites terrestres, mas para o espaço cósmico.¹⁶⁹ Podemos acrescentar que nela o desenho está presente, também como fundamento de criação, quer ao nível do projeto quer ao nível da transubstanciação da forma final, por meio do trabalho com a luz.

A obra consiste numa intervenção na cratera de um vulcão extinto, situado no norte do Arizona, nos Estados Unidos da América, na qual o artista trabalha desde a década de 1970. A sua intenção é a de transformar o local num observatório monumental que possibilite o entendimento das potenciais qualidades da luz natural e dos acontecimentos celestes. O propósito é o de proporcionar ao observador uma experiência sem limites, incorpórea, etérea. Como refere James Turrell: “Roden Crater é uma porta de entrada para observar a luz, o tempo e o espaço”.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Sobre o termo em relação à prática do desenho, ver Speed, (1972 [1917], pp. 88-93).

¹⁶⁹ Em construção há 45 anos, *Roden Crater* está, atualmente, em condições de poder ser aberta ao público, devido a novos financiamentos, que permitirão executar melhorias nas instalações, incluindo um restaurante, um centro de visitação, etc., podendo mesmo vir a ser ampliada (Baldwin, 2019).

¹⁷⁰ Tradução a partir de: “Roden Crater is a gateway to observe light, time and space” (James Turrell. <http://jamesturrell.com/>).

Os exemplos apresentados nesta secção, abrangendo uma variedade de materializações e propostas, destacam o caráter de abertura das marcas do desenho, quer conceptualmente quer materialmente. Todos são exemplos de práticas ou de modos de pensar e fazer que provocam os limites, não só dos meios, mas as fronteiras conceptuais daquilo que se entende como marcas do desenho e, conseqüentemente nos permitem discutir e pensar a abrangência do seu campo.



Figura 19 - James Turrell. Roden Crater, Arizona. Esquerda: *Craters Eye*. Fotografia © James Turrell Studio. Direita, em cima: *The Alpha (East) Tunnel*. *Sun/Moon Chamber*. Fotografia © Klaus Obermeyer. Direita, em baixo: *Roden Crater*. Vista geral. Fotografia © James Turrell Studio.

3.2.4 O corpo e a marca

Para complementar a discussão e a noção deste alargamento do campo do desenho no âmbito da expressão das marcas que servem à sua caracterização, analisam-se ainda outras marcas que espelham a intervenção do corpo ou um sentido performativo no desenho. Por vezes observadas como formas de *body art*, configuram ou servem para caracterizar também esta abertura ocorrida no domínio do desenho.

Situações relativas à *body art* são caracterizadas pelas manifestações artísticas em que o corpo do artista serve de veículo, suporte ou meio de expressão da própria marca. A concentração no corpo ocorreu um pouco como contraponto às abordagens mais conceptuais ou mais elementares como as da marcação da paisagem. Mas tal como

estas, também na relação com o corpo, as marcas surgem como alargamento intelectual do sentido de desenho e dos processos artísticos. Assim, emergiram igualmente na década de 1960, várias manifestações em que o corpo se destaca no fazer da marca, que se cruzam, por vezes, com situações de *happening* ou de *performance* e que são de carácter efémero, sendo os registos feitos em suportes como o vídeo ou a fotografia.¹⁷¹

Vejamos, pois, nesta secção alguns exemplos dessas marcas em que o corpo tem um papel fulcral como veículo ou suporte. Ações ou práticas em que o corpo é liminar ou constitui ponto de transição no fazer das marcas, em que as marcas surgem como extensão do corpo.

Tomemos alguns exemplos paradigmáticos de formas de fazer marcas com o corpo, que discutem e podem ampliar o sentido dos termos desenho/desenhar. Salientamos exemplos de artistas precursores neste uso/atenção do/ao corpo, como Yves Klein (1928-1962) que se serviu do corpo de várias mulheres, como veículos de produção de marcas. Dennis Oppenheim que explora possibilidades de transferência da marca através de aspetos sensoriais do corpo, impregnadas de distintas maneiras no próprio corpo. Rebecca Horn (1944-) que associou ao corpo vários dispositivos como extensões desse mesmo corpo para se relacionar com o espaço envolvente e com o desenho.

Yves Klein: antropometrias

Yves Klein foi um artista conceptual que desafiou os limites das disciplinas artísticas e dos materiais. Movendo-se entre a pintura, a performance e a *body art*, realizou experiências em que utilizou desde pigmentos puros, ao fogo, o próprio ar ou o corpo. A cor, o imaterial e o corpo são elementos significativos na sua prática artística. A importância destes elementos relaciona-se provavelmente com o facto de ter sido praticante de judo e de ter passado uma temporada no Japão – a prática do judo, o contacto com a filosofia zen proporcionaram um interesse pelo corpo, pelo vazio, pela atmosfera, pela imaterialidade.

¹⁷¹ Na segunda parte da tese, retomamos a questão do papel do corpo na relação com o desenho, mas não a partir do estudo das marcas produzidas, mas da análise de cruzamentos entre corpo, desenho e limites, com exemplos particulares de práticas artísticas em que estes se manifestam, como as de Helena Almeida ou de Diogo Pimentão.

Se, por um lado, a sua pesquisa em torno da percepção sensorial dos materiais, levou à criação do conhecido azul IKB (International Klein Blue),¹⁷² por outro relaciona-se com a interpelação do vazio (ausência) e da imaterialidade. Aliás, como o próprio Yves Klein escreveu: “O imaterial é a grande ideia”.¹⁷³ Um exemplo desta preocupação é a peça performativa *Um Homem no Espaço! O Pintor Lança-se no Vazio*, de 1960. Trata-se de uma ação ensaiada por Yves Klein e registada numa fotografia a preto e branco, que de acordo com os curadores Oliver Berggruen e Ingrid Pfeiffer: “É a manifestação da sua vontade de transcender limites, algo que percorre toda a sua obra” (Lobo, 2005).

É precisamente o azul, a cor utilizada nas antropometrias criadas com o que chamou de “pincéis vivos”, utilizando modelos que imprimiam as marcas dos seus corpos nus numa superfície (marcas positivas), ou outras em que o artista vaporizava a tinta à volta do corpo da modelo, com a ajuda de uma pistola, de maneira a criar uma silhueta (marcas negativas). Yves Klein apresenta, portanto, dois tipos distintos de marcas, se as primeiras, no nosso entender, se aproximam mais da ideia de desenho, da marca indexial sobre uma superfície, as segundas jogam com o vazio. Estas têm carácter mais atmosférico, produzidas através da vaporização da tinta, preenchendo o fundo em torno do corpo do modelo, ficando a figura em negativo, como uma ausência. A marca é, neste caso, o vazio de uma ex-presença.¹⁷⁴ No entanto, todas têm em comum o carácter de marca imediata, “física, direta sem qualquer traço da mão do artista, não obstante serem realizadas de acordo com as indicações verbais muito precisas no decurso de um ritual público ou privado” (Weitemeier, 2001, p. 55). São marcas em que, numa tentativa de criar distância intelectual entre a tela e o próprio artista, as modelos se tornam instrumentos marcadores. Como escreveu Yves Klein em 1960, “aí

¹⁷² Designação da tonalidade de azul inventado e patenteado pelo artista com a ajuda de um amigo químico, obtido com a mistura de uma quantidade específica de pigmentos. A fórmula registada a 19 de Maio de 1960, no Instituto Nacional da Propriedade Industrial, com o número 63471, protege a composição química do azul IKB. Cf. Weitemeier (2001, p. 17).

¹⁷³ Tradução a partir de: “L'immatériel est l'idée grande” (Yves Klein, 2022a).

¹⁷⁴ Lembra-nos Dennis Oppenheim na obra *Reading Position for Second Degree Burn*, de 1970, ao referir-se à queimadura solar como uma forma de pintar o corpo de vermelho, sendo a marca o “vazio”, a parte do corpo que o objeto livro protegia do sol. É o mesmo processo o de Yves Klein, quando o corpo é usado como molde e em que, o que é coberto com tinta é a superfície à volta.

estava a solução para o problema da distância na pintura: os meus pincéis estavam vivos e controlados remotamente”.¹⁷⁵

Yves Klein procurava uma relação mais direta no ato de fazer marca e, como outros artistas adeptos da arte conceptual, tinha também por objetivo esse distanciamento em relação à mão do autor. Como Le Witt, por exemplo, também Yves Klein dava as instruções que as modelos deviam seguir. E o resultado, além das instruções e orientação conceptual, não apresenta qualquer marca feita pelo próprio. É a esta distância da marca da mão do artista que Klein se refere.

Os primeiros ensaios de antropometrias foram feitos em junho de 1958, no apartamento de Robert Godet, que como Yves Klein, era um mestre de judo. O processo consistia na ação de uma modelo a rolar o corpo coberto de tinta, sobre uma superfície de papel estendido no chão, imprimindo nele as marcas resultantes desse contacto. Passado algum tempo e, em presença de alguns amigos, teria lugar a primeira apresentação no apartamento de Yves Klein. De acordo com indicações do artista, o corpo de uma modelo foi pintado com tinta azul, e, posteriormente, esta encostou-se por cinco vezes numa superfície de papel, imprimindo-lhe as marcas das formas do corpo – peito, barriga e coxas. Foi assim produzida a antropometria *ANT 100*, de 1960 (Figura 20, à esquerda), surgindo nesse momento a designação de antropometrias. Na expressão de Pierre Restany, “Antropometrias da Época Azul”.¹⁷⁶

A primeira apresentação pública das “Antropometrias da Época Azul” (Figura 20, à direita) teve lugar no mesmo ano de 1960, a 9 de março, na *Galerie Internationale d’Art Contemporain* de Maurice d’Arquian.¹⁷⁷ As formas do corpo feminino tornavam-se então símbolo antropométrico para Yves Klein: estas marcas constituíam para o artista “a forma de expressão mais concentrada de energia vital (...) elas representam a «saúde essencial ao ser», uma forma de captar a vida através dos vestígios deixados por

¹⁷⁵ Tradução a partir de: “Et puis c’était la solution apportée au problème de la distance en peinture : mes pinceaux étaient vivants et téléguidés.” Extraído de “Viens avec moi dans le vide”, Dimanche 27 novembre 1960, publicado no jornal *Le journal d’un seul jour* (Yves Klein, 2021b).

¹⁷⁶ A autoria deste título pertence ao escritor e crítico de arte Pierre Restany, amigo de Yves Klein, que perante o acontecimento, exclamou: “São as Antropometrias da Época Azul”. Cf. Weitemeier (2001, p. 53).

¹⁷⁷ A apresentação pública combinou num mesmo espaço modelos nus e uma orquestra clássica de 20 músicos, numa sessão apenas para convidados e que obedecia ao uso de traje de cerimónia. A orquestra tocou uma *Sinfonia Monotónica* (um som contínuo ininterrupto que se prolongou por vinte minutos seguido de um silêncio com igual duração), enquanto três modelos nuas entraram transportando baldes de tinta azul. Para uma informação mais completa sobre as antropometrias (obras, filmes, fotografias, documentos, artigos, exposições), ver Yves Klein (2021a).

um organismo vivo, simultaneamente no momento presente e transcendendo a materialidade transpessoal” (Weitemeier, 2001, p. 55).



Figura 20 - Yves Klein. Esquerda: *ANT 100*, 1960. Pigmento seco e resina sintética sobre papel montado em tela, 1447,8 x 2984,5 mm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C. Direita: Performance *Antropometrias da Época Azul*, 9 de Março de 1960, na Galerie Internationale d’Art Contemporain, Paris.

As antropometrias positivas, impressões diretas que indicam marcas do corpo, dão lugar a formas negativas, a marcas de ausência de gravidade, como que imateriais, em que o corpo vem a ser contornado com tinta.

Como se disse, o corpo, o vazio, a imaterialidade eram conceitos importantes para Yves Klein e, as antropometrias evidenciam-no desta forma. O artista percorre com elas um gesto primacial, original – deixar uma marca, algo que sempre ligou o homem ao mundo. Como escreveu Pierre Restany:

“O gesto azul desencadeado por Yves Klein percorre quarenta mil anos de arte moderna para alcançar, tão suficiente quanto necessário nesta aurora do nosso universo, a impressão digital anônima que em Lascaux ou Altamira significava o despertar do homem para a consciência de si e do mundo.”¹⁷⁸

Esta ligação do ser ao mundo, através da ideia de imaterial, do ar, do vazio, está refletida, por exemplo, na obra *People Begin to Fly (ANT 96)*, de 1961 (Figura 21), na qual as marcas deixadas pelos corpos são a ausência, o vazio, a não-gravidade. Como *Salto no Vazio*, de 1960, também *People Begin to Fly (ANT 96)*, de 1961 sugere uma certa ideia de auto-sublimação, de espaço, de supressão do peso. Em síntese, sugere a vontade de voar, de levitar. O próprio Yves Klein explica esta relação entre a “aventura da criação da sensibilidade pictórica imaterial” e a antropometria, afirmando:

¹⁷⁸ Tradução a partir de: “Le geste bleu que déclenche Yves Klein parcourt quarante mille ans d’art moderne pour aller rejoindre, aussi suffisante que nécessaire en cette aube de notre univers, la trace du doigt anonyme qui à Lascaux ou à Altamira signifie l’éveil de l’homme à la conscience de soi et du monde”, por Pierre Restany em 1960 (Yves Klein, 2021c).

“Eu tinha acabado de limpar o meu estúdio de todos os meus trabalhos anteriores. Resultado: um estúdio vazio. Tudo o que pude fazer fisicamente foi ficar no meu estúdio vazio, e minha atividade de criar estados pictóricos imateriais desdobrou-se maravilhosamente. Aos poucos, porém, comecei a suspeitar de mim mesmo, mas nunca do intangível. A partir daí, como todos os pintores, aluguei modelos. Mas ao contrário dos outros, eu só queria trabalhar com as modelos e não deixar que posassem para mim. (...) era uma forma de evitar o perigo de me encontrar encerrado nas esferas excessivamente espirituais da criação, rompendo assim com o mais básico senso comum, constantemente repetido pela nossa condição de encarnados (corporalizados). A forma do corpo, suas linhas, suas estranhas cores oscilando entre a vida e a morte, não me interessam. Apenas o clima emocional, puro e essencial da carne importa”.¹⁷⁹

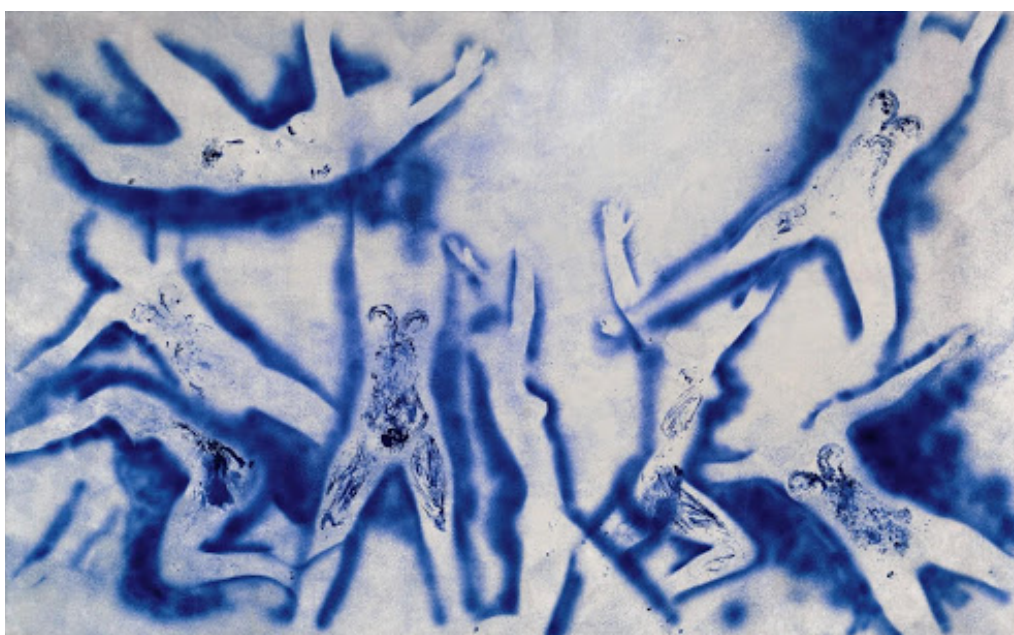


Figura 21 - Yves Klein. *People Begins to Fly*, 1961. Pigmento seco e resina sintética sobre tela, 2463,8 x 3987,8 mm. Col. The Menil, Houston, Texas.

¹⁷⁹ Tradução a partir de: “Je venais de débarrasser mon atelier de toutes mes œuvres précédentes. Résultat : un atelier vide. Tout ce que je pouvais faire physiquement était de rester dans mon atelier vide, et mon activité créatrice d'états picturaux immatériels se déployait merveilleusement. Cependant, petit à petit, je devenais méfiant, vis-à-vis de moi-même, mais jamais vis-à-vis de l'immatériel. À partir de ce moment-là, je louais des modèles à l'exemple de tous les peintres. Mais contrairement aux autres, je ne voulais que travailler en compagnie des modèles et non pas les faire poser pour moi. (...) c'était un moyen d'éviter le danger de me retrouver enfermé dans les sphères par trop spirituelles de la création, rompant ainsi avec le plus élémentaire bon sens, constamment répété par notre condition de personnes incarnées. La forme du corps, ses lignes, ses étranges couleurs oscillant entre la vie et la mort, ne présentent aucun intérêt pour moi. Seul le climat affectif, pur, essentiel, de la chair a de l'importance.” Yves Klein, extrato de “Chelsea Hotel Manifesto”, 1961 (Yves Klein, 2022b). Embora o artista refira a questão emocional como o foco de interesse, o facto de usar o corpo de modelos femininos como instrumento para fazer marcas, não deixa de ser controversa, porque nos coloca perante a questão da objetificação desses corpos de mulheres, que são expostas perante a vontade (ainda que artística) de um homem. O que remete também para a configuração de uma relação de poder hierarquizada em termos de género, em que o masculino é dominante.

As *Antropometrias* de Yves Klein mostram a exaltação do processo como indicador dominante das marcas do desenho, intervindo o corpo como elemento performativo da ação de produção da marca.

Dennis Oppenheim: a pele como suporte

No vasto campo exploratório da prática de Dennis Oppenheim, salientamos agora obras em que o artista usou o corpo como suporte para produzir marcas. Todo o ecletismo da sua prática liga-se a uma investigação contínua do artista ao diálogo entre a arte e o ‘self’, usando para tal o próprio corpo como suporte ou como lugar de experimentação artística.

Ativo, numa época em que os limites das disciplinas artísticas eram questionados, se, por um lado, Oppenheim procurou a natureza (com a suas intervenções na paisagem) como suporte alternativo à tela ou à tinta, da mesma forma explorou a pele do próprio corpo, como alternativa à *Land Art* numa série de trabalhos em que o corpo se substitui ao material e ao suporte. Dessas experiências faz parte, por exemplo, *Reading Position for Second Degree Burn*, de 1970 (Figura 22). Segundo o artista (2002), trata-se de um trabalho autobiográfico que, como muitos deste período, é um trabalho de *body art*, cujo resultado foi registado em fotografia em dois estados distintos.¹⁸⁰ De alguma forma, é também uma performance que teve lugar sem público. Para Oppenheim (2002), a *body art* foi algo que ocorreu numa grande proximidade com o trabalho de *Land Art* e, para si, era uma forma de arte, da mais radical que tinha sido criada, e que envolvia o artista tanto quanto sujeito, como quanto objeto; em que o corpo do artista é tanto produtor como recetáculo da ação.

Em *Reading Position for Second Degree Burn* (Figura 22), observa-se, na imagem à direita, precisamente esse corpo como lugar que recebe a marca da ação, no

¹⁸⁰ Outro exemplo, embora recorra à marca gráfica, mas em que o corpo serve de suporte a essa marca desenhada são as obras da série *Transfer: Two Stage Transfer Drawing. (Advancing to a Future State)*, e *Two Stage Transfer Drawing. (Returning to a Past State)*, de 1971. Em *Two Stage Transfer Drawing. (Advancing to a Future State)*, Erik, o filho do artista, desloca um marcador nas costas do Oppenheim, enquanto o artista tenta duplicar esse movimento através da resposta sensorial do corpo, desenhando sobre a parede. Por sua vez, em *Two Stage Transfer Drawing. (Returning to a Past State)*, os papéis são invertidos, aqui é o artista que desloca o marcador nas costas do filho, Erik. Sendo, neste caso, Erik a tentar replicar o movimento dessa sensação corporal, projetando-o, através do desenho na parede. O ato de transferir a marca através da sensação corporal possibilita assim a transferência de um estado de consciência, projetando os intervenientes no futuro e no passado. O corpo é suporte da marca, e a marca veículo de projeção de consciência para um outro estado além do presente. Sobre esta e outras obras do artista, ver Dennis Oppenheim Estate (<https://www.dennisaoppenheim.org/>).

caso, a queimadura por exposição solar. Ação que, curiosamente, o artista compara à pintura:

Devo sempre lembrar que mesmo aquelas artes que estavam a tornar-se radicais, e que agora aconteciam no corpo, que elas carregavam um diálogo com pintura e escultura (...), nesta obra em relação à mudança de cor eu queria fazer referência à pintura. É como ser pintado de vermelho, como experimentar a cor, assim muitas destas obras tentam conscientemente operar dentro de uma sensibilidade da história da arte.¹⁸¹

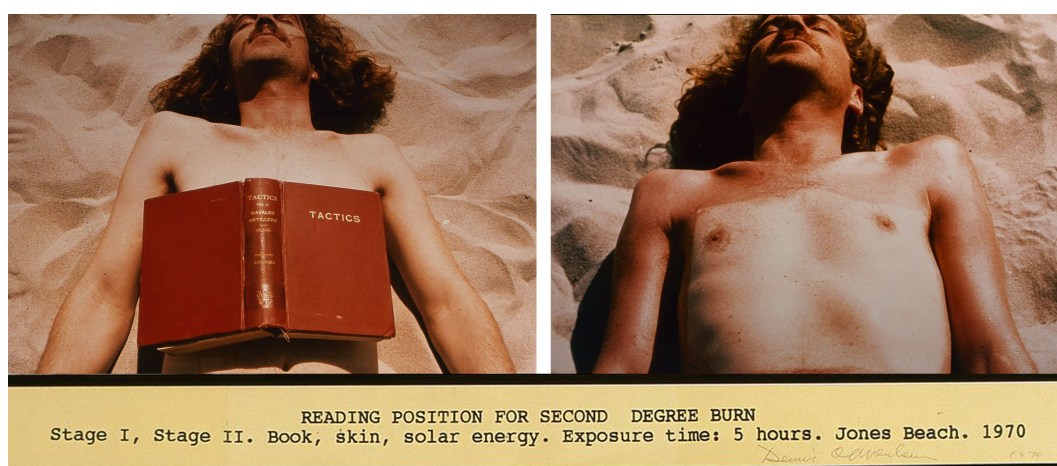


Figura 22 - Dennis Oppenheim. *Reading Position for Second Degree Burn*, 1970. *Stage I* e *Stage II*. Pele, livro, energia solar. Tempo de exposição: 5 horas. Jones Beach, NY. Imagens © Dennis Oppenheim.

Além dessas referências, neste trabalho também o tempo é uma componente importante.¹⁸² O tempo — entendido como variável essencial nestas obras baseadas no lugar específico — incorpora-se, pois, no processo, assumido enquanto elemento central nas práticas do desenho.

Rebecca Horn: corpo, extensões e próteses

A obra *12 Bleistiftmaske*, de 1972 (Figura 23), produzida pela artista alemã Rebecca Horn, procura precisamente enfatizar as questões processuais, interrogando a ligação do desenho enquanto ação decorrente de um corpo que o executa. A sua intenção visava redirecionar o sentido da ação de desenhar, através de um discurso

¹⁸¹ Tradução a partir de: “I shall to always remembre that even those art was getting radical it was now are taking place on the body that it was carrying on a conversation with painting and sculpture (...) with color change here that I wanted to reference painting. Is like being painted red so you’re experiencing the color, so a lot of these works do consciously try to operate within a art historical sensibility” (Focus On The Masters, 2002, 2’19’’-2’55’’).

¹⁸² Vimos a importância do tempo noutras obras, como as marcas na paisagem feitas pela ação de caminhar de Richard Long, por exemplo, ou na *Roden Crater* de Turrell, em que a luz, desenha a passagem do tempo nos espaços da cratera (Roden Crater, <http://roden crater.com/>).

produzido na ideia de que o processo é um campo aberto, centrado sobretudo na ação do corpo e não na obra acabada. Interessava-lhe também mostrar que, no processo de desenhar (neste caso, com a cabeça e através de uma máscara), o desenho se constrói a partir do pensamento, ou seja, a partir da conexão da ação com a ideia que o criou.



Figura 23 - Rebecca Horn. *12 Bleistiftmaske*, 1972. Tecido, lápis e metal. Dimensões aprox. 650 x 520 x 400 mm. Col. Tate, Londres.

A máscara de lápis surge como uma extensão do corpo e, no que respeita ao desenho, pela forma como é concebida a sua utilização, anula o papel da retina no processo, conferindo ao corpo a função de uma máquina cega. Consequentemente, torna o ato de desenho mais cerebral e simultaneamente mais intuitivo, numa libertação de energia do movimento do corpo, que se manifesta no processo performativo. Horn revela uma prática em que o desenho sintetiza a ligação entre o pensamento conceptual e o movimento emocional da performance do corpo.

Nesta peça, a máscara de Horn transforma a cabeça num veículo de desenho, num instrumento performativo de fazer marcas, destacando o sentido performativo: “Todos os lápis têm cerca de cinco centímetros de comprimento e produzem o perfil do meu rosto em três dimensões... Eu movo o meu corpo ritmicamente da esquerda para a

direita em frente a uma parede branca. Os lápis fazem marcas na parede cuja imagem corresponde ao ritmo dos meus movimentos”.¹⁸³

Este movimento rítmico do corpo que marca a superfície através da máscara de lápis, revela uma ação expressiva, repetitiva e enérgica que aponta para o tempo do fazer e, simultaneamente, pelas características do próprio objeto – composto de lápis afiados, pontiagudos – para uma atitude de conotação violenta e fetichista. Aponta também para a ideia de controlo, pois, o próprio objeto limita de certo modo os movimentos, funcionando, ao mesmo tempo, como uma forma de proteção e criação.

O interesse na repetição, no ritmo e movimento que *12 Bleistiftmaske* revela, foi também explorado por Rebecca Horn através da investigação em torno da biónica, isto é, sobre a aplicação de mecanismos da biologia e do funcionamento do corpo, a dispositivos tecnológicos, em que a máquina repete ações, movimentos, gestos ininterruptos, controlados automaticamente, revelando características humanas como a obsessão, repetição de padrões, imperfeições, etc. O corpo e os seus limites são centrais na prática performativa de Rebecca Horn. Muitas vezes procurando a interpelação desses limites, além das máquinas de desenho e pintura, a artista construiu aparelhos mecânicos ou extensões – *Body Extensions* – com o intuito de serem aglutinadas ao corpo, e de modo a ultrapassar ou até limitar as suas possibilidades.¹⁸⁴

Entre outros, como exemplos dessas extensões, destaca-se *Handschuhfinger (Finger Gloves)*, de 1972 (Figura 24, à esquerda), que consiste em prolongamentos para os dedos, feitos de balsa leve, coberta de tecido preto. Embora a peça explore o sentido

¹⁸³ Tradução a partir de: “All pencils are about two inches long and produce the profile of my face in three dimensions... I move my body rhythmically from left to right in front of a white wall. The pencils make marks on the wall the image of which corresponds to the rhythm of my movements.” Rebecca Horn (cit. por Tate, 2022c).

¹⁸⁴ Exemplos são as suas *Painting Machines*, como por exemplo, *Salomé*, de 1998, *Dancing Canvases*, de 1989, ou *The Lovers*, de 1991 em que máquinas de pintura automatizadas, distribuem marcas de tinta, como traços de movimento físico, mas também como uma expressão de um impulso emocional e de uma paixão. O processo de Rebecca Horn revela, como o de Joseph Beuys, uma espécie de alquimia, na relação entre os distintos elementos que combina e utiliza na sua obra: desde a mistura humano-animal, máquina-desenho, a relação masculino-feminino. Como nas performances (ações) de carácter ‘xamanístico’ de Joseph Beuys, Horn evoca a ferida no corpo e no espírito, a ferida no seu próprio corpo (a artista esteve temporariamente hospitalizada, sendo nesse período que começou a desenvolver as extensões corporais). E, sendo também alemã, reporta ainda à ferida despoletada pela segunda Guerra Mundial. As máquinas de pintura e desenho de Horn têm igualmente uma faceta de culto, de ritual e de magia, no sentido de que as performances são destinadas a uma espécie de cura pessoal do corpo e do espírito. Ao mesmo tempo sintetiza, com o seu processo de trabalho, o pensamento moderno sobre o corpo, ao equipará-lo a uma máquina que tem também rotinas, falhas, energia (Kuspit, 2007) e funciona como um sistema relacional.

háptico, este não foi, como *a máscara de lápis*, criada com o intuito de desenhar, mas sim, de explorar o espaço, ou num sentido performativo, para tocar ou agarrar objetos.

As extensões alargam as possibilidades onde o corpo consegue chegar em termos de distância e de espaço, mas paradoxalmente, limitam também os seus movimentos, porque dificultam essas simples ações como o tocar, segurar, empurrar. Assim, ao explorar as possibilidades tangíveis do corpo em relação ao espaço circundante, parece-nos que a peça explora também, ao contrário da máscara de lápis, a ideia de afastamento e de perda de controlo, já que as suas próprias dimensões provocam dificuldade nas ações preformadas, como de toque, ou de preensão.



Figura 24 - Rebecca Horn. Esquerda: *Handschuhfinger (Finger Gloves)*, 1972. Direita: *Die Geliebte (O Amado)*, 2007. Acrílico e lápis sobre papel, 1810 x 1500 mm. Sean Kelly Gallery, NY.

Na prática, as extensões de Rebecca Horn constituem uma espécie de “esculturas corporais transitórias” (Kuspit, 2007), projetadas pela artista, como um meio de distender as proporções e possibilidades do corpo e de exploração do espaço, bem como, de interpelação da conexão entre o mecânico e o humano. Esta interação mecânica-humano e desenho-corpo não é apenas explorada como processo performativo e físico na relação com o espaço, mas também através do desenho como processo de compreensão, anotação, esboço ou até como forma de projetar, pensar as próprias obras.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Os desenhos foram realizados aquando de uma experiência de hospitalização da artista entre 1968/69 e constituem um grupo de 20 desenhos, 16 dos quais, desenhos a lápis em formato A4 (297x210 mm).

O corpo e o desenho são centrais na prática artística de Rebecca Horn como veículos para se relacionar com o espaço, para o compreender, apreender e pensar.

O desenho como inclusão do corpo e da mente volta a ser objeto de interesse da artista, em desenhos de grande escala sobre papel, numa série de trabalhos iniciada já na transição para o novo milénio, como prolongamento da sua prática performativa.¹⁸⁶ Entre eles destacamos a série de desenhos *Bodylandscapes*, nos quais, além de expressão do movimento físico do corpo, as marcas são também expressão de um impulso emocional.¹⁸⁷

O título *Bodylandscapes* relaciona-se precisamente com a escala em que os desenhos são produzidos: a do seu próprio corpo. Com toda a fisicalidade implicada, neles o desenho funciona como espelho do corpo. Iniciada em dezembro de 2003, esta série instala uma nova relação da antropometria do corpo da artista com o desenho. O formato é vertical, envolve toda a escala do corpo:

Rebecca Horn parece entrar num outro meio e num outro nível da sua obra, diferente das suas primeiras esculturas do corpo. (...) Insere agora o seu corpo, os seus movimentos, os seus ritmos no género tradicional, no contexto do qual desenha subtilmente o contacto o seu mundo interior e exterior. Tudo flui, tudo é ambíguo, sem limites de distância e inscrito no tempo (Schmidt, 2005, p. 59).

Nos desenhos desta série, como em *Die Geliebte (O Amado)*, de 2007 (Figura 24, à direita), observa-se a vibração e a energia do movimento que conduziu a produção da marca: a força, a velocidade ou a pressão empregadas são literalmente

Neles o desenho constituiu-se como ferramenta para esboçar as primeiras ideias que a pouco-e-pouco se transformaram em desenhos de projeto para esculturas do corpo. Na sua maior parte, foram, depois, concretizadas e utilizadas em performances de carácter intimista e perante um público reduzido, ou utilizados em filmes, que no contexto da época representam uma forma própria de expressão no âmbito da *body art* e da *performance*. Cf. Schmidt (2005, p. 48). O tema central destes desenhos é a comunicação com o próprio corpo, a busca do seu entendimento esboçada e anotada com traços enérgicos, mas delicados, em várias perspetivas e anotações detalhadas de pormenores técnicos.

¹⁸⁶ A propósito do “desenho performático”, é ainda de lembrar o trabalho de Monika Weiss (1964-), artista que desenvolve também uma prática transdisciplinar envolvendo projeção vídeo, instalação, performance, som e desenho. Monika Weiss investiga relações entre o corpo e a História, evocando rituais antigos de lamentação. Cf. Weiss (2014). A este respeito ver, por exemplo, a série de 12 desenhos de grande escala *Dafne (for Nirbhaya)*, de 2020, criada em relação ao monumento Nirbhaya, em que, como refere a artista, cada um dos desenhos retrata um estado de metamorfose: “Eu imagino o corpo vivo de uma mulher tornando-se o corpo vivo de uma árvore. A sua pele endurece em casca. A sua voz transforma-se em folhas sussurrantes. A fuga da violência da violação é marcada pela morte, mas também, pela reencarnação numa nova forma de vida.” Tradução a partir de: “I imagine a living body of a woman becoming a living body of a tree. Her skin hardens into bark. Her voice becomes whispering leaves. The escape from the violence of rape is marked by death but also, by reincarnation into a new life form.” (Monika Weiss, 2022).

¹⁸⁷ Cf. Galerie Thomas Schulte (2020, p. 50-53).

exemplificadas, dando a ver a ação do fazer, o processo. Nestes trabalhos, o processo é discernível pelas marcas que correspondem à amplitude dos braços da artista quando estendidos e aos limites mais distantes que consegue alcançar, a partir de um ponto central fixo. Horn trabalha dentro dos limites físicos do seu corpo, enquanto expressa as possibilidades de movimento que este produz em revelações abstratas na superfície do papel.¹⁸⁸

Além da evidência do papel do corpo, o trabalho de Rebecca Horn constitui também uma forma de exploração da relação entre desenho, material e espaço, através desse mesmo corpo. Coloca ainda no cerne da ação, a questão da duração, do tempo, que remete, como exemplos anteriores, para o processo. É, pois, a conceção de desenho como processo, que se abordará no ponto seguinte.

3.3 Processo: o desenho como verbo

Independentemente da amplitude da marca — conceptual ou física —, a natureza tautológica do desenho parece afirmar-se no processo (Dexter, 2005, p. 006), ou seja, na ação que fisicamente mostra as marcas do fazer ao longo do tempo. Pamela Lee (1999) referiu-se, igualmente, à tautologia a respeito desta ideia de desenho como processo, justificando que “nada poderia parecer mais óbvio do que a maneira como o desenho regista o processo de fazer do artista”.¹⁸⁹ Assim, o processo no desenho coloca-se, também, como possibilidade ou limite daquilo que o define.

Como vimos, Mel Bochner havia já diferenciado esta conceção no desenho, no texto *Anyone Can Learn to Draw* (1969), para distinguir entre desenho como linguagem, desenho como verbo (reportando ao processo) e, desenho como nome (reportando ao resultado acabado).

Também a posterior expressão de Richard Serra (1977) “Drawing is a verb”, que podemos interpretar como “Desenhar/o desenho é um verbo”, sublinha igualmente o processo e não o resultado, porque aponta para uma ação. Por um lado, se olharmos a amplitude da marca, como a marca em si, o que resulta da expressão do gesto, o que ela

¹⁸⁸ O desenho tem uma relação com o poema *Vertebrae Oracle* escrito pela própria artista, dedicado à artista plástica e fotógrafa surrealista de nacionalidade suíça Méret Oppenheim (1913-1985) (Kuspic, 2007).

¹⁸⁹ Tradução a partir de: “nothing could seem more obvious than the way in which drawing registers the process of the artist making” (Lee, 1999, p. 26).

descreve, ou seja, a obra produzida, estaremos mais próximos de uma ideia de desenho como objecto (como nome). Por outro, na condição em que se olha para as marcas do pensamento que fez surgir essa produção, observando os desacertos, as inquietudes, os arrependimentos, o trajeto da marca, ou seja, o fazer do desenho, estaremos a observar o processo e, assim, mais próximos deste desenho como verbo, de que falam Mel Bochner e Richard Serra.

O carácter direto, a natureza experimental, a evidência do gesto subjacente à marca, a infinitude, a abertura são características que se identificam com a ideia de processo e que contribuem para o entendimento do desenho como verbo ou como ação que define um pensamento original (Hoptman, 2002). Pretendemos, assim, neste subcapítulo fundamentar a discussão sobre o desenho enquanto processo (ou verbo), i.e. o desenho como resultado da ação de um pensamento que ocorre ou ocorreu. Para tal tomaremos como referência a prática e o pensamento sobre desenho do artista Richard Serra.

Richard Serra: *drawing is a verb*

Como se disse, com a afirmação “drawing is a verb”, Richard Serra sublinhava a pluralidade da ação física implicada no ato de desenhar, tentando encontrar na lógica interna do evento que essa ação representa, as possibilidades ou convenções expressivas que se articulariam no campo do desenho. Uma obra central de Richard Serra onde se declara este entendimento é *Verb List*, de 1967-68 (Figura 25).

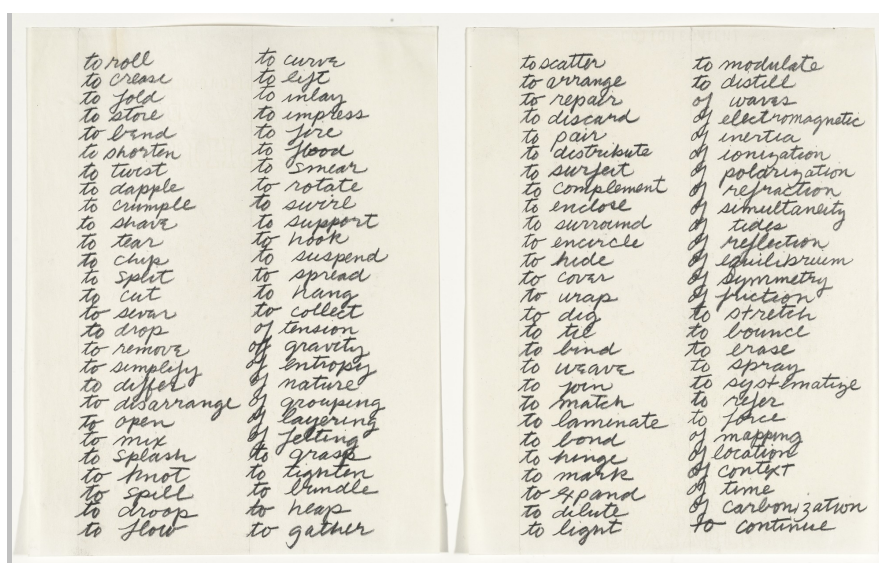


Figura 25 - Richard Serra. *Verb List*, 1967-68. Lápis em duas folhas de papel, 254 x 216 mm (cada). MoMA. © 2021 Richard Serra / ARS, NY.

O artista explica que se trata de uma série de “ações para se relacionar consigo mesmo, com o material, o lugar e o processo”.¹⁹⁰ Este é um trabalho significativo no âmbito de atividade de um artista envolvido com a chamada *Process Art*, ou seja, a arte baseada no processo.¹⁹¹

A lista de verbos em forma de linguagem, estruturou as atividades em relação a materiais que para o artista tinham a mesma função dos verbos transitivos. Sugere, igualmente, um terreno comum subjacente à prática de Richard Serra em distintos meios – desde a escultura, ao vídeo, ao desenho, a obras monumentais posteriores.¹⁹² Como se depreende das palavras do artista, a relação com o desenho estabelece-se em termos conceptuais enquanto ação que se reporta à formação da forma, à transformação do estado da matéria.¹⁹³

Verb List corresponde a um desenho em forma de texto, cujo conteúdo é uma lista de verbos, e serve como uma espécie de manifesto para o trabalho do artista. A lista é composta por 84 verbos na forma do infinitivo (por exemplo “rolar, vincar, dobrar”) e por 24 contextos possíveis de ação (por exemplo “de tempo, de localização, de mapeamento”).¹⁹⁴

¹⁹⁰ Tradução a partir de: “actions to relate to oneself, material, place, and process.” (MoMA, 2021b).

¹⁹¹ Os artistas ligados a práticas assentes no processo estipulavam o desenvolvimento de uma arte relacionada com a natureza e com o corpo humano. Paradoxalmente, a uma forte componente conceptual contrapunha-se também a atenção na materialidade. Nas suas entrevistas e textos, Richard Serra afirmou que procurou encontrar encorajamento e inspiração nos seus pares. Artistas que, como ele, pretendiam manter-se criativamente abertos, destacando Robert Smithson (1938-1973), Eva Hesse (1936-1970), Bruce Nauman (1941-), Michael Heizer (1944-), Philip Glass (1937-), Joan Jonas (1936-) ou Michael Snow (1928-), todos eles preocupados em investigar sobre a lógica do material e o seu potencial em termos da extensão artística pessoal, quer o material fosse o som, o ferro, o filme ou o corpo. Richard Serra, afastou-se, porém, destes artistas e do minimalismo, na atenção dada ao contexto e ao lugar de instalação das obras, em detrimento dos próprios objetos (centrais para os minimalistas). Cf. Serra (1995a, p. 29).

¹⁹² Nas suas palavras: “Em 1967 e 1968, escrevi uma lista de verbos como uma forma de aplicar várias atividades a materiais não especificados. Rolar, dobrar, torcer, encurtar, barbear, rasgar, lascar, dividir, cortar, separar. ... A linguagem estruturou as minhas atividades em relação a materiais que tinham a mesma função dos verbos transitivos.” Tradução a partir de: “In 1967 and 1968, I wrote down a verb list as a way of applying various activities to unspecified materials. To roll, to fold, to bend, to shorten, to shave, to tear, to chip, to split, to cut, to sever. ... The language structured my activities in relations to materials which had the same function as transitive verbs.” (Serra, 1994, p. 53).

¹⁹³ Como afirmou: “O desenho estava implícito na atividade. O próprio fazer da forma, sejam rolos de chumbo ou postes para *Prop Pieces*, estava implícito no desenho dentro da transformação física do material de um estado para outro.” Tradução a partir de: “Drawing was implied in the activity. The making of the form itself, whether lead rolls or poles for the *Prop Pieces*, was implied in the drawing within the physical transformation of material from one state to another.” (Serra, 1994, p. 54).

¹⁹⁴ Um excerto da lista de verbos foi publicado no número 2 da revista *Avalanche* (Winter 1971, pp. 20-21). A lista de conteúdos publicados nos vários números da revista e, em especial esta referência à lista de verbos de Serra, podem ser consultados em *Avalanche Magazine Index* (2021). *Avalanche* foi uma revista artística publicada em Nova York entre 1970 e 1976 por Willoughby Sharp e Liza Béar, tendo sido

Richard Serra elaborou a lista de verbos, para lidar com a natureza do processo, os verbos anotados na lista descreviam ações que o artista exerceu em relação aos materiais e no espaço: “quando escrevi a lista de verbos, rolar, cortar, dobrar (...) comecei a praticar essas atividades – rolar, torcer, pendurar ou sustentar, em relação aos materiais (...) e usei-a ainda para organizar o espaço”.¹⁹⁵

Em síntese, os verbos indicam, pois, várias ações que podemos associar à prática escultórica, mas também ao desenho, enquanto transformação da forma, enquanto ideia de forma a formar-se, de metamorfose do material. Todas as ações descritas na lista de verbos são como se o artista desenhasse limites para o desenho numa vasta extensão conceptual.¹⁹⁶ Uma ideia que é enfatizada quando diz:

Desenhar uma linha é ter uma ideia. Uma linha desenhada é a base da construção. Desenhar é inovar na multiplicidade. A linha dá à obra uma definição inexplicável. A linha define e redefine a estrutura. Cortar é desenhar uma linha, é separar, fazer uma distinção.¹⁹⁷

A inferência do artista elucida bem a ideia do desenho enquanto ação transformadora da forma e do material, de algo que ocorre no ato operativo, da expressão que daí resulta. Deste modo, a ação e as propriedades dos materiais utilizados no desenho, regulariam a percepção e a expressão que advém do processo: “Qualquer coisa que se possa projetar como expressivo em termos de desenho – ideias, metáforas, emoções, estruturas de linguagem – resulta do ato de fazer”.¹⁹⁸ Uma vez mais, é

publicados treze números numa média de dois por ano. Associada a artistas relacionados com o contexto artístico conceptual e pós-minimalista nos Estados Unidos e na Europa, destacou-se por permitir que fossem os artistas a falar do seu próprio trabalho, incorporando várias entrevistas com artistas, conduzidas pelos editores, documentação de performances e peças criadas para a própria publicação. Sobre a história dos dois primeiros anos (1968-1972) da *Avalanche Magazine*, cf. Bear e Sharp (2005). Sobre os conteúdos em cada número ver *Avalanche Magazine Index* (2021). Disponível em: <http://avalancheindex.org/>. Em 1972, a *Verblast* foi publicada por Gregoire Müller na *The New Avant-Garde, Issues for the Art of the Seventies*. New York: Praeger Publishers. Cf. Serra (1994, p. 3).

¹⁹⁵ Tradução a partir de: “when I wrote the list of verbs, roll, cut, fold (...) I started to practice these activities - roll, twist, hang or support, in relation to the materials (...) and I used it to organize the space.” *KunstSpektrum* (2011b, 11’30’’-19’10’’).

¹⁹⁶ Aliás, observam-se muitas destas ações na configuração que o desenho atinge em algumas das práticas contemporâneas de que ainda falaremos (e.g. Monika Grzymala ou de Sara Chang Yan, inclusive nos projetos apresentados da nossa autoria (desde *Infinite Space*, 2015-18, a *Black Hole Colours*, 2019-2020, a *Play*, 2020, a *Skyagraphia*, 2020).

¹⁹⁷ Tradução a partir de: “To draw a line is to have an idea. A drawn line is the basis of construction. To draw is to innovate in multiplicity. The line gives to the work an inexplicable definition. It defines and redefines structure. To cut is to to draw a line, is to separate, to make a distinction.” Serra (1997, p. 9).

¹⁹⁸ Tradução a partir de: “Anything you can project as expressive in terms of drawing – ideas, metaphors, emotions, language structures – results from the act of doing” (Serra, 1984, p. 53).

destacado o ato operativo, ou seja, o processo como ação fundamental para a expressão do desenho, conduzindo igualmente à metáfora do desenho como verbo.

Richard Serra optou por se concentrar na marca como um vestígio do processo, compactando-a numa superfície intensa e fortemente materializada, na qual os incidentes eram visíveis. O processo pelo qual o trabalho tinha sido feito era, assim, dado a ver na superfície, através de camadas densas de traços de lápis e de tinta acrílica preta, redesenhados por cima com carvão. As qualidades superficiais mais suaves do carvão foram reproduzidas contra a superfície mais dura do acrílico, e ambas formaram traços e camadas para criar uma textura de matéria (provocando uma percepção multisensorial da superfície) pela absorção diferenciada da luz, aludindo à sensação de objeto compacto.

Os grandes desenhos pretos de Serra de meados dos anos 1970, como *Abstract Slavery*,¹⁹⁹ de 1974 (Figura 26) pretendiam ser, segundo o autor, analogias bidimensionais do aço e das placas de chumbo das suas grandes esculturas ao ar livre.

Tal como na sua escultura, há neles a afirmação de uma presença física, densa e compacta. Trata-se de uma insistência no desenho como extensão física do próprio corpo e gesto (atitude presente também em Pollock, por exemplo). Seja qual for o espaço em que se encontre o desenho, o que importa é a função da interpretação como extensão, constantemente flutuante e ambígua, de plano ou de profundidade.

O tom e a mancha são, na expressão artística de Richard Serra, fundamentais. O preto é utilizado para que haja uma neutralidade na suposta alusão emotiva das cores.²⁰⁰ O artista reivindica a importância do negro no desenho enquanto entidade absorvente de luz. Pamela Lee (1999, p. 25) destacou que a maneira como Richard Serra trabalha a cor negra nos seus desenhos, utilizando-a como material com características da escultura, como o peso e a gravidade, acentua o interesse do artista no processo, que compreende o corpo (isto é, o gesto), a matéria (ou seja, o material) e o tempo (do fazer).

¹⁹⁹ Em relação ao título deste desenho *Abstract Slavery*, trata-se de uma referência direta ao trabalho e tempo investidos na sua realização, a expressão é uma metáfora decorrente do trabalho que foi preciso investir em virtude da relação entre a escala e o meio utilizado (o *crayon*). Cf. KunstSpektrum (2011a, 13'07'').

²⁰⁰ Tradução a partir de: “I use black because it is a color that doesn’t transport elusive emotions.” Richard Serra, cit. por Gagosian (2021).



Figura 26 - Richard Serra. *Abstract Slavery*, 1974. Barra de óleo sobre tela de linho, 2900 x 5385 mm. Kröller Müller Museum, Otterlo, The Netherlands; © 2011 Richard Serra / ARS, NY. Fotografia © Robert Mates and Paul Katz.

Uma tese que os grandes desenhos pretos de Serra, pela escala e densidade, sublinham de forma notável, configurando como que uma espécie de:

um olhar para dentro do desenho. Um olhar para a materialidade e para o tempo real do desenho. Um olhar que circunscreve o desenho nessa temporalidade real, onde se conjugam todos os fatores e que comporta a asserção de uma determinada objectualidade que o origina (...). (Marques, 2014, p. 42).

No trabalho de Serra, o desenho afirma-se especialmente enquanto construção orientada pelo processo: “Desenhar é uma forma de ver a sua própria natureza. Nada mais”.²⁰¹ Esta afirmação do artista estipula, primeiro, o desenho, como um ato de ver, depois, como ação. A ação do gesto, do fazer do desenho, o processo, era o que verdadeiramente, para si, importava e conferia uma forma de compreender o próprio trabalho:

Desenhar é concentrar-se numa atividade essencial e a credibilidade da afirmação está totalmente ao alcance do artista. É o espaço mais direto e consciente no qual eu trabalho. Posso observar o meu processo do início ao fim e, às vezes, manter uma concentração

²⁰¹ Tradução a partir de: “Drawing is a way of seeing into your own nature. Nothing more (...) There is no way to make a drawing – there is only drawing.” (Serra, 1994, p. 51).

contínua. É revigorante. É uma das poucas condições em que posso entender a origem do meu trabalho.²⁰²

A afirmação do processo é intuída também em: “Desenhar é para mim uma maneira de continuar um monólogo interior com o fazer enquanto estou a fazer”.²⁰³ O fazer do desenho é, pois, o evento do próprio pensamento do desenho. Deste modo, Serra confirma a conceção do desenhar como algo que deixa o rasto do seu acontecer e do pensamento que o originou. Destaca ainda, quer o carácter individual que o artista, ao desenhar, atribui ao desenho quer o lado autoral que é conseguido quando o artista reflete sobre o próprio desenhar, quando pensa sobre o carácter individual, ao analisar a resposta artística pessoal a esse acontecimento. Reforça, pois, o desenho como meio de compreender a obra e o próprio trabalho, como processo autónomo de entendimento: “Desde que comecei a trabalhar, sempre pensei que se eu pudesse desenhar algo, eu teria a sua compreensão estrutural.”²⁰⁴

A importância da amplitude conceptual e física da marca, bem como a atenção ao processo, ganharam relevância no período do pós-guerra. Os artistas colocaram ênfase ou nos próprios materiais ou nos meios empregados e no processo. Atitudes que contribuíram gradualmente para a afirmação do desenho, das suas marcas, dos seus elementos expressivos, em especial característicos do gesto original e para a afirmação do desenho, quer como um meio de fazer marcas quer como veículo de pensamento, como meio para expressar ideias.

A conceção de desenho como processo, coloca ênfase nos atributos primaciais do desenho, como os de fluidez, inacabado, transitório e *continuum* (Petherbridge, 2010, p. 17) e, conseqüentemente, no tempo e na duração, o que permite reforçar a natureza experimental do desenho. A atenção ao processo, valorizou, pois, essas particularidades, que sempre têm sido inerentes ao desenho e, que, como Craig-Martin sugeriu, contribuem para a compreensão do que foi e do que é o desenho: “Espontaneidade, especulação criativa, experimentação, franqueza, simplicidade, abreviatura,

²⁰² Tradução a partir de: “Drawing is a concentration on an essential activity and the credibility of the statement is totally within your hands. It’s the most direct, conscious space in which I work. I can observe my process from beginning to end, and at times sustain a continuous concentration. It’s replenishing. It’s one of the few conditions in which I can understand the source of my work.” (Serra, 1994, p. 52).

²⁰³ Tradução a partir de: “Drawing is a way for me to carry on an interior monologue with the making as I’m making it.” (Serra, 1994, p. 52).

²⁰⁴ Tradução a partir de: “Since I started working, I have always thought that if I could draw something I could have a structural comprehension of it. [...] Drawing is a separate activity, an ongoing concern, in this own concomitant and inherent problems.” (Serra, 1994, p. 181).

expressividade, imediatismo, visão pessoal, diversidade técnica, modéstia de meios, crueza, fragmentação, descontinuidade, inacabamento e abertura. Essas sempre foram as características do desenho”.²⁰⁵

Ao mesmo tempo, o processo é entendido como veículo de pensamento e de compreensão do pensamento explicitado pelo próprio fazer do desenho. Como no exemplo da prática de Richard Serra, o reconhecimento destas características foi fundamental para uma mudança na maneira de pensar e fazer o desenho.

Estas características posicionam o desenho, como um meio de expressão particularmente adequado, para responder a algumas das singularidades das sociedades contemporâneas, como a da fragmentação, imediatismo, vulnerabilidade, globalização, velocidade, simulacro, capitalismo, ameaça ecológica, revolução digital, identidade e permanente tensão.

3.3.1 Traço como ação: devir, *continuum* e abrangência

No decurso de todas as ações enunciadas pela lista de verbos de Richard Serra, parece-nos importante desenvolver ainda uma secção sobre a revisão da natureza da própria noção de traço para chegarmos à verdadeira abrangência da sua significação e, conseqüentemente, do que ela projeta para o entendimento do desenho. E do desenho enquanto processo, enquanto definidor de uma marca em resultado de uma ação.

Em *Traité du Trait – Tractatus Tractus*, Hubert Damish (1995) propõe-nos uma visão peculiar em que o traço é o mote para a discussão sobre o desenho. Congregando várias significações usuais sobre o traço, o autor enuncia a ideia de traço como golpe e como vazio, utilizando como exemplo o gesto de Lucio Fontana (1899-1968). Por um lado, significa vestígio ou registo de um gesto sobre uma superfície bidimensional, por outro, além do traço como rasgo, ele é também um traço que destrói: que destrói o campo bidimensional da superfície para tornar-se espaço ou vazio (ver Figura 27).²⁰⁶ Este, é um traço que é ato, uma decisão que desenha o vazio, que marca a superfície, abrindo-a quando a investe, no momento do toque.

²⁰⁵ Tradução a partir de: “Spontaneity, creative speculation, experimentation, directness, simplicity, abbreviation, expressiveness, immediacy, personal vision, technical diversity, modesty of means, rawness, fragmentation, discontinuity, unfinishedness, and open-endedness. These have always been the characteristics of drawing.” (Craig-Martin, 1995, p. 10).

²⁰⁶ Lucio Fontana desenvolveu uma marca pessoal que se traduziu pelo *Spazialismo*, aplicada à pintura, à escultura, ao desenho e ao próprio espaço ou arquitetura. Ver Fondazione Lucio Fontana (<https://www.fondazione-luciofontana.it/>).

Como refere Newman, o traço é uma marca ou entidade em devir: “A marca torna-se linha, contorno, rasura, sinal e escrita”.²⁰⁷ Tal como uma linha feita com um lápis ou com um pincel, também esta linha – golpe, rutura ou incisão – representa um devir, o devir do gesto tornado nessa marca, na superfície. Vemos, assim, enquanto devir, na definição de traço ou marca, também um sentido de *continuum*, de inacabado, de incerteza, elementos que estão igualmente presentes no desenho, e dos quais alguns artistas tiram o máximo partido.

O estado de devir do desenho e do próprio traço (marca) conduzem a atenção para a ação como espoleta do próprio desenrolar do desenho no tempo, ou seja, para o próprio acontecimento, materialização, metamorfoses do gesto, que se transformam na possibilidade de imagem, de forma, de volume, de rasgo, de vazio, de linha, de mancha, de toque, de golpe, de dobra, de vinco ou de sinal.

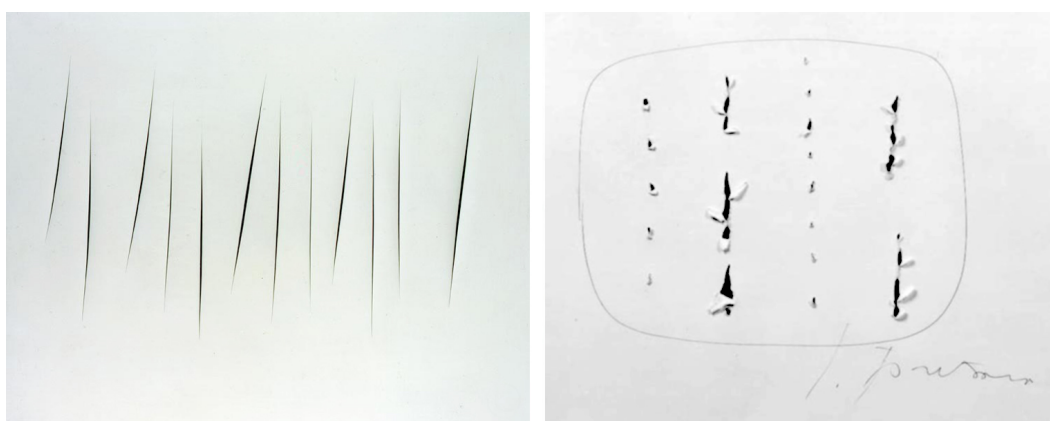


Figura 27 - Lucio Fontana. Esquerda: 65 T 138: *Concetto Apaziale, Attese*, 1965, tinta à base de água sobre tela e madeira lacada, 1150 x 1460 mm. Direita: *Disegno 132-1: Concetto Spaziale*, 1964-65, esferográfica, rasgos e buracos sobre papel, 365 x 515 mm. © Fondazione Lucio Fontana.

Como referimos, Lucio Fontana, que desenvolveu o conceito de espacialismo, foi um dos precursores da abertura do sentido de traço. Esta abertura é evidente na série de trabalhos *Le Ambientazioni* (ou *Ambientes Espaciais*) (1926-1968), composta de todas as obras que envolvem intervenções ambientais tridimensionais de grande escala e, em menor número, pinturas, realizadas de formas diversas. A partir de 1949 e até 1968, este conceito espacial traduziu-se também nos *Buchi* (Figura 27, à direita) que correspondem a constelações ou redemoinhos de buracos feitos na superfície da tela, nas primeiras obras da série. A partir de 1950, estes deram lugar a orifícios, dispostos

²⁰⁷ Tradução a partir de: “The mark becomes line, contour, hatching, sign, and writing.” (Newman, 2003, p. 100).

em sequências mais regulares. Os *Buchi* têm uma origem puramente “espacial”, decorrente do período mais ativo e profundo deste campo de investigação. Para além de serem características puramente gráficas na tela ou no papel, o significado dos orifícios reside no facto de serem considerados verdadeiras aberturas que conduzem a mais espaço.

O processo de Fontana empregou marcas distintas e variadas, desde os furos ao arranhar na superfície ou em marcas sequenciais, às quais juntou incisões e cortes na superfície e em certas ocasiões, o traço da esferográfica. Além da pintura e do desenho, o conceito espacial foi também, como se disse, trabalhado em relação ao ambiente e ao espaço.²⁰⁸

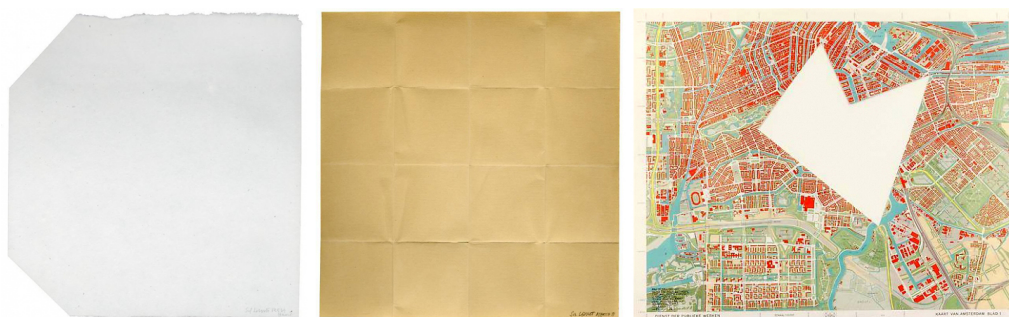


Figura 28 - Sol LeWitt. Esquerda: *R 569 Basil*, 1975. Papel rasgado, 216 x 216 mm. Centro: *Folded Paper*, 1971. Papel dobrado, 279 x 279 mm. Direita: *R 64, Mapa de Amsterdam com a área entre Utrechtse-Brug, Zeeburgerstraat e Achtergracht removida*, 1976. Mapa de papel com área removida, 655 x 813 mm. © The LeWitt Estate, ARS, NY.

Também Sol LeWitt, a este respeito, realizou os primordiais desenhos rasgados ou recortados da década de 1970, denominando-os “drawings without drawing”. Concretamente nos desenhos “rasgados”, dobrados e recortados (em que registamos a coincidência com as ações apontadas na *Verblis*, de 1968-69 de Richard Serra), LeWitt usava papéis de vários tamanhos e cores, que rasgava ou cortava de formas diferentes, bem como, mapas e fotografias aéreas de cidades, como Florença, Manhattan e Chicago, removendo áreas e produzindo uma forma vazia (ver Figura 28).

²⁰⁸ Outro artista que trabalhou estas questões foi Gordon Matta-Clack (1945-1978), utilizando também estes processos ‘espaciais’ com recurso ao corte e à incisão nas superfícies. Ações que estendeu ao espaço real, fazendo cortes em edifícios e construções em lugares específicos. Criou ainda colagens, montagens de fotografias, usando o corte como desenho e como traço, concebendo formas ou espaços vazios, quer em superfícies de papel ou cartão quer na própria arquitetura dos edifícios, através de abertura nas paredes ou no chão. Gordon Matta-Clark teve em Portugal uma exposição, produzida pela Culturgest em conjunto com o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, na qual foi apresentada parte do espólio do artista depositado no Canadian Centre for Architecture (resultado de uma importante doação da sua viúva, Jane Crawford) e que representa o maior repositório documental sobre a sua obra. O ponto de partida foi um conjunto de ações centrais na prática do artista e que serviu de título à exposição *Splitting, Cutting, Writing, Drawing, Eating...*, 2017, propondo ao visitante um mergulho nos textos, cadernos de anotações, desenhos, filmes e fotografias do artista (Ribas e Sardo, 2017).

Distintos nas dimensões e tipo do papel, à semelhança de outras séries de LeWitt, estes têm por base a forma do quadrado, e as dobras de papel consistem em explorações sobre diversas variações no quadrado (cf. Schwarz, 2020). Consistentes quer como superfície quer como volume, segundo Fuhlbrügge (2016), estes desenhos serviram a LeWitt, para definir, em *Paragraphs on Conceptual Art*, 1967, uma conceção de espaço, que afirmava que qualquer volume tridimensional ocupa espaço invisível. Os *folded drawings* demonstram exemplarmente esta conceção, em que as dobras são a estrutura da superfície do papel e criam volume através das pregas, adquirindo assim qualidades espaciais. Como LeWitt, no mesmo período, Oskar Holmeck (1924-2007) utilizou a técnica do papel rasgado e dobrado, que desenvolveu desde a década de 1960, em trabalhos em papel, criando formas tridimensionais.²⁰⁹

Através de técnicas como rasgar, comprimir, dobrar, amassar ou ventilar, o papel era manipulado de forma a criar obras próximas da ideia de objeto ou de escultura. Ou seja, assumindo estruturas delicadas e complexas (Figura 29, à esquerda), os seus desenhos transformaram-se em esculturas de papel. Holweck explorou o papel como material, com a intenção de extrair dele formas e, assim, concretizar efeitos de luz e sombra nos altos e baixos-relevos das superfícies de forma física, e não representada (Cf. Dittmann, 1986; Fisher, 1995; Bardt, 2006). O papel aproxima-se, assim, por via de uma intervenção deste tipo, da tridimensionalidade, gerando novas leituras para o desenho, que se abre a uma conotação objetual.

Os exemplos que enunciámos foram precursores na abertura da noção de traço, recorrendo a ações que revelam o desenho num trânsito em *continuum* entre as duas dimensões do plano da superfície e as três dimensões do espaço. Ações que incluem processos de vincar, dobrar, amassar, rasgar, etc. como exploração dos limites conceptuais e físicos do desenho, entendendo-o como desdobramento desse limite. Estes processos influenciaram certamente a prática de artistas, na atualidade, em que constatamos o recurso a processos similares.

²⁰⁹ Holweck fez também desenhos a tinta que, visualmente, tal como os desenhos rasgados, transmitem uma atmosfera rítmica, quase musical. Ambos enunciam a repetição do gesto, um gesto por vezes curto, outras, mais alargado, que gera padrões visuais e rítmicos, e de uma vibração que em termos perceptivos nos aproxima de uma atmosfera sonora (Dittmann, 1986).



Figura 29 - Esquerda: Oskar Holmeck. *21 II 80 (Buchobjekt)*, 1980. Livro não impresso DIN-A-4 com 500 folhas de papel para máquina de escrever, 700 x 700 x 305 mm. Direita: Angela Glajcar. *Scale Matters*, 2020-046, papel de 200 grs rasgado e colado, 150 x 370 x 260 mm.

O trabalho de Oskar Holmeck remete-nos para o da artista alemã Angela Glajcar (1970-), cujo processo tem particularidades em comum: pela manipulação do papel através do gesto de rasgar, e pela repetição e acumulação, os seus trabalhos adquirem volume em forma de esculturas/instalações, a maior parte das vezes de grande escala. Esta é uma forma de trabalhar que faz com que o desenho seja transição entre as duas e as três dimensões, entre superfície do papel e o objeto tridimensional (Figura 29, à direita).²¹⁰

Os processos e formas que o desenho toma no trabalho destes artistas lembram-nos ainda a obra de Nuno Henrique (1982-), em especial a série *Sem título, Dragoal/ Pico Castelo*, de 2018 (Figura 30, à esquerda). Trata-se de um conjunto de caixas de pequenas dimensões que incorporam topografias em recortes de papel picotados. O artista utilizou múltiplas folhas de papel, adicionando e subtraindo-lhes volumes, texturas e cores. A topografia representada é sempre a mesma e repete, em cada obra, os relevos do sítio do Dragoal e indo até ao topo do Pico Castelo, que correspondem a duas toponímias com ligação à história da ilha de Porto Santo.

²¹⁰ Sobre o trabalho de Angela Glajcar ver o sítio da artista em <http://www.glajcar.de>.

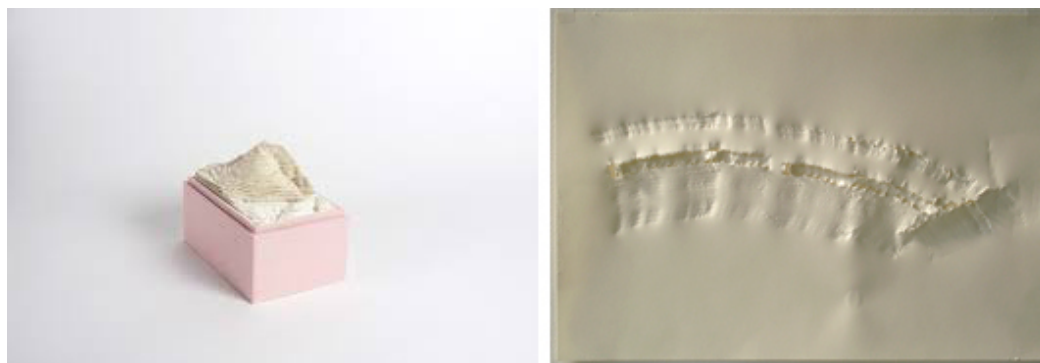


Figura 30 - Esquerda: Nuno Henrique. Série *Sem título, Dragoal/ Pico Castelo*, 2014-2018. Papel craft Khadi, perfurado e colado, papelão, 105 x 143 x 98 mm. Fotografia © Módulo - Centro Difusor de Arte, Lisboa. Direita: Claude Heath. *Axehead*, 2010. Incisão sobre papel, 420 x 294 mm. Fotografia © Claude Heath.

Destacamos também no processo de Claude Heath a utilização da técnica de incisão ou raspagem como meio de desenho. Este concretizou também o desenho para além dos limites da bidimensionalidade do papel, produzindo uma espécie de baixo-relevo. Referimo-nos aos “incised paper drawings”, com o título *Axehead*, de 2010 (Figura 30, à direita), feitos com incisões no papel que provocam um desgaste e originam o baixo-relevo. Além da incisão, os desenhos patenteiam também o tipo de marca ou gesto, como o corte e a pressão. São marcas diretas sobre o material que o transformam e que funcionam como elemento em *continuum* na espacialidade, entre o limite das duas para as três dimensões, dada pelos vazios que as incisões provocam.

*

No domínio do desenho, nos seus conceitos e expressões — da ideia à marca física e ao processo —, confrontamo-nos com toda uma amplitude e efemeridade da marca que contribui para interpelar os limites do campo. Essa amplitude conceptual e física parecem, no limite, manter características do entendimento tradicional do desenho, assistindo-se, contudo, a uma renovação dos processos nos quais se afirmam meios que suscitam a presença e a convocação de uma condição de trânsito entre as duas e as três dimensões e entre meios que, por conseguinte, implicam a discussão sobre as fronteiras do próprio campo do desenho.

Neste contexto, devemos finalmente voltar a sublinhar que, a propósito da discussão do desenho num quadro de hibridação, transposição e transição *intermedia*, faria todo o sentido introduzir neste capítulo uma secção sobre a(s) marca(s) digita(l)is. Para lá da emergência de novas ferramentas tecnológicas que se estabeleceram, quer

como alternativa quer como complemento às tradicionais técnicas analógicas, as possibilidades que se abrem, com o cruzamento entre o desenho e o mundo digital, inauguraram um campo inesgotável que questiona os limites da própria noção de marca, mas também da de processo, ação, suporte, espaço, tempo, materialidade e identidade do desenho. Este é um extenso campo de investigação em relação ao qual reconhecemos uma incontornável importância e atualidade na arte, como algo verdadeiramente revolucionário e que desafia os limites do próprio desenho. Além disso, o digital é algo constituinte e transversal do mundo contemporâneo e, portanto, presente em muitas das práticas de que ainda falaremos. Faça-se, contudo, a ressalva, como se explicou na Introdução, que este tema excederia a delimitação e âmbito do presente trabalho.

A análise relativa ao tópico do processo, e das particularidades que definem a abrangência do sentido de traço, empreendida no final deste capítulo 3, permitiu perceber que a atenção ao processo – que não foi exclusiva do desenho – parece ter conduzido ao culminar de uma condição de hibridização, que vemos presente e desenvolvida nas práticas atuais. Essa condição deu origem a revelações e materializações inusitadas de desenho que, se por um lado, destacaram o fazer, a fisicalidade e a ação, por outro, sublinharam o seu valor enquanto pensamento. Esse valor, em potência, que foi reconhecido nas aceções de desenho no passado, aparece retomado em várias práticas atuais, funcionando o desenho como elemento-chave de transição ou de continuação entre a conceção e o fazer, independentemente da amplitude e limite da marca ou dos *media* que possam servir à sua externalização. Assim, o desenho parece encontrar-se nesse estado de ‘entre’, para o qual a ideia de transição também aponta.

Quer os limites do nome (coisa) quer os limites do verbo (processo) revelam o carácter ubíquo do desenho, particularidade desse ser ‘entre’ em que se configura, e que nos conduz à perceção de uma conceção de desenho como um *continuum*, como algo que funciona e se posiciona em *transitus* (i.e. passagem).

Estas são qualidades que observamos no desenho contemporâneo e que se corporizam através de processos híbridos, que se jogam num ‘entre’, como são também as zonas de fronteira. Ao estudo desta questão dedicaremos agora, os capítulos 4 e 5, começando por propor várias dicotomias e cruzamentos de conceitos e relações no domínio do desenho, i.e. entre pensamento, sensação, acontecimento e experimentação,

e entre visão, cegueira, espaço e tempo, que consideramos fundamentais no entendimento dos limites do campo de ação do desenho contemporâneo.

4. Quiasma (*i*): pensamento e sensação

O objetivo deste capítulo é perceber o sentido da comparação entre desenho e pensamento, ou seja, perceber, quando se afirma que o ‘desenho é pensamento’, o que é queremos dizer? E, conseqüentemente, como é que este pensamento se materializa (ou, se torna externo) através do desenho?

Afirmar que o desenho é pensamento, que é “*cosa mentale*” significa que, para além da materialização de um resultado pela ação física do fazer, este implica também uma atitude mental. Mas significa também que o desenho não é apenas o prolongamento mecânico de uma intenção ou a marca resultante de um gesto mental, empreendido pelo sujeito desenhador através de um meio; que, em primeira instância, se manifesta através do próprio corpo (da mão), ao qual depois associamos o que podemos chamar prolongamentos, por exemplo, o lápis, o pincel, o computador. Em síntese, o desenho é o resultado de um fazer que é conceptual e físico. Um fazer que usa o corpo como instrumento, como veículo à concretização da sua forma ou incorporação. Assim, a primeira reflexão que se empreende é sobre o desenho como pensamento, a segunda é sobre o modo como esse pensamento do desenho pode passar através da prática a uma forma material.

A sensação é uma impressão produzida pelos objetos exteriores num órgão dos sentidos, e que é transmitida ao cérebro pelo sistema nervoso, convertendo-se em ideia, julgamento ou percepção. Remete, como refere Deleuze em 1988, ao sujeito “(sistema nervoso, movimento vital, “instinto”, “temperamento”)” e ao objeto “(o facto, o lugar, o acontecimento)”, ou ainda para nenhuma ou para ambas em simultâneo (2011, p. 34). A percepção é uma função cognitiva que faz parte do processo de pensamento. Sendo estas – sensação e percepção – fundamentais no processo de desenho e de criação artística, vejamos, pois, como pensamento e sensação permitem ao ser humano a possibilidade de se relacionar com o mundo, através do desenho. Pretende-se, portanto, discutir estes conceitos e relações, e como este quiasma (*i*) permite perceber idiossincrasias do desenho e contribuir para aprofundar a compreensão da delimitação ou caracterização do seu campo.

4.1 Entre potência e ato

Sabemos à partida que desenhar é tomar decisões: selecionar, construir, acentuar, simplificar; fazer escolhas e reflexões; um fazer que, como refere Luís Rodrigues (2010, pp. 24-25), “exerce um efeito de determinação sobre o gesto” e que origina “a imagem desenhada”.²¹¹ Trata-se de um “processo reflexivo complexo” (Molina, 2005, p. 139), no qual, as circunstâncias que o desenhador decide utilizar na execução do desenho, e a relação “mente-corpo” (Rodrigues, 2010, p. 25) determinam a especificidade e consolidam o resultado, ou seja, o desenho. Uma relação em que, de acordo com este autor, o corpo é o “instrumento da mente no ato de desenhar” (Rodrigues, 2010, p. 29). Uma relação em que o prolongamento do corpo são os meios riscadores, ou outros, considerando também meios multimédia, que o desenhador decida utilizar para concretizar a sua intenção. São eles que estabelecem a ligação entre o mental (interior) e o material (exterior).

A discussão em torno das dicotomias interior/exterior, conceito/materialização, ou mental/físico lembram a distinção *disegno interno/disegno externo*, de Zuccaro, que foi abordada na primeira parte da tese, e que, como se verá, parece reencontrar-se no sentido de desenho, hoje, bem como, nas suas práticas.

Recorremos à sistematização sobre a relação pensamento-percepção-desenho, feita por Luís Rodrigues (2010, pp. 50-56), que referindo o desenho como ato de pensamento *continuum*, inseparável do tempo, um devir (p. 52), fala em “*desenho-processo*” (relativo ao ato de pensar), ou seja, ao desenho como algo mental, cujo objetivo primacial será a estruturação mental (ininterrupta) de um registo ao qual, por contraponto, o autor designa por “*desenho-objeto*”, e constitui o registo (do que foi pensado) e a sua materialização do tempo de uma determinada forma.

O autor conclui que o desenho será “um mecanismo que potencia o pensamento, porque o veicula e o materializa (...). [O desenho] constitui a prova do pensamento, mas ao mesmo tempo, um meio de o processar” (p. 54). Numa vertente ou noutra, o desenho é mediação, cuja finalização se efetivará, quando da relação destes dois processos, “resultar uma forma que explique a ideia” (p. 55) e que em conjunto (*desenho-processo*

²¹¹ Neste aspeto, acrescentemos que, fundamentalmente, nas práticas contemporâneas (com precedentes nas décadas de sessenta e setenta do século XX), o resultado do pensamento do desenho (como se discutirá com exemplos ao longo da tese) pode também tomar outras formas que não a de imagem desenhada, podendo corporalizar-se em dimensões tridimensionais, como objeto, como instalação ou de algum modo, com expressões mais *imateriais*, através do som ou da luz, etc.

+ *desenho-objeto*) tomam parte no processo de criação artística, a que chamamos experimentação.²¹² Lembremos, por exemplo, as séries de desenhos ‘cegos’ de Robert Morris ou de William Anastasi, que assentam no abandono consciente do controlo da visão, como exemplo de um processo de experimentação e do desenho como processo dinâmico e relacional entre mecanismos sensitivos e o resultado (materialização do desenho). Processo que tanto artistas como cientistas desenvolvem, e que, no campo do desenho, permite aos artistas investigar, quer as materialidades quer o pensamento quer as sensações, movendo-se em campos tangíveis e liminares. Deleuze (2011), fala de uma sensação não representativa, real, quando forças se exercem sobre um corpo, forças que percorrem vários níveis sensitivos (p. 24). Estes processos, de Robert Morris, de William Anastasi, bem como, de Claude Heath, que também estudamos, através da ocultação da visão, remetem precisamente ao corpo, a essas sensações reais que atravessam o corpo no ato do desenho. Mas que se dirigem também ao sistema nervoso, ao respirar, e ao lugar da superfície de contacto, onde se realiza o acontecimento do desenho e que devolve ao corpo a sensação háptica.

Pedro A. H. Paixão (2019) situa também o desenho numa dicotomia teórica e prática, entre interior e exterior, com carácter “flutuante”, produzindo o desenho em si próprio “a «distância» que o revela enquanto lugar” (pp. 13-15), traduzindo-se no que o autor chama de “medialidade” e corresponde à exterioridade que o pensamento do desenho anuncia. Isto permite pensar, quer sobre o próprio pensamento quer sobre os processos interiores do desenho que “passam a coabitar numa oscilação permanente com a exterioridade” (Paixão, 2019, p. 14). Trata-se de uma conceção do desenho como movimento dinâmico e, por isso, de carácter eventual, aberto, como algo que “tende apenas para a realização sem nunca o ser”, que é “uma «quase matéria» como também é uma «quase forma», um movediço e inconstante ‘entre’ superfície, possibilidade e exigências gráficas” (Paixão, 2019, p. 14). Esta reflexão remete ainda para a ideia de desenho como possibilidade, que os filósofos Alain Badiou e Jacques Derrida equacionam, e que se discutirá posteriormente.

²¹² No caso do *desenho-objeto* (materialização física) é mediação entre o desenhador e o espectador, no caso do *desenho-processo* (pensamento) é mediação entre o autor e o próprio processo (Rodrigues, 2010). Num ou noutro caso e, quer seja da parte do desenhador quer do espectador, é mediação entre pensamento e sensação, entre o gesto mental e as sensações que o desenho provoca.

A “medialidade” (ou exterioridade do pensamento do desenho) é, pois, uma forma de desenho, o pensamento (interior) é outra. Mas, o que queremos dizer, quando dizemos que desenho é pensamento?

Para responder é útil considerar a ideia de potência. Segundo Agamben (2013) o conceito de potência “tem, na filosofia ocidental, uma longa história e, pelo menos a partir de Aristóteles, ocupa nela um lugar central. Aristóteles opõe – e ao mesmo tempo liga – a potência (*dynamis*) ao ato (*energeia*)” (p. 239). Neste sentido, podemos dizer que o próprio conceito de potência é ele uma fronteira ou limite. Assim, em que medida será então um limite de desenho?

Afirmou-se, na Parte I da tese, que esta ideia se encontra na metáfora expressa por Aristóteles no *De Anima* [429b31-430a2] pela qual o pensamento nos é apresentado como um ato de escrita, e que Giorgio Agamben (2008, p. 12) reproduz: “Aristóteles compara o intelecto ou pensamento em potência, a uma tabuinha de escrever (*grammateion*) sobre a qual nada está ainda escrito”.²¹³ O território vibrante e enérgico que é o desenho tem tanto dessa potência, ou possibilidade quanto de ato (as condições do fazer e da ação). O desenho será essa interioridade do pensamento em potência, que se transforma numa relação com o que lhe é extrínseco, e que cresce fisicamente em ato.

No entanto, o desenho, tal como o pensamento ou a potência, tem também essa capacidade de não passar ao ato. Ambivalência que, segundo Aristóteles, define a essência da potência: “Toda a potência humana é potência de não passar ao acto” (Agamben, 2013, p. 245). É, portanto, no duplo carácter da potência que Aristóteles exprime o contingente (*to endechomeno*) porque admite a possibilidade do não (Agamben, 2013, p. 246).²¹⁴ Assim, também o Desenho em potência contém essa possibilidade do não, razão pela qual consideramos possível encontrar em práticas contemporâneas, o desenho na forma de *disegno* (conceptual), sem que ele se traduza numa forma de expressão (ato) gráfica, concretamente materializada, assumindo, assim, outras formas e manifestações (e.g. instalação, performance, projeção de luz), nas quais

²¹³ Sobre esta questão fala-nos também Paixão (2008a).

²¹⁴ Através da invocação de *Bartleby, o Escrivão* (de Herman Melville), Agamben (2008) mostra como o não-fazer, que esta personagem teoriza se traduz, sempre, num fazer, descrevendo como as ações podem comportar em si todo o possível, sem se determinarem nisto ou naquilo. Outro aspeto demonstrado é que só quem pode, pode de facto ‘não’. Como explica Paixão (2019, p. 67) tal é a potência ‘contingente’ em Aristóteles (só o pianista que de facto sabe tocar, pode não tocar).

o desenho está contido em potência, revestindo-se de características como as de ambiguidade, indeterminação e porosidade (aberto a contaminações).²¹⁵

Neste sentido, o desenho, tal como o pensamento em potência, será, como se disse, possibilidade (de ser) o que em si é, segundo Derrida (1997, 2012), também uma condição de impossibilidade. Algo que se coaduna com o carácter contingente que Aristóteles atribuiu à potência e que se adequa, por sua vez, ao desenho. Arriscaríamos, assim, a dizer que o desenho é duplamente pensamento: quando é pensado (em potência) e, quando é experimentado, ou seja, como puro pensamento e como pensamento prático (traduzido em forma, seja de natureza material ou imaterial). Nas práticas contemporâneas, é traduzido tanto em formas tradicionais de descrição e representação, quanto em formas híbridas que empregam processos multimédia e pluridisciplinar, que os articulam de maneira original (podendo ser não-gráfica).

Então, se como refere Derrida (1997, 2012) possibilidade e impossibilidade são sinónimos, o desenho será, o lugar onde esse quiasma se verifica, traduzido pela particularidade de ser pensamento em potência e pensamento prático, transpostos em materializações originais que podem até ser imateriais.²¹⁶

Mas se, como afirma Agamben (2013, p. 247), “toda a potência é desde logo potência de não” e, considerando potência e ato coisas distintas (Paixão, 2019, p. 16), como pode, pergunta Agamben, “uma potência passar ao acto” e, como pode, então, perguntamos, ser o desenho esse pensamento prático? Como se torna o pensamento, prática? E como se opera, por fim, na forma de desenho? Assim, o que acontece, como questiona Agamben, com a potência de não, no momento em que o ato se realiza? Ou, no caso do desenho, perguntamos, o que acontece com o pensamento do desenho, no momento em que o desenho se realiza? Como pode este pensamento (que é potência), ser também ato, ou passar ao ato? Ou seja, como pode tornar-se prática?

Para responder, recorreremos mais uma vez a Agamben (2013), que encontra em Aristóteles, a constatação de que mesmo no ato a potência se conserva:

a potência [conserva-se] em relação ao ato (...) conserva-se, salva-se, aperfeiçoa-se e acrescenta-se em si mesma. Uma potência que se acrescenta no ato (...). Ela obriga-nos a pensar do início não apenas a relação entre a potência e o ato, entre o possível e o real,

²¹⁵ Estas características foram articuladas pelos autores Sawdon e Marshall (2012) no conceito de *hyperdrawing*, sobre o qual falaremos mais adiante.

²¹⁶ Sobre a imaterialidade e ‘desmaterialização da arte’ e relação com o desenho, ver Pereira (2019a).

mas também a considerar de uma nova maneira, na estética, o estatuto do ato de criação e da obra (Aristóteles, cit. por Agamben, 2013, p. 250).

Assim, também no ato do desenho, durante o processo, o pensamento do desenho se conserva, concretizando-se em potência como medialidade ou externalidade (Paixão, 2019), mesmo em formas não gráficas. O pensamento do desenho (em potência) é, portanto, da natureza de algo que se acrescenta no ato, transmutando-se através da prática, em externalizações materiais ou imateriais, em que o pensamento se acrescenta e amplia na relação com o exterior, através da sensação e da experiência, no ato ou processo.

E o pensamento do desenho será, tal como referido por Paixão:

uma disponibilidade das coisas, uma distância entre seres e coisas, na forma de uma sensibilidade ou materialidade, porém fugidia, que se apresenta aberta e se deixa pensar, abre-se à convivência. (...) O pensamento [é] uma potencialidade ou «pensabilidade» na qual permanece tudo o que fica por pensar. É neste espaço imaterial, mas radicado que, no contingente e em circunstâncias específicas, as coisas e os seres se tornam possíveis e, conseqüentemente, pensáveis. (...) O desenho é isto nas matérias: a abertura das coisas (Paixão, 2019, p. 55).

O pensamento do desenho revela-se então nas matérias, através do corpo, podendo adquirir várias expressões, várias dobras. E, como pensamento em potência, é possibilidade (de ser e de ser não) e abertura “nas matérias”. É nelas que se revela, é revelação e “transparência” (Paixão, 2008a).²¹⁷ Esta revelação conduz-nos à ideia de desenho como “a abertura da forma” de que fala Jean-Luc Nancy, e cujos sentidos podem ser diversos: abertura como início, partida, origem, ímpeto, pulsão, etc., ou uma abertura no sentido de uma capacidade potencial de gerar figuras e que, evocará mais o gesto do que a sua materialização, mais o processo do que o resultado, mais as sensações durante o fazer – o desenho como meio de contacto.²¹⁸

Abertura que suscita, pois, um sentido de contiguidade e continuidade, de disponibilidade ou capacidade inerente e que indicará o essencial da incompletude, o não fechamento ou totalização da forma. Uma abertura que define uma ideia de alargamento do sentido do desenho e que se observa em muitas práticas atualmente. Práticas que contemplam processos de experimentação, conduzindo a um espaço de

²¹⁷ Veja-se também “transparência” em Paixão (2019), definida como “um meio onde as coisas se revelam [como na] atmosfera” (p. 32).

²¹⁸ Tradução a partir de: “drawing is the opening of form” (Nancy, 2013, p. 1).

ação em que se vêem presentes condições relacionais e de hibridização, que parecem estar em consonância com as circunstâncias do momento presente.

4.2 Ver com o corpo

O desenho conserva-se como forma de expressão alargada, em torno do qual gravitam interrogações sobre a natureza da sua transversalidade e dos seus limites. Esta transversalidade ultrapassa também os limites do corpo do artista que o emprega como veículo e como suporte. Por isso, justifica-se que o desenho não seja definido apenas como uma manifestação gráfica sobre papel, mas que a descrição seja expandida a manifestações de outro tipo, em função dos meios empregues, como por exemplo, ferramentas multimédia, como o vídeo ou materializações tridimensionais da linha e das formas. Manifestações que colocam em discussão não só os limites do desenho e das distintas formas em que se materializa, mas os do próprio corpo do artista.

Esta secção será ilustrada com exemplos de práticas de vários artistas, que utilizam o desenho como forma de expressão alargada, em que a perceção háptica, inerente ao próprio ato de desenho, é o meio para ver através do corpo: os casos de William Morris, William Anastasi ou de Claude Heath, em cujas práticas, o desenho surge como prolongamento do sentir do corpo, através da relação de contiguidade entre este corpo e a superfície de trabalho, estabelecendo uma ideia de passagem, que aponta já para a nossa conceção da noção de desenho como *transitus*, que aprofundaremos, posteriormente, na parte III.

4.2.1 Ver de olhos fechados

“Fazer um desenho é uma maneira maravilhosa de experimentar as variedades da cegueira.”

James Elkins, 1997²¹⁹

“A câmara é o meu lápis, o meu lápis pode ser uma atitude conceptual e já nem gesto é, e, agora, toda a ação pode tornar-se desenho”. É com estas palavras que Ana

²¹⁹ Tradução a partir de: “Making a drawing is a wonderful way to experience the varieties of blindness.” Elkins (1997, p. 226).

Leonor M. Rodrigues (2003) termina a sua obra *Desenho*. De igual forma, Le Corbusier, destaca num plano mental, além do visual esta ideia, ao afirmar que é o lápis que descobre e conduz o desenhador nessa ação: “O lápis descobre além do que está sob os olhos”.²²⁰ Também Paul Valèrie disse “Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la *desenhando-a*.” (Valèrie, 2012 [1936], p. 61). Ainda que estes autores estivessem a destacar a atitude conceptual presente no ato de desenhar e não tanto a perceção háptica, utilizamos as suas palavras para introduzir a discussão sobre o háptico que nelas surge subjacente. Para tal, recorreremos a exemplos de práticas em que o operar do desenho recai sobre o olhar háptico. Falamos das séries de desenhos de Robert Morris, William Anastasi e ainda de Claude Heath, que realçam o operar do próprio desenho através da ação do corpo sobre uma superfície.²²¹ Estas distinguem também a dimensão da duração e do tempo da experiência, revelando o desenho como um acontecer. Recorrendo a métodos de ocultação da visão, com a intenção de perda de controlo consciente, estes artistas remetem e evidenciam, assim, a sensibilidade táctil, já própria da natureza do desenho.

Como observámos na Parte I, foram vários os artistas que, ao longo do século XX, expuseram com as suas práticas o desenho para além da perceção visual ou puramente visual, afirmando a perceção háptica.²²² Assim, entre pensamento e perceção (ótica e háptica) o desenho acontece no desconcerto do ótico em que se define um momento de transposição para o háptico (Marques, 2014, p. 152), desvelando-se:

sempre que tiver deixado de haver subordinação direta 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 ótica (Deleuze, citado em Marques, 2014, p. 152).

²²⁰ Tradução a partir de: “El lápiz descubre más allá de lo que tenéis bajo los ojos” (cit. por Molina, 2006, p. 609).

²²¹ O papel do corpo e de uma perceção háptica no desenho destaca-se em todas as práticas até agora enunciadas, quer se materializem, ou não, graficamente sobre papel. Como veremos, posteriormente, e com outros exemplos, como os de práticas que utilizam meios digitais e multimédia, o desempenho da mão é também evidente e destacado: como por exemplo, nas práticas de Anthony McCall ou de Olafur Eliasson. Cf. Serpentine (2007) e Eliasson (2018). Além disso, estes artistas, além da sensibilidade háptica do sujeito-artista, e da sua revelação no desenho, estão ainda preocupados com essa mesma sensibilidade na perspetiva da receção por parte do espectador.

²²² Abordaram-se vários artistas (e.g. Joseph Beuys, Cy Twombly, Robert Rauschenberg, entre outros), que com diferentes marcas, evidenciaram este tipo de perceção tão singular no desenho, relativa a uma perceção háptica.

Infere-se, portanto, que o desenho é um lugar de mediação entre o pensamento visual e a sensibilidade táctil verificando-se esta como uma característica distintiva do desenho. O háptico reforça também a ideia de contiguidade, em virtude do contacto entre o corpo e a matéria (superfície) e, por isso, acarreta também a ideia de transferência (de uma coisa a outra).

A ideia de contiguidade no desenho e no desenhar que advém do cruzamento entre corpo e matéria (ou superfície) transforma o desenho num lugar de transparência, ou seja, num lugar de externalização (ou manifestação).²²³ Mas ao mesmo tempo, também num lugar de aparência, isto é, de uma percepção que é aparente ao espectador e inerente ao fazer (do desenhador).

Às sensações de contiguidade e de transição, ligam-se, por sua vez, as noções de duração, tempo e, conseqüentemente, de efemeridade, dado o carácter eventual e de indeterminação do desenho enquanto acontecimento. Esta possibilidade (de efemeridade) é contemplada, quer no acontecer do desenho quer quando o desenho se revela numa matéria concreta, que, tal como na vida, atende igualmente ao desaparecimento ou apagamento, ou seja, esgota-se também na transformação física da matéria ao longo do tempo. A este apagamento associa-se a metáfora da cegueira explanada por Jacques Derrida (2010) e, por sua vez, a ideia de *événement* (ou acontecimento) a respeito do *trait* (traço) como rasto que, de acordo com o filósofo, se desenvolve em potência sempre numa zona de fronteira com a cegueira: “O desenho é cego, senão mesmo o desenhador ou a desenhadora” (p. 10). E, neste sentido, aquele que desenha, pode ter também vocação de visionário (hipótese paradoxal). Derrida fala de uma espécie de “*re-traiemento/ re-traçamento do traço*” (p. 10). Segundo o tradutor de *Memórias de Cego...*, na edição de 2010, o sentido do «traço», *retrait* em Derrida pode referir-se, simultaneamente, a *retirer* (*retirar, retrain*) e *retracer* (*retraçar*), que pressupõe sempre o *retraiemento*, o *apagamento*, a *interrupção* ou a *suspensão* daquilo mesmo que «traça», ou seja, do próprio traço. Consiste no traço (*trait*) que «retirando-se» ou «retraindo-se» (e, justamente porque se retrai ou se retira ao grafar-se) se retraça, reiterando-se ou suplementando-se. Traço que em Derrida contém múltiplas significações, i.e. traço, aspecto, carácter, linha, pincelada, golpe, toque, marca.²²⁴

²²³ Sobre os conceitos de transparência e externalização no desenho, ver Paixão (2008a).

²²⁴ Um quase sinónimo de «rastró» [*trace*], «*retrait*» que remete para a particular relação de Derrida com a concepção dinâmica do pensamento de Heidegger. Cf. N.T., em Derrida (2010, pp. 10-11). Também, como vimos, Hubert Damish (1995) enuncia uma visão particular sobre o traço, com extensão à ideia de incisão, de golpe, de vazio, fundamentada com o gesto de Lucio Fontana. Igualmente Michael Newman

Neste desenhar sem ver é a função da mão que tateia, que se destaca: o papel de uma sensibilidade háptica que dá a ver e, recorrendo-se da memória, “suplementa a vista” (Derrida, 2010, p. 11). A mão antecipa-se e antecipa o desenho, dá a ver “o que se desenha com a ajuda daquilo com que se desenha, o corpo próprio como instrumento (...) os jogos (...) ou o trabalho da mão, o desenho como cirurgia” (Derrida, 2010, p. 12). Este trabalho, esta imposição das mãos, refere o filósofo, “tal como o toque (...) orienta o desenho” (p. 16).²²⁵ Trata-se, como na narrativa do escultor cego de Roger de Piles, de uma visão pelo tacto.²²⁶ É no instante de contacto da mão ou do instrumento, que a mão segura, com a superfície, que o desenhador é cego: “na potência *traçante* do traço”, e este, constituirá o primeiro de três aspetos da cegueira, em que esta confere desse modo, uma impossibilidade de imitação.²²⁷ O segundo aspeto da cegueira é o que Derrida denomina de *retramento ou eclipse do traço*. Que mesmo como delineamento, configura um limite, em que, o que há a ver, é apenas esse limite, a linha traçada. Por fim, o terceiro aspeto da cegueira do desenhador é a retórica do traço: um pensamento da condição da possibilidade do traço e um pensamento “de l'événement” (sobre o qual se falará um pouco mais à frente). A cegueira como impossibilidade da *mimésis* (primeiro aspeto), é incorporada no háptico, ou seja, na fisicalidade do ato de desenhar e no desenho em si (terceiro aspeto).

O desenho torna-se uma possibilidade, o abrir de uma passagem – possibilidade de algo acontecer, ser. O desenhador vê-se, então, perante uma não visibilidade

debruça-se sobre a questão da natureza do traço, desenvolvendo uma abordagem pertinente sobre a conformação dos conceitos traço e marca. Ver Newman (2003, pp. 93-108).

²²⁵ A palavra cirurgia, vem do grego *kheir, kheiros* (mão), significa literalmente «o trabalho das mãos». O filósofo francês pensa, portanto, a origem invisível do desenho ou de uma forma geral, do traço, através deste compromisso, deste empenho da mão. Este trabalho com as mãos é aperfeiçoado ao nível da técnica por via da prática persistente e mediado por instrumentos, cuja manipulação funciona como uma extensão do corpo. Traça marcas humanas de uma construção artesanal que se baseia na experimentação. Cf. Antunes (2003, p. 15).

²²⁶ No texto «*História de um escultor cego que fazia retratos em cera*», Roger de Piles (1766, pp. 260-284) fala deste sentido de visão pelo tacto ao descrever o trabalho de um escultor cego. Cf. De Piles (1766, pp. 260-261). Em *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, de 1749, traduzida, recentemente, em português, *Carta sobre os Cegos para Uso Daqueles que Vêem* (2019), Denis Diderot, sublinhou também um tipo de percepção háptica, salientando a cegueira como componente do ato de ver, do ver pelo tacto. Na sua *Carta...*, Diderot estabeleceu um diálogo com a figura de uma jovem, igualmente cega, enumerando duplamente a importância da visão pelo tacto: “o ver através da pele” e “a pele como superfície”, conduzindo à ideia de textura e à questão da sensação pelo toque. Ver Diderot (2019).

²²⁷ Segundo Downs et al. (2007, pp. xi-xii) esta ideia ramifica-se noutras hipóteses de ampliação do desenho, que são: o desenho como visualização do pensamento; o desenho dependente da visão e da relação com a percepção; o desenho como traço (a maneira como este imita o mundo); o desenho que depende de uma visão interior; e o desenho como um processo reflexivo (que implica a memória retrospectiva e a consciência de semelhança).

(cegueira) que a própria visibilidade comporta (Merleau-Ponty, cit. por Derrida, 2010, p. 59). Assim, uma vez que o traço se eclipsa devido à cegueira do desenhador, e que a visão é entendida como um mecanismo para entender e para conhecer, é apenas no momento de fazer a marca, no momento de fazer o desenho e da fisicalidade do toque, que podemos aceder ao entendimento. O que resulta desse momento do toque é inesperado e, por isso, o desenho é da ordem do acontecimento.

A metáfora da cegueira é, portanto, a essência, por um lado, do despertar da sensibilidade háptica do desenho, por outro, do entendimento do desenho como acontecimento, ou seja, o desenho como testemunho do seu próprio fazer (e que revela aspetos como a pressão exercida, a velocidade, a distância percorrida, o tempo despendido).

Segundo James Elkins, é o facto de o desenho ser marcadamente táctil o que fundamenta a conexão ou quiasma, entre visão e cegueira. É, por depender do toque, que toda a criação de imagens, por meio do desenho é, também, de certa forma cega: “O desenho é fortemente táctil, tanto na forma como é feito quanto como é visto”.²²⁸

O autor resume a relação do desenho com a cegueira, na medida em que o desenho pertence ao toque, sendo este o ponto onde perde o contacto com a visão: Tanto o fazer quanto o olhar são experiências corporais fortemente tácteis e, na medida em que o desenho pertence ao toque, ele perde o contacto com a visão”.²²⁹

É na procura do háptico, que artistas como Robert Morris, William Anastasi ou Claude Heath desenvolveram métodos de desenho, centrados na ocultação da visão e na duração da experiência. A este propósito, sobre eles, nos debruçamos no subcapítulo seguinte.²³⁰

²²⁸ Tradução a partir de: “Drawing is strongly tactile, both in the way it is made, and it is seen” (Elkins, 1997, p. 226).

²²⁹ Tradução a partir de: “Both making and looking are strongly tactile, bodily experiences, and to the extent that drawing pertains to touch, it loses contact with vision” (Elkins, 1997, p. 227).

²³⁰ Cy Twombly desenvolveu também uma série de desenhos cegos, experimentando desenhar sem ver, durante a noite, sem luz, entre 1953 e 1954, enquanto cumpria o serviço militar no Exército dos Estados Unidos. Utilizou a metodologia surrealista de desenho automático, modificando-a, ao decidir criar composições ou desenhos no escuro. Realizou então um grupo de desenhos que ficou conhecido por *Augusta Drawings*, o nome da cidade onde estava sediado o campo militar, na Geórgia. Sobre estes desenhos de características biomórficas, que misturam uma garatuja figurativa com formas e marcas mais abstratas, ver Varnedoe (1994) e Winden (2009).

Robert Morris: ver com o tacto

Tal como enuncia a afirmação de James Elkins, traduzindo uma aproximação entre desenho e cegueira, que destaca a presença do háptico e da sensação do contacto no fazer, Robert Morris (1931-2018) iniciou em 1973 a série de desenhos *Blind Time*, utilizando métodos de ocultação da visão, aos quais o artista regressou ainda na década de 1990, produzindo mais três séries (Cf. Butler, 1999, p. 97). Todas estas séries se relacionam com a questão da temporalidade da experiência e revelam a qualidade háptica no desenho.²³¹

No total, ao longo de várias décadas, Morris desenvolveu seis séries de desenhos *Blind Time*, tendo mantido sempre o mesmo procedimento, estabelecendo intenções para cada desenho.²³² Além dos aspetos de que temos vindo a falar (da cegueira, do corpo como instrumento, etc.), como o próprio título indica, o conceito de tempo é também fundamental nestes desenhos. Como referiu Pamela Lee: “cada desenho é feito

²³¹ No entendimento do desenho como processo, a questão da temporalidade é um conceito fundamental associado, por sua vez, também ao conceito de experimentação. O artista tinha objetivos determinados à partida, como o tempo de realização dos desenhos, bem como, o de não interferência da visão, de modo a não influenciar de forma consciente o resultado. Além disso, estes desenhos foram, por um lado, uma resposta às interrogações do artista face ao reducionismo do minimalismo, por outro, constituíram uma forma de distanciamento autoral (Berger, 1989).

²³² Em todas elas o conceito de processo é basililar e explícito, desde *Blind Time I*, 1973, a primeira das séries de desenhos cegos. As marcas desenhadas são as evidências visíveis do momento do toque com a superfície. O artista registou também em cada desenho, informações sobre a pressão exercida, a distância, a localização, etc. No entanto, o elemento principal é a duração, o tempo decorrido desde o início do processo até à sua conclusão e que aparece também anotado. Já *Blind Time II*, 1976, foi desenvolvida em conjunto com uma outra pessoa (conhecida como A.A.), cega de nascença, que seguia as indicações do artista, na realização dos desenhos. No total, nesta série, foram produzidos 52 desenhos que apresentam transcrições ao lado de cada desenho, relativas a excertos das conversas gravadas entre Morris e A.A. *Blind Time III*, 1985, incorpora, além da questão do tempo, do corpo como instrumento de desenho e da cegueira, a linguagem escrita (como forma de desenho). *Blind Time IV (Drawing with Davidson)*, 1991, difere das anteriores, pois nelas o artista introduz imagens reconhecíveis da arte, como as pinturas de Cézanne do *Mont Sainte-Victoire*, ou formas geométricas como quadrados, retângulos e cruces, que figuram no papel antes da ação ter início. O que convoca o espectador de uma nova maneira, convidando a interpretar e comparar o resultado com a intenção do artista, já que este as introduz através de descrições escritas no canto inferior esquerdo do desenho (Surin et al., 2003). *Blind Time V: Melancholia*, 1999, invoca a famosa gravura de Albrecht Dürer, sugerindo um diálogo entre passado e presente. Os comentários introduzidos pelo artista são pessoais e relacionam-se com memórias de infância. Figuram também as formas geométricas da gravura de Dürer, o poliedro, a esfera e o disco, incluídas antes da ação. Finalmente, a série *Blind Time VI*, 2001, é dedicada ao tema da moral, na qual todos os desenhos incluem anotações com o substantivo ‘moral’ (i.e. “Moral, Search”, “Moral Disdain”, “Moral Void”, “Moral Chaos”, “Moral Amnesia”, “Moral Limit”) que é também incorporado na superfície antes da ação do desenho ter início. O tema sobre as séries *Blind Time* é tratado de forma aprofundada por Nena Tsouti-Schillinger (Surin et al., 2003), a autora explora ainda a questão da relação entre a palavra e a imagem que estes desenhos veiculam. Os desenhos das séries *Blind Time* agregam questões sobre processo, percepção, memória e tempo, as quais temos vindo a discutir ao longo da tese.

dentro de um período de tempo estimado (mais uma vez, determinado antes de os desenhos serem feitos) e as obras são produzidas “cegamente” de olhos fechados”.²³³

A decisão de produzir a série *Blind Time* constituiu uma resposta aos escritos fenomenológicos de Merleau-Ponty, publicados pela primeira vez em 1962 e reeditados em 1967 (Butler, 1999, p. 97). Robert Morris utilizou o corpo como instrumento que viabilizava o desenho, determinando à partida objetivos para cada desenho, como a duração.²³⁴

O corpo fundia-se assim, no contacto com o plano horizontal em que o desenho se incorporava. Porém, segundo Kimberly Paice (1994), não como rasto do gesto do movimento das mãos, mas como espelho do próprio contacto com a superfície. Espelho da marca, do contacto, e não do traço como memória do gesto: “o veludo negro da grafite em pó, não é tanto um traço ou impressão da passagem das mãos sobre a página, mas visto como uma superfície espelhada para o próprio toque – o desenho tocando as mãos do artista” (Figura 31).²³⁵

²³³ Tradução a partir de: “each drawing is made within an estimated amount of time (again, determined prior to the drawings is making) and the works are produced “sightlessly” with the artist’s eyes shut during the process of their making” (Lee, 1999, p. 48).

²³⁴ Muitos são os artistas que colocaram o conceito de tempo no seio das suas investigações práticas em relação ao desenho, desde Bruce Nauman, Barry La Va, o próprio Robert Morris ou, mais recentemente, Joëlle Tuerlinckx, entre outros, que mencionaremos oportunamente, e para os quais o tempo é um conceito essencial. O tempo é a questão central nestas obras e era fundamental para Morris. Um elemento que mesmo em obras de cariz conceptual, tinha sido trabalhado por Morris, como em *Box With the Sound of Its Own Making*, 1961, um cubo de madeira que contém no interior uma gravação em fita dos vários sons produzidos durante as três horas e meia que o artista demorou a construí-la.

²³⁵ Tradução a partir de: “the black velvet of the powdered graphite reading less as a atrace or imprint of the hands’ passage over the page than as a mirror surface for touch itself - the drawing touching back the artist’s hands” (Paice, 1994, p. 244).

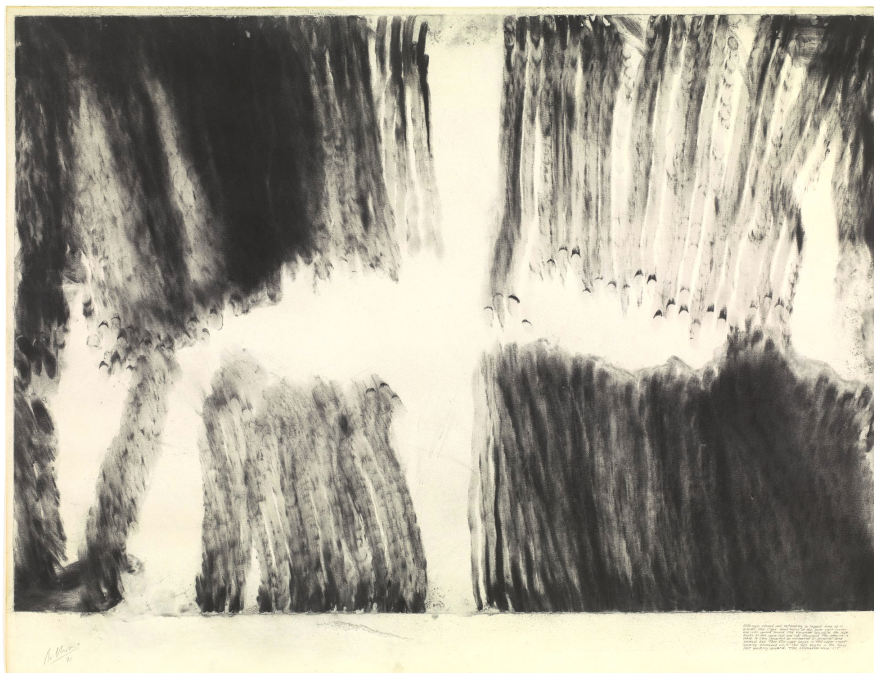


Figura 31 - Robert Morris. *Blind Time XIII*, 1973. Grafite sobre papel, 892 x 1172 mm. Imagem © 2020 Robert Morris / ARS, NY.

Além da presença háptica, é invocada uma reflexividade com os materiais, que parece diluir a ideia de traço como vestígio de gesto e reforçar o desenho como espelho do momento de contacto. Algo que é potenciado pelo facto de a metodologia utilizada na execução dos desenhos ser a de ocultação da visão. E que foi o método encontrado para tentar esse maior envolvimento do corpo no desenho.

Para Robert Morris, além do interesse na questão do tempo, as séries de desenhos *Blind Time* foram desenvolvidas também no seguimento de várias outras experiências não conseguidas de envolvimento do corpo no desenho.

Desenvolvendo uma proximidade com a superfície, que destaca a percepção háptica, Morris procurava a relação de contiguidade entre corpo e superfície de desenho.²³⁶ Trata-se de uma sensação de reflexividade nesse momento de contacto, em que as sensações vividas nesse momento, são refletidas no corpo, que por sua vez, é o agente do desenho enquanto ideia.

No ensaio *Writing with Davidson: Some Afterthoughts after Doing Blind Time IV: Drawing with Davidson*, publicado no *Critical Inquiry*, em 1993, Morris afirmou: “Uma longa série de experimentações (todas rejeitadas) envolvendo o corpo em relação

²³⁶ Cf. Kimberly Paice (cit. por Lee, 1999, p. 48).

à folha de papel sob várias restrições levou (talvez por acaso?) à tentativa de trabalhar sem observar a página”.²³⁷

A não utilização da visão é, portanto, nestes trabalhos de Morris, também um ponto de chegada. O quiasma (ou ponto de encontro) que permitiu o envolvimento físico desejado – o corpo operando o ato do desenho, mas sem a capacidade de influência da visão.

William Anastasi: desenhar sem ver

Da mesma forma as séries *Blind Drawings*, de William Anastasi (1933-), iniciadas igualmente em 1973, subscrevem estas questões (sobre o háptico, o tempo, a duração, a cegueira) no desenho. Trata-se de um conjunto de desenhos desenvolvidos ao longo de um período de cinquenta anos por Anastasi, através do recurso a várias estratégias de ocultação da visão.²³⁸

Segundo Charles Stuckey (2020), na via do automatismo surrealista e abandonando a primazia da visão, o artista recorreu à coordenação entre a mente e o corpo (através da mão) e renunciou ao controlo consciente e/ou manual, sendo os resultados gráficos obtidos considerados como comunicação direta da totalidade do ‘eu’ do artista, do seu corpo e mente em conjunto.

Além da série *Subway Drawings*²³⁹ (Figura 32), todo o vasto conjunto de desenhos cegos de Anastasi contempla distintos procedimentos e técnicas, que levaram à criação de várias séries de desenhos cegos, realizados entre 1963 e 2018, e que reúnem o uso de diferentes metodologias de ocultação da visão.²⁴⁰ As marcas

²³⁷ Tradução a partir de: “A long series of experiments (all rejected) involving the body addressing the sheet of paper under various constrains led (perhaps by chance?) to the attempt to work by not watching the page” (Morris, 1993, p. 619).

²³⁸ Denominados pelo artista como “unsighted”. Todo o conjunto destes desenhos foi exibido na Galeria Marlborough, em Londres, entre 12 de Novembro de 2019 e 18 de Janeiro de 2020, numa exposição com o título *William Anastasi: Blind Drawings 1963-2018* (Marlborough, 2022).

²³⁹ Este grupo de desenhos foi iniciado em 1977, quando o artista começou a jogar xadrez com John Cage, de quem era amigo. Trata-se de desenhos ‘sismográficos’, feitos em viagens de metro no percurso entre a casa do artista e de John Cage, em que usou um lápis em cada mão, uma folha de papel sobre uma prancheta pousada no colo e, de olhos fechados, deixou que o movimento do metro fizesse o desenho, a partir apenas da atuação do acaso provocado pela trepidação do comboio. As metodologias adotadas por Anastasi tinham inspiração nos processos aleatórios de Cage. Pamela Lee (1999, pp. 47-48) descreve-os como desenhos “remanescentes das leituras sismográficas, imagens que são índices de mudanças subtis e dinâmicas no ambiente”, cuja configuração é determinada, não pela percepção visual, mas pela duração e pelo movimento dinâmico específico de cada viagem de metro.

²⁴⁰ As séries contemplam os *Dot Drawings* (pontos dentro de um círculo desenhado, feito em sincronia com o som dos *96 Preludes e Fugues* de Bach); os *Walking Drawings* (fomentados pelo movimento do caminhar); os *Pocket Drawings* (feitos com uma folha de papel dobrado em oito pequenos quadrados

produzidas resultam de experimentações em que o acaso e a procura de traços involuntários prevalecem, procurando guiar-se pelo movimento dos gestos, ou pelo som do material em contacto com a superfície, sem deixar que a percepção visual domine o trabalho e influencie o resultado.

Quer Anastasi quer Morris procuraram intenções análogas, através dos *Unsigned Drawings*, o primeiro, e dos *Blind Time Drawings*, o segundo. Ambos pré-estabeleceram condições relacionadas com o acaso, e com estratégias de ocultação da visão, de modo a não deixar que a percepção visual interferisse nem na ação, nem no resultado. A metodologia adotada do automatismo e da cegueira nestes desenhos de Anastasi tem pontos em comum com as pré-intenções e gestos automáticos e cegos de Robert Morris, nos quais, a ação de desenhar e o desenho emergem em simultâneo.²⁴¹



Figura 32 - William Anastasi. *Subway drawings*, 2009. Grafite sobre papel, 195 x 215 mm. Imagem © William Anastasi.

para caber no bolso e uma pequena ponta de lápis macia que o artista segurava enquanto caminhava, resultando em marcas provocadas pelo movimento); os *Burst Drawings* (que evidenciam o movimento das mãos através de linhas que se estendem (explodem) desde o centro do papel para os limites, como referência ao Homem *de Vitruvius* de Leonardo); os *Resignation Drawings* (desenhos de grande escala, em que o som da execução dos desenhos é reproduzido); os *Drop Drawings* (em que uma forma circular sobre uma folha de papel é repetidamente golpeada pelo artista a partir de um ponto alto (o cimo de um escadote) com um bastão de grafite suspenso num fio). A intenção de Anastasi de usar métodos sem interferência da visão estendeu-se ainda à criação de *Blind Self-Portraits*, *Waterfall Drawings*, *X Drawings*, *Eye-brow Drawings* and *Still Drawings*. Cf. Stuckey e Cattelan (2020).

²⁴¹ Um pouco como Richard Serra descrevia o seu processo (ver capítulo 3), numa tentativa de eliminar a consciência, pelo menos visual, e de deixar jogar com o acaso e o imprevisto, em que é o corpo físico que intervém como forma de fazer uma marca. E em que a própria fisicalidade do momento do toque com a superfície, momento reflexivo, é um dos aspetos relevantes, ao contrário dos exemplos de Mel Bochner ou de Sol LeWitt (ver capítulo 3) em que o desenho se centrava numa atitude conceptual, afastando-se do ato físico.

Claude Heath: mapeamento háptico

Também o artista britânico Claude Heath (1964-) desenvolve uma prática de desenho que descreve como um mapear sensitivo, em que explora igualmente a relação entre o ótico e o háptico e no qual o desempenho do corpo tem também um papel central.

À semelhança das séries de Morris e de Anastasi, do artista Claude Heath é pertinente destacar o conjunto de desenhos *Blindfold Drawings*, desenvolvidos entre 1994 e 1998, feitos igualmente de olhos vendados, através da sensação pelo toque. Um fazer durante o qual tudo se mantinha invisível, sem permitir que qualquer informação que o artista conhecesse sobre os objetos pudesse interferir ou comprometer o acontecimento do desenho: “desenhar tocando objetos, enquanto usava uma venda nos olhos e, simultaneamente, desenhava o que sentia”.²⁴² Por isso, e recorrendo às suas palavras, podemos dizer que os desenhos são como um “mapear da sensação pelo toque” (AA School of Architecture, 2015).

Para Claude Heath, a ideia que está na base das séries de desenhos feitos de olhos vendados é a conceção de que as imperfeições e as hesitações fazem parte da ideia original. Algo que permitiu, segundo o artista, deixar de estar preocupado com o aspeto estético do resultado e concentrar toda a atenção diretamente no que estava a ser desenhado. Como descreve, uma mão desenhava, recriando no papel o que a outra mão, em simultâneo, descobria através da sensação háptica:

Adotei uma abordagem deliberadamente medida para este desenho. Eu estava a procurar horizontais e verticais e a área que parece uni-las, para que uma sensação de estabilidade e estrutura da cabeça pudesse ser sentida. Ao usar uma venda, estava a evitar que qualquer conhecimento que pudesse ter sobre este molde de plástico me influenciasse diretamente. Os movimentos correspondentes de ambas as mãos visavam assegurar que cada momento de sentir este objeto através do toque fosse estabelecido por si mesmo e de acordo com seu próprio ímpeto.²⁴³

Entre os desenhos mais emblemáticos do género *Blindfold*, encontram-se os estudos da cabeça do seu meio-irmão Toby. Seguindo o mapear da superfície de modelo

²⁴² Tradução a partir de: “drawings by touching objects while wearing blindfold and simultaneously drawing what I felt” (Heath, 2011, p. 90).

²⁴³ Tradução a partir de: “I adopted a deliberately measured approach to this drawing. I was looking for horizontals and verticals and the area that seems to join them, so that a sense of the head’s stability and structure could be felt. By using a blindfold, I was preventing any knowledge I might have about this plastecast from directly influencing me. The corresponding movements of both hands were aimed at ensuring that each moment of sensing this object through touch was laid down in its own right and according to its own impetus”, Claude Heath (cit. por Kovats, 2006, p. 84).

de gesso do rosto do meio-irmão, o artista iniciava cada movimento, utilizando diferentes canetas de cor a partir do mesmo ponto (Figura 33). Um exemplo, *Head (Drawing 137)*, de 1995, que fez parte da instalação *Sculpture and Touch*, sobre o qual o artista afirmou:

O desenho da cabeça do meu meio-irmão é feito de gesso. Com os olhos vendados, usei os dedos da mão esquerda para encontrar as características e formas gerais da sua cabeça, enquanto desenhava simultaneamente com a mão direita. Havia um pequeno pedaço de Blu-tack no topo do gesso e um outro no sítio correspondente no papel, e que eu usei como ponto de partida. Só olhei para os desenhos mais tarde.²⁴⁴



Figura 33 - Claude Heath. *Sculpture and Touch*, 1995. Vista da instalação. Courtauld Institute of Art, Londres. Imagem © Claude Heath.

Os desenhos são a tradução das sensações físicas produzidas pelo movimento do tactear da superfície, neste caso, do molde de gesso do rosto do meio-irmão. Heath utilizou canetas (*Biros*) de ponta fina, de cores verde, vermelho e preto, respetivamente, em folhas de papel suficientemente grandes para não correr o risco de sair facilmente

²⁴⁴ Tradução a partir de: “The drawing of my half-brother’s head is made from a plaster life-cast. While blindfolded, I used the fingers of my left hand to find my way around the features and general shapes of his head, while simultaneously drawing with my right hand. There was a small piece of Blu-tack at the top of the cast and a corresponding one on the paper too, for me to use as a starting point. I didn’t look at the drawings until afterwards”, Claude Heath (cit. por Lampert e Jeremy, 2009, p. 74). *Blu-tack* é um tipo de adesivo sensível à pressão e reutilizável. Em Portugal o mais comum deste tipo de adesivo é o que conhecemos por *Bostic*. A função do adesivo que Heath coloca, quer no topo do modelo de gesso, quer na folha de papel, era a de servir como ponto de referência.

dos limites da folha. O uso de diferentes cores permitiu, como refere, ver o percurso que o desenho foi tomando e as transformações ocorridas ao longo do tempo (Figura 34).

O método de trabalho sem interferência da visão permitiu ao artista alcançar outros patamares ao nível cognitivo da percepção, e da relação com o objeto representado, que não seriam possíveis através da visão, como por exemplo, a possibilidade de olhar, posteriormente, para o próprio trabalho, como se tivesse sido feito por outra pessoa (Maslen e Southern, 2011, p. 90).

A decisão de não usar a visão é central na prática de Heath, tendo este desenvolvido outras séries de desenhos com características diferentes, mas que assentam todas na experiência háptica ou do desenho pelo toque, visando o mapeamento das superfícies.²⁴⁵

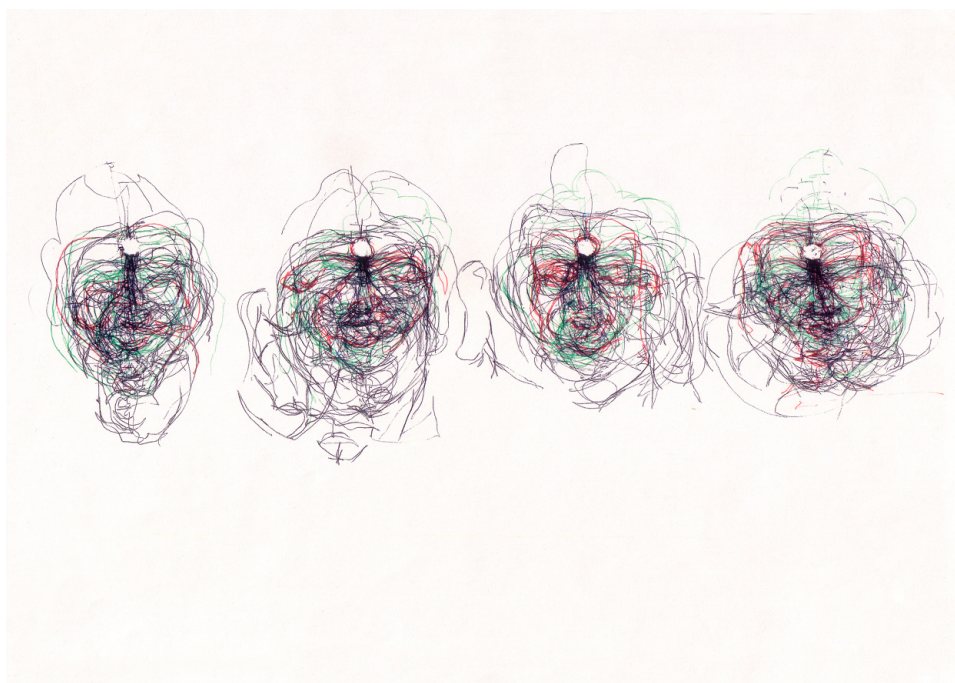


Figura 34 - Claude Heath. *Buddha 102*, 1996. Esferográfica sobre papel, 300 x 500 mm. Imagem © Claude Heath.

²⁴⁵ Por exemplo a série de trabalhos *Four Fold Drawing/Four Plants Studio Shot*, 2001, assente também em experiências de desenho pelo toque, mas em que resolveu utilizar um método em que apenas olhava o modelo e não a superfície onde desenhava, desenvolvida em residência na Wimbledon School of Art: “Eu queria ver se essa experiência de estar em contacto direto com meu objeto e o que poderia ser alcançado usando o meus olhos. Então, desta vez, usei os meus olhos como se fossem a ponta de um dedo explorando as superfícies das plantas, movendo-me sobre os contornos um por um”. Tradução a partir de: “I wanted to see if this experience of being directly in touch with my subject could be achieved while using my eyes. So this time I used my eyes as if they were a fingertip exploring the surfaces of plants, moving over contours one by one” (Heath, 2011, p. 90). Noutros projetos, Heath utilizou sistemas hápticos de *software* de desenho 3D para criar construções tridimensionais, como é por exemplo, *Falls, wall drawings*, 2013, realizado para a Pinakotek Moderne de Munique (<http://schaustelle-pdm.de/deutsch-claude-heath-waterfalls/>). Outras séries do artista podem ainda ser vistas em Claude Heath (<https://www.claudeheath.com/>).

A experiência de desenhar sem olhar para a superfície do desenho, para Claude Heath, tal como nos casos de Morris e de Anastasi, permite que o desenho se torne uma extensão do corpo, começando com a intenção de realizar ou ‘ver’ fisicamente algo conceptual: “Preferi desenhar primeiro e olhar depois... o desenho torna-se um ato ou performance prolongada, a partir da intenção de realizar fisicamente ou ver através de uma ideia”.²⁴⁶

Vemos que o sentido háptico, desenvolvido nestas metodologias de desenho cego, se relaciona com uma intenção, a procura da sensação pelo toque, de sentir através do corpo, e que o uso de métodos assentes na invisibilidade (ou cegueira) se relaciona com a intencionalidade de perda de controlo, da consciência ou da razão. E essa ausência de visão vai estimular precisamente a sensação táctil, em que o corpo entra numa espécie de transe, através da própria experiência. Trata-se efetivamente de práticas que deixam espaço à surpresa, e ao imponderável: ao que acontece como consequência dessa perda de controlo.²⁴⁷

Apontando numa outra direção, o escultor Kimon Nicolaides (1981-1938) no método didático *The Natural Way To Draw*, publicado em 1941, apela igualmente à importância do desenvolvimento da perceção háptica, mas através de visão e não tanto da cegueira (embora incorpore exercícios de desenho cego). Nicolaides sublinha a importante conexão entre observar e desenhar, destacando que aprender a ver corretamente, passa por utilizar todos os sentidos, em especial o sentido do tacto, propondo a sua metodologia de exercícios específicos com esse objetivo. Estes incidem em desenhar a partir da sensação de imaginar que se está a tocar o modelo, observando-o continuamente e nunca o desenho no papel.

Para o escultor, desenhar a imaginar este sentir pelo toque desenvolve a capacidade de observar e apela ao valor da experiência do ato de desenhar e não do resultado (do desenho). Destaca a importância do papel da(s) sensação(ões) na aprendizagem do desenho. Logo na introdução do seu texto, salienta o papel fundamental da observação na aprendizagem do desenho, e como tal objetivo é alcançado de forma mais eficiente através dos outros sentidos: “Só existe uma maneira certa de aprender a desenhar e é uma maneira perfeitamente natural. (...) Tem a ver

²⁴⁶ Tradução a partir de: “I preferred to draw first and look later... the drawing becomes an extended act or performance, starting with the intention of physically carrying out or seeing through an idea”, Claude Heath (cit. por Lampert e Jeremy, 2009, p. 77).

²⁴⁷ Aprofundaremos o assunto do inesperado no próximo capítulo no âmbito da discussão do conceito de experimentação.

apenas com o ato de observação correta, e com isso quero dizer um contacto físico com todos os tipos de objetos através de todos os sentidos”.²⁴⁸

Ana Leonor Rodrigues (2000) fala deste sentido háptico “reconsiderado para incluir todo o corpo e não apenas os instrumentos de toque, as mãos” (p. 32). Um sentido que, segundo a autora, se refere à experimentação dos objetos no seu ambiente, “através do toque (subir uma montanha em vez de apenas olhar para ela)” (p. 32). Tal como a mudança de instrumento no desenho “implica uma mobilização específica do corpo e do cérebro, da qual resulta uma tecnologia, determinada pelo seu uso” (p. 33), a esta mudança de instrumento ou de suporte, “corresponde a invenção de processos (...) e técnicas que recolocam e expandem quer a função do desenho quer as possibilidades científicas ou plásticas deste” (p. 33). É o que se passa com as experimentações das séries de desenhos cegos de R. Morris, W. Anastasi ou de C. Heath. Nestas, simultaneamente, a escolha do instrumento, do material, da técnica e do fazer não é desligada de uma intenção consciente do desenhador. Em todos eles vemos a presença do corpo como meio que permite o acesso à experiência do desenhar (fazer) e do desenho. Experiência que convoca sensações de contiguidade e que salienta o háptico que, por sua vez, é reflexiva, devolvendo ao corpo o impacto sentido, e ao desenho a marca resultante.

Nestas séries de olhos fechados, de Morris, de Anastasi e de Heath, o momento de tocar a superfície e, o rasto que esse tocar deixa, oferece a possibilidade de mediação da marca, e o desenho torna-se o lugar central de reconhecimento do próprio acontecer do desenho. Ao afastarem-se da percepção ótica e destacarem o corpo como veículo do desenho, estimulam a sensação física e háptica como atividade perscrutadora e reveladora dos fenómenos e sensações que chegam pela experiência do fazer. Uma experiência que nos permite organizar a informação que experimentamos pela sensação e pelos sentidos.²⁴⁹

²⁴⁸ Tradução a partir de: “There is only one right way to learn to draw and that is a perfectly natural way. (...) It has only to do with the act of correct observation, and by that I mean a physical contact with all sorts of objects through all the senses.” (Nicolaidis, 1969 [1941], p. 1).

²⁴⁹ Estes, entendidos como “22. Conjunto das faculdades para a percepção dos objectos exteriores”, ou “23. Conjunto das faculdades intelectuais. = RACIOCÍNIO” (Cf. Sentidos. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Consultado em 21-02-2020, <https://dicionario.priberam.org/sentidos>). Além de nos dizer que “sentir” é “perceber pelos sentidos, perceber, pensar”, a definição diz-nos também que é “experimentar”, ou seja, “perceber o que se passa em si”. É nesta relação ou tarefa de entendimento do mundo, que se dá o ato de criação artística e, como vimos, em particular, a atividade do desenho, como uma forma de contacto.

Os exemplos estudados — de Robert Morris, William Anastasi, Claude Heath — permitem discutir este primeiro quiasma entre pensamento e sensação porque colocam em evidência, por um lado, os pontos de tangência entre corpo e desenho, veiculando o sentir pelo corpo e o papel deste na agência da experiência do desenho. Por outro, a experiência de contacto e de transição destaca um aspeto intersticial no desenho, que sublinha a faculdade de estar/ser “entre”. São práticas que, recorrendo a metodologias de cariz experimental, discutem os limites do corpo e do desenho, atravessando-os.

Além destes pressupostos, estas práticas desafiam os limites do campo tradicional do desenho e, paralelamente, revelam ainda um dos seus sentidos clássicos, colocando o desenho como fundamento primacial das suas revelações, reanimando o conceito de desenho enquanto ideia.

Os exemplos apresentados concorrem substancialmente, para a compreensão do que é o desenho hoje, em termos de pensamento e de prática. Constituem possibilidades que, à semelhança do que conjeturavam os autores clássicos, contribuem para compreender a presença do mental (pensamento) e da sensação pelo toque – do físico (ação) no desenho, e de como esta relação é fundamental à sua concretização e definição enquanto desenho.

Além do questionamento do desenho como gesto mental, todas elas, atingindo distintos graus de compreensão, permitem interrogar e explorar as zonas tangíveis do desenho e do corpo, que viabilizam a fundamentação da discussão dos limites. Ao destacarem o papel do corpo na ação, permitem também reforçar a sensação pelo háptico e, conseqüentemente, a relação de contigüidade que é estabelecida. Além disso as metodologias que estes artistas empregam destacam a importância do papel da sensação na apreensão e compreensão do mundo. Contribuem, assim, também para o aprofundamento da relação entre o pensamento, experiência e sensação, ou seja, como refere Ana Leonor Rodrigues (2000), do desenho como “prolongamento das capacidades preceptivas e expressivas do cérebro, e (...) da mente” (p. 32).

Os artistas, práticas e metodologias salientadas, além de destacarem o papel da intervenção do corpo no desenho vão na direção da ideia do desenho como uma “experiência que na coordenação da mão e da mente implica uma atividade pensante que se dispõe também fisicamente ao corpo (José Gil, em Marques, 2014, p. 153). Esta inferência leva-nos, por um lado, à discussão sobre os conceitos de experiência e experimentação, por outro, à análise da dicotomia pensamento/acontecimento, presente

no desenho. Discussões que conformam um segundo quiasma, que analisaremos no capítulo seguinte.

5. Quiasma (ii): acontecimento e experimentação

Através dos cruzamentos e articulações teóricas que propusemos anteriormente, a propósito das leituras sobre as práticas contemporâneas do desenho, cuja metodologia, em alguns casos, assenta no primado do processo, a discussão permitiu perceber como muitas destas práticas contribuem para questionar os limites do próprio campo do desenho e a abertura da marca.

Importa agora centrar a reflexão nos conceitos de acontecimento e de experimentação, transversais ao longo da tese, e que são também imanentes às práticas e metodologias do desenho contemporâneo.

A análise do conceito de acontecimento é importante, por um lado, pelo paradoxo que suscita em relação ao desenho como pensamento, por outro, porque muitos processos no campo da experimentação parecem, pois, conduzir à ideia de desenho como um acontecer (uma vez que destacam a ideia de duração, do tempo, e da importância da ação do fazer enquanto propriedade constituinte da própria obra). Assim, parte-se de conceções filosóficas sobre o acontecimento para a análise da aplicação do termo no domínio das práticas de desenho contemporâneo. Estabelece-se o quiasma com a conceção de experimentação, cruzamento que nos parece basilar no entendimento de uma condição de hibridação nas práticas contemporâneas que discutiremos na Parte III.

Por outro lado, parece-nos também fundamental rever o próprio conceito de experimentação, pois é uma das dimensões que nos permite lançar pistas e interrogações sobre os fenómenos de hibridização presente nas práticas que questionam os limites do desenho, atualmente. Pensar o desenho como experimentação é pensá-lo como processo de exploração prática e de descoberta (Cf. Marques, 2014, p. 269). No fundo trata-se de pensar o desenho como laboratório de pesquisa, como campo aberto de interação e como medialidade.²⁵⁰

A prática experimental ou a experimentação, derivada do campo da ciência, define-se como uma metodologia que preconiza a aquisição de conhecimento pela prática. No campo artístico, é o método que dá atenção ao processo, através do qual o artista desenvolve as suas criações e produções. Mas se no campo da ciência a

²⁵⁰ Sobre este conceito, no capítulo anterior, remetemos para Paixão (2019, pp. 13-15).

experimentação visa testar factos, detetar erros e corrigi-los, bem como eliminar e depurar o que não é essencial ou o que constitui fator de imprevisibilidade, com vista à descoberta da verdade científica, no campo artístico, o imprevisto e o acaso são admitidos e, no que respeita ao desenho, estão presentes ao longo do processo ou na emergência do resultado (Cf. Gil, 2003, p. 31).

Assim, antes de entrar na discussão dos conceitos de acontecimento e experimentação, que enformam este segundo quiasma, é importante rever o conceito de experiência em relação ao processo artístico, pois ele subjaz a esses conceitos e a essa discussão.

5.1 *A experiência como processo artístico*

A propósito da relação entre arte e experiência, importa aqui invocar a teoria abordada pelo pedagogo e filósofo John Dewey (1859-1952), em *Art as Experience*, escrito originalmente em 1934. Estipulando a existência de processos estéticos em toda e qualquer experiência humana, Dewey propõe uma visão operativa da arte em que a experiência artística se destaca quer pela funcionalidade quer pelo prazer que imprime à condição humana. A riqueza da *experiência* humana estaria na sua “reverberação silenciosa”, que permitiria ver o futuro como uma promessa, como possibilidade (Dewey, 1980, p. 18).

O pensamento de Dewey sobre a experiência estética estipulava a ideia de arte como processo (Dewey, 1980). E, por isso, envolvendo o imediatismo, a duração e o tempo. Ao pensar na experiência estética como pertencente à vida e à arte, Dewey pressupunha-a, como algo essencial para o indivíduo em geral, ou seja, englobando-o, não só enquanto artista criador, mas também como espectador.²⁵¹

Toda a teoria de John Dewey, que envolvia o entendimento da arte como processo experimental, influenciou artistas como Jackson Pollock, William De

²⁵¹ Na teoria de Dewey (1980), a experiência estética pode ser interpretada como gerada ativamente pela pessoa, mas também como algo para o qual a pessoa pode ser arrastada. Nas práticas do desenho, principalmente as que lhe conferem uma dimensão mais conceptual e tridimensional, são criadas pelos artistas situações para as quais o espectador é arrastado, mas que visam precisamente uma reação do espectador, activando a sua percepção. Algo que é possível observar, por exemplo, nas práticas de desenho com luz de Anthony McCall ou de James Turrell de forma exemplar, e sobre as quais falaremos mais à frente.

Kooning, Robert Motherwell.²⁵² A experimentação artística oferece a possibilidade de congregar, através da experiência estética, a prática e a percepção estética (reflexão) sobre os elementos artísticos e sobre as suas qualidades. Estas, por sua vez, conduzem ao prazer, ao qual as percepções estéticas são essenciais, como compensação transitória, em resultado do contacto com a obra de arte e para que a experiência se realize.

Uma vez que, em Dewey (1980, p. 10) a *experiência* é essencialmente incorporada, esta não pode ser confinada à mera cognição intelectual, envolvendo, sim, toda a pessoa, bem como, a componente prática (do fazer).²⁵³ Assim, toda a *experiência* conformava, para Dewey, um evento, um impulso para novas disposições práticas de realização, é aberta (Cf. Dewey, 1980, p. 35). Tal é o que se verifica em determinadas práticas do desenho contemporâneo.

Portanto, algo que configura as dimensões do tempo e da duração (o decorrer), concordante com a ideia de acontecimento. Encontramos aqui uma possível convergência com a ideia de desenho como campo aberto, pois, a *experiência* “é tão circular que o seu encerramento é uma consumação e não uma cessação”,²⁵⁴ isto é, tende para a realização e não para a conclusão ou encerramento.

Pensamos, pois, que existe nesta conceção uma conformidade com as práticas experimentais do desenho contemporâneo, assentes na ideia de campo aberto, ou seja, observado como um caminho em curso, como processo fluído ou flutuante. Ponto em que podemos estabelecer uma conexão com a ideia de Jean-Luc Nancy (2013), de desenho como abertura da forma, pela qual o autor estipulava a ideia do desenho como abertura, como começo, partida, origem, ímpeto, pulsão, etc., votado mais ao gesto e ao processo, do que à sua materialização ou resultado.

Dewey destaca ainda o carácter individual inerente ao próprio conceito de experiência, como fundamental no seu entendimento como fluxo dinâmico: “À medida

²⁵² As ideias de Dewey acabariam por ter também um forte impacto nos modelos pedagógicos desenvolvidos no Black Mountain College (que visava uma educação artística holística) e, posteriormente, no desenvolvimento de práticas experimentais. Estas conceções contribuíram para atenuar zonas tangíveis entre arte e vida, que colocavam a prática experimental como campo profícuo da criação artística. O experimentalismo artístico fomentava os aspetos do processo, da ação, do *happening*, e do presente imediato no centro da ação artística.

²⁵³ Para Dewey (1980, p. 22), uma *experiência* era o resultado, o sinal e a recompensa da interação entre o organismo e o ambiente que, quando levada ao máximo, geraria uma transformação da interação em participações e comunicação, tendo o indivíduo uma verdadeira *experiência*, quando o material experimentado seguisse o seu curso para a realização.

²⁵⁴ Tradução a partir de: “is so rounded out that its close is a consummation and not a cessation” (Dewey, 1980, p. 35).

que uma parte leva a outra e uma parte dá continuidade ao que vinha antes, cada uma ganha distinção em si mesma. O todo duradouro é diversificado por fases sucessivas que enfatizam as suas cores variadas”.²⁵⁵

Portanto, quando algo se transforma em algo diferente (que é o que acontece com a *experiência*), o novo transporta alguma coisa do anterior, e ambos se tornam distintos, estipulando, assim, uma ideia de continuidade.

Lembramos os artistas Pedro A. H. Paixão (1971-) e Rui Moreira (1971-), que referem sentir estar sempre a fazer o mesmo desenho, na medida em que um desenho conduz a outro sucessivamente, transportando, por isso, a ideia de transformação e continuidade, mas também de evolução para algo de diferente, para algo de novo.²⁵⁶

Esta ideia de continuidade e de transição entre um desenho e outro, no sentido em que um desenho leva a outro como se fosse sempre o mesmo desenho e que tende para a ideia de abertura observa-se, segundo estes artistas, no projeto de vídeo **ar-, Estudos de Desenho*, de 2002, que desenvolveram em conjunto aquando de uma viagem pelo deserto do Saara.²⁵⁷ É uma obra que cruza o vídeo/filme e o desenho (Figura 35) e contempla, por isso uma metodologia de transposição *intermedia*, além de tornar também evidente a conceção de experiência de que fala Dewey.²⁵⁸

Rui Moreira ao observar esta conceção de continuidade sobre o desenho, fala de uma ideia de desenho como contínuo, algo próximo do cinematográfico, em que determinados desenhos são filmes; são “*desenhos-filme*”: “imagino os meus desenhos como um todo, como um único corpo” (Figueiredo, 2019).

²⁵⁵ Tradução a partir de: “As one part leads into another and as one part carries on what went before, each gains distinctness in itself. The enduring whole is diversified by successive phases that are emphases of its varied colors” (Dewey, 1980, p. 36).

²⁵⁶ Rui Moreira é ainda um artista cujo pensamento sobre a ação de desenhar contempla a ideia do corpo como motor que gera vida ao desenho, entendendo este, o ato de desenhar como uma função fisiológica do corpo, que tem um tempo próprio para se realizar. Para este artista, é o corpo que, numa relação com o exterior, irradia e capta os fenómenos como se fosse uma “antena” (cit. por Delimbeuf, 2016). No seu entender, o desenho vem do corpo, do corpo total (cérebro, mão, coração, ossos, órgãos). No desenho é o corpo todo que está implicado, porque, como afirma: “nós sentimos com o corpo todo” (Figueiredo, 2019). Para Rui Moreira, o que está em causa é o desafio dos limites do corpo enquanto instrumento que permite a realização do pensamento do desenho no ato, é o corpo que estimula, incita os limites da perceção, o sentir na realização do desenho.

²⁵⁷ Decorrente deste projeto conjunto, Rui Moreira terá sido a influência principal para Pedro A. H. Paixão no desenvolvimento do processo de utilização de uma só cor no desenho, que desembocou no ciclo de desenhos encarnados deste último. Cf. Paixão (2019, p. 33).

²⁵⁸ No caso de Paixão, esta metodologia cruza obras de desenho a lápis sobre papel, com o recurso a diferentes *media*, como projeções de diapositivos ou do vídeo.



Figura 35 - Esquerda: Rui Moreira, durante a viagem ao Saara de 2002 no vídeo **ar-*, *Estudos de Desenho*, 2003. Vídeo 4:3, cor, áudio, 36' 29''; Direita: Rui Moreira a desenhar numa tempestade de areia. Fotografia © Sara Marrecas.

Também Paixão afirma utilizar o filme ou o vídeo “sempre (...) ou quase [sempre] como desenho” e, como forma de expandir o seu significado (Paixão, 2019, p. 27). Neste sentido, observa também as suas exposições como instalações, pressupondo a ideia de plano, a presença de uma componente conceptual, em que o desenho é o fundamento, o elemento de conexão ou a base de toda uma ideia por detrás do projeto que é mostrado ao público, na forma alargada da instalação.

Se, como se disse, a noção de experiência no campo científico tende a eliminar o que possa surgir de incerteza e de imprevisibilidade, na *experiência* artística, e mais concretamente no que respeita à experimentação em desenho, estas particularidades tornam-se essenciais. Elas ligam-se ainda à ideia de acontecimento e de possibilidade. De acordo com Badiou (1996), são estas particularidades que aproximam o acontecimento à ideia de verdade, e o desenho, de possibilidade.

A experimentação envolve múltiplas faculdades do desenho. São vários os exemplos de artistas em que a experimentação prática se torna uma espécie de tempo presente do pensamento.²⁵⁹ Em que o pensamento, uma vez manifestado pelo ato de fazer, torna a experiência do desenho diligente e prática, conferindo ao desenho essa qualidade de passagem (*transitus*) e continuidade (*continuum*).

A própria ação transitiva do verbo experimentar, onde se encontra implícita a ideia de prática e de exercício, além de continuidade, associa ainda a conceção de contiguidade – singularidade que evidencia o carácter háptico do desenho. Associamos

²⁵⁹ A este propósito, também, referiremos, adiante, os exemplos de William Kentridge, Helena Almeida, Diogo Pimentão, Olafur Eliasson, Sara Chang Yan.

ainda tal singularidade com o que Dewey afirmou a respeito da *experiência* como o que transforma alguma coisa em algo novo que, sendo diferentes, estabelecem uma fronteira, o que implica uma tangibilidade e, por isso, contiguidade.

Para além dos paralelismos enunciados, interessa-nos ainda na conceção de *experiência* de Dewey, a noção de algo que converge para a ideia de ação em curso, para prática. E em simultâneo para a conceção de pensamento como um ato, de carácter dinâmico e que se materializa pela ação. Por isso, apontando também no sentido de acontecimento. É, pois, este o quiasma ou cruzamento que o conceito de experiência de Dewey nos sugere, entre acontecimento e experimentação, e do qual nos ocupamos neste quinto capítulo.

5.2 Acontecimento

Tendo em conta a dinâmica da investigação, que discute o que é liminar no desenho, que observa os seus aspetos distintivos e estuda práticas que questionam ou se movem em zonas de transição, interpela-se agora a utilização do termo acontecimento a respeito do desenho. Assim, na sequência do que se analisou no capítulo anterior, a questão que se coloca é, se o desenho é conceptualizado como pensamento, como pode ser também acontecimento?

A questão é ambígua e paradoxal, no entanto, propomos discuti-la, uma vez que no âmbito da teoria sobre desenho, o conceito de acontecimento tem sido igualmente utilizado para o definir. É um conceito, que se ajusta a práticas próximas do desenho no limiar de verbo.²⁶⁰ Estas práticas, por um lado, pelos meios e métodos empregados, discutem e interpelam o que tem servido para definir ou enquadrar a disciplina do desenho. Por outro, promovem a vontade de desenvolver ações num campo de possibilidades alternativas e de abertura. E fundamentam a ideia de desenho como acontecimento, porque usam metodologias em que os elementos duração e tempo são relevantes.²⁶¹

²⁶⁰ Sobre esta designação ou (se quisermos) limite do desenho, bem como a sua distinção em relação ao desenho como nome (coisa), ver secção 3.3 da tese.

²⁶¹ Sobre os conceitos de duração e de tempo, lembrar ainda autores importantes, como Henri Bergson e Norbert Elias, respetivamente. Bergson (2018) analisa-os na obra *ensaios sobre os Dados Imediatos da Consciência*, escrita entre 1883 e 1887, publicado em 1888. Na prática, para o filósofo existem duas conceções de duração, a duração pura, concreta, real (p. 58) e a duração onde intervém a ideia de espaço (p. 72). Nesta última projetamos a ideia de tempo no espaço e “expressamos a duração pela extensão”,

Poderemos então afirmar que o desenho será acontecimento/evento que se torna coisa materializada? Como pista de resposta, recorremos a Michael Newman quando afirma: “é um acontecimento que também é uma coisa, na sua materialidade, o acontecimento do seu evento que é colocado e preservado em chumbo, carvão, pigmento e papel.”²⁶²

Para indagarmos sobre esta questão, recorreremos ao conceito de acontecimento. Observemos em primeiro lugar a abordagem de Gilles Deleuze que, em *A Lógica do Sentido* (1969), identifica aproximações ao conceito, em filósofos da Antiguidade e em Leibniz, por exemplo. Nesta obra, Deleuze salienta que o acontecimento é apresentado como algo que acontece e que só pode ser apreendido no instante em que acontece. É de natureza incorpórea, não apresenta “qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos e dialéticos” (Deleuze, 1974, p. 5). O acontecimento remete sempre para a ação no instante em que ocorre, ou seja, o acontecimento é sempre no “infinitivo” (Deleuze, 1974, p. 6). Sendo de natureza incorpórea, não é objeto, mas ação. Vemos, portanto, no acontecimento, em Deleuze, uma consonância com a ideia de verbo. Assim, de acordo com a leitura que Deleuze faz de Leibniz, o acontecimento não é o que acontece (acidente), mas o sentido que extraímos do que acontece, é o verbo no infinitivo. O sentido decorre do acontecimento que, por sua vez, é expresso naquilo que acontece, e nesse exato momento (Cf. Deleuze, 1974, p. 152).

Através do acontecimento, o filósofo pensa ainda o tempo, sendo o acontecimento observado “como uma fronteira em que o passado e o futuro decorrem do presente e se estendem em direções opostas, ao infinito”. Este aponta para algo em devir: “Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo (...). Um devir que se furta ao presente” (Deleuze, 1974, pp. 1-2).

Deleuze identifica, por isso, também o acontecimento com o sentido e, conseqüentemente, com o pensamento. O acontecimento em Deleuze é um conceito, estando, por isso, num campo que transcende a representação, não havendo definição, mas sentido: “O conceito é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir (...). O conceito é evidentemente conhecimento, mas

gerando-se assim um estado de consciência de continuidade (p. 73). Bergson revisita o conceito em *Duração e Simultaneidade*, publicado em 1922, em que aborda a natureza do tempo, nas suas várias dimensões (Bergson, 2006). Já Norbert Elias (1998), em *Sobre o Tempo*, observa o tempo como um símbolo social, resultado de um longo processo de aprendizagem.

²⁶² Tradução a partir de: “it is an event that is also a thing, in its materiality, the event of its happening is laid and preserved in lead, charcoal, pigment, and paper” (Newman, 2003, p. 105).

conhecimento de si, e o que ele conhece é o puro acontecimento, que não se confunde com o estado de coisas no qual se encarna” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 46).

Vejamos agora as abordagens ao conceito de acontecimento em Jacques Derrida e em Alain Badiou, que não deixam de ter pontos em comum com o sentido do termo em Deleuze, mas que no âmbito da relação com o desenho, observamos mais operativas.

Ao estabelecer a relação desenho/acontecimento, Derrida colocou a cegueira como condição paradoxal no contexto do ver e do desenhar. Assim, a relação desenho/acontecimento existirá na condição de que o desenhador, surpreendido pelo próprio traço, pelo inesperado do traço, não poderá prever o caminho que o traço trilha, porque o ato de traçar e o próprio traço coincidem.

Para assinalar a vinda de um acontecimento – do acontecimento do desenho – Derrida (2010, p. 26) desenvolveu um pensamento sobre o acontecimento, associando-o à ideia de ‘chegada’ ou de ‘visitação’. O pensamento em que “arriver” tem um duplo sentido de *acontecer* ou *chegar*, tal como “venir” (como “événement”) tem o sentido de *por vir* (“à venir”) ou *porvir* (“avenir”). O desenho é, portanto, em Derrida, o que explica a própria experiência do desenhar, ou seja, desse fazer, acontecer. Desta forma, o acontecimento é algo que na sua própria definição contém a ideia de *im-pre-visto*, daquilo que não se pode *pre-ver*. Algo que é inesperado, que surge de surpresa.

A ideia de desenho como acontecimento coloca-nos, portanto, face à presença de uma ambiguidade inerente ao tempo do fazer ou tempo da ação, ligada à imanência da cegueira do desenhador e do próprio desenho (Cf. Derrida, 2010).²⁶³

A presença desta ambiguidade faz com que o desenho exista numa condição de possibilidade (do acontecimento), não chegando a concretizar-se além dessa condição. A conceção de desenho como acontecimento será, portanto, também uma condição de possibilidade.²⁶⁴

²⁶³ Uma ambiguidade relativa à condição paradoxal da visão, em que a cegueira está presente. Também James Elkins (1997), na obra *The Object Stares Back*, chama a atenção para esta ideia, de que o ato de ver pode ser mais que um ato da biologia mecânica da visão, ou da experiência visual, ao propor o que parece uma contradição, do fazer como uma experiência da cegueira. Ou seja, propõe o autor que a cegueira não será o oposto da visão, mas a sua ‘companheira’ constante e até o seu fundamento (Elkins, 1997, p. 11), observando o ato de ver não como um mecanismo, mas como metamorfose. Ao mesmo tempo, como uma transubstanciação do que é visto, e como uma transformação do sujeito que vê e de como vê (Elkins, 1997, p. 11).

²⁶⁴ Em 1997 Jacques Derrida desenvolve a teoria de acontecimento como possibilidade em *Dire l'événement, est-ce possible?* A possibilidade de um sim ao acontecimento, significará a possibilidade de um “sim” ao que vem, ao deixar-vir. O acontecimento é também para este filósofo, o que chega ou aquilo que irrompe uma espera. Derrida pressupõe, assim, um acontecimento como “o que não se pode

É, pois, como condição de possibilidade, que colocamos uma hipótese de resposta à questão proposta sobre a oposição pensamento/acontecimento no desenho. Porque tal como o pensamento (em potência), o desenho existe, como vimos, também como possibilidade (Agamben, 2013), e enquanto acontecimento, o desenho reveste-se igualmente dessa condição. Neste sentido, poderá ser também impossibilidade, uma vez que a ideia de possibilidade contém, a possibilidade de não ser, e que é reforçada com a hipótese de que possível e impossível se tornem sinónimos (Derrida, 2012, p. 235).

Desenhar como acontecimento será, assim, desenhar o desenho que chega (inesperado), será um ‘desenhando’. Será o próprio ato operativo, uma possibilidade (de ser) que é performativa, a do fazer do desenho, o próprio desenho. O desenho que se desenha a si próprio, o desenho *que chega*, apenas como possibilidade, e que na medida em que é acontecimento é dado pela sua impossibilidade (Cf. Derrida, 2012, p. 239).

Jean-Luc Nancy (2013) destaca igualmente que para o desenho, o que realmente importa — o que o faz aparecer-desaparecer e lhe dá a sua marca singular, o traço [*trait*], ou, “traçamento” (Derrida, 2010) — é precisamente o seu nascimento como evento, força e forma, na medida em que a sua natureza, ou melhor, a natureza da forma, e por sua vez, do desenho, é encontrar-se num “*statu formandi*”. Desenhar é, para Nancy (2013, p. 22) dar à luz a forma, deixar nascer, mostrar, trazer à luz o desenho e, assim, permitir que a sua evidência (o seu evento) se ofereça e se disponha.

No momento do traçar, o que surge é inesperado, muitas vezes volta-se atrás, rasura-se, apaga-se, destrói-se, volta-se a fazer, mas tudo fica lá, tudo faz parte de um processo de ação-reação, reflexivo, hesitante, perscrutador. Um processo contíguo, performativo, tangível, que é liminar, que oscila entre decisão consciente e compulsão inconsciente, que incorpora uma síntese de adição e subtração, a qual, alterando as suas próprias regras, à medida que acontece, “é mais evento do que coisa”.²⁶⁵ Um acontecimento no qual se destaca a fisicalidade do processo. O que confere ao desenho um carácter especulativo e diligente.²⁶⁶

Trata-se de um jogo em que se acrescenta e se retira, e que se repete, até o desenhador entender parar, e cujo resultado é precisamente a diferença entre o visto e o

antecipar”. No entanto as propostas de Derrida são apenas hipóteses, partindo de uma questão em que acontecimento é um substantivo, rodeado de dois verbos “dizer” e “ser” e em que há o adjetivo “possível”, como condição do ser (Derrida, 1997, 2012).

²⁶⁵ Tradução a partir de: “is more event than thing” (Downs et al., 2007, p. xviii).

²⁶⁶ Observemos estes aspetos, por exemplo, na prática de Fernando Calhau, em que a marca do desenho revela o gesto, a ação física que a originou.

não visto, ou o que é pensado e se tem por objetivo e o que é criado, materializado, nas suas múltiplas possibilidades. O que fica é o que é próprio do acontecer do desenho, próprio de um estado intermédio de carácter inesperado, um cruzamento ou um ‘entre’ conceção e fazer.

Uma outra característica associada à ideia de acontecimento é a de ser imediação (a de ser um meio direto, imediato), mas, em simultâneo, ser também mediação, no sentido de mediar o resultado entre quem o faz e quem o recebe, ou seja, o resultado entre o desenhador que habilita o ato do desenho e o espectador, que o usufrui. Mostrar o seu próprio acontecer, é, pois, o que distingue a experiência de mediação do desenho (Agamben, cit. por Newman, 2003, p. 104).²⁶⁷

O desenhador, durante o processo, hesita, treme e avança em cima de uma possibilidade, a possibilidade de uma marca/traço – de um contacto, do toque, da dobra, do vinco, do rasgo, do corte, da mancha, da linha. O desenhador arrisca o pensamento, na cegueira própria do acontecimento. Só o tempo imanente ao acontecer/processo pode produzir um resultado. Um resultado que não se previu, que esteve eclipsado pelo próprio decorrer da ação, até acontecer.

Em Alain Badiou (como em Derrida), o acontecimento (*événement*) responde também ao imperativo filosófico de pensar o inesperado, mas em Badiou serve para pensar o inesperado numa situação ou no mundo. Segundo Dias (2011), para Badiou a questão central está “justamente na possibilidade da irrupção do novo, incorporada na hipótese de ocorrência de um acontecimento, (...) cujas consequências, avançadas por um sujeito, constituem um processo de verdade (...): o acontecimento inaugura um procedimento de verdade” (p. 23), a verdade correspondendo a uma rutura e detentora de algo totalmente novo em relação ao que existia. O que irá resultar na universalidade, que em Badiou é concebida como “a ocorrência de uma singularidade absoluta” (Dias, 2011, p. 25), ou seja, aquilo que Badiou entende por ‘verdade’ e que encontra o seu ponto inaugural no acontecimento, como lugar do universalismo, cujo fundador, para Badiou, é S. Paulo.²⁶⁸ E, a universalidade, é precisamente, “o resultado de um processo

²⁶⁷ João Tengarrinha (2017, p. 11) fala também desta ideia de mediação, e que deriva da imprevisibilidade, associada ao acontecimento. Sobre esta questão da mediação remetemos novamente para Paixão (2008, 2019).

²⁶⁸ Alain Badiou (2020) recorre a esta figura porque considera que ela oferece a possibilidade de analisar o paradoxo “entre um sujeito sem identidade e uma lei sem suporte [que] funda na história a possibilidade de uma predicação universal” Badiou (2020), estando o nome *Paulus* “normalmente associado às dimensões mais institucionais e menos abertas do cristianismo: a Igreja, a disciplina moral, o conservadorismo social, a suspeita contra os Judeus?” Badiou (2020, pp. 29-48).

de verdade inaugurado por um acontecimento” (Dias, 2011, pp. 24-25) em que o indivíduo é interveniente, em que é o sujeito que transporta a verdade universal:

O sujeito é assim o corpo de uma verdade, é o que torna possível a materialização, num mundo, das consequências de um acontecimento. (...) é todo aquele que, apanhado num processo de verdade, despoletado por um acontecimento, é portador dessa verdade na situação. (...) [Não enquanto sujeito singular, mas] sempre uma categoria transitiva, (...) enquanto sujeito de um processo de verdade (Dias, 2011, p. 25).

Alain Badiou, entrevistado por François Boucher (Martins, 2019), identifica a possibilidade e o acontecimento, como coincidentes.²⁶⁹ O acontecimento será o que é reconhecido como o momento que irá constituir um fator de mudança. O filósofo define o acontecimento como uma luz que aparece e desaparece, e o seu poder reside no aspeto de não se poder distinguir esse momento (de aparição) e o seu desaparecimento. E, deste aparecer/desaparecer, o que reconhecemos é aquilo que constitui fator de mudança. Badiou usa a narrativa da cegueira de *Paulus* como metáfora para afirmar que “na periferia não há luz branca, há todas as cores do arco-íris”.²⁷⁰ Assim, e da maneira como interpretamos a metáfora de Badiou, a periferia será a zona porosa, tangível onde o inesperado pode acontecer, onde a cegueira pode dar lugar à visão, ao ato de ver como ato de consciência ou como despertar desse confronto com a verdade.²⁷¹

Mas, por fim, é preciso perguntar, qual a relação que estas concepções têm com o desenho e, em especial, com o desenho contemporâneo?

Em *Drawing*, Alain Badiou (2006) adianta uma definição para obra de arte contemporânea como “uma descrição sem lugar [em que] a descrição é sempre um elo entre o ser real e o parecer, ou aparência”.²⁷² Para explicar esta proposição utilizou os

²⁶⁹ Referimos-nos à entrevista projetada em vídeo e incorporada na exposição *Paulus* de François Boucher e Pedro A. H. Paixão no Centro de Artes Visuais (CAV) em Coimbra, 2019, com curadoria de Paulo Pies do Vale. *Paulus* representava nesta exposição/instalação, a congregação de tempos distintos, em que um personagem resgatado de um certo tempo histórico serve para discutir temas e conceitos contemporâneos político-mediáticos (como a invasão do Iraque pelos países do Ocidente, em 2003).

²⁷⁰ *Paulus* converteu-se ao Cristianismo, aquando de uma viagem para Damasco, após ter sido ofuscado por uma luz branca que o deixou temporariamente cego, e que este interpretou como uma visão de Jesus ressuscitado. Após a sua conversão, os seus escritos relatam que foi curado da sua cegueira, por Ananias de Damasco que o baptizou (Prat, 1911; Pierce, 1989).

²⁷¹ Visão no sentido de revelação, tal como a metáfora estabelecida por Derrida (2010) sobre os cegos visionários. A narrativa de Paulo estabelece uma conexão metafórica da cegueira como clarividência, que Jacques Derrida enuncia em *Memórias de Cego...*, 2010, apresentando três imagens sobre *A Conversão de S. Paulo* (dois desenhos, respetivamente de Lélío Orsi e de La Hyre e uma pintura de Caravaggio). Cf. Derrida (2010, pp. 117-119).

²⁷² Tradução a partir de: “a description without place [where] description is always a link between real being and seeming, or appearing” (Badiou, 2006, s. num.).

exemplos da instalação como “a criação de um lugar que desloca todas as coisas nele contidas”²⁷³ e da performance (ou do *happening*), como “uma espécie de sucessão desaparecida de gestos, imagens, vozes, de modo que a ação dos corpos descreve um espaço que está estritamente a falar fora de si”.²⁷⁴ Por extensão, o desenho cabe também nesta “descrição sem lugar” (ou de “aparência”) de Badiou. O que, curiosamente, em termos teóricos, parece tender, ou conformar-se na delimitação do conceito de contemporâneo, quando observado como o tempo que contempla uma simultaneidade de tempos e de lugares, mas também de sensações que provém do estar e de ser num momento presente. Esta simultaneidade de estados e, portanto, de tempos que faz também parte de todo o processo do desenho, e que a própria ideia de possibilidade congrega – vir, ir desaparecer (apagar) –, faz igualmente parte do processo de existir, e remete, por sua vez, para a ideia da efemeridade, que temos apontado também como característica do desenho. Tal é a possibilidade de ser, incluindo a de efemeridade e a de apagamento (desaparecimento). Uma característica tanto do desenho, quanto do acontecimento, quanto do contemporâneo. Um tempo que, como refere em entrevista, da mesma maneira que pode conter todos os tempos (Costa, 2016), se manifesta, por isso, também efêmero.

Para Alain Badiou, o desenho é uma descrição composta por uma complexidade de marcas, que também não têm lugar, porque transcendem a superfície ou suporte onde habitam (o fundo branco da página ou o ecrã). E para justificar a sua proposição, utiliza uma conceção que se aproxima da definição de W. Benjamin, mas que a transcende porque, apesar de descrever o desenho numa relação com o fundo, do qual a marca se pode distinguir, em Badiou é a marca que torna o fundo um lugar.

Badiou coloca também nesta relação da linha, traço, ou marca com o fundo, a chave para a existência do ‘verdadeiro’ desenho. Utilizando um paralelismo com a importância do papel vazio em Mallarmé, afirma que o que define o desenho é manter o fundo aberto, como espaço de possibilidade:

num verdadeiro Desenho, criativo, as marcas, os traços, as linhas não estão incluídas ou encerradas no fundo. Ao contrário, as marcas, as linhas – as formas, se preferir - criam

²⁷³ Tradução a partir de: “the creation of a place which dis(places) all things in it” (Badiou, 2006, s. num.).

²⁷⁴ Tradução a partir de: “a sort of vanishing succession of gestures, pictures, voices, so that the action of bodies describes a space which is strictly speaking outside itself” (Badiou, 2006, s. num.).

o fundo como um espaço aberto. Eles criam o que Mallarmé denomina, “o papel vazio que é protegido pela sua brancura.”²⁷⁵

Enquanto nas práticas da instalação e da performance (ou do *happening*) se deslocam, as coisas (no primeiro caso) ou o corpo no espaço (no segundo caso), em relação ao desenho, através das marcas, é criado um novo espaço que não existia antes delas. Por isso, o desenho existe nesta relação com o fundo: no desenho “algumas marcas criam um lugar inexistente”.²⁷⁶

Em síntese, para o filósofo: “Há um desenho quando algum traço sem lugar cria como seu lugar uma superfície vazia.”²⁷⁷

Badiou estabelece uma relação entre a sua descrição da arte contemporânea como algo sem lugar, com a questão filosófica da relação entre ser e aparência e, conseqüentemente, da não separação entre os dois, e da sua equivalência, tal como a equivalência entre existir e não-existir. Para o filósofo, este é justamente o problema que o desenho também coloca:

Esse é exatamente o problema do Desenho. Em certo sentido, o papel existe, como suporte material, como totalidade fechada; e as marcas, ou as linhas, não existem por si mesmas: têm que compor algo dentro do papel. Mas noutro sentido mais crucial, o papel como fundo não existe, porque é criado como tal, como superfície aberta, pelas marcas. É essa espécie de reciprocidade móvel entre existência e inexistência que constitui a própria essência do Desenho.²⁷⁸

Esta identidade entre existir (ser) e não existir (não ser), ou melhor, a condição de possibilidade, é a razão fundamental da fragilidade do desenho, e aquilo que Badiou nomeia de uma obscura e paradoxal conjunção, entre ser e não ser. E, essa fragilidade é a particularidade essencial do desenho.

²⁷⁵ Tradução a partir de: “in a true Drawing, a creative one, the marks, the traces, the lines, are not included or closeted in the background. On the contrary, the marks, the lines – the forms, if you will – create the background as an open space. They create what Mallarmé names, “the empty paper which is protected by its whiteness” (Badiou, 2006, s. num.).

²⁷⁶ Tradução a partir de: “some marks create an inexistent place” (Badiou, 2006, s. num.).

²⁷⁷ Tradução a partir de: “There is a Drawing when some trace without place creates as its place an empty surface” (Badiou, 2006, s. num.).

²⁷⁸ Tradução a partir de: “That is exactly the problem of Drawing. In one sense, the paper exists, as a material support, as a closed totality; and the marks, or the lines, do not exist by themselves: they have to compose something inside the paper. But in another and more crucial sense, the paper as a background does not exist, because it is created as such, as an open surface, by the marks. It is that sort of movable reciprocity between existence and inexistence which constitutes the very essence of Drawing” (Badiou, 2006, s. num.).

No desenho é preciso encontrar o quiasma entre o ser e parecer, e ele reside no ponto em que dificilmente a marca ou o traço se conseguem, ou não, distinguir do fundo.

Ao definir a obra de arte contemporânea “como uma descrição sem lugar”, o filósofo reconhece que na arte contemporânea não se estabelece uma relação com a coisa descrita. Assim, também um desenho, não é a execução de um motivo externo: “É muito mais imanente ao seu próprio ato. O desenho é o traço fragmentário de um gesto, muito mais do que o resultado estático desse gesto”.²⁷⁹ O que poderá induzir à ideia da presença de dinamismo no desenho contemporâneo e, mais uma vez, de desenho como possibilidade, abertura.

Ao invés de resultado acabado, o desenho é, portanto, mais o seu próprio fazer. Assim, se enquanto possibilidade, remete para o processo e não para o resultado, paradoxalmente, remete para a ideia do próprio pensamento do desenho.

Vemos, portanto, que, tal como no passado, as dimensões: conceptual, experimental e material continuam a definir o desenho na prática contemporânea. Ao mesmo tempo podem congregiar pensamento e acontecimento, tal como, por exemplo, as práticas de Joëlle Tuerlinckx ou de Bruce Nauman testemunham.

Para fundamentar a ideia da presença desta dicotomia entre pensamento e acontecimento, Badiou vai mais longe, usando um paralelismo com o Romantismo: da mesma maneira que um desenho romântico não é apenas a relação simbólica do motivo com o real, mas também “escuridão pesada, tinta preta, contrastes violentos” [um desenho contemporâneo] “é mais sóbrio, mais invisível. O desenho puro é a visibilidade material da invisibilidade”.²⁸⁰

No âmbito do acontecimento do desenho, é algo que contribui para a provocação dos limites do próprio campo conduzindo a dimensões ampliadas do desenho, nas quais também as correlações com o corpo, com a escala e com o espaço, se fazem presentes

²⁷⁹ Tradução a partir de: “It is much more completely immanent to its proper act. A drawing is the fragmentary trace of a gesture, much more than a static result of this gesture” (Badiou, 2006, s. num.).

²⁸⁰ Tradução a partir de: “heavy darkness, black ink, violent contrasts” [a contemporary drawing] “is more sober, more invisible. The pure Drawing is the material visibility of invisibility” (Badiou, 2006, s. num.). Esta ideia remete-nos igualmente para os trabalhos de Richard Serra, que pensamos evidenciarem também a presença da dicotomia entre pensamento e processo, em que o desenho, como na afirmação de Badiou, não é apenas o corpo visível do processo, mas o invisível do pensamento.

de forma pertinente, colocando ao espectador novos desafios sobre os conceitos de desenho, espaço e tempo (e duração).²⁸¹

Parece, assim, manter-se um carácter distintivo do desenho, na relação que permeia a permanência de uma relação entre materialização e vazio (quer seja na superfície quer seja no espaço), ou melhor, uma possibilidade do desenho se revelar, num campo que não é nunca totalmente coberto pelas marcas (Benjamin, 2004) ou em que as marcas fazem do vazio, do fundo, um lugar (Badiou, 2006).

Joëlle Tuerlinckx: desenho em potência

Nas instalações de Joëlle Tuerlinckx podemos experienciar com propriedade o espaço enquanto presença do vazio (Figura 36). A artista trabalha os elementos próprios do lugar de forma rigorosa, como uma espécie de laboratório, procurando reduzir a multiplicidade de objetos e materiais que instala a leituras abstratas e distantes do contexto real desses elementos. Uma obra e modo de operar que cabe perfeitamente na “descrição” de Badiou como relação entre o real e o aparente e que, por sua vez, faz da exposição/instalação o lugar do desenho como evento.²⁸²

Parece-nos importante o exemplo da obra de Tuerlinckx como hipótese prática da dicotomia pensamento/acontecimento, e de desenho como possibilidade, uma vez que além da instalação ser, na sua obra, o lugar do desenho como evento, paradoxalmente, a sua prática reforça, como se disse, também a comparação com o termo *disegno*, por ser o desenho utilizado como ferramenta de pensamento, como instrumento que ativa a ligação entre interior (ideia, mente) e exterior (o contexto onde atua, ou seja, a materialização do lugar onde se instala a obra). E neste sentido, a própria instalação é o meio utilizado para falar sobre desenho e para reinventá-lo (Zegher e Carl, 2006, p. 2).

²⁸¹ Como exemplificam algumas práticas atualmente: umas focadas no material, como por exemplo, a série de peças em arame de Richard Tuttle. Outras no espaço, como os desenhos tridimensionais com luz de Antony McCall, ou ainda as instalações de Joëlle Tuerlinckx que esculpem o tempo no espaço. Ou ainda, práticas centradas nas ocorrências do processo, como as séries de desenhos cegos de William Anastasi, as aguarelas da série *Glacial landscapes* de Olafur Eliasson, ou os desenhos de John Cage conformados pela experimentação.

²⁸² Sobre a questão de como a prática de Tuerlinckx se estabelece como lugar do desenho como evento, e também como pode esta prática ser observada como uma forma de pensamento, remetemos para o artigo da nossa autoria, ‘La logique de ma pensée’ múltiplo e vazio como Expressão de *Disegno* em Joëlle Tuerlinckx (Pereira, 2020a). Cf. ainda Newman (2006), Zegher e Carl (2006).

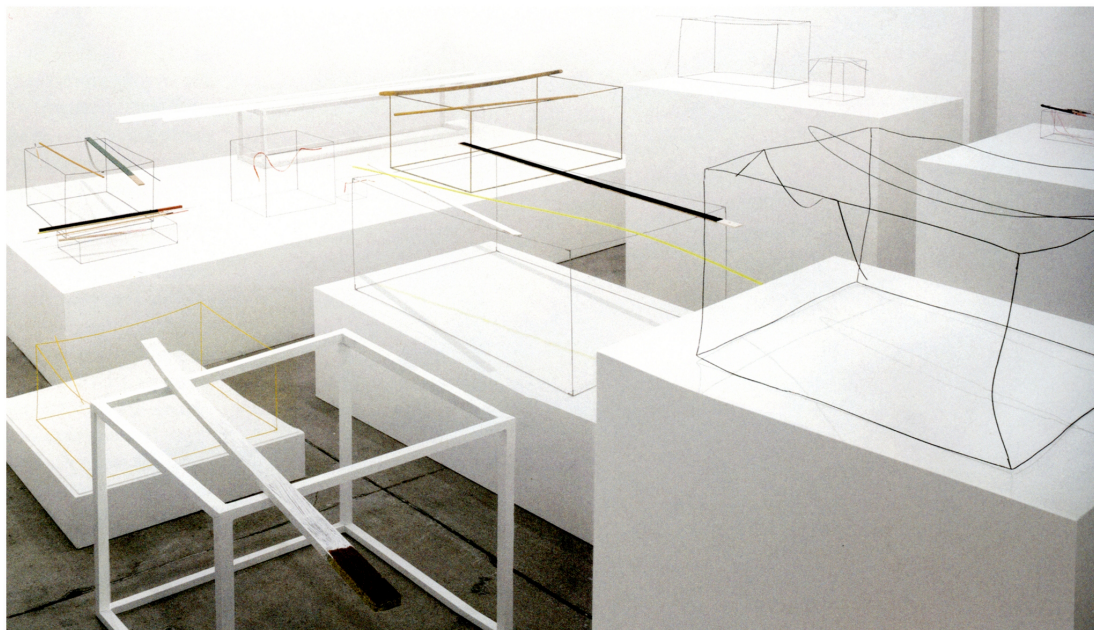


Figura 36 - Joëlle Tuerlinckx. *Room of Volume of Air – 13 Elements*, 1993-2004. Materiais de chão, encontrados: ferro, cobre, madeira, dimensões variáveis. Vista da instalação. Imagem © Joëlle Tuerlinckx.

Esse mesmo contexto (ou espaço) oferece a possibilidade de visibilidade do desenho, de que falava Badiou, e que é dado a ver, no caso de Tuerlinckx, através da prática da instalação: na qual a artista concretiza o desenho, tanto na forma primacial através de inscrições gráficas nas próprias superfícies do espaço (chão, parede), registadas em vídeo (Figura 37, à esquerda), quanto na forma tridimensional, ao dispor os elementos que instala, que funcionam como materializações da linha ou da forma no espaço (ver Figura 36). Ou, desafiando estes limites, através da projeção de imagens (esta também uma forma de desenhar e de transpor, com luz, os limites do próprio espaço) (Figura 37, à direita).

Desta forma, através da instalação, é criado um ambiente, que incorpora o desenho como agente que comprime e expande as experiências de tempo, da escala e do espaço, aumentando e/ou desorientando a percepção do espectador. Uma prática que materializa o pensamento do desenho no espaço, através da extrapolação da ideia de linha, numa diversidade de volumes vazios, que Michael Newman denomina de “estruturas de arame e de espaço” (remetemos de novo para a Figura 36).²⁸³

²⁸³ Tradução a partir de: “wire-space frames” (Newman, 2006, p. 41). Algo que artistas predecessores (e.g. Gego, Eva Hesse e Richard Tuttle, entre outros) haviam já iniciado e que renovou também o compromisso com a materialidade e a sensibilidade tátil própria do desenho.



Figura 37 - Joëlle Tuerlinckx. Esquerda: *TABLE TABLE*, 1999. Vídeo, cor, 7'09". Direita: *Chicago Studies: Les etants donnees SPACE THESIS*, 2003. Vista da instalação em The Renaissance Society, Chicago. © Joëlle Tuerlinckx/ The Renaissance Society, Chicago.

Assim, utilizando o espaço como uma página em branco, na qual o desenho se estrutura e através do qual questiona os próprios limites, a prática de Tuerlinckx assume-se, paradoxalmente, como fundamento (pensamento) e acontecimento. Nela, o pensamento do desenho materializa-se através do filme, do vídeo, da projeção de imagens, mas também da expressão gráfica sobre uma superfície, que podem ser grandes folhas de papel, a parede ou o chão dos espaços onde instala as suas obras.

A artista desenvolve uma prática que usa uma multiplicidade de meios e tecnologias, que tem, pois, o desenho como fundamento, desenvolvendo normalmente instalações de grande escala, que reúnem elementos distintos, projetos através dos quais interroga também o papel das instituições e da criação artística. Além disso, as suas instalações colocam ainda ao espectador desafios e interpelações sobre a própria natureza do desenho, bem como dos conceitos de tempo e de espaço (Pereira, 2019b). Tuerlinckx pensa o desenho enquanto fazer e como forma de comunicar esse fazer, desenvolvendo uma metodologia de trabalho que consiste, segundo Zegher e Carl (2006, p. 2), à semelhança do que acontece com Bruce Nauman, não num sistema, mas numa estratégia de pensamento.

Bruce Nauman: de vestígio de pensamento a trânsito *intermedia*

Bruce Nauman debruçou-se sobre a própria especificidade do desenho, investigando e agenciando a tradução das suas ideias na relação do desenho com outros

media, com o próprio corpo e o seu lugar num espaço.²⁸⁴ Segundo Emma Dexter (2005, p. 007) toda a obra do artista pode ser vista como uma forma de desenho, porque todas as diferentes expressões com que se revela são o resultado (ou documentam) as suas várias experiências com o material, com o espaço, com a linguagem e com o corpo. A centralidade do desenho em Nauman, segundo o próprio, reside no aspeto de utilizar o desenho para registar ideias ou para explicar o sentido e funcionamento das obras, reforçando assim a noção do desenho como fundamento do fazer artístico.

Desenvolvendo uma obra assente em posições conceptuais evidentes e apontando até para uma atitude projetual, o desenho é assumido por Nauman como ferramenta para pensar (Molina, 2005, p. 164). O próprio artista afirmou a equivalência entre desenhar e pensar (Nauman, em Molina, 2006, p. 33), sendo o desenho instrumento para entender o funcionamento de uma obra: “o objetivo (...) é explicar como uma peça funciona”.²⁸⁵

É destacada a componente conceptual, utilizando, como se viu, o desenho como base do processo de entendimento e desenvolvimento da obra, podendo ser observados na sua obra, desenhos de esboços, anotações e estudos figurativos, ou o desenho na forma de palavra desenhada, em néon tridimensional, equacionando a relação com a linguagem (Figura 38). Esta revela-se em trabalhos que acrescentam volume ao plano de fundo, através do uso de tubos de néon, que emanam uma luz colorida que difunde os contornos: “Tentei fazer o desenho tridimensional.”²⁸⁶

Em *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*, de 1967, o artista revela o gosto por jogos de linguagem, questionando com esta obra a maneira como o século XX concebeu a arte de vanguarda e o papel do artista na sociedade.

²⁸⁴ Este artista, como referem Zegher e Carl (2006), pareceu pretender transferir o interior de sua cabeça, ou do seu estúdio ao espaço da galeria. Desde a obra *Get out of my Mind, Get out of this Room*, de 1968, a obras mais recentes como *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)* 2001, *Mapping the Studio II with color shift, flip, flop & flip/flop (Fat Chance John Cage)* ou *Mapping the Studio I e II* (que remetem para essa obra dos anos 1960). Bruce Nauman usou o estúdio como palco de uma série de ações repetidas, simples e muitas vezes banais, gravadas em filmes de 16 mm (König e Litz, 2003), ou seja, usou-os, diríamos, como palco para pôr o pensamento em ato. Já Joëlle Tuerlinckx utiliza o espaço das instituições onde instala as obras como palco do desenho, como fundamento e como evento. Também a obra de Diogo Pimentão contempla esta dicotomia pensamento/acontecimento, sendo, neste caso o acontecimento do desenho alargado à performance.

²⁸⁵ Tradução a partir de: “[the] point is to explain how a piece functions” (Nauman, 2005, p. 360).

²⁸⁶ Tradução a partir de: “I tried to make the drawing three-dimensional” (Nauman, 2005, p. 254).

Além do uso do néon como meio simbólico de uma cultura de massas, Nauman recorreu à forma da espiral, um símbolo do tempo e da própria natureza.²⁸⁷

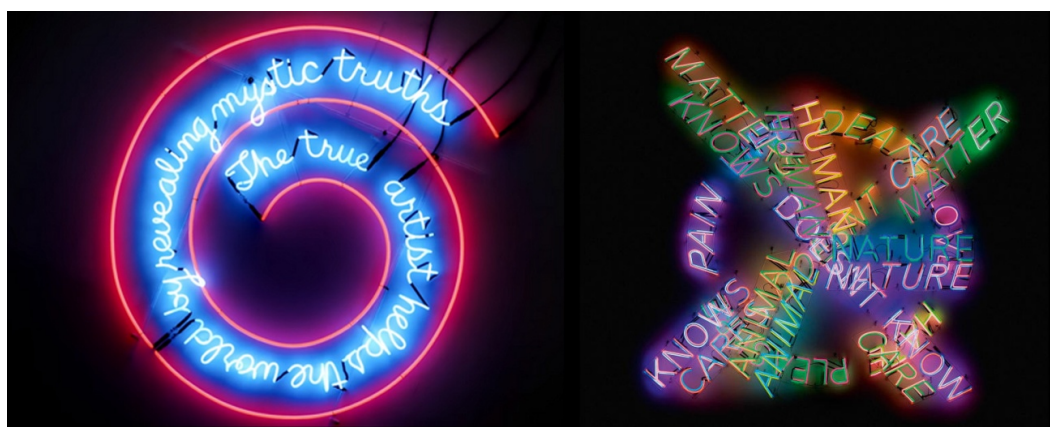


Figura 38 - Bruce Nauman. Esquerda: *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*, 1967, néon e suportes tubulares de vidro transparente; 1498,6 x 1397 x 508 mm. © Bruce Nauman/ ARS, NY. Direita: *Disappearing Acts*, néon e suportes tubulares de vidro transparente. MoMA PS1, NY, 2018. Vista da Instalação. Col. MoMA © 2018 Bruce Nauman/ ARS, NY.

Disappearing Acts, de 2018, que foi também o título de uma exposição retrospectiva, alude ao retirar do corpo do artista, ou das ações que esse corpo desenvolve, substituídas por obras feitas de som e luz (de uma forma geral, o néon).²⁸⁸ O artista reforça a ideia de que o desenho existe como base vital para o desenvolvimento do trabalho noutros *media*, como a gravura, a escultura, o vídeo, a litografia, a performance, o filme. Ou seja, existe como trânsito entre meios, estando presente na sua obra, como refere Dexter (2005, p. 007), a visão de Paul Klee, do mundo como um lugar ativo de desenho, exemplificada por alguns dos seus primeiros filmes como *Dance on Exercise on the Perimeter of a Square* ou *Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms*, de 1967-68 (Figura 39).²⁸⁹

²⁸⁷ Símbolo aliás icônico no meio artístico, à época. Vejam-se as obras *Spiral Jetty*, de 1969 de Robert Smithson, ou *Annual Rings*, de 1968 de Dennis Oppenheim.

²⁸⁸ *Disappearing Acts* esteve em exibição em Schaulager, Basel, entre Março a Agosto de 2018 e, posteriormente, foi apresentada em duas partes no Museu de Arte Moderna e no MoMA PS1 entre Outubro de 2018 e Fevereiro de 2019. Como se lê no *Press Release*, a exposição “é o desenho do que Nauman chamou de “retirada como uma forma de arte” - incidentes literais e figurativos de remoção, deflexão e ocultação.” Tradução a partir de: “*Disappearing Acts* traces what Nauman has called “withdrawal as an art form”— both literal and figurative incidents of removal, deflection, and concealment” (MoMA, 2018). Ver também Walsh (2018).

²⁸⁹ Em *Dance on Exercise on the Perimeter of a Square* o corpo do artista mapeia o perímetro de um quadrado no plano horizontal do chão, no estúdio. Em *Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms*, Nauman faz saltar duas bolas entre o chão e o teto do seu estúdio. O movimento das bolas escapa ao controle do artista e torna-se imprevisível, enquanto tenta agarrá-las. O filme foi gravado no estúdio com uma câmara estática, sem sincronização de som e imagem. Em trabalhos posteriores, Nauman usaria essa falta de sincronização de forma propositada.

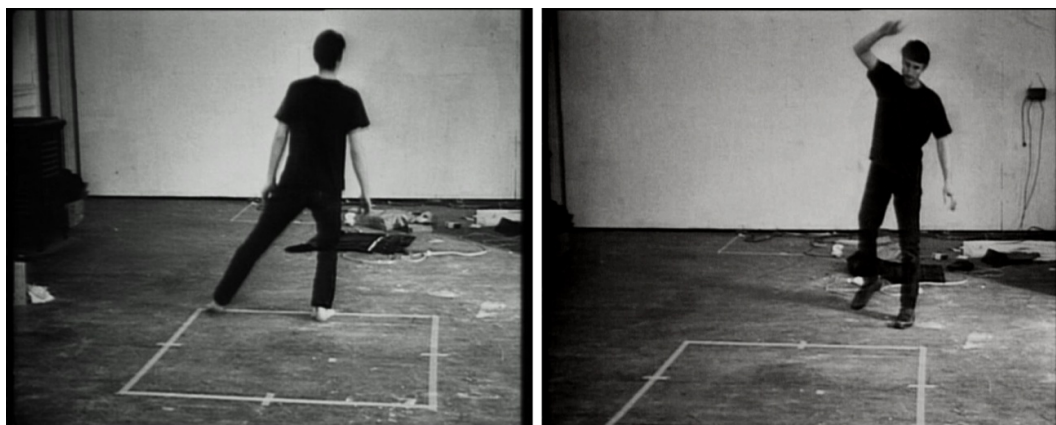


Figura 39 - Bruce Nauman. Esquerda: *Dance on Exercise on the Perimeter of a Square*, 1967-68. Direita: *Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms*, 1967-1968. © Bruce Nauman.

Estes filmes evidenciam ainda o papel da mente e do corpo no trabalho do artista, bem como, o espaço do estúdio como palco para a exploração de performances simples através das quais Nauman dá forma ao pensamento.

Em resumo, a prática de B. Nauman, enquadra-se na descrição de Badiou sobre a performance como a descrição de uma espécie de sucessão de gestos, imagens, vozes, que se evanescem, descrevendo a ação do corpo, um espaço que é criado fora desse corpo. Já a prática de J. Tuerlinck parece encaixar na inferência do mesmo filósofo, e que referimos, em que Badiou utiliza o exemplo da instalação como a descrição de um lugar que desloca as coisas.

Na obra destes artistas o desenho é trabalhado no contacto com o espaço, com as superfícies, ou com objetos, tornando-se vestígio de movimentos, de relações entre o corpo, o espaço e as superfícies (nos casos de Nauman e, como veremos, também de Diogo Pimentão) ou entre coisas, e coisas e o espaço (no caso de Tuerlinckx). Todos desafiam limites perceptivos, ao estabelecerem com as suas práticas *transitus* entre as marcas da grafite ou do giz e o som, a luz projetada, o ato performativo, os objetos. Na obra destes artistas o desenho (ou *disegno*) faz-se em sentido aberto, como “traçamento” do pensamento e do seu próprio desenrolar – acontecimento. Em resposta à questão colocada no início desta secção é, como se disse, como possibilidade que o desenho se joga na oposição pensamento/acontecimento.

5.3 Impulso e desenho

A reconceção do desenho enquanto potencialidade permite, como vimos, expandir os seus limites às possibilidades que o configuram como formas de pensamento e de acontecimento. Esta possibilidade poderá, através da experiência do processo artístico, acrescentar novas perceções que são transferidas para o processo de criação, através de uma tomada de consciência:

a própria consciência em si é o início de tal transformação (...) facilidades suaves tornam-se agência para a execução de uma ideia. Nessas operações, uma estimulação orgânica passa a ser portadora de significados, e as respostas motoras transformam-se em instrumentos de expressão e comunicação.²⁹⁰

A experiência configura-se, por sua vez, como possibilidade de congregação do prático (do fazer) e do estético (consciência e reflexão), conformando-se (enquanto processo), como um impulso para novas disposições de realizações práticas (Dewey, 1980). Este impulso (pulsão) – “*impetus*” – é também referido por Jean-Luc Nancy (2013, p. 15), revela-se como uma contribuição (devido à sua natureza) para que o desenho seja representado, experimentado e experienciado e como uma compulsão, conduzindo ao prazer que, segundo o autor, é um termo ambíguo.²⁹¹ No entanto, essa ambiguidade é, por sua vez, a fonte desse prazer:

Na verdade, (...) sem deixar qualquer dicotomia, é capaz de conjugar com extrema delicadeza o valor do charme e o da antecipação ou aspiração. Distinto da satisfação de uma necessidade, o prazer compreende uma dinâmica renovada, reavivada pelo desejo ao qual responde.²⁹²

²⁹⁰ Tradução a partir de: “consciousness itself is the inception of such a transformation (...) smooth facilities become agencies for executing an idea. In these operations, an organic stimulation becomes the bearer of meanings, and motor responses are changed into instruments of expression and communication” (Dewey, 1980, p. 25).

²⁹¹ A disposição para o impulso (pulsão) de desenhar, não é uma característica específica de determinados artistas, mas algo que se encontra na maior parte das crianças, antes da intervenção de outros esquemas motores mais técnicos, como a manipulação, a construção ou a escrita (Nancy, 2013, p. 16). O prazer no desenho é associado ao aspecto lúdico do desenho ou à ideia de jogo. Um aspecto que, segundo Le Corbusier, além de conduzir ao prazer, leva também ao desenvolvimento da capacidade para resolver problemas, para estabelecer relações intelectuais, para interpretar e, por fim, entender (cit. por Molina, 2006, p. 609). A ambiguidade é, segundo Sawdon e Marshall (2015), o conceito que sustenta as práticas contemporâneas no campo do desenho, e que no nosso entender está presente também na questão lançada no início deste quarto capítulo, sobre a conceção do desenho contemporâneo como pensamento e acontecimento.

²⁹² Tradução a partir de: “In truth, (...) without allowing for any dichotomy, it is capable of combining the value of charm and that of anticipation or aspiration with extreme delicacy. As distinguished from a

Já Dewey pressupunha o impulso como componente da motivação, que descrevia como a articulação ou organização entre as componentes intelectual, emotiva e prática, estando na origem da *experiência* (fazer). O impulso levaria ao ato expressivo que, segundo o filósofo, é sempre intencional e que se realiza através da manipulação de um meio.

O impulso, em conjunto com a continuidade, o hábito, a intenção e o ritmo, seriam, em Dewey, os agentes da *experiência* (Cf. Shusterman, 2010, p. 34). Elementos que reconhecemos facilmente como impulsores no desenho e que fazem do desenho, um processo vivo e dinâmico. De igual modo, Kimon Nicolaidis (1969) referiu logo na introdução de *The Natural Way to Draw*, que o impulso para desenhar é tão natural no ser humano quanto o impulso para falar (p. 1).

Richard Tuttle: pulsão interior

Richard Tuttle (1941-) referiu igualmente o papel do impulso na investigação sobre desenho (Tuttle, 2005, p. 1). Para este artista, o impulso relaciona-se com o ‘self’ com o encontro com o “eu” interior, e não com processos determinados por contextos históricos. Com a procura de um certo afastamento da racionalidade. Interessa a Richard Tuttle perceber a origem desse impulso, qual a sua natureza, e deixar-se guiar por ele em relação às suas conceções e materializações. Está aqui presente uma ideia de conexão com o processo vivo da existência, com a importância do ato de desenhar para o conhecimento de si próprio e compreensão do mundo: “Tudo na vida é um desenho, se quiser. Desenhar é essencial para conhecer o ‘self’. A arte que sobrevive de uma geração para a próxima é a arte que realmente carrega algo que fala à sociedade sobre o ‘self’”.²⁹³

A prática de Tuttle desafia a percepção e sensibiliza o espectador para o inconsciente, pela vulnerabilidade aparente dos trabalhos no domínio do desenho, pela leveza, delicadeza e a ideia de pulsão que estes transmitem. Os delicados e elementares noventa e quatro desenhos da série *basis* da década de setenta (Figura 40, à esquerda), que se situam entre pintura, desenho, gravura — desafiando as fronteiras desses

fulfillment of a need, pleasure comprises a renewed dynamic, revived by the desire to which it responds” (Nancy, 2013, p. 17).

²⁹³ Tradução a partir de: “Everything in life is a drawing, if you want. Drawing is quite essential to knowing the self. Art that survives from one generation to the next is the art that actually carries something that tells society about self” (Pace Gallery, 2022).

mesmos campos — denotam essa singularidade do impulso, do gesto, da marca simples e imediata.²⁹⁴

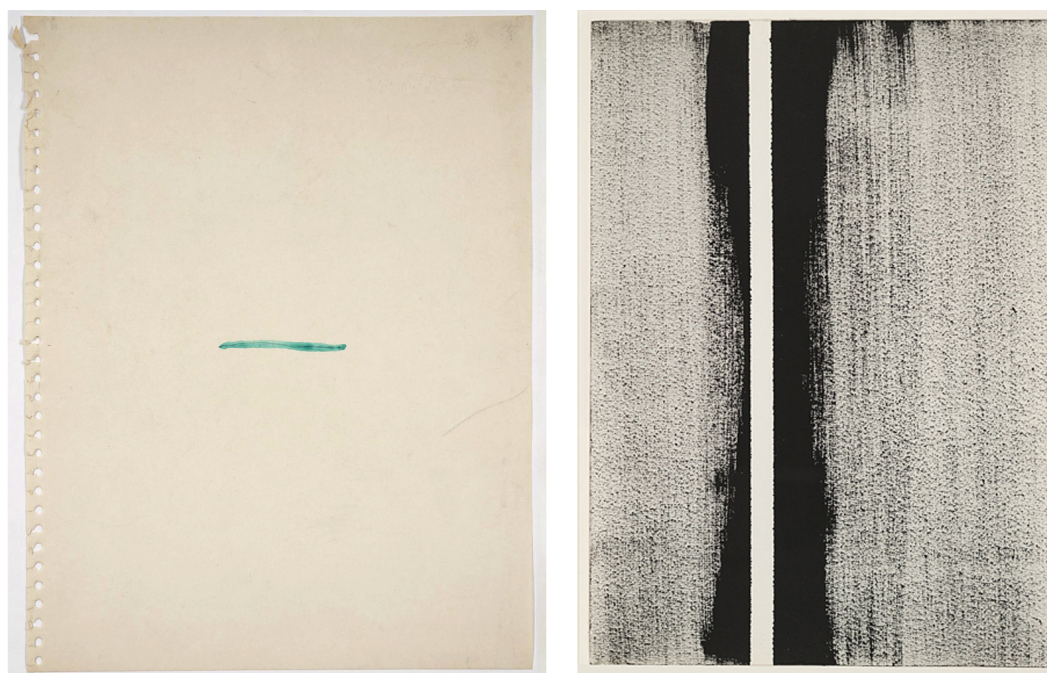


Figura 40 - Esquerda: Richard Tuttle. *basis 25*, 1970, grafite e aguarela s/ papel, 279 x 222 mm. Pace Gallery © Richard Tuttle. Direita: Barnett Newman. *Untitled*, 1960, tinta e pincel s/ papel, 356 x 254 mm; © 2021 Barnett Newman Foundation / ARS, NY.

O trabalho de desenho de Richard Tuttle, por um lado, enfatiza frequentemente formas de aparência simples, que parecem revelar um fazer efêmero, conduzindo o espectador à sensação de que foram feitas de impulso, num momento de pulsão. Por outro, desafiam também os limites dos meios, dos materiais e das disciplinas artísticas. Como afirma, em certo sentido “um artista é (...) um verdadeiro filósofo (...) pode ir até ao limite de toda e qualquer disciplina”.²⁹⁵

Barnett Newman: impulso e controle

Recorremos ainda a Barnett Newman (1905-1970), que considerava o automatismo como um ato criador universal. Além de pioneiro no alargamento e abertura do campo de ação artística em termos de limites e de escala, como refere Jordi

²⁹⁴ Estes desenhos, de tinta sobre papel e dimensões variadas, foram recentemente exibidos pela primeira vez, na totalidade do conjunto na *Pace Gallery* em Nova York, entre 25 de outubro e 21 de Dezembro de 2019 (Pace Gallery, 2022).

²⁹⁵ Tradução a partir de: “an artist is (...) a true philosopher (...) you can go to the limit of any and all disciplines”, Richard Tuttle (cit. por Pace Gallery, 2022).

Torras (Molina, 2002b, p. 402), Newman investigou, tal como outros expressionistas abstratos, o automatismo e o biomorfismo de inspiração em Jung.²⁹⁶ No entanto, Newman usou o impulso sem deixar que o acaso, puro e livre, dominasse. Como referiu numa entrevista, impulso e controlo deveriam caminhar em paralelo (Newman, 1962).²⁹⁷ E, para o artista, não era a explosão inicial o que importava, mas sim, a procura de uma sensação de plenitude que advinha da ação de fazer e das particularidades emocionais implicadas no acontecimento (Figura 40, à direita).

Ainda de acordo com Jordi Torras (Molina, 2002b) é, em resposta a uma “complexa realidade emocional” (p. 402) que se deve abordar o desenho em Newman: “Os processos de pensamento, a introspeção, a sua comprometida persecução de uma Verdade essencial não podem dissociar-se da sua experiência estética, de um intenso deleite sensual, de um jogo constante do possível” (p. 403).²⁹⁸

Para Barnett Newman, pintura e desenho eram a mesma coisa, e a sua ação obedecia ao que considerava serem as características mais definidoras do desenho. A sua ideia de impulso residia numa espécie de visão de movimento/gesto automático criador, total. Um movimento, uma ação criadora central no desenho, e onde a aspiração do artista era a de “ter contribuído para uma nova maneira de ver através do desenho. Em vez de usar contornos, em vez de fazer formas ou marcar espaços, o meu desenho declara o espaço. Em vez de trabalhar com os resquícios do espaço, trabalho com todo o espaço” (Newman, 1962).²⁹⁹ Donde, a pintura era, para Newman, algo que o desenho continha: “O desenho como um mapa, as pistas para o enigma da própria existência”.³⁰⁰ Uma experiência de proximidade cósmica, e em consonância com uma visão oriental. É o todo que impera, e que tudo envolve. O ato criativo do desenho aproxima-se de um ato de pendor espiritual (Cf. Torras, em Molina, 2002b, pp. 403-405).

²⁹⁶ Lembramos a este propósito a série de desenhos cegos *Augusta Drawings* de Cy Twombly, de 1953 e 1954, de características biomórficas, realizados pela metodologia de desenho automático. Sobre estes desenhos ver Bastian (2012) e Winden (2009).

²⁹⁷ De forma similar, Jackson Pollock jogava nesta relação em que o acaso resultante da ação e o controlo estavam ligados.

²⁹⁸ Tradução a partir de: “Los procesos de pensamiento, la introspección, su comprometida persecución de una Verdad esencial no pueden dissociarse de su experiencia estética, de un intenso deleite sensual, de un juego constante de lo posible”, Jordi Torras (Molina, 2002b, p. 402). Este jogo do possível e intenso deleite sensual observa-se também na abordagem artística de Richard Tuttle.

²⁹⁹ Tradução a partir de: “I hope that I have contributed a new way of seeing through drawing. Instead of using outlines, instead of making shapes or setting off spaces, my drawing declares the space. Instead of working with the remnants of space, I work with the whole space.” Newman (1962).

³⁰⁰ Tradução a partir de: “El dibujo como un mapa, las pistas del acertijo de la propia existencia”, Jordi Torras (Molina, 2002b, p. 403).

5.4 Acaso e experimentação

Como vimos noutros momentos históricos, o acaso teve também um papel importante como elemento criador e impulsionador para vários artistas. O acaso é utilizado em processos concretos intencionalmente incorporado como instrumento de pesquisa criativa, quer como elemento lúdico quer como procura de formas de afastamento de uma racionalidade consciente. O acaso oferece ao desenho a possibilidade de transposição e transmissão *intermedia*, porque sustenta um caminho de aleatoriedade na relação entre meios e processos de experimentação escolhidos pelos artistas. No intuito de afastar um pensamento racional e procurar um certo automatismo no fazer, os processos podem incluir meios exteriores ao próprio corpo, o uso de máquinas de desenho, robots, formas de alteração da consciência, a ocultação da visão, as próprias características dos suportes e materiais empregados, a influência de condições climatéricas e do tempo e outras situações que jogam com o elemento aleatório.³⁰¹

O acaso relaciona-se intrinsecamente com o acontecer experimental do desenho, pois, também o resultado, é parcial ou totalmente imprevisível. Abre a experimentação na criação artística à imponderabilidade, à surpresa, à incerteza, à exploração livre, ao jogo, à contingência do acontecimento, ao desvio, à indeterminação, à improvisação.

No campo da experimentação, o acaso pode funcionar como espoleta da discussão dos limites, pode servir de motivação a essa discussão, e à sua transposição, precisamente, porque coloca um fator de imponderabilidade e de surpresa que pode interessar ao artista no processo de experimentação. Pode suscitar um caminho não pensado antes, não imaginado à partida. Se for utilizado e aproveitado, o acontecer do desenho pode tornar-se matéria criativa de improvisação ao longo do processo. Nesse

³⁰¹ Os exemplos de inclusão do acaso no trabalho artístico são muito diversificados: Alexander Cozens explorava a mancha accidental; Jackson Pollock, recorria ao *dripping*; Henry Michaux experimentava a toma de mesalina; os surrealistas ensaiavam formas de automatismo. Cy Twombly, Robert Morris, William Anastasi ou Claude Heath utilizavam métodos de ocultação da visão, que envolviam um jogo aberto da experimentação artística. Ellsworth Kelly procurava o acaso, por forma a afastar o domínio da razão no controlo do trabalho. Já em Marcel Duchamp, o acaso surgiu como atitude lúdica: “A ideia de acaso (...) interessou-me também. A intenção consistia acima de tudo, em esquecer a mão, pois no fundo, mesmo a sua mão é o acaso. O puro acaso interessava-me como um meio de se ir contra a realidade lógica” (Duchamp, 2002, pp. 68-69). Não apenas os denominados *readymades*, que eram para o artista uma forma de associação e casualidade do encontro de ideias, mas também o *Grand-Verre*, 1915-23, são exemplos paradigmáticos onde o acaso é assumido como metodologia artística.

processo oferecem-se novas concretizações ao desenho — materiais ou imateriais — que ultrapassam os limites do campo e abrem novas possibilidades.

O jogo torna-se dinâmico, através de ações, decisões livres e diversas, em que o elemento do acaso fornece ao desenho, enquanto acontecimento (enquanto fazer artístico), instantes de improvisação que se instituem como um discurso não preparado sobre o ato de experimentação que vai habitando o tempo do fazer.

John Cage: indeterminação

Para John Cage, que teve um conhecido importante papel no campo da música, a influência do acaso e da improvisação eram fundamentais na sua metodologia e experimentação artística. Recuperando as ideias de Corita Kent (1918-1986), John Cage defendia a não existência do erro e observava o acaso como elemento impulsor, como força da criação artística: “Nada é um erro. Não há sucesso nem falha, só há fazer” e “considera tudo uma experiência”.³⁰²

Além da música, Cage desenvolveu, também, um trabalho relevante no seio das artes visuais, com destaque para o desenho, que explorou como campo experimental, no qual a improvisação e o acaso foram igualmente imanentes. Neste âmbito, destaca-se o desenho sobre papel, através de várias séries importantes de trabalhos realizadas pelo artista, reveladoras quer do processo quer do gosto pelo acaso e pela indeterminação. O processo empregado por John Cage assenta em ações titubeantes, através de incursões experimentais, em que o acaso e o acidente são fundamentais, numa tentativa de eliminar decisões estéticas racionais. Se, por um lado, o acaso se relaciona com o encontro do prazer no desenho (prazer de percorrer o caminho, da descoberta e do encontro com o inesperado), por outro, permite o distanciamento da influência consciente do autor no resultado.

Uma dessas séries, *Where R = Ryoanji*, de 1983, é constituída por um grupo de desenhos que foram obtidos pela ação de desenhar o contorno de pedras, utilizando lápis sobre papel. Depois de seleccionar 15 pedras e vários lápis de diferentes durezas, Cage realizou um total de 170 desenhos para esta série (Figura 41).³⁰³ O processo para

³⁰² Tradução a partir de: “Nothing is a mistake. There's no win and no fail, there's only make” e “Consider everything an experiment” (Kent e Steward, 2008).

³⁰³ O título é uma referência ao Jardim de rochas *Ryoan-ji* do Templo budista zen³⁰³ (ou “Templo do Dragão Pacífico”), em Quioto, no Japão, que Cage visitou pela primeira vez em 1962 (Thierolf, 2012). A série esteve recentemente exposta em Londres, com o título *John Cage: Ryoanji* entre 29 de Novembro 2018 e 26 Janeiro de 2019, na Galeria Thaddaeus Ropac. Como refere Julia Peyton-Jones (Directora da

determinar o posicionamento de cada pedra na página foi obtido por operações aleatórias, com recurso ao oráculo de moedas *I Ching*, um processo de criação alicerçado na indeterminação.³⁰⁴

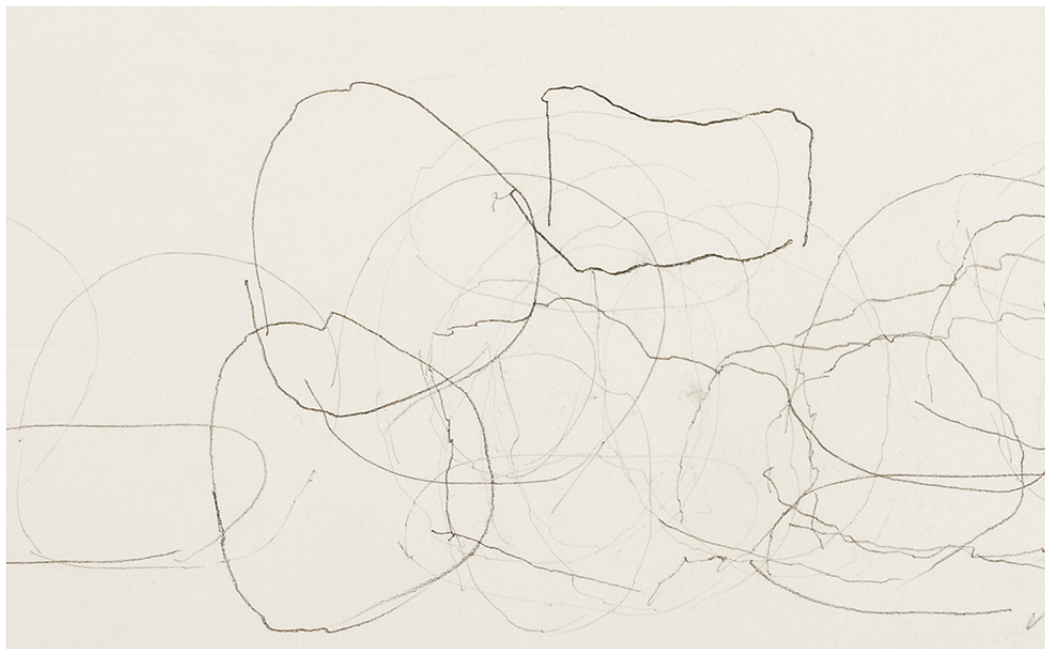


Figura 41 - John Cage. *Where R = Ryoanji-3R-17*, 1983 (Detalhe). Lápis sobre papel japonês feito à mão, 254 x 483 mm. © John Cage Trust.

Uma metodologia semelhante foi utilizada na série *New River Watercolors*, de 1988, na obra *New River Rocks and Washes*, de 1990, bem como nos desenhos *New River Rock and Smoke*, de 1990 (Figura 42).³⁰⁵ Estes resultaram igualmente de um

Galeria Thaddaeus Ropac): “esta exposição de Cage da notável série *Ryoanji*, é acima de tudo uma demonstração primorosa de como o seu processo artístico torna tangível o abstrato. Com essas composições e desenhos, Cage criou um corpo de trabalho com um sentido tangível do milagroso na forma de algumas das mais belas músicas do nosso tempo e uma série de desenhos, apontados pelo conhecido crítico de arte David Sylvester como estando ‘entre as mais belas gravuras e desenhos feitos em qualquer lugar na década de 1980’.” Tradução a partir de: “this exhibition of Cage’s remarkable *Ryoanji* series is above all an exquisite demonstration of how his artistic process makes the abstract tangible. With these compositions and drawings, Cage created a body of work with a tangible sense of the miraculous in the form of some of the most beautiful music of our time and a series of drawings, noted by the renowned art critic David Sylvester to be ‘among the most beautiful prints and drawings made anywhere in the 1980s’.” Galleries Now (2022).

³⁰⁴ Este processo foi repetido para cada desenho, em que a escala de densidades de linhas e curvas era estabelecida em função das diferentes durezas do lápis, da pressão exercida e da variedade de pedras escolhidas.

³⁰⁵ Processo semelhante a casos já referidos, como os de Cy Twombly ou Robert Morris, por exemplo, assente entre a deriva da ação, a intenção e o que resulta materializado, no qual a ideia de continuidade e, por conseguinte, de abertura estão presentes.

processo colaborativo, em que foram utilizadas pedras recolhidas no rio, pincéis, penas e aguarela para desenhar.³⁰⁶



Figura 42 - John Cage. *New River Rock and Smoke*, 1990. Aguarela, fumo e fuligem sobre papel, 2584 x 9868 mm. Col. The Menil, Houston. © John Cage Trust.

O artista utilizou marcas de fumo em papel molhado. John Cage reavaliava gradualmente as implicações da marca, tendo em conta a relação com o seu conteúdo expressivo, recomendando que o artista devia conseguir ter uma atitude de espanto perante o desenvolvimento do processo e deixar-se surpreender por este:

O que estou a propor, para mim e para outras pessoas, é o que costumo chamar de atitude turística – que você aja como se nunca tivesse estado lá antes. Para que não saiba nada sobre isso. Para realmente começar a trabalhar, como se nunca estivéssemos estado em nenhum lugar antes.³⁰⁷

Deste modo, o artista deveria, ao mesmo tempo, ter a atitude próxima do que o Budismo Zen preconizava – o que nos lembra o heterónimo de Fernando Pessoa,

³⁰⁶ Recorreu novamente ao *I Ching* para escolher aleatoriamente os pincéis, as pedras e o local, onde seriam colocadas no papel. Traçava depois em volta das pedras, utilizando as penas ou um pincel. Nos fundos utilizou um pincel largo para espalhar a mancha de aguarela. O processo de trabalho em torno destas séries de aguarelas, pode ser visualizado num filme produzido durante o Mountain Lake Workshop, entre 3 e 8 de abril de 1988 (National Academy of Design, 2012). O trabalho foi desenvolvido em colaboração com um grupo de assistentes, entre os quais o artista Ray Kass (1944-), fundador do *Mountain Lake Workshop*, com o qual Cage participou em diversas acções artísticas no sudoeste da Virgínia, entre 1988 e 1990. *New River Rocks and Washes* foi o resultado final do trabalho conjunto dos artistas em 1990. Bob Rauschenberg Gallery at FSW (2019). *John Cage: Steps & Other Works from the Mountain Lake Workshop* (<http://www.rauschenberggallery.com>). Este trabalho foi desenvolvido no *Mountain Lake Workshop* em Christiansburg, Virgínia, nos Estados Unidos, empregou processos em que a indeterminação e a capacidade de se surpreender com o que acontece no imediato estavam presentes. Cf. Mountain Lake Workshop (<https://www.mountainlakeworkshop.com/>). Entre outros trabalhos e peças, estes dois grupos de desenhos, foram exibidos numa exposição recente com o título *John Cage: Steps & Other Works from the Mountain Lake Workshop*, na Galeria Bob Rauschenberg, entre 11 de Abril e 27 de Julho de 2019, na Florida, nos Estados Unidos da América (Bob Rauschenberg Gallery at FSW (2019). *John Cage: Steps & Other Works from the Mountain Lake Workshop*. <http://www.rauschenberggallery.com/2019/03/2019-exhibition-archives/>).

³⁰⁷ Tradução a partir de: “What I’m proposing, to myself and to other people, is what I often call the tourism attitude – that you act as though you’ve never been there before. So that you’re not supposed to know anything about it. If you really get down to brass tacks, we have never been anywhere before”, John Cage (cit. por Brown, 2001, s. num.).

Alberto Caeiro no *Guardador de Rebanhos* – ou seja, ter a capacidade de renascer a cada momento “para a eterna novidade do mundo”:

Sabemos disso ou daquilo, ou não sabemos. Todos os importantes ou não importantes. Isso traz à mente a história maravilhosa no mundo do Budismo Zen, onde o homem está parado na colina à distância e um grupo de pessoas vem e vê-o ali e começa a perguntar-se por que ele está ali. Quando finalmente o alcançam, dizem que conversamos sobre o motivo de estarmos aqui. Qual de nós está certo? Ele diz, eu não tenho razão, estou apenas parado aqui.³⁰⁸

Em todas estas séries de trabalhos, a superfície do papel emerge como espaço real e metafórico, lugar onde as marcas do desenho surgem como um desdobramento do tempo, em camadas sequenciais de uma série: “ocorrências fortuitas”, “dispersas” dentro do “espaço” do papel”.³⁰⁹

Procurando esta capacidade de se surpreender a cada momento, Cage utilizava a superfície do papel como o palco da ação, o palco para o evento do desenho, em que o tempo e o acaso foram fatores basilares. Através do desenho, acionado pelo gesto de bases aleatórias (e com o recurso ao *I Ching*), o artista desafiou os mecanismos da criação artística, fazendo desta uma verdadeira experimentação (ou a *experiência* total) plena, tal como Dewey advogava. Ou seja, uma conceção de experiência onde, é o momento da própria experiência que importa: o prazer da ação, do gesto de fazer a marca, a duração desse momento. É nessa duração que todas as possibilidades podem ser, onde todo o mundo pode cumprir-se.

Tim Knowles: o aleatório e o imponderável

Também a prática do artista britânico Tim Knowles (1969-) engloba o uso de distintos meios, desenvolvendo vários projetos que envolvem igualmente o acaso. *Postal Works* é um projeto assente num processo aleatório, que resultou de uma colaboração com o Royal Mail, para o qual Knowles produziu uma série de obras que viajaram através do circuito de rede postal, tendo, no final, sido apresentada como uma obra, uma publicação e uma exposição *online*. Esta consistiu na produção de várias

³⁰⁸ Tradução a partir de: “You know this or that, or you don’t know it. All importante or not importante. It brings to mind the marvelous story in the world of Zen Buddhism where the man is standing on the Hill in the distance and a group of people come along and see him standing there and begin to wonder why he’s standing there. When they finally reach him, they say we’ve been having this discussion about why you’re standing here. Which one of us is right? He says, I have no reason, I’m just standing here” John Cage (cit. por Brown, 2001, p. 142).

³⁰⁹ Tradução a partir de: “chance occurrences”, “scattered” within the “space” of the paper” (National Academy of Design, 2012).

caixas, no interior das quais o artista colocou um dispositivo de registo de imagens, por meio da expressão gráfica (Figura 43).³¹⁰ As caixas viajaram através da distribuição de correio britânica, registando os ‘acidentes’ (ocasionais e aleatórios) ao longo do percurso de expedição.

Com este procedimento o artista deu visibilidade a algo que normalmente permanece invisível. Ou seja, o movimento que ocorre (proveniente da deslocação, balanços, oscilações de objetos) dentro de um pacote postal foi transposto e registado, pelos meios escolhidos pelo artista, numa imagem (gráfica ou fotográfica), mas também em som, no caso de *SPY B*, de 2011 (Tim Knowles, <http://www.timknowles.co.uk/>).



Figura 43 - Tim Knowles. *Postal Project Mk1, E3 to BS6*, 2002. Cartão, papel, mola de metal e caneta. Imagens © Tim Knowles.

Na sua prática, o artista recorre à utilização de vários *media*, desde fotografia e vídeo, ao desenho e instalação de luz. O que orienta a realização das obras é o processo e o que acontece durante o processo, que depende do acaso e de elementos relativos ao contexto ou ambiente natural. Muitos dos seus projetos incorporam o acontecimento por

³¹⁰ Os casos de *Postal Project MK3*, 2006 (*Mk3 Postal drawing*, acrílico, papelão, caneta, tinta sobre papel); *Postal Project Mk2*, 2004 (alumínio, aço inoxidável, plástico, papelão, caneta, tinta sobre papel), *Postal Project MK1*, 2002 (E3 a BS6, cartão, papel, mola de metal e caneta). O artista utiliza também câmaras digitais, como em *E3-HS9*, 2006 (*E3 to WC1E*, cartão, alumínio, câmara digital, circuito de temporização, fiação e loop de 6 min de DVD); *Spy Box (E3-HS9)*, 2011, dimensões variáveis 80 impressões a jacto de tinta, desenho de parede, loop de DVD de 8 minutos, no monitor com sistema de som e objeto de multimédia; cartão, alumínio, plástico, câmaras digitais, circuito de temporização, fiação, gravador de áudio, dispositivo gps e bateria; *E3 to WC1E*, 2006, cartão, alumínio, câmara digital, cronómetro, escrita e loop de 6 min em DVD. Ver Tim Knowles (<http://www.timknowles.co.uk/>).

ação de elementos naturais. No âmbito dos que incluem elementos da natureza destacamos um que utiliza o desenho, *Tree Drawings*, de 2005, 2006, 2012 e 2014.³¹¹ É um projeto que se desenrola numa série de desenhos produzidos usando instrumentos de desenho anexados às pontas dos galhos das árvores (Figura 44).³¹²



Figura 44 - Tim Knowles. *Tree Drawings*, 2005. 100 canetas presas a ramos de um salgueiro-chorão sobre disco circular de 5,1 m de diâmetro composto por 10 painéis. Tinta s/ papel, esticado sobre painel de MDF, 2 dos 10 painéis, cada 2340 x 1600 x 33 mm. Imagens © Tim Knowles.

Os efeitos gráficos registados no papel advêm da interação do vento ao atravessar e agitar as folhas e os ramos da árvore. Segundo o artista, estas inscrições no papel são como assinaturas, pelas quais “cada desenho revela as diferentes qualidades e características de cada árvore”.³¹³

³¹¹ No âmbito da relação com a natureza existem também projetos que se inscrevem no registo de imagens pela fotografia. Um exemplo, *Glacial Creep - Tasman Glacier Walk*, 2016, documenta uma viagem pelo Glaciar Tasman na Nova Zelândia, registada e gravada através de uma câmara fotográfica com um dispositivo (um orifício digital) especialmente adaptado pelo artista. A câmara registou uma sequência contínua de fotografias de longo alcance, da paisagem circundante. A sequência de fotografias foi transformada num filme (em sequência lenta) exibido como uma instalação imersiva, e também na forma de impressões em papel a partir dessa sequência. Ver Tim Knowles (<http://www.timknowles.co.uk/>). Além de a considerarmos importante porque aborda a temática dos glaciares, chamando a atenção para a questão da crise climática atual, e para o facto de estes estarem ameaçados em virtude do aumento da temperatura do planeta. À semelhança de artistas percussores, como Richard Long ou Walter di Maria esta obra é também importante, no âmbito da relação do caminhar e da deslocação como uma forma de desenho na paisagem. Esta obra pode ser, por sua vez, associada ainda à ideia de desenho como *transitus* que propomos. Sendo, por fim, importante como dobra desse *transitus*, porque documenta de forma serial essa deslocação. Ver Tim Knowles (<http://www.timknowles.co.uk/>).

³¹² A instalação *Tree Drawing – Weeping Willow on circular panel [100 pen]*, 2014, no Drawing Room, em Londres, *Dragon Spruce*, 2012, *Scots Pine on Easel #1*, 2006, *Circular Weeping Willow*, 2005, e *Oak on Easel #1*, 2005 são as intervenções ou obras que compõem este grupo de desenhos em que o artista utilizou instrumentos de desenho pendurados às pontas dos galhos das árvores. A metodologia de *Tree Drawings* tem vários pontos em comum, por exemplo, com a de William Anastasi, utilizada nos *Pocket Drawings* ou *Walking Drawings*, fomentados pelo movimento do caminhar, em que o resultado é uma contingência da ação que o provocou.

³¹³ Tradução a partir de: “each drawing reveals the different qualities and characteristics of each tree”, Tim Knowles (<http://www.timknowles.co.uk/>). No mesmo âmbito, Tim Knowles realizou *Vehicle Motion Drawings*, uma série de desenhos gerados por um aparelho colocado na traseira de um veículo em movimento. Um sistema de trilhos deslizantes e elástico segura uma caneta no papel e regista as forças em ação dentro do veículo, à medida que o carro se desloca. O dispositivo riscador, no caso, uma caneta que se move em função da deslocação do veículo, regista graficamente esse acontecimento. Uma das

Olafur Eliasson: trans-desenhos

Explorando também as dimensões de processo, acaso, tempo, bem como as de ambiente e natureza, lembremos ainda o artista dinamarquês-islandês Olafur Eliasson (1967-), que desenvolve uma prática experimental em projetos de grande escala, ocupando o desenho uma espécie de tempo presente do pensamento.³¹⁴ O desenho tem uma importância central na prática deste artista, abrangendo distintos meios e *media*, bem como as suas relações e transposições.

Eliasson apresenta uma conceção de desenho abrangente, em que o pensamento puramente gráfico coincide com interesses relacionados com a ciência ou com a teoria da percepção. No seu trabalho, o desenho encontra-se presente nas dimensões conceptual e física, de forma alargada, desde o suporte bidimensional (papel) ao tridimensional (em objetos, esculturas, instalações de grande escala). Dada a prolífica produção de Olafur Eliasson, salientaremos, neste momento, apenas exemplos particulares que poderão satisfazer e fundamentar as ideias e interrogações que propomos em relação ao desenho e, fundamentalmente, que digam respeito ao *topoi* em discussão: a relação com o aleatório, o contingente, e, conseqüentemente, com o distanciamento da autoria, associadas a metodologias experimentais no desenho.

Para lá da complexa envolvente tecnológica implicada na maior parte das obras, o desenho, a geometria, a matemática e o movimento, são elementos vincadamente presentes na prática de Eliasson. Foquemo-nos no desenho, que o artista define como uma possibilidade de conexão do homem com o planeta: “Desenhar pode ser uma forma de se conectar com o planeta”.³¹⁵

Em 2018, o artista trouxe a público a exposição *WATERcolours*, toda ela dedicada ao desenho e que o demonstrou como campo alargado no que respeita aos

obras desta série é *Brands Hatch - Indy Circuit*, 2001, *Monaco Grand Prix Track Drawing*, 2006, *Trans-Alp Project*, 2009. Ver Tim Knowles (<http://www.timknowles.co.uk/>). Este processo é similar ao dos desenhos automáticos e aleatórios de robots de Leonel Moura, ou ao de Miguel Palma, em obras como *Pinturas Catalíticas*, 2007 ou *Air Print*, 2012. Neste caso, embora o próprio título sugira uma conotação à pintura, as obras, oferecem a mesma possibilidade de interpelação premente sobre a relação com o acaso e o aleatório e do homem com o meio ambiente. Cf. Perez (2019). Miguel Palma é um artista que revela preocupações com a natureza, e para quem a experiência se veicula também como o modo de realização artística mais ‘certo’ (Nogueira, 2020).

³¹⁴ É usual o artista conceber projetos de grande escala, que constituem um desafio à percepção e aos sentidos, criando ambientes imersivos que envolvem o espectador, e que abordam problemáticas prementes da atualidade contemporânea, como o clima ou o meio ambiente, bem como preocupações relativamente ao estado físico da natureza. Projetos que são pensados através do desenho, sendo este utilizado para anotar as ideias iniciais, que se consubstanciam em registos que são consultados repetidamente ao longo do desenvolvimento de um projeto.

³¹⁵ Tradução a partir de: “Drawing can be a way of connecting with the planet” (Eliasson, 2018, 0’51”).

meios utilizados e na forma como eles se transpunham.³¹⁶ É nesta expansão dos processos que radica uma noção do que poderemos apelidar campo híbrido do desenho, no qual enquadramos obras de Olafur Eliasson.

Além de mostrar o pensamento do desenho, a exposição revelou o entusiasmo do artista pela experimentação, como bem exemplifica o processo pelo qual foi concebida uma série de aguarelas, *Glacial landscapes*, de 2018, integrado nesta exposição.³¹⁷ Nestes desenhos, conseguidos através do processo de descongelamento de um bloco de gelo glacial, Olafur produziu grandes círculos de cor em aguarela, nos quais a cor se espalhou irregularmente em ondas e limites heteróclitos, do centro para a periferia. Ao colocar um bloco de gelo glacial no papel, adicionando tinta preta e aguarela sobre o mesmo, aguardou depois que este derretesse, dando lugar ao espalhar de uma mancha de cor (Figura 45).

Neste método que eliminou a interferência do artista na obra finalizada, o acaso e a incerteza desempenharam um papel fundamental, uma vez que o resultado foi alcançado através do processo não controlado do degelo e da duração do acontecimento que, no caso, é o próprio acontecimento do desenho.



Figura 45 - Olafur Eliasson. Esquerda: *Glacial currents (yellow, sienna)*, 2018. Aguarela, *Indian ink* e lápis sobre papel. Direita: *Glacial currents (black, blue)*, 2018. Aguarela, *Indian ink* e lápis sobre papel. Fotografias: Jens Ziehe. Imagens © Olafur Eliasson.

³¹⁶ A exposição esteve patente entre 07.06.2018 e 02.09.2018, na Pinakothek der Moderne, em Munique, na Alemanha. Imagens da exposição podem ser observadas no sítio do artista em Olafur Eliasson (2022b).

³¹⁷ Desde a primeira ideia, que começa no papel, o desenho acompanha todo o processo de pensar e criar uma obra, traduzindo em múltiplas e distintas materializações, de aguarelas a escultura ou objetos tridimensionais, de modelos de estúdio a esboços de grande escala. Todas as obras constituem evidências do desenho e mostram como O. Eliasson pensa e como concebe as suas ideias através do desenho, para transformá-las em projetos tridimensionais, que à semelhança de outras exposições/instalações da sua autoria, foram pensadas e construídas para interpelarem sensorialmente o espectador.

O importante papel da incerteza relativo ao comportamento da água no decurso do processo de degelo (ao qual o artista adicionou a cor, ou aguarela), é algo que para o artista é importante. Concretamente, ao referir-se à série *Glacial Landscapes*, Eliasson define o processo, como sendo, ao mesmo tempo excitante e relaxante: “é muito efêmero e de alguma forma muito comovente”.³¹⁸ Como o próprio afirma: “Esta observação revela um mundo gráfico de pensamento no qual um método conceptual pode estar em pé de igualdade com uma abordagem gestualmente espontânea”.³¹⁹

Os elementos água e cor são centrais na obra de Eliasson e esta série de aguarelas mostra como os materiais utilizados revelam uma prática artística de atmosfera quase alquímica, sendo estes trabalhos muito mais do que apenas aguarelas.³²⁰ Além da experiência sensorial através da cor, eles oferecem a possibilidade de pensar sobre os processos físicos naturais e problemas ambientais que decorrem da intervenção do homem no planeta (como a questão do aquecimento global e o seu efeito no degelo acelerado dos glaciares), mas também sobre o próprio processo e concepções de desenho.

Outra obra relacionada também com a questão do aleatório, e em que o artista coloca ênfase na relação do desenho com o planeta, é *Connecting cross country with a line*, de 2013 (Figura 46).³²¹ A peça resulta do projeto *Station to Station*, e consiste na montagem de uma máquina de desenho projetada pelo artista, e inserida numa carruagem no comboio urbano S25, em Berlim, em 2013.³²²

³¹⁸ Tradução a partir de: “it’s very ephemeral and somehow very touching” (Studio Olafur Eliasson, 2018, 2’41’’).

³¹⁹ Tradução a partir de: “This observation reveals a graphic world of thought in which a conceptual method can stand on equal terms alongside a gesturally spontaneous approach” (Staatliche Graphische Sammlung München, 2021).

³²⁰ Trata-se do desenvolvimento de uma forma peculiar de pensamento gráfico, não convencional, que usa o desenho como ponto de partida, para experiências sensoriais e conceptuais do desenho que o artista oferece ao espectador.

³²¹ Obra em que observamos pontos em comum com *Vehicle Motion Drawings* de Tim Knowbles, que referimos anteriormente.

³²² *Station to Station* foi um projeto originalmente desenvolvido pela primeira vez nos estados Unidos da América, num comboio cuja travessia percorreu a distância desde o Atlântico até ao Pacífico, ao longo de 23 dias do mês de setembro de 2013. Ao longo do curso da viagem, um grupo de colaboradores que foram constantemente mudando, juntou-se e participou em dez eventos em cidades e locais, específicos. O que começou como uma viagem de comboio evoluiu para uma plataforma de criatividade não comercial e colaboração cruzada entre distintos *media* como o desenho e o filme, além da performance dos próprios colaboradores, que eram necessários para manipular a máquina no período de duração da viagem. Ver Olafur Eliasson (2022a).

Se nas aguarelas obtidas pelo processo de degelo glacial, o resultado se relaciona com o desenvolvimento de todo o processo físico de alteração das matérias, no caso dos desenhos de *Station to Station*, produzidos pela máquina, o resultado é a marcação sismográfica do movimento do comboio e da terra subjacente, ao longo da viagem.³²³



Figura 46 - Olafur Eliasson. *Connecting cross country with a line*, 2013. Pinakothek der Moderne, Munique. Fotografia: Gunnar Gustafsson. Imagem © Olafur Eliasson.

É um reflexo desse processo e materialização gráfica no papel, de cada movimento, soluço e trepidação do comboio.³²⁴ Segundo o artista, o comboio e o terreno natural fizeram o desenho em conjunto, tratando-se, em certa medida, de uma obra *site specific*, mas que mudava constantemente de lugar: “É uma obra de arte feita pela terra” (ver Figura 46).³²⁵

³²³ Sobre o uso e construção de máquinas de desenho lembramos também o artista português Marco Moreira, que desenvolve uma prática de desenho, desafiando os limites do campo, ao produzir trabalhos que envolvem conceitos similares aos que temos vindo a tratar, e que engloba a construção de máquinas de desenho. Destacamos a obra *Untitled, (Drawing Machine #2)*, 2019, composta por um cubo de madeira, ao qual foram adicionadas várias portas, que quando se abrem, acionam mecanismos simples colocados no interior do cubo, e que desenhavam automaticamente rabiscos aleatórios sobre uma folha de papel. Ao mesmo tempo, ouve-se também o som gravado na carpintaria durante a produção do trabalho. É uma peça que desafia o público à interação e descoberta. Ver Marco Moreira (<http://www.marcomoreira.pt/>).

³²⁴ Situação similar ao exemplo já referido de William Anastasi e a série de desenhos cegos *Subway Drawings*, iniciados em 1977.

³²⁵ Tradução a partir de: “It is a work of art made by the land” (Eliasson, 2020).

Connecting Cross Country with a line, de 2013, é um dos muitos projetos de Olafur Eliasson que envolvem o desenho – neste caso específico, feito por meio de um sistema mecânico conceptualizado pelo artista – no qual, além do processo e da aparência aleatória dos resultados, porque inesperados, vemos o desenho presente também como conceção e como projeto. O desenho encontra-se presente de forma transversal noutras etapas, desde a conceção da máquina, passando pelo processo de funcionamento da mesma, até ao momento da instalação dos resultados.

PARTE III – HIBRIDAÇÃO E *TRANSITUS*

“Um desenho contemporâneo não é a realização de um motivo externo.
É muito mais imanente ao seu próprio ato. (...)
O puro desenho é a visibilidade material do invisível.”

Alain Badiou, 2006³²⁶

Estudar os limites do desenho no âmbito das práticas contemporâneas permite ter uma percepção mais informada da forma como os artistas trabalham atualmente, bem como das perspectivas teóricas propostas, implicadas nessas práticas. Até ao momento, temos referido amiúde a hipótese da condição de hibridação como uma característica recorrente das práticas contemporâneas do desenho. Por sua vez, esta ideia conduz-nos à inferência sobre a presença de uma perspectiva relacional, implicada também nos processos das práticas em estudo.

Ao longo da discussão que empreendemos nas secções anteriores, vimos como o eclodir da arte conceptual, as experiências da década de sessenta em torno das práticas da instalação, da performance e do *happening* e, depois, a emergência experimental da década de 1970 contribuíram para mudanças essenciais no campo do desenho. Foi essa a delimitação que enquadrou no tempo, o ponto de partida das escolhas feitas no decorrer da investigação, que se estende até ao momento atual ou contemporâneo. No entanto, como o contemporâneo não é limite, mas ponto de chegada, os exemplos com que iremos concluir, fazem parte de uma seleção em aberto de possibilidades sobre o desenho.

Através das metodologias e processos que utilizam, as práticas em estudo problematizam as questões teóricas e interpelações que colocamos em relação ao desenho. Um território para a caracterização do qual propomos o termo de hibridação ou de campo híbrido, em alternativa ao conceito de campo expandido de Rosalind Krauss, uma vez que este parece oferecer uma certa tautologia, podendo facilmente conduzir a um caminho em que nos perderemos.

³²⁶ Tradução a partir de: “A contemporary Drawing is not the realization of an external motive. It is much more completely immanent to its proper act. (...) Pure drawing is the material visibility of the invisible.”(Badiou, 2006, s. num.).

A condição de hibridação — que por sua vez implica uma condição relacional, associada a uma ideia de *transitus*, nos sentidos de transposição, transmissão ou sublimação, passagem — deriva da constatação e observação de processos em que os artistas aglutinam instrumentos, meios, tecnologias, combinando e cruzando elementos de diferentes proveniências e linguagens, para as suas criações no campo do desenho.

Estes princípios de hibridação e *transitus* podem ser entendidos enquanto sintomas, isto é, algo que tende a estar presente nas práticas contemporâneas do desenho onde este se joga nos limites do campo. Sintomas que servem para caracterizar algo que transita, que passa entre disciplinas, entre espaços, entre conceitos, entre meios.

Hibridação e *transitus* e, conseqüentemente, a qualidade intersticial, tal como os sintomas do estético propostos por Nelson Goodman noutro contexto (2006 e 2013), não são condições necessárias e suficientes ou critérios definitivos para uma reconceção deste desenho que se estabelece nos limites, que os discute e atravessa, mas sim sinais suspeitos que tendem a estar presentes nestas práticas.³²⁷ Além disso a ideia de passagem, de *transitus*, é uma característica que, incidentalmente observámos também, em termos gerais, como algo de identitário do próprio Desenho, a que autores clássicos já se referiam, embora com outros nomes.³²⁸ Adotamos, por estas razões, hibridação e *transitus* como sintomas para a nossa proposta de reconceção do desenho tal como neste contexto, atualmente, se manifesta.

Face à abertura da marca que sublinhou e afirmou expressões pessoais, o desenho ganhou autonomia, quer no contexto artístico quer no contexto global, pós-moderno, contemporâneo. No domínio das práticas, ao mesmo tempo que os limites das disciplinas foram transpostos, afirmaram-se também singularidades específicas, mas através de metodologias que interligam, interrelacionam e se expandem à convocação

³²⁷ Nelson Goodman fala em “sintomas do estético” para caracterizar a experiência ou simbolização estética, referindo que estes, não são condições necessárias nem suficientes, mas que são traços que tendem a estar presentes na identificação do funcionamento simbólico das obras de arte. Num primeiro momento, em *Languages of Art*, identifica quatro sintomas (Goodman, 2006, pp. 265-268) e num segundo momento, em “When is Art?”, cinco (Goodman, 2013, pp. 67-68), sublinhando que estes não fornecem uma definição, mas que são apenas pistas. Portanto, um sintoma não é um critério definitivo; é qualquer coisa que aponta algo, que indica. No nosso caso, hibridação e *transitus* apresentam-se igualmente como sintomas indicativos de formas de desenho que exploram os limites; que se jogam num espaço intersticial. E de como estas zonas intersticiais ou de fronteira pressupõem a presença de um carácter fluido e de cruzamento nas manifestações do desenho.

³²⁸ Lembramos aqui, só para citar alguns exemplos: as passagens do traço à figura e da representação à memória, na história de Dibutades; ou a transmissão entre ideia, projeto e sua execução e materialização, no desenho interno e externo; ou o conceito de transversalidade no desenho entendido como pai de todas as artes; ou ainda na ideia de trânsito no desenho subjacente ou manifesto em várias instâncias de uma obra pictórica, escultórica, arquitetónica, gravada ou outra.

intermedia e interdisciplinar. Trata-se de forma de agência artística que, a nosso ver, aponta para uma perspectiva relacional, dada a natureza transversal do desenho que, sem perder singularidade, se afirma através de uma lógica de transmissão e transposição *intermedia*.

Na lógica da relação importa observar que interações se geram, como se manifestam, que resultados produzem. A lógica relacional, desenvolvida por Nicolas Bourriaud como estética relacional, aponta duas vertentes na arte contemporânea: uma, colaborativa e interdisciplinar, outra que visa a relação com o público. Em relação ao desenho interessa, pois, aferir como o público se relaciona, interpreta e apreende estas obras. Ou seja, como obras de desenho, como instalações, como objetos, e a que dimensões sensoriais apela?

Interessa ainda a vertente interdisciplinar em que estabelecemos conexão ao carácter intersticial do desenho, e em extensão à particularidade *intermedia* a que muitos artistas recorrem, contribuindo para a produção de obras de carácter híbrido. Sendo conceptualmente entendidas como desenho, estas podem materializar-se através da luz, do som, em dados (*data*), através da performance, etc. Naturalmente modificou-se também, o conceito de *medium*, de conjunto de meios e materiais específicos para um sentido mais alargado e relacional.³²⁹

No sentido de alargamento e de relação, lembramos o papel relevante de Joseph Beuys, ao adicionar às características comuns do desenho, uma atitude de intervenção social e de união transcendental entre o ato criativo do Homem e a natureza. Como vimos no segundo capítulo, para Joseph Beuys, o desenho ia além da conceção artística tradicional e significava uma forma de pensamento materializado, que se podia manifestar por uma troca expressiva material, através da escultura, arquitetura ou da engenharia (Beuys, 1984).³³⁰ Este artista adotava ainda um carácter performativo, com o qual e, pelo desenho, mostrava a arqueologia do acontecer de todo um pensamento artístico. Para Beuys o desenho era, fundamentalmente, utilizado como sistema de

³²⁹ Em que *medium* era entendido como o domínio de determinadas condições materiais e técnicas, ou seja, como meio específico como no caso da fotografia. Cf. Jacques Rancière (2016, p. 33). Um conceito que a digitalização e a tecnologia desvaneceram, permitindo a tradução de um meio num outro, e que as relações *intermedia*, numa base digital, vieram apagar (Krauss, 2011, p. 39). Por exemplo, uma fotografia (*medium*), num computador (digitalizada), em termos da receção é uma imagem, mas em si mesma tornou-se informação matemática, abstrata (em resultado do emprego de estratégias de transposição *intermedia* e de uma hibridação de processos).

³³⁰ Entrevista de Bernice Rose com Joseph Beuys. 8 de Junio, 1984, Dusseldorf, em Romero (2000, pp. 185-227).

reflexão e como objeto, mostrando através dele, uma preocupação de intervenção social, que procurava a reunião entre a criação humana e a natureza.

Também Mel Bochner, como vimos, tinha uma visão do pensamento como material, cuja plasticidade permitia estabelecer concordâncias entre categorias mentais e a experiência estética, afastando a atenção do objeto artístico e da habilidade de domínio de meios e técnicas.

O desenho reflete o próprio mundo, não só artístico, mas humano, e ganhou uma visibilidade emergente e global em distintas geografias e espaços. A nível planetário, as possibilidades tecnológicas e de difusão global que o digital possibilitou, quer através de processos quer de difusão de ideias, encurtou distâncias entre o Ocidente e Oriente e entre Norte e Sul. Pode-se afirmar que o desenho é de facto de uma importância vital e de grande urgência em áreas geográficas, para além da esfera do mundo ocidental.³³¹

Numa vasta geografia floresceram centros artísticos que ganham visibilidade para além do local, ocupando lugar à escala internacional, e aos quais temos acesso, muito devido ao papel da internet e facilidade de comunicação a nível mundial. Precisamente, porque questões como o racismo, a violência, o aquecimento global, as alterações climáticas, por exemplo, se tornaram globais, muitos destes artistas expressam problemáticas relacionadas com questões da política e da sociedade em que vivem, e utilizam o desenho como forma de intervenção, de expressão ou de ativismo, no âmbito das suas culturas e regiões.³³² Há atualmente um olhar mais abrangente: hoje, algo que acontece num determinado ponto do planeta, tem impacto no lado oposto, quase de imediato. A internet contribui para esta aceleração e difusão da comunicação e,

³³¹ Se observarmos, por exemplo, a presença do desenho na exposição *Documenta 14* (<https://www.documenta14.de/en/>), que ocorreu em Atenas, Grécia, entre 8 de abril e 16 de julho, e em Kassel, Alemanha, entre 10 de junho e 17 de setembro de 2017, percebemos o papel do desenho nas práticas artísticas atuais em distintas latitudes e longitudes. Subordinada ao tema *Learning From Athens*, além de originar a publicação *South as a State of Mind*, que discute problemas da sociedade e da criação contemporâneas, a exposição trouxe a público questões da sociedade contemporânea, de cariz internacional, que os artistas interrogam através das suas práticas tendo, nela, o desenho marcado presença como qualquer outro campo artístico.

³³² Exemplos são as práticas de artistas como: NiKil Chopra (1974-, Calcutá) que utiliza o desenho na relação com a performance, a paisagem e a viagem, trabalhando temas da sua própria cultura; Sergio Zevallos (1962-, Lima) cujo trabalho relaciona antagonismos coloniais, sexuais, de classe e conflitos militarizados; Miriam Cahn (1949-, Basel) cuja prática, além do desenho, envolve outras disciplinas como a performance, o filme e a pintura. Oscilando entre os limites do realismo e da abstração, aborda temas relacionados com questões do feminino, da violência e do horror; Mounira Al Sohl (1978-, Beirut) que trabalhou, por exemplo, o tema dos migrantes, através do retrato e da recolha de testemunhos orais, junto das pessoas que retratou; ou ainda Abel Rodríguez (1944-, Colômbia) cujos desenhos abordam a confluência de histórias relacionadas com a biologia das plantas da Amazônia colombiana e do rio Cauhinari, entre outros.

no entanto, a par da incorporação e sofisticação das tecnologias, o desenho assume características que sempre o distinguiram, como a particularidade de ser um meio direto e simples e, muitas vezes, pouco dispendioso, para o qual os artistas se voltam quando outras formas não estão disponíveis no imediato, ou são comprometidas de alguma maneira.³³³

Nesta última parte queremos desenvolver mais aprofundadamente a questão dessa condição e perspectivas de hibridação e *transitus*, incidindo na análise de práticas do desenho em que as vemos presentes. Assim, as práticas contemporâneas em estudo permitem a compreensão de uma perspectiva intersticial e aberta do desenho, na sua relação com aspetos espaciais, formais e conceptuais, e evidenciam o recurso a processos de transposição e transmissão entre meios, matérias e tecnologias. Conduzem, por fim, também, ao confronto com obras de carácter híbrido e que suscitam uma reflexão inquietante sobre a natureza do desenho, relativa à interrogação dos seus limites e definições, bem como sobre as condições de receção. Esta indagação permitir-nos-á, por fim, sublinhar a perspectiva conceptual do desenho como uma entidade ‘entre’ ou, enquanto um dispositivo de “dobra”, ou seja, intersticial, que já referimos anteriormente. O exemplo dos casos que abordamos testemunha bem a presença destes desafios. Assim, dividimos a Parte III da tese em três capítulos: capítulo 6. Desenho como *transitus*; capítulo 7. *Hyperdrawing* e zonas limite; e capítulo 8. Espaço intersticial.

Ao longo destes capítulos, cruzamos a análise de conceitos importantes no contexto da tese, como hibridação, relação, limite, transmissão, transposição, sublimação, dobra, com a análise dos estudos de caso de William Kentridge, Susan Morris, Fernando Calhau, Monika Grzymala, Anthony MacCall, James Turrell, Tim Knowles, Beat Zoderer, Simon Shubert, Diogo Pimentão, Helena Almeida e de Sara Chang Yan. Todos dão testemunho de conceções e materializações incomuns e extraordinárias de desenho. E todos merecem atenção neste contexto, pois consideramos

³³³ Como aconteceu com a situação de confinamento devido à pandemia por Sars-cov2, em 2020, em que encontramos vários relatos de artistas que se voltaram para o desenho nesse momento, ou recorreram ao desenho para discutir precisamente essa problemática de saúde pública de nível global. Por exemplo, William Kentridge e o *The Centre for The Less Good Idea* (<https://lessgoodidea.com/>) desenvolveram um projeto com publicação no seu canal de Instagram, em que muitos dos artistas utilizaram o desenho. Cf. Pereira (2020c). O caso do artista libanês Rabih Mroué, cujo tema dos protestos de rua por causa do confinamento inspiraram também o seu trabalho *intermedia*, que de uma forma geral, discute a presença-ausência do humano através da imagem desenhada, da fotografia, do vídeo (Pereira, 2021).

que servem à interpelação sobre os limites da natureza do desenho, contribuindo para a sua redefinição através da caracterização de novas perspectivas. Os exemplos revelam, também, outras dimensões envolvidas no universo do desenho, como o apelo a uma participação activa e intelectual do público, bem como a uma particular atenção, tanto ao ambiente e contexto de envolvimento das obras (*site-specific*) quanto “ao seu próprio ato” (enquanto acontecimento).³³⁴

Efetivamente, um aspeto crucial que fundamenta esta análise e seleção é a de que estes artistas colocam o desenho no cerne do desenvolvimento do seu trabalho. Em conjunto permitem discutir os limites do campo do desenho, revelando e sustentando estes exemplos a perspectiva da existência de uma condição híbrida, relacional e intersticial, que nos permitirá propor uma caracterização ou entendimento do desenho como *transitus*.

³³⁴ Referência à expressão de Alain Badiou (2006) “...to its proper act”. Ver nota anterior.

6. Desenho como *transitus*

Colocar a questão que interroga e investiga os limites de um campo — o do desenho —, conduz-nos também à análise da própria noção de limite. Por sua vez, esta análise funciona como instrumento para indagar e enquadrar algumas práticas atuais no domínio do desenho, e de estímulo para a sua caracterização como um campo híbrido e relacional, contribuindo, assim, para a ampliação do corpo de conhecimento relativo ao desenho.

A possibilidade de transposição de algo surge num momento em que, perante essa situação, a encaramos como obstáculo e como desafio. O desafio de decidir ultrapassar um obstáculo e transpor esse limite, prosseguindo um caminho. No desenho, este repto é induzido, umas vezes, pela decisão em relação aos meios a utilizar, outras, em relação às opções conceptuais a tomar ou mesmo em relação aos limites espaciais, físicos, materiais, objetivos daquilo que entendemos como desenho.

Em termos topográficos ou geográficos, uma fronteira ou limite pode mudar de configuração, estendendo, encurtando ou deformando os territórios que lhe são comuns, o que pode gerar controvérsia e disputas, ou problemas, mas também oportunidades e situações de vizinhança profícuas para esses territórios (FitzLeverton, 2021).

Em termos físicos, essa fronteira ou divisão, além de uma marca que limita, é também o que une (tal como uma linha traçada). É, pois, uma zona tangível, um ponto de contacto e, portanto, tal como oferece a possibilidade de encerramento (fim ou rutura, no sentido de uma separação), oferece também a inquietação da sua transposição e sobre o que fica de fora, no sentido de estabelecer ou procurar uma continuidade.

Podemos fazer um paralelismo com as duas faces de uma moeda, que simultaneamente estão separadas e unidas. Podemos também transpô-lo para a ideia de dobra, que estabelece um limite ou quebra entre planos, mas que, contudo, se mantêm contíguos. Uma zona limite é, portanto, uma zona de contacto, como aquela que é definida por uma dobra, ou, curiosamente, por um traço ou uma linha.

Como vimos, Derrida descreveu o próprio traço (*trait*), como ‘traçamento’ (“l’événement”), como limite do desenho, ou seja, o acontecimento do desenho é o seu limite. Podemos então aferir que o próprio processo de desenhar proporciona a experiência do limite, ou seja, proporciona a interpelação do próprio acontecimento do

desenho, no momento do fazer, durante a própria experiência de desenhar. Maurice Blanchot, em 1969, reportando ao ato de escrever, define a “experiência-limite”, como:

a resposta que o homem encontra quando decidiu pôr-se radicalmente em questão. Essa decisão que compromete todo o ser, exprime a impossibilidade de jamais se deter em qualquer consolação ou em qualquer que seja a verdade, interesses, resultados de uma ação ou certezas do conhecimento e em que se acredita.³³⁵

Assim, a experiência veicula, tal como o próprio pensamento, o pensar que se questiona e se afirma no fazer-se, na própria experiência, definida pelo seu próprio limite, ou seja, o ser, acontecer. E é nesse limite que a experiência se confirma enquanto decisão. Pensamos que podemos transpor esta ideia para a experiência, o acontecer (*l'événement [trait]*) do desenho. Como experiência-limite, o desenho/desenhar configura-se, então, para nós, na ideia de *transitus* (ou passagem) que temos vindo a afirmar. Esta interpelação do limite, que normalmente respeita aos limites da superfície onde o desenho se inscreve (usualmente tida como a folha de papel) serve também de argumento para reforçar esse limite material como uma das distinções do desenho:

As fronteiras podem mostrar onde cruzar ou onde voltar para trás. A fronteira entre um desenho e o resto do mundo é a borda do papel e, claro, há um sentido em que a imagem de um desenho deve voltar quando atinge essa borda. O lápis do artista pode ir até o último milímetro de papel, mas quanto mais insistentemente o faz, mais claramente demonstra a eficácia do limite particular do desenho.³³⁶

Mas estes limites, como a afirmação de Radcliff parece sublinhar, podem suscitar inquietação ou curiosidade e funcionar como um motor de excitação sobre a possibilidade da sua transposição, conduzindo a uma ação nesse sentido. Algo que Emma Cocker exemplifica com a seguinte comparação: “Tanto para a linha do desenho,

³³⁵ Tradução a partir de: “The limit-experience is the response that man encounters when he has decided to put himself radically in question. This decision involving all being expresses the impossibility of ever stopping, whether it be at some consolation or some truth, at the interests or the results of an action, or with the certitudes of knowledge and belief.” (Blanchot, 2003, pp. 203-204).

³³⁶ Tradução a partir de: “Borders can show where to cross or where to turn back. The border between a drawing and the rest of the world is the edge of the paper, and of course there is a sense in which a drawing’s image must turn back when it reaches that edge. The artist’s pencil can crowd right up to the last millimeter of paper, yet the more insistently it does so the more clearly it demonstrates the effectiveness of drawing’s particular border”, Carter Radcliff (cit. por Kovats, 2006, p. 50).

como para a vida do artista, um limite ou constrangimento pode ser ativado criticamente como um lugar de negociação, para trabalhar incansavelmente e através dele”.³³⁷

Facilmente pode-se também inferir que, se o papel é o limite ou o que separa o desenho do resto do mundo, é também o que lhe dá existência, o que o liga a esse mesmo mundo. Por isso sublinhamos, em relação a práticas do desenho contemporâneo, metáforas como a da moeda ou da dobra, que apesar de augurarem um limite que separa distintos planos, estabelecem de forma clara a noção de contiguidade e, conseqüentemente, a possibilidade de uma continuidade (em trânsito). Estas noções são também, como se tem observado, características distintivas do desenho. Como se entende do argumento de Radcliff, vemos assim que os limites serão do foro daquilo que o torna peculiar, do que lhe é próprio e do que o distingue de outras práticas e disciplinas. Os limites do desenho serão, pois, o das suas definições (nomes) e ações ou processos (verbo).

No entanto, como as práticas de que temos vindo a falar bem enunciam, o desenho não se encerra nesses limites, é antes um campo aberto, em transformação. Um exemplo que testemunha esta abertura e versatilidade do desenho é a prática de Joëlle Tuerlinckx, artista cuja forma de trabalhar se relaciona com uma admiração confessa pela ideia de limite que, para si, funciona como aquilo que entendemos por uma passagem, por *transitus*. O limite, para Tuerlinckx, além de funcionar como gerador de espaço, é a parte preferível do espaço: “Quando a fronteira é uma passagem, ela torna-se: espaço”; A melhor parte do espaço é o seu limite”.³³⁸ O limite, ou melhor, a experiência do desenho entendida como “experiência-limite”, estabelece a ideia, tanto de contiguidade como de continuidade, porque se consuma no próprio acontecimento que constitui o que entendemos como *transitus* (passagem) e que, nas práticas de desenho contemporâneas, se revela como descrevemos, como transposição e transição.³³⁹

³³⁷ Tradução a partir de: “For the line of the drawing, as for the life of the artist, a limit or constraint might be critically activated as a site of negotiation, for restlessly working and through”, Emma Cocker (cit. por Sawdon e Marshall, 2012, p. xv).

³³⁸ Tradução a partir de: “When the border is a passage, it becomes: space”; the best part of space is its edge.” Joëlle Tuerlinckx (cit. por Trevor et al., 2013, pp. 5-6).

³³⁹ Uma conceção com que Monika Gryzmala caracteriza a sua prática e que utilizou também como título da instalação *site-specific* de 8,3 km de fita adesiva de papel (preta e branca), intitulada *Transition* de 2006. Esta foi instalada na exposição coletiva *Freeing the Line*, curada por Catherine de Zegher, que ocorreu na Marian Goodman Gallery, em New York, em 2006. (Ver Zegher, 2006)

Estas noções são então assimiladas, não de forma linear, mas como um pedaço de tecido ou folha de papel que se desdobra num número infinito de dobras. Por exemplo, e, recorrendo novamente a Tuerlinckx, as projeções de imagens sobre imagens, ou sobre folhas de papel que, por sua vez, podem estar sobre ecrãs ou sobre a parede, e se desdobram noutras projeções.³⁴⁰

Paradoxalmente, como a própria ideia de limite, estas dobras constituem quebras e ligações entre as diversas linguagens e elementos, oferecendo novas possibilidades de leitura, insinuando-se o desenho, através do envolvimento de distintos elementos e meios, gerando também situações de transposição entre eles. Esta é uma evidência na prática de Joëlle Tuerlinckx (Mansoor, 2006, p. 25). No entanto, parece-nos igualmente possível aplicá-la à prática de outros artistas estudados, como por exemplo de William Kentridge, Susan Morris, Monika Grzymala, Fernando Calhau, Helena Almeida, Diogo Pimentão, os quais enquadrámos também na conceção de desenho como *transitus* (passagem).

As práticas de que de que temos vindo a falar, embora empreguem processos híbridos e relacionais, com resultados também caracterizados por estas particularidades, confirmam o pensamento, o espaço e o tempo, como conceitos importantes no desenho, sendo estes, por vezes, utilizados como material para a estruturação e construção do próprio desenho.

Não obstante os artistas optarem por manter características historicamente próprias do desenho — i.e. a da preferência do papel como suporte, ou o de destacar graficamente a marca (traço), a ação (gesto), mas também o pensamento — as suas práticas revelam também que o entendimento do desenho se alargou e rompeu os limites da bidimensionalidade, podendo os resultados alcançar características conceptuais, performativas, objetuais, escultóricas e espaciais.

No início do século XXI, a expressividade do desenho encontra-se plena de vitalidade, justificada em parte pela existência de múltiplos meios, da evolução tecnológica e da organização de dispositivos mecânicos e eletrónicos, dos quais os artistas dispõem, mas também porque há uma vontade em experimentar as

³⁴⁰ Veja-se o exemplo da Figura 37, à direita, da exposição *Chicago Studies: Les etants donnees space thesis*, de 2003, em que a artista, instala dispositivos de projeção (de diapositivos, vídeo, ou monitores de televisão), dispostos em determinadas perspetivas do espaço, projetando imagens em simultâneo, muitas vezes, de modo a serem visualizadas de forma sobreposta, como desdobras do pensamento que, por sua vez, acrescentam também camadas de interpretação.

potencialidades que estes meios oferecem e em utilizá-los através de processos pessoais que quebram os limites existentes. O que faz com que, a par de uma aceção de propostas que partem da visão e expressão tradicional do desenho (quer numa lógica de continuidade quer de contínua renovação), assistamos também hoje à expressão de um desenho que assume características híbridas, relacionais e intersticiais, consequentes de um trabalho com distintas materialidades, meios e tecnologias.

6.1 Condição de hibridação

Em alternativa ao uso do conceito de campo expandido de Rosalind Krauss (1979), cuja aplicabilidade foi amplamente disseminada pela crítica e pela teoria, estendendo-se à atualidade, propomos a dimensão de hibridação como condição do desenho contemporâneo. Questão que tivemos oportunidade de desenvolver num artigo e comunicação recentes.³⁴¹

Dada a natureza do conceito de campo expandido, interrogamos a sua aplicabilidade em relação ao campo do desenho, uma vez que, no nosso entender, o sentido do termo se presta a alguma redundância.

A nossa argumentação é a de que a teoria de campo expandido de Krauss contempla uma condição negativa que abrange aquilo que ‘não-é’ (no caso do desenho, dir-se-ia, ‘não-desenho’) que, pensamos poder conduzir ao perigo, para o qual nos alertam Steve Garner (2008), Anita Taylor (2008) e Sawdon e Marshall (2009), de que, dada a natureza ubíqua do desenho, este se poder perder num campo sem nome. Para que tal não aconteça, é importante e necessário, tal como defendem estes autores, procurar aquilo que o torna peculiar e que se reconheçam as suas distinções.

Foi o que procuramos fazer, quer através da prática artística pessoal quer na análise desenvolvida ao longo da tese. Primeiro, ao estudar os limites do nome e do verbo, depois, ao estudar práticas que interrogam os limites e, simultaneamente, que expõem as singularidades do desenho, de modo a poder chegar a uma redescrção do que é o desenho na atualidade. Momento em que o desenho assume uma condição híbrida que funciona e se funde entre diversos meios e instâncias, emergindo uma

³⁴¹ Comunicação com o título *Desenho Contemporâneo: um campo híbrido* apresentado no âmbito do *Encontro de Investigação em Arte e Design (EnIAD)*, que ocorreu na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em 1, 2 e 3 de outubro de 2019. Ver Pereira (2019c).

revisão das definições que o desenho tem incorporado ao longo do tempo, como ideia e ação, sem, contudo, negar aquilo que é próprio do seu campo e que sempre o definiu. Esta é a perspectiva que defendemos melhor se ajustar ao sistema do desenho contemporâneo. Por isso, uma noção como a de campo expandido, em que os limites se diluem de tal modo, oferece, quanto a nós, este perigo.

Para o estudo desta questão observamos a ideia de campo expandido que Rosalind Krauss contrapôs às teorias modernistas da demarcação dos meios artísticos próprios, delineando a análise a partir de dois textos seminais da sua autoria: *Sculpture in the Expanded Field*, 1979 e *This New Art: To Draw in Space*, 1978, pioneiros no âmbito das teorias e do pensamento sobre o tema, relacionando-os com o domínio do desenho.³⁴² Os textos de Krauss são importantes para entender as mudanças ocorridas no pensamento e fazer artísticos ao longo das décadas finais do século XX, através das quais se testemunhou a libertação do desenho relativamente às concepções mais tradicionais e a correlativa transposição dos limites do seu campo.

O uso do conceito de campo expandido aplicado ao desenho contemporâneo, ou melhor às práticas contemporâneas do desenho que discutem os limites, parece-nos tautológico, sofrendo de um certo desgaste.

A condição de hibridização é útil e consentânea com o tempo contemporâneo e permite incrementar possibilidades práticas e teóricas. Dado o carácter heterogêneo de que o desenho se reveste, permite questionar a ideia deste como *medium*, quando entendido de acordo com a unidade e coerência que o conceito acarreta por definição em termos históricos (Krěma, 2012). As práticas do desenho contemporâneo produzem obras em que se afirma um carácter singular. Por exemplo, *Ubu Tells The Truth*, 1997, de William Kentridge; *Table Table*, 1999, de Joëlle Tuerlinckx, ou a série *Motion Capture Drawing*, 2012, de Susan Morris que empregam tanto o formato e registo gráfico bidimensional quanto o formato performativo e tridimensional no espaço, que utilizam de forma híbrida e combinando várias tecnologias conforme o desejo do artista, de acordo com o que satisfizer de forma mais eficaz os objetivos que procura. Portanto, o uso de hibridização reflete de forma mais eficaz as condições transdisciplinares e “post-medium” das práticas contemporâneas do desenho, do que o de campo expandido.³⁴³

³⁴² Os textos foram originalmente publicados na revista *October*, em 1976 e, posteriormente, reeditados, em *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths* (Krauss, 1985).

³⁴³ Na obra *Under Blue Cup*, Rosalind Krauss (2011) volta à questão que já havia abordado em *A Voyage on the North Sea* (1999), propondo vários exemplos sobre os géneros dos artistas contemporâneos, de acordo, com a denominação “post-medium”. A expressão invoca um imperativo para a invenção do

As realizações atuais no domínio do desenho estabelecem, frequentemente, a miscigenação com outras áreas do saber, artísticas ou não, incorporando, por exemplo, problemáticas do campo da escultura, da performance ou da arte multimídia, interpretando um jogo disruptivo, interdisciplinar e híbrido, que reinventa e subverte, quer os modos tradicionais quer a própria noção de *medium*.

Hoje, a questão sobre a relação entre esse domínio expandido ou de “arte-em-geral” (Sardo, 2017, p. 142) e as diversas formas artísticas particulares não pode ser colocada ao nível da teoria dos géneros artísticos, mas sim, observando cada obra no seu carácter singular. Isto significa que também a pluralidade da arte e do desenho, atualmente, deve ser repensada. Nesse sentido, a discussão sobre a questão do meio é também um importante contributo ao entendimento na delimitação das fronteiras entre campos, na arte contemporânea e, fundamentalmente, dos limites do desenho. Porquê?

Hoje em dia, os materiais, processos, e metodologias, à disposição dos artistas são de tal forma ricos e diversificados em possibilidades que os diferentes *media* e meios funcionam como o caminho, ou o “technical support”, que Krauss (1999) utilizou para definir a condição “post-medium”. Ou seja, os suportes que os artistas inovam, e que lhes permitem descobrir as suas próprias regras, geram, por isso, novas formas híbridas, criadas pela combinação entre distintos meios, ou também pela tradução de um meio num outro. Este processo (da inserção do próprio meio) é o que observámos nas práticas que analisamos, entre outras, de Joëlle Tuerlinckx, Susan Morris, William Kentridge, Fernando Calhau, Monika Grzymala, Anthony McCall, Helena Almeida, Diogo Pimentão, Sara Chang Yan, James Turrell, Olafur Eliasson, em que cada artista usou caminhos próprios, que conduzem à observação da presença de uma condição intersticial de hibridação.

Esta proposta de reconceção do desenho em termos de hibridação aumenta as possibilidades práticas e teóricas do desenho, porque é profícua e apropriada ao tempo

“medium” (p. 3) em que Krauss propõe a sua abertura, nomeadamente, para a utilização do que chama “technical supports” (p. 18), uma vez que as condições técnicas de produção mudaram. Estes, não são o meio, mas sim, a maneira para o inventar. O “technical support” é o caminho para..., é “open-ended” e caracteriza-se pela diversidade (p. 18). A autora aponta vários exemplos, como o uso do automóvel, por Ed Ruscha; a construção do filme animado, através do método de apagamento, de William Kentridge; uma forma incomum de projeção de múltiplos diapositivos com sincronização de som através de fita de áudio (ou *slide-tape*), considerado um antecedente ‘primitivo’ do Powerpoint, de James Coleman (1941-), o meio que o autor tornou particularmente seu; ou a exploração da sincronização de som dos anúncios comerciais por Christian Marclay (1955-); a adoção do caminhar na relação com a arquitetura, de Bruce Nauman; “the museum without walls” de Marcel Broodthaers, etc. Krauss afirma, por isso, que os artistas inventaram cada um, o seu “medium”, ou seja, o seu caminho, que permite a cada artista descobrir as suas próprias regras. *Under Blue Cup* de Rosalind Krauss (2011) é sobre esta ideia.

contemporâneo, vincando a heterogeneidade do campo do desenho e, de certa forma, a presença de uma lógica relacional, em termos de processos e tecnologias empregadas. Simultaneamente, questiona uma leitura do desenho como *medium* no sentido mais tradicional do termo. No campo do desenho, a presença de uma heterogeneidade de pensamento, meios, processos e materiais empregados torna, por vezes, difícil a aplicação do termo (*medium*: desenho) nesse sentido específico.

O campo do desenho apresenta-se diversificado. Esta particularidade que, como vimos, constitui um desafio à sua própria caracterização conduz à aceitação da hipótese e da afirmação de uma condição de hibridação, legitimada por uma abertura *intermedia* e também pela absorção de elementos pelo próprio campo artístico, como os das tecnologias multimídia.

Assistimos, nas práticas contemporâneas do desenho, à utilização tanto do formato e registo gráfico bidimensional tradicional quanto do formato performativo e tridimensional no espaço, bem como, e de forma híbrida, à sua combinação interdisciplinar e *intermedia*.

Mas se, as circunstâncias interdisciplinares e *intermedia*, presentes na arte contemporânea, produzem na generalidade dos campos artísticos, obras híbridas, segundo Juliane Rebentisch (2016), elas colocam, paralelamente, “em evidência as diferenças de cada *medium*”. Surge, assim, segundo a autora, uma reanimação da questão da especificidade do *medium*, proporcionada por uma reflexão sobre os *media*, que chama novamente a atenção sobre os domínios de cada arte.³⁴⁴ Isto acontece porque, no presente, surgem obras de difícil categorização, observando-se um confronto dos respetivos e distintos domínios e tradições que, poderá ser proficiente para a sua compreensão:

O antigo sistema artístico mantém-se presente sem que a sua lógica identitária seja, no entanto, capaz de determinar a natureza da produção artística. Também se pode dar o caso de o próprio sistema se vir a tornar o objeto da interpretação, caso as obras dotadas de

³⁴⁴ Lembramos ainda Marshall McLuhan que, em *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964, e em *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, 1967, pensou sobre a questão do *medium* e dos *media* e sobre o impacto destes na sociedade. McLuhan explorou as implicações que as tecnologias e os meios de comunicação (rádio, televisão, cinema, telefone, etc.) têm sobre a sociedade e a forma como esta convida a olhar o conjunto de relações sociais. No título o termo ‘*massage*’ (em vez de “message”), resultado de um erro tipográfico, foi mantido para chamar a atenção sobre o efeito que o *medium* tem na percepção humana. A visão do autor é a de que os meios são “extensões” dos sentidos, da mente e do corpo humanos. Ao afirmar “o meio é a mensagem”, o autor quer dizer que “é o *medium* que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas.” (McLuhan, 1964, p. 22).

carácter híbrido possibilitem um olhar sobre as tradições e os media nelas utilizados; (...) a partir das produções intermediais (Rebentisch, 2016, p. 46).

No entanto, parece-nos que o que é reavivado não é tanto a questão da especificidade de que fala Rebentisch, mas da singularidade do suporte técnico (empregando a aceção de Krauss), ou melhor, do caminho próprio utilizado. Ou seja, do processo que o artista utilizou, do caminho que o artista escolheu. Este facto, ao mesmo tempo que leva à reflexão sobre os *media* de que fala Juliane Rebentisch, põe em evidência a singularidade no presente contemporâneo, que é caracterizado pela diversidade, e de que faz parte, o desenho. É então possível propor que a produção *intermedia* coloca em evidência as particularidades dos diferentes meios empregados na execução da obra de arte em geral, e do desenho em particular. Contudo, não é da recuperação de uma lógica de especificidade artística que se trata, nem da sua negação ou neutralidade, nem tão pouco da inexistência ou anulação de limites (como no campo expandido), mas sim da sua discussão, fazendo deles, ferramenta de trabalho. Porque os limites não são castradores conceptuais, mas sim, potenciadores de criação, pelo *transitus* que proporcionam. Fundamentalmente, no que respeita ao desenho, estes funcionam como mecanismo de ação nutricional na criação contemporânea (Cf. Cocker, em Sawdon e Marshall (2012)).³⁴⁵

Essas singularidades são, nestas práticas, relacionadas numa lógica de hibridização em resultado do uso de processos *intermedia*, uma linguagem que se joga entre os vários *media* em que, em vez de se anularem ou diluírem, se afirmam, consistindo numa adição profícua na realização dos objetivos dos artistas/autores.

O conceito de *intermedia*, cunhado, como se disse, por Dick Higgins, em 1966, no ensaio *Statement on Intermedia*, indica uma visão global da arte, nas suas palavras, “universal”.³⁴⁶ Observamos, pois, uma ideia de relação, versada pelo prefixo ‘inter’.

³⁴⁵ Foi o que autores como Sawdon e Marshall (2012) defenderam e organizaram na noção de *hyperdrawing* que é um conceito que proporciona um modo articulado de identificação e estruturação do território do desenho no início da segunda década do século XXI. A expressão foi utilizada no sentido de caracterizar um desenho entendido num campo alargado de possibilidades, multidisciplinar, quer em termos operativos e físicos quer intelectivos. Emma Cocker, como vimos, argumenta, a respeito do *hyperdrawing*, que os limites são utilizados como ferramenta de trabalho e como motor para a criação em desenho. Cf. Cocker (2012).

³⁴⁶ O ensaio de Dick Higgins foi publicado no Volume 1, no N.º 1 da *The Something Else Newsletter* em Fevereiro de 1966, em Nova York e na *DÉ/COLLAGE NO.6*, em Colónia. Ambos os textos encontram-se disponíveis no sítio do artista em Dick Higgins (2021). Nas palavras de Higgins: “I would like to suggest that the use of intermedia is more or less universal throughout the fine arts (...) It is possible to speak in intermedia as a huge and inclusive movement (...)? Or is it more reasonable historical innovation, more comparable, for example, to the development of instrumental music than, for example, to the development of Romanticism?” (Dick Higgins, 2021).

Este é um dos aspetos pelo qual adotamos o termo, no contexto da tese. O outro aspeto é que, ao implicar a ideia de relação, observamos a abordagem *intermedia* como capaz de gerar uma nova Forma (híbrida), em que as formas originais não se anulam.³⁴⁷

Outro ponto interessante é a dificuldade de mercantilização que a abordagem *intermedia* suscita, uma vez que torna difícil a interpretação relativamente àquilo que a obra é, ao que a define. Portanto, a ideia de atravessar vários *media* e a descoberta de novas formas de usar esses *media*, levando à hibridação dos processos e dos resultados, é algo importante que resulta da adoção de uma vertente criadora *intermedia*.

Considera-se, pois, que, compreender as características próprias desses domínios, é o que permite o entendimento do carácter distintivo de uma obra. Assim, é a olhar para aquilo que é próprio do desenho, e para a singularidade das obras que podemos compreendê-las como parte de um campo, e porque é que, nesses casos, as consideramos do domínio do desenho.³⁴⁸

No nosso entender, estes são testemunhos da condição de hibridização nas práticas contemporâneas, nas quais o desenho está presente, quer na conceção quer na materialização, ou ainda, no que respeita ao espectador, no domínio da visualização/perceção. Os exemplos que veremos adiante, apresentam o desenho como um campo de contínua revitalização através de práticas não convencionais, que desconcertam conceitos e teorias, contribuindo para que a linguagem do desenho se continue a afirmar como um dispositivo dotado de imprevisibilidade e abertura, características que o mantêm reanimado e com motivo de interesse constante e atual.

Propõe-se, assim, como se disse, que o desenho contemporâneo não emerja numa condição negativa ou neutra em relação a idiosincrasias que sempre o definiram, mas sim, numa condição de revisão das definições que o desenho tem incorporado ao longo do tempo, como pensamento, processo, ação, nome, verbo. De igual forma, exibem-se distinções particulares como: o desenho ultrapassar o campo artístico e ser um meio para definir entidades e relações espaciais (Maynard, 2005); uma particular relação com o fundo (Benjamin, 2004; Maynard, 2005; Badiou, 2006); o tempo do fazer que é

³⁴⁷ Voltando a Higgins, o artista oferece, entre outros exemplos, o do *happening*, como algo que se situa entre a colagem, a música e o teatro. Tradução a partir de: “the happening developed as an intermedium, an uncharted land that lies between collage, music and the theater”; ou o uso do termo “combines” por Rauschenberg no que respeita aos seus trabalhos (Dick Higgins, 2021).

³⁴⁸ Como por exemplo, entre outras de que falámos, *Ubu Tells The Truth*, de 1997 de William Kentridge; *Table Table*, de 1999, de Joëlle Tuerlinckx; a série *Motion Capture Drawing*, de 2012, de Susan Morris; *Quando o céu, o mar e os corpos se tornam transparentes*, de 2018, de Sara Chang Yan; *You and I Horizontal III*, de 2007, de Anthony McCall.

revelado ao espectador (Rawson, 1979; Lee, 1999); ou do desenho como imagem na qual o processo se reorganiza como experiência fenomenológica (Marques, 2014, p. 18), e que fazem com que as obras se afirmem como desenho, apesar da transdisciplinaridade evidente. Estas relações do desenho, com o espaço, o fundo, o tempo, o espectador, são apontadas como marcas distintivas do desenho, porque fundamentalmente o desenho é uma entidade — uma linha, uma mancha, qualquer que sejam as suas materializações (grafite, arame, tinta, luz, pixel) numa relação com o espaço — o espaço da superfície, o espaço real ou virtual, que se desenrola em determinado tempo e, em que ambas, entidade e espaço se adicionam. Não há subtração nem negação (como na proposta de de Krauss), há hibridação e relação.

Consideramos, portanto, que as particularidades distintivas são essenciais para a interpretação de certas práticas como desenho. Práticas nas quais o cruzamento de procedimentos, meios e tecnologias, quer em termos conceptuais quer materiais ou físicos, anunciam incorporações distintas, que vão, por exemplo, desde o traço a lápis, até materializações de luz, de som, ou de dados (*data*).³⁴⁹

Estas diferentes possibilidades de hibridização do desenho atestam, não só o carácter experimental e criativo que as práticas contemporâneas do desenho envolvem, mas também, a acentuada componente conceptual que lhe é inerente, e que, em conjunto, oferecem a possibilidade de uma experiência propriocetiva, em que além das sensações visuais, hápticas ou auditivas, o espectador é confrontado com a consciência do próprio corpo, em presença da obra e em relação ao espaço.

As práticas do desenho contemporâneo definem, portanto, não só entidades e relações espaciais, mas igualmente relações processuais e *intermedia*, que não se esgotam no domínio dos meios, mas sim na capacidade inteligente de organizar os seus dados para estabelecer uma hipótese de sentido (Molina, 2002a, p. 56). Apesar do alargamento do campo, os predicados primordiais que sempre lhe têm sido atribuídos, e que contribuem para o entendimento do que define o desenho, continuam a ser valorizados.

No âmbito do que temos vindo a expor, podemos destacar, no desenho, o ser pensamento e experimentação, o ser imediato e direto, as condições de hibridização em

³⁴⁹ Dados (*data*), por natureza, imateriais. Jean-François Lyotard chamou-lhes *Les Immatériaux* e, paradoxalmente, constituiu o que considerou uma nova materialidade — a materialidade digital, os algoritmos, etc. No sentido em que estes são de ordem numérica, a sua essência é a linguagem, o que faz com que, num sentido mais amplo, o autor incluisse na abrangência do conceito de ‘imaterial’, também a comunicação humana. Cf. Lyotard (1985).

que se enforma, e que se enuncia muito pela presença da diversidade conceptual, técnica e material, e pelo carácter de abertura que lhe é imanente. Assim, a hipótese proposta de desenho contemporâneo como campo híbrido baseia-se no facto de o desenho hoje, ainda que se estabeleça no âmbito das suas regras e distinções específicas, independentemente delas, pode apresentar um carácter intersticial e liminar e, por isso, relacional. Esta proposta coaduna-se de forma eficaz com o âmbito do desenho contemporâneo que emprega um conjunto de práticas que cruzam disciplinas, meios e tecnologias.

Por outro lado, as práticas do desenho contemporâneo, como se disse, afirmam singularidades e idiosincrasias dos meios que utilizam, e permitem distingui-las de outras práticas no campo das artes. Algumas dessas distinções são a afirmação como ferramenta de conhecimento hábil, que utiliza, quer o pensamento quer a ideia de limite como material de trabalho, criando uma situação porosa (permeável) que faz com que as obras possam aproximar-se da corporalidade de objetos, ou apropriar-se do espaço, mas que, na sua essência, (idealização/conceção) e intelecção (compreensão, forma como são vistas) se afirmam como desenho. Portanto, no que respeita ao desenho, não se deverá racionalizar uma ideia de uma combinação de exclusões (Krauss, 1979), mas sim, de uma soma de idiosincrasias que se afirmam na condição de hibridização. Uma condição em que o papel do artista é redefinido, assumindo-se, no contexto contemporâneo, como investigador, perscrutador (lembrando Emma Cocker, 2012). Alguém que se aventura num campo experimental de relações e processos e desenvolve uma prática de características interdisciplinares, produzindo conhecimento.

Assim, no campo do desenho, os artistas desafiam os limites do campo, movendo-se entre transposições e transmissões de meios e materiais, desde a tecnologia à natureza, criando obras que, no contexto atual, são um permanente desafio ao espectador que com elas se confronta.

6.2 Condição relacional

A constatação de uma condição de hibridação em várias obras produzidas no campo do desenho contemporâneo, suscitada pela prática *intermedia*, própria do tempo atual, leva-nos forçosamente a inferir o envolvimento de uma perspetiva relacional que, pontualmente, temos vindo a referir. Esta perspetiva relacional deve ser analisada à luz

da hibridação que tem sido vincada, em termos de cruzamentos e permeabilidades de meios e tecnologias — a adoção de metodologias *intermedia*. Contribui para esta lógica relacional, também, o facto de o desenho se configurar como intersticial (característica implícita no sentido do próprio termo *intermedia*), algo que se estende como um rizoma por ramificações que se interligam e dão origem a novas criações. Assim, propomos que hibridação, intersticialidade e *transitus* resultam das estratégias de relação empregadas dentro do próprio campo do desenho e a da relação com o espectador que as obras suscitam.

A condição relacional decorre do carácter intersticial do desenho, quando este se configura como ‘entre’ ou como dobra. Este facto coloca o desenho numa posição de algo que, porque liga, é forçosamente relacional. Uma relação em que as matérias e os *media* não se anulam, mas se afirmam através dos cruzamentos que são estabelecidos. Num quiasma, há um ponto que liga, logo que relaciona. O desenho, ao configurar-se como ‘entre’ ou como dobra, constitui esse ponto de ligação, relação. Os próprios processos que empregam uma linguagem *intermedia*, ou seja, que se jogam entre vários *media*, apontam para um sentido de relação, capaz de gerar novas Formas de desenho que, por resultarem desses processos são, muitas vezes, híbridas.

A perspetiva relacional aponta uma abertura característica do campo do desenho que contribuiu para afirmar a sua autonomia/ emancipação como disciplina. Por um lado, no seio da formação académica, passando o desenho a ocupar um lugar paralelo ao de outras disciplinas, assistindo-se à criação de cursos específicos. Por outro lado, o próprio mercado (galerias, museus, leiloeiras) absorveu as obras de desenho atribuindo-lhe valor paralelo ao de outras formas artísticas, criando mesmo exposições e feiras específicas.³⁵⁰ Estas não deixam de afirmar a singularidade do trabalho sobre papel, mas em simultâneo o carácter intersticial e relacional do desenho. Características que apontam a abertura e possibilidade que definem o desenho atualmente. Todos estes fatores contribuíram, a nível global, por sua vez, para a formação do público na apreciação e olhar sobre o desenho ou de trabalhos em desenho.

³⁵⁰ Veja-se, por exemplo, a *Drawing Room*, feira inteiramente dedicada ao desenho que, depois de Madrid, Espanha, se expandiu a Lisboa, Portugal, instituindo prémios, criando uma revista (*Papeleo Cuadernos Drawing Room*) e estabelecendo parcerias com instituições e marcas (<https://drawingroom.pt/>).

No âmbito da tese, a questão que perseguimos parte de dentro do desenho e de quais os nomes que melhor se adequariam à revisão e reconceção do seu campo. A posição relacional pode ter interesse na perspetiva intersticial de hibridação e que se verifica nas práticas contemporâneas do desenho, dada a diversidade e heterogeneidade que as caracterizam. A estas, junta-se a proposta da sua reconceção como *transitus*, uma vez que a ideia de passagem confere também uma conceção de ligação, conexão e, por isso, algo que se funda no relacional. Esta proposta é fundamentada pela integração de lógicas de transposição e transmissão, dado os artistas trabalharem, muitas vezes, nas zonas de fronteira, discutindo-as, constituindo-se os próprios limites como material potencial nas suas realizações (Cocker, 2012).

Nestas práticas os artistas trabalham o desenho como forma de investigação, a partir da discussão em zonas limite, que são zonas relacionais, porque implicam continuidade e contiguidade. Gera-se, assim, conhecimento, como dobra do pensar e fazer do desenho.

Neste contexto de hibridização considera-se, pois, a dimensão relacional no desenho, na perspetiva da produção de conhecimento que advém dos quismas e carácter intersticial do próprio desenho, que situando-se ‘entre’, conecta, relaciona. E na perspetiva das relações que as práticas convocam dentro do próprio campo do conhecimento, não só do desenho, mas do campo artístico, e que permitem desenvolver, muitas vezes, projetos que podem envolver distintos atores, com diferentes papéis, dentro do campo, ou em certos casos, problematizando situações do mundo atual. Remetem para a conceção da lógica da ‘estética relacional’, desenvolvida pelo crítico de arte e curador francês Nicolas Bourriaud (1965-). Esta foi adotada por Bourriaud a partir dos anos 1990, para descrever a tendência de produzir arte, assente (ou inspirada) nas relações humanas e no seu contexto social. O autor definiu o conceito no livro *Estética Relacional* (1998) como “um conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o conjunto das relações humanas e do seu contexto social, em vez de um espaço independente e privado”, debruçando-se sobre os verdadeiros interesses da arte contemporânea, e quais as suas relações com a sociedade, a história, e a cultura.

Também o escritor francês Edouard Glissant (1928-2011) elaborou uma “teoria da relação”, ligada ao conceito “tout-monde”, em que a partir do conceito de diáspora (não esquecendo África como a fonte – berço da humanidade – de todo o tipo de diásporas), exemplifica a passagem da ideia de unidade à de multiplicidade, que

configura a conceção de um mundo em relação. Conceção que o autor expressa no ensaio filosófico *Philosophie de la Relation*, 2009.³⁵¹

Portanto, a observação deste conceito pode ainda ser interessante, na medida em que, atualmente, devido ao modo como a sociedade se organiza e num sistema em que impera o capitalismo, a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações de coletivos, que se organizam na produção, à margem do sistema instituído. Um tipo de organização que a crise económica despoletou e que a crise da pandemia veio também reforçar. Neste caso, com foco na disseminação e nas relações via internet, razões que sublinham a aplicabilidade desta noção, que no campo do desenho se percebe nas práticas experimentais e híbridas, testemunhando a lógica da relação que se vive, em parte, na sociedade contemporânea. Lembremos as iniciativas de alguns artistas como John Cage e o trabalho colaborativo no *Mountain Lake Workshop* (1988), criado pelo artista Ray Kass em Christiansburg, na Virgínia, Estados Unidos; o projeto desenvolvido por Joëlle Tuerlinckx na exposição *Amicale Succursale: “Prolongation”, Around ‘Wor((l)d)(k) in Progress?’* (2013), em que Tuerlinckx chamou outros artistas seus amigos a participar, numa tentativa de contextualizar o seu próprio trabalho, com outras referências autorais, para criar uma espécie de camadas de leitura cruzadas; o projeto de Olafur Eliasson *Connecting cross country with a line* (2013), que atravessou fronteiras terrestres, ligando vários locais através do desenho; ou o projeto em linha SPAMM (Super Art Modern Museum), do artista Michaël Borras (Systaime), uma plataforma internacional de artistas da internet,³⁵² e em que participámos através da Galeria Zaratan - Arte Contemporânea, em Maio de 2020, com uma das peças (um vídeo) do projeto *Black Hole Colours* da nossa autoria e do qual falaremos mais à frente.

Num certo sentido, as obras realizadas numa perspetiva relacional concorrem também para uma reação contra a padronização (*standardisation*) e a mercantilização, no contexto da globalização. Para descrever tal reação, em 2009, Nicolas Bourriaud,

³⁵¹ Sobre este tema, o cineasta e escritor Manthia Diawara (1953-) realizou o documentário *Edouard Glissant: one world in relation*, 2009. Cf. Glissant (2009) e European Graduate School Video Lectures (2013).

³⁵² SPAMM, ou Super Modern Art Museum é um espaço aberto à criação digital, e uma alternativa descentralizada ao elitismo da arte contemporânea. Fundado em 2011 pelo artista francês Michaël Borras, aka Systaime, SPAMM é a emanação de uma cultura da internet que defende um acesso aberto à criação e apropriação por artistas digitais, de obras e espaços expositivos. Independente e internacional, SPAMM reúne 500 artistas e oferece 180 peças de arte digital *online*. Ver SPAMM (<http://spamm.fr/>).

criaria ainda o termo *altermodern*, conceito que abrange artistas que são contra a padronização e a massificação cultural, opondo-se também à ideia de nacionalismo e relativismo cultural, posicionando-se dentro das lacunas culturais das sociedades. A estética relacional, em vez de identidades e de comunidades fixas, estipula encontros provisórios ou grupo formados temporariamente em torno de interesses similares e assuntos específicos (Bourriaud, 2009).

Embora a outro nível, esta é, mais uma razão que justifica o uso da ideia de relação a respeito do desenho contemporâneo, uma vez que, como nos mostram as práticas atuais, muitas vezes, as intenções dos artistas não contemplam esse carácter mercantilista, mas sim experimental e de interrogação do próprio desenho, em que a produção artística não se encontra indexada aos mecanismos da indústria e da economia.³⁵³

Também no sentido da análise da receção das obras, e na mudança da relação com o espectador (mudança para a qual as práticas do desenho muito contribuíram, fundamentalmente, a partir da década de 1970), a convocação da perspectiva da relação justifica-se, na medida em que, neste âmbito, a arte é observada como uma troca de informação entre o artista e o espectador, em que os artistas são vistos como facilitadores e não como criadores (Bourriaud, 1998).³⁵⁴ E em que as obras convocam uma consciência interna e externa do próprio corpo do espectador ou sobre a relação do corpo com a obra e com o espaço.

No campo do desenho, e entre os casos estudados, destacaríamos, por exemplo, a obra de Joëlle Tuerlinckx, James Turrell, Anthony McCall, Diogo Pimentão, Sara Chang Yan, cujas práticas colocam novos desafios ao espectador, pela relação e confrontação dos vários domínios e *media*, contribuindo para esta mudança na perceção e no acesso a outros patamares de interrogação.³⁵⁵

³⁵³ Aliás, premissas que artistas adeptos do movimento *Fluxus* ou dadaístas, por exemplo, de certo modo, já defendiam com as suas práticas.

³⁵⁴ No âmbito da estética relacional, Nicolas Bourriaud, destaca, entre outros, artistas como Philippe Parreno (1964, Argélia) e Liam Gillick (1964-, Inglaterra).

³⁵⁵ Jacques Rancière (2010) abordou a questão em termos da relação entre espectador em geral e a crítica intelectual, não deixando de parte a relação entre arte e política. A sua tese é informada por pensadores como Platão, Hegel, Kant, Rousseau, Artaud, Brecht, Benjamin, Barthes, Boltanski, Chiapello, Bourdieu, Stiegler, Deleuze e Guattari, defendendo que todos somos capazes de reconhecer as coisas que são feitas de maneira diferente e, consequentemente, todos somos capazes de agir em nome da emancipação social. Essa ação não tem que ser inspirada pela crítica intelectual, mas pela reorganização de sensibilidades (nomeadamente, artísticas). Para ser eficaz, esta reorganização tem que ser feita imprevisivelmente com um efeito não antecipado (imprevisto) – como quando diferentes modos de sensibilidade são produzidos (trazidos) em conjunto, sem que sejam homogeneizados. O pensamento de Rancière é verdadeiramente

Na ótica de Bourriaud, na realidade, os artistas já não criam: eles reorganizam (Bourriaud, cit. por Krauss, 2011, p. 67). Para Bourriaud a arte “é uma forma de aprender a habitar melhor o mundo. [E não é só sobre realidades utópicas, mas sobre] modos de viver e modelos de ação dentro do real existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista”.³⁵⁶ Parece-nos que, neste contexto de hibridação e relação, o desenho proporciona também esta forma reflexiva de aprendizagem e conhecimento e de nos relacionarmos com o mundo global e com a dinâmica vertiginosa dos dias atuais.

Para Bourriaud, a arte é convocada para transformar a tradição burguesa das instituições públicas. O curador fala do espaço de exposição como lugar especial, como espaço de troca e de relação, como reflexão do que acontece nas relações humanas:

a exposição é o lugar especial onde esse agrupamento momentâneo pode ocorrer [porque] dá origem a uma “arena de troca” específica. O critério para julgar este novo trabalho seria “o valor simbólico do ‘mundo’ que ele nos sugere, e a imagem da relação humana refletida por ele.”³⁵⁷

Trata-se, segundo Krauss (2011, p. 68) da transformação do museu, de espaço de contemplação, em lugar de experimentação, em que, o que se joga no campo artístico tem que ser interativo, *user-friendly* e envolver conceitos relacionais.³⁵⁸

Um exemplo que pensamos aproximar-se desta forma de pensamento, é o das instalações de Joëlle Tuerlinckx, que constituem por si, uma crítica das instituições, e que não contemplam, até pela sua própria ontologia e essência, um carácter mercantilista, nas quais o desenho é fundamento e não produto final.³⁵⁹ As suas

alargado, ao usar exemplos breves e ilustrativos, através de várias formas de expressão cultural que incluem o teatro, a fotomontagem, o filme e a video-arte (Rancière, 2010).

³⁵⁶ Tradução a partir de: “art is a way of learning to inhabit the world in a better way”. E não é só sobre realidades utópicas, mas sobre “ways of living and models of action within the existing real, whatever the scale chosen by the artist.” Bourriaud (cit. por Krauss, 2011, p. 67).

³⁵⁷ Tradução a partir de: the exhibition is the special place where such momentary grouping may occur [because it] gives rise to a specific “arena of exchange”. The criterion of judging this new work would be “the symbolic value of the ‘world’ it suggests to us, and the image of human relation reflected by it.” Bourriaud (cit. por Krauss, 2011, p. 67).

³⁵⁸ Algo que observamos na *National Gallery Singapore*, em 2015 (aquando do seu momento inaugural) ou no *Art Science Museum* de Singapura, em que as obras expostas, além de mostrarem uma enorme atualidade em relação aos aspetos tecnológicos, convidavam massivamente o espectador à interação, bem como, a intervenção de outros sentidos além do visual, como a audição, por exemplo. Além disso, quer muitas das obras quer as opções expositivas discutiam aspectos prementes do tempo contemporâneo, como as relações entre arte, ciência, tecnologia e natureza. Mostrando, em simultâneo, como é que a arte, na relação com outras áreas do conhecimento, pode levar o espectador à interpelação e a um pensamento sobre a ação e existência humana, no planeta e a um futuro sustentável.

³⁵⁹ É precisamente o conceito de instalação (“installation”), que no esquema de campo expandido proposto por Krauss, ocupa um dos 4 vértices do quadrado. Sendo os restantes 3 ocupados com

instalações refletem ainda um jogo de relações entre os elementos que as compõem e, entre estes e a forma como o espectador vive o próprio espaço. Elas serão um lugar de criação e ‘deslocação’ das coisas e do próprio lugar (Cf. Badiou, 2006, s. num.).³⁶⁰

Nas práticas contemporâneas do desenho parece existir uma espécie de procura de uma lógica relacional, uma passagem de unicidade a uma pluralidade híbrida, decorrente de práticas que discutem as zonas limite, procurando pontos de transmissão e transgressão. Estes funcionam como energia que mantém o campo ativo e vivo, tornando-o num espaço intersticial, permanentemente aberto e em contínuo. Características que definem assim as obras próprias do campo do desenho, atualmente. As práticas dos artistas que estudámos colocam em evidência esta ideia de relação, a qual, nos parece estimular e animar a dimensão intersticial e de hibridação, que caracteriza práticas contemporâneas do desenho, e a possibilidade do desenho como *transitus* que propomos para a sua explicação e reconceção atual.

“medium”, “technical support” e “kitsch”. Entre estes, as oposições estabelecidas pela autora são, “medium”/“installation” e “technical support”/“kitsch”. Ver Krauss (2011, p. 128).

³⁶⁰ Este lugar era para Alain Badiou, o lugar da instalação, entendendo-a como “uma descrição sem lugar”, nas suas palavras “a description without place” (2006, s. num.), em que “descrição” significa uma relação entre real e aparente. A par da performance e do *happening*, a instalação constituem para Badiou as descrições da obra de arte contemporânea.

7. *Hiperdrawing* e zonas limite

No âmbito da nossa investigação, consideramos a tese de que o desenho, enquanto disciplina artística tem uma particular vocação de convocar diferentes dimensões que o posicionam num território híbrido; num espaço intersticial. Observámos já como o desenho balança entre ideia (ou pensamento) e ato (ou acontecimento); entre o gesto conceptual e a marca processual; entre a visão e a cegueira; entre o material e o imaterial; entre o espaço e o tempo. Neste contexto, têm-se vindo a analisar particularidades distintivas que têm servido para definir o desenho e estabeleceram-se vários cruzamentos teóricos e conceptuais, para estudar as práticas contemporâneas do desenho que se desenvolvem em zonas limites ou tangíveis, e cujos processos interrogam esses limites. Estas constituem contributos importantes para a descrição dos conceitos de hibridação e de relação no desenho atual, uma vez que estes nos interpelam sobre a sua ontologia. Assim, para perceber a condição híbrida e relacional, presente nas práticas contemporâneas do desenho, pareceu-nos importante analisar casos de estudo que se configurem como exemplos de práticas do desenho em que consideramos a presença desta condição de hibridação e, por sua vez, relacional, bem como, a presença da ideia de limite que serve muitas vezes de ferramenta de trabalho nos processos dos artistas em análise. Para definir práticas que usam esta metodologia, os autores Sawdon e Marshall (2012), cunharam o termo *hyperdrawing*, no âmbito do qual, Emma Cocker (em Sawdon e Marshall, 2012) descreveu o desenho como forma de conhecimento astuto prático. A partir destes, pensamos poder enformar a hipótese da condição híbrida e relacional que propomos como característica das práticas de desenho em estudo.

Por sua vez, vemos nestas práticas híbridas e relacionais, o uso de processos de transmissão e transposição, nos quais está implicada a noção de limite, e que são essenciais para a revelação da nossa perspetiva de desenho como *transitus*: termo que, para nós, melhor concretiza uma ideia de passagem, de atravessamento, de transposição. Para fundamentar a nossa perspetiva introduzimos os conceitos de *hyperdrawing* e de limite, que nos propõem o desenho como conhecimento astuto. Tendo em conta estes pressupostos, dividimos este sétimo capítulo da tese, em duas partes, em que se

analisam práticas que nos permitem discutir e interpelar os conceitos de transmissão, transposição e de sublimação.

A primeira incide na ideia de transmissão e transposição dos limites, escolhendo para análise os casos de William Kentridge, Susan Morris, Fernando Calhau e Monika Grzymala. A segunda respeita a práticas que no nosso entender interpelam a ideia de sublimação, salientando casos de artistas que utilizam a luz como meio de desenho, nomeadamente, Anthony McCall e James Turrell.

O conceito de *hyperdrawing* é proposto por Phil Sawdon e Russell Marshall (2012) como resposta a manifestações de desenho nas áreas que se revelam problemáticas em relação a uma definição (conotada com o seu campo tradicional ligado aos conceitos de traço ou registo gráfico). Adotando a postura de procurar aquilo que começa a manifestar-se dentro da própria estrutura do desenho é utilizado este conceito, através do qual o desenho pode ser entendido a partir do sentido do prefixo “híper”.³⁶¹

O *hyperdrawing* refere-se ao desenho que vive num espaço outro, de alteridade, ou transcendente, que se manifesta “sobre, acima, além/fora dos limites”,³⁶² e que, usualmente, se identifica com o que é diferente, com o excesso ou, com o que está na, ou para além da fronteira. Segundo os autores, o conceito proporciona um modo articulado de identificação e estruturação do território do desenho do início da segunda década do século XXI.

Transpor, significa ultrapassar, ir além de, e, neste sentido, no âmbito do desenho, refere-se ao desenho que transita para outra dimensão, ou plano, para um hiperplano, como aquele que é definido pelo *hyperdrawing*, por exemplo.³⁶³ Por sua vez, o desenho que se desenvolve neste plano, que vai além dos limites, é um desenho

³⁶¹ Oriundo do étimo grego *hupér* (que significa, acima, sobre), em português surge como elemento que significa muito, em alto grau, além. Ver Híper. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Consultado em 07-05-2020, <https://dicionario.priberam.org/híper>.

³⁶² Tradução a partir de: “‘above’ / ‘over’ or ‘beyond the limits of’ / ‘outside of’” (Sawdon e Marshall, 2012, p. viii).

³⁶³ Para perceber de forma mais aprofundada este conceito, é oportuno consultar o texto *The Restless Line, Drawing*, de Emma Cocker, no qual a autora argumenta que, no âmbito da conceção de *hyperdrawing*, os limites são considerados material de trabalho, quando funcionam como obstáculos ou frustrações, oferecendo-se então condições que possibilitam que o terreno se torne poroso, suscitando alternativas, além das que são dadas à partida. Os limites não só permitem o reconhecimento de uma dada situação, mas estabelecem igualmente condições em que se torna possível – na verdade necessário – conceber algo que existe além das suas fronteiras. Cf. Cocker (2012, pp. xiii-xviii).

que trabalha com esses mesmos limites, nessas zonas de fronteira que, por associarem campos distintos (de conhecimento, matérias, meios, *media*), são multi-sensoriais (visual, háptico, auditivo) ou até, propriocetivas, e geram situações de transmissão ou transferência, nas quais há contágio, propagação, oscilação, relação, hibridação.³⁶⁴

De acordo com os pressupostos do *hyperdrawing*, trabalhar na zona limítrofe ativa o processo de procura, torna o terreno permeável à criação e exploração de novas possibilidades e os limites do campo apenas são considerados se oferecerem provocação. Se, pelo contrário, estes não proporcionarem tensão ou interesse, são retrabalhados, no sentido de estabelecer um caminho em direção à exploração de novas trajetórias (Cocker, 2012, p. ix).

Neste contexto o fazer do desenho acontece entre limites e restrições, enquanto o desenho em si, é considerado sinónimo do sujeito crítico que desenha. O desenho e o processo tornam-se um caminho que conduz quer o desenho quer o artista ao confronto com os próprios limites. Um limite ou restrição pode ser ativado criticamente como lugar de negociação para trabalhar proficuamente, com e através dele. Neste processo, a vontade de transpor os limites permite a emergência do inesperado, e assim, do evento ou do acontecer do desenho.

O *hyperdrawing* emerge, portanto, não só como verbo, mas como uma maneira contingente de trabalhar o conhecimento, ativando um tipo de conhecimento prático intelectual, a que Emma Cocker chama de “saber-não saber”.³⁶⁵ Este caracteriza-se por ser dinâmico e implica confiança na tomada de decisão, permitindo ao artista encontrar a resposta adequada, em situações que permanecem indeterminadas, desconhecidas e que surgem no momento do evento do desenho. De acordo com Emma Cocker, o *hyperdrawing* pode ser considerado uma forma de conhecimento produtivo ou, como a

³⁶⁴ Ou seja, uma zona onde se gera um tipo de percepção que se refere à manutenção do equilíbrio do corpo e a realização de diversas atividades práticas em simultâneo. A proprioção, surgiu no âmbito da fisiologia, através do neurofisiologia e patologia Charles Scott Sherrington (1827-1952), em 1906, descrevendo-a “como um tipo de feedback dos membros ao sistema nervoso central (SNC)” (Conduto, 2012); também denominada, cinestesia (que difere de sinestesia relacionada com percepções simultâneas). Proprioção é o termo utilizado para nomear a capacidade de reconhecimento espacial do corpo, a sua posição e orientação, i.e. “Percepção ou sensibilidade da posição, deslocamento, equilíbrio, peso e distribuição do próprio corpo e das suas partes. = CINESTESIA” (Cf. Proprioção. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Consultado em 08-01-2021, <https://dicionario.priberam.org/proprioção>). No campo artístico, a proprioção, poderá referir-se a ambientes imersivos, como os criados em muitas das instalações contemporâneas, ou mesmo ao próprio corpo do artista, em práticas que o envolvem. Lembramos, por exemplo, o trabalho da série *Untitled Motion Capture Drawing*, 2009 da artista britânica Susan Morris (de que falaremos a seguir), em que no escuro, esta movimentava o próprio corpo, no qual colocou sensores de movimento que registam a sua dinâmica/posição na relação com o espaço.

³⁶⁵ Tradução a partir de: “know-not knowledge” (Cocker, 2012, p. xvi).

própria afirma, de *techné*. Expressão que a autora redefine como uma espécie de conhecimento disruptivo, até subversivo, uma espécie de conhecimento tático (hábil), associado a uma inteligência astuta (*mêtis*) e a um modo propício de tempo *kairós* (Cocker, 2012, p. xvi). Esta, é talvez, no nosso entender, a ideia mais interessante associada ao *hyperdrawing*: desenvolver um tipo de conhecimento prático intelectual, perspicaz, que o desenho permite aprofundar e utilizar na resolução de problemas, e que se desenrola não no tempo cronológico ou sequencial *chronos*, mas sim num momento indeterminado no tempo em que algo especial acontece: a experiência do momento oportuno, i.e. *kairós*.³⁶⁶

Associado ao *hyperdrawing*, este tipo de conhecimento oferece um modo de operar no mundo, capaz de responder a ocorrências contingentes, situações de mudança ou imprevisíveis, a fim de efetuar transformações no curso dos acontecimentos (no caso, do acontecimento do desenho). Essas transformações, mesmo que desviantes, produzem novas formas de operar e momentos de porosidade ou de escape, através da deriva do artista nas zonas limite. Assim, o desenho centrado no desdobramento do tempo (no processo) e como possibilidade de encontro futuro com o desconhecido, reveste-se de inquietude, de procrastinação, de não acomodação.³⁶⁷ Em síntese, no âmbito do *hyperdrawing*, o desenho é definido como propenso à porosidade dos limites e, conseqüentemente, permeável à descoberta. Neste contexto, as condições do seu fazer serão reveladas no tempo, à medida que o acontecimento do desenho se desdobra. E o desenho é a possibilidade que tende potencialmente para a transposição dos limites.

Um dos fundamentos para a revelação das condições híbrida e relacional em certas práticas do desenho contemporâneo que postulamos, assentam em materializações que assumem processos multidisciplinares, e de transmissão e transposição *intermedia*. Esta é outra das linhas de experimentação em desenho, que teremos que considerar.

³⁶⁶ Veja-se a este propósito a prática de William Kentridge — através da lógica de conhecimento disruptivo da *techné*, tal como redefinida por Cocker (2012, p. xvi) — e, em especial, o seu pensamento sobre essa prática. Cf. por exemplo, TAU Vod (2012), Kentridge (2014) e Yale University Art Gallery (2015).

³⁶⁷ A partir do texto de Emma Cocker podemos deduzir que o *hyperdrawing* é também uma outra forma de afirmar o desenho como acontecimento, tornando a contingência essencial no desenho em si mesmo. Confirma também o desenho como o meio ideal para comunicar a natureza do próprio fenômeno do desenhar (Cocker, 2012, p. xiv).

7.1 Transmissão e transposição dos limites

Transmissão e transposição são particularidades e ações que podem estabelecer a relação e interação entre áreas do conhecimento, que agregam a arte (no caso, o desenho) à ciência, à tecnologia, ou à natureza, por exemplo, e, por isso, podem ser consideradas relacionais. O resultado da aplicabilidade destas ações ou da presença destas particularidades em processos artísticos, concretamente em processos de desenho, é a manifestação de obras híbridas que podem afirmar o desenho, seja conceitualmente ou em materializações formais menos comuns, podendo sugerir proximidade ou cruzamento com outros campos artísticos — como o da escultura, por exemplo, devido à materialidade incorporada, ou da instalação, devido ao papel que o espaço assume nestas criações, ou ainda, de teor performativo, na medida em que o corpo está implicado de forma afirmativa, eloquente.

O teor experimental em termos processuais, no domínio das práticas híbridas e relacionais do desenho contemporâneo, redundam invariavelmente em transformações ao nível dos meios, da materialidade, das regras e formas de organização, que incluem materiais e suportes menos usuais, (o chão, a parede, écrans, projeções, a própria natureza), mas também na expansão e assunção alargada do próprio espaço expositivo do desenho. Além da ênfase na experimentação e na exploração dos limites do conceito, da materialidade ou espacialidade, estas transformações sugerem uma abertura de possibilidades imprevistas à redefinição do desenho, que obriga a olhar as suas singularidades.

As ideias de transposição e transmissão surgem como particularidades de processos artísticos que colocam o desenho como campo híbrido e relacional. Estas particularidades abrem espaço à possibilidade de considerar além dos limites da atividade que é normalmente entendida como do domínio do desenho. Transposição e transmissão surgem como possibilidades de ação processual e metodológica que observamos em determinadas práticas de artistas contemporâneos no domínio do desenho. São possibilidades que colocam esses processos de desenho a discutir os limites do campo, a funcionar para além destes e em relação com outros processos e com outras disciplinas (matérias).

Transposição e transmissão contribuem também para a ideia de desenho como ‘entre’ – como espaço intersticial – e para a hibridação dos meios e dos processos.

Processos que, em virtude destas particularidades, se definem como processos *intermedia*.

Se transposição aponta aos limites e para a ideia de atravessar, transmissão aponta para a de transferência e relação. Em conjunto todas estas particularidades colocam o desenho como campo híbrido e relacional, mas também como espaço intersticial, algo de natureza do que se espalha através de processos nos quais estas características estão presentes. Todas apontam aos limites ou incitam à sua discussão, porque servem para descrever processos que os provocam ou tentam ir além deles – que tentam ultrapassar, transpor.

Propomos, portanto, uma análise sobre práticas híbridas e relacionais, que nos permitem continuar a pensar sobre processos transmissão e transposição *intermedia* no desenho. Escolhemos, como casos de estudo, William Kentridge, Susan Morris, Fernando Calhau e Monika Grzymala, cujos processos tornam evidente essa transmissão e transposição *intermedia*.

William Kentridge: palimpsestos e permeabilidades

Para discutir a ideia de transposição e transmissão, convocámos o artista William Kentridge, pois o seu trabalho exemplifica a condição em estudo de hibridação e relação que propomos sobre as práticas contemporâneas do desenho. Além disso, é paradigmática no *topoi* sobre a transmissão e transferência *intermedia* no campo do desenho.

Como se sabe, William Kentridge desenvolve uma prática transdisciplinar que recorre ao vídeo, filme, desenho, tapeçaria, gravura, escultura, ópera, performance ou teatro, em que toda a ação artística é agregada pela disciplina do desenho. Exemplo desse diálogo transdisciplinar e *intermedia* são as obras relacionadas com a temática do rei Ubu, o personagem escatológico, grotesco e maldoso da peça *Ubu Roi*, de Alfred Jarry, escrita em 1896. O trabalho de Kentridge sobre este tema iniciou-se com uma série de gravuras e desenvolveu-se, depois, no formato de animação multimédia, com *Ubu and the Truth Commission*, de 1997. Estes desenhos foram, por sua vez, combinados com fotografias e cenas de filmes antigos na criação do filme de animação *Ubu tells the truth*, de 1997 (Figura 47).³⁶⁸ O artista recorreu a uma metodologia que

³⁶⁸ No conjunto da obra de Kentridge, a figura do rei Ubu foi utilizada para abordar as atividades da *Comissão da Verdade e Reconciliação Sul-africana*, criada em 1994, cuja finalidade era a investigação dos abusos de direitos humanos durante o *apartheid*, na África do Sul. William Kentridge interroga e

empregou a montagem sequencial e documental de colagens esquemáticas, recortes de papel e fotografias, à qual juntou desenhos.



Figura 47 - William Kentridge. *Ubu tells the true*, 1997. Fotogramas de filme 35 mm, exibido como projeção vídeo, preto e branco e som (mono). © William Kentridge.

Entre outras obras de William Kentridge, *Ubu Tells the Truth* constitui um bom modelo da presença de uma ideia de pensamento e visão periféricos, definidos pelo artista (Cf. Pereira, 2020c), e mostra uma metodologia de transposição e transmissão de uma imagética pessoal e processo *intermedia*, que provoca estimulantes transformações.³⁶⁹

Na prática de Kentridge, além do pensamento, do papel do corpo e do estúdio como local privilegiado de todo o acontecer do desenho, também a transposição e transição entre meios são, em conjunto, aspetos fundamentais para a revelação do desenho e construção de significado.

Ações como desenhar, apagar, redesenhar, caminhar entre a folha de papel pendurada na parede e a câmara fotográfica revelam toda uma espécie de resíduos do fazer, equiparáveis a um método de procrastinação. Todo um conjunto de ações como retroceder, apagar, refazer, corrigir o “erro” acabam por ser visíveis, por transparecer nas suas peças, no movimento dos seus filmes de animação. Todos estes procedimentos fundamentam o princípio da transposição e transmissão entre disciplinas e, conseqüentemente, a condição híbrida e relacional da prática de Kentridge. Os seus

ironiza o papel dessa mesma Comissão, que se propunha conhecer a verdade sobre crimes do passado, sem, no entanto, punir os agressores. No filme, a câmara utilizada por Ubu remete para as testemunhas que assistem e analisam a violência, mas não agem contra ela. Cf. Tone (2012).

³⁶⁹ Esta metodologia de trabalho aponta para a ideia de transferência entre meios e matérias, para a comunicação relacional entre eles e para a discussão dos limites dos campos de ação, em especial, do desenho. No caso de Kentridge, poderíamos perguntar, onde é que este começa e termina, onde se revela e como se revela — no carvão, no vídeo, na animação *stop-motion*, na performance, na dança, na representação, etc.

filmes revelam o desenho que, por meio de um processo híbrido aglutina e relaciona diferentes tecnologias e meios, e torna-se num desenho em movimento, num filme animado. Este resulta de todo um movimento real e físico entre o fazer e o refazer, o construir e o apagar do próprio desenho, como um trabalho de palimpsesto, que se desenvolve em torno da significação original da palavra italiana *pentimenti* (arrependimentos).

Não só no *Rei Ubu*, mas também outros trabalhos, como *Zeno Writing (Typewriter)*, de 2002 ou os curtos filmes de um minuto, de 2020, revelam um corpo de camadas processuais, que permite estabelecer a analogia com a ideia de *pentimenti*.³⁷⁰ Esta analogia ou relação, aplicável à metodologia e ontologia conceptual do artista, torna-se pertinente, uma vez que os *pentimenti* assinalam a presença de uma espécie de atavismo no processo, em que vão sendo transmitidas a cada intervalo de tempo entre apagamento e refazer, particularidades que vão constituir a substância do desenho e, por fim, da obra. Eles evidenciam todos os pensamentos periféricos, fragmentos, com todas as coisas em que o artista acredita e todas as dúvidas que aparecem durante o ato de criação do desenho e construção de sentido, no estúdio.

Todos os avanços e recuos são registados numa sucessão de camadas, evoluindo a partir do fazer, do apagar e de refazer, e no caso de Kentridge, muitas vezes, voltar a fazer, numa transição e transposição dos limites dos meios e dos *media*: o papel rasgado pode dar lugar ao bronze, o desenho ao movimento *stop-motion*, à performance, à dança, etc.

Do gesto de apagar e esfregar o carvão sobre papel áspero, como em muitos desenhos de paisagens (Tone, 2012, p. 292), resultam vestígios imperfeitos, que constituem o próprio corpo físico das obras. Segundo o artista, filmar o fazer do

³⁷⁰ *Zeno Writing* é o título do filme criado para o teatro e também como filme independente para a *Documenta XI*, 2002, em Kassel, na Alemanha (<https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11>). A narrativa contempla os anos finais do Império Austro-Húngaro antes da erupção da Primeira Grande Guerra, em 1914. Kentridge tomou como ponto de partida o romance *As Confissões de Zeno* de Italo Svevo, de 1923, reformulando a narrativa através de cinco sequências (McCrickard, 2012). Além do filme de 35 mm de 11 minutos de duração, o artista realizou ainda sobre este tema a peça de teatro *Confessions of Zeno*, bem como, fotogravuras e gravuras a ponta-seca. Nestas últimas, o processo de conceção compreendeu o uso de imagens fotográficas extraídas de várias *media* pelo artista, de sombras chinesas, gravações provenientes de arquivos de filmes. Sobre os filmes de um minuto, realizados em 2020, salientamos *Hold* e *Struggle for a Good Heart* em que observamos também a relação com a ideia de *pentimenti* através do apagamento e refazer sucessivo da imagem, ou de forma mais literal, através do próprio pano que serve para apagar, limpar, e que Kentridge destaca, sugerindo novos recomeços. Nestes filmes de um minuto vemos precisamente a prática do desenho em curso, revelando a contração e dilatação do tempo no estúdio, através dessas camadas – *pentimenti* – que dão corpo ao trabalho do artista. Sobre os filmes de um minuto, ver Pereira (2020c).

desenho, como acontece em *Drawings for Projection* (Figura 48), consiste num processo de visão e revisão do próprio acontecimento do desenho. E o apagar é a marca das transformações que vão ocorrendo e que são filmadas:

Esse apagar do carvão, atividade imperfeita, sempre deixa uma mancha cinza no papel. Assim, a filmagem não apenas regista as mudanças no desenho, mas revela também a história dessas mudanças, pois cada rasura deixa um rasto do que aconteceu.³⁷¹

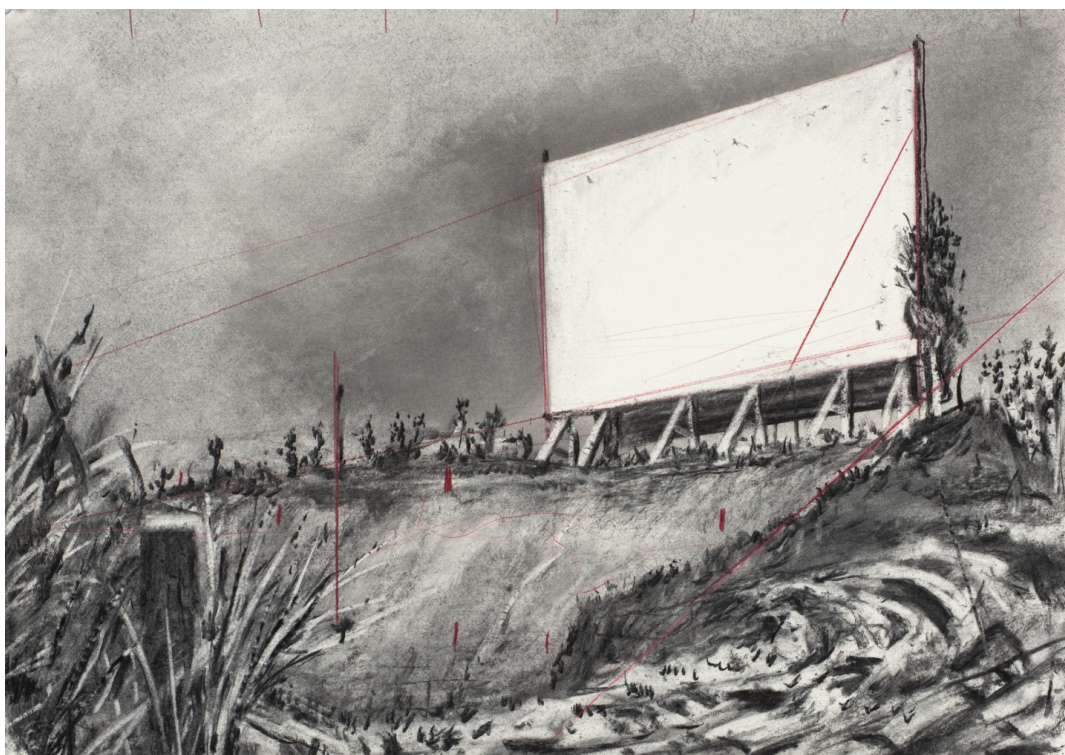


Figura 48 - William Kentridge. Desenho de *Other Faces*, 2011. Carvão e lápis de cor sobre papel, 730 x 960 mm. © William Kentridge.

Este apagamento ou inclusão de outras etapas do processo, como um contínuo palimpsesto, relaciona-se, também, com uma espécie de noção de involuntário, e com a aceitação do imponderável, em que muito do que acontece acaba por fazer parte da obra, mesmo não tendo sido planeado. Como explica Kentridge:

O facto contingente do uso do carvão, o facto contingente da imperfeição do apagamento, o tremer da câmara, tudo produz um filme que tem uma natureza muito

³⁷¹ Tradução a partir de: “This erasing of charcoal, an imperfect activity, always leaves a grey smudge on the paper. So filming not only records the changes in the drawing but reveals too the history of those changes, as each erasure leaves a snail-trail of what has been”, Kentridge (cit. por Tone, 2012, p. 329).

específica, e pelo qual eu tenho que me responsabilizar, mas que não foi consciente, planeado deliberadamente ou racionalmente.³⁷²

O próprio artista afirma a importância de trabalhar em zonas periféricas, entre o pensamento, materiais e tecnologias que são profícuas à construção de sentido e do próprio desenho e, por sua vez, da obra. No lugar orgânico e central de criação artística que é o estúdio, num quiasma entre caminhar e pensar, gera-se o contexto produtivo de uma prática *intermedia* fluída, concretizada através do desenho. Toda a ação do artista revela-se, como *transitus* de um ponto a outro do espaço, *transitus* entre pensamento e ato. Uma ação que revela, nas etapas do processo, todo o movimento real e físico que essa transição acarreta e o movimento do próprio acontecer do desenho (desde o pensar, ao andar, ao fazer, ao apagar, e ao refazer), que reforça na prática de Kentridge, ainda outra dimensão: a do tempo, na transição entre meios e disciplinas, regido pelo desenho.

Através de um processo cognitivo, todo o processo de fazer, reúne pensamento e percepção, que tem na ação do corpo — em especial, no caminhar (entre a parede e o voltar para trás para a câmara, no centro do estúdio) — a vitamina que potencia e enforma a hibridação e o sentido relacional da prática de Kentridge: “É apenas quando estou fisicamente comprometido com um desenho que as ideias começam a surgir. Existe uma combinação entre desenhar e ver, entre fazer e avaliar, que provoca uma parte da minha mente que de outra forma estaria fechada”.³⁷³ Através deste processo, que engloba o registar do ato físico de desenhar no tempo e, pelo mecanismo do apagamento, Kentridge dá visibilidade ao que permanece invisível, dando um sentido literal à definição de Alain Badiou sobre o desenho contemporâneo, quando afirma: “O desenho puro é a visibilidade material do invisível”.³⁷⁴

Rosalind Krauss (1999) referiu-se a Kentridge como um dos artistas que tinha inventado um conjunto de regras pessoais de fazer, aquilo que no âmbito da reinvenção do *medium*, a autora definiu como “technical support” e que, no caso de Kentridge, consiste no processo de apagar e refazer, constituindo cada linha uma possibilidade de arrependimento ou, como se referiu, de *pentimenti*. Uma marca a ser modificada, mas

³⁷² Tradução a partir de: “The contingent fact of using charcoal, the contingent fact of the imperfection of the erasure, the shakiness of the camera, all produce a film that has a very specific nature, and for which I have to take responsibility, but which was not consciously, deliberately or rationally planned”, Kentridge (cit. por Tone, 2012, p. 329).

³⁷³ Tradução a partir de: “It is only when physically engaged on a drawing that ideas start to emerge. There is a combination between drawing and seeing, between making and assessing, that provokes a part of my mind that otherwise is closed off”, Kentridge (cit. por Tone, 2012, p. 329).

³⁷⁴ Tradução a partir de: “Pure drawing is the material visibility of the invisible” (Badiou, 2006, s. num.).

em que cada transformação é gravada pela câmara fotográfica. Kentridge introduzia assim o movimento no desenho, um trabalho em que o desenho é como a marca do tempo, do seu próprio tempo, do seu acontecer.

O tempo do desenho é um conceito transversal na prática de Kentridge, visível também no projeto recente *The Long Minute*.³⁷⁵ O projeto surgiu na sequência da crise pandémica por Sars-cov 2 e perante o acontecimento do confinamento que esta despoletou. Assim, além do tempo no desenho, também o tempo real é inerente a este projeto. Trata-se de um conjunto de pequenos filmes de um minuto, que constituem: “miniaturas poético-surreais do estúdio” (Figura 49).³⁷⁶



Figura 49 - William Kentridge. *Counting Seconds*, 2020. Fotograma do filme de 1', cor e som. Conceção e performance do artista. © William Kentridge.

Os filmes de um minuto permitem estabelecer um paralelismo com as *Six Drawing Lessons*, nas quais o artista reuniu uma série de pensamentos e interpelações

³⁷⁵ *The Long Minute*, com curadoria de Bronwyn Lace, traduz-se por uma série de vídeos, partilhados nas plataformas de redes sociais *Instagram* e *Facebook* ao longo de abril, maio e início de junho de 2020. Bronwyn Lace é directora do *The Centre for the Less Good Idea*, fundado por Kentridge em Joanesburgo. Um centro artístico, dedicado à apresentação de eventos de performance, música e teatro. Ver *Kunsthau Bregenz* (<https://www.kunsthau-bregenz.at/>); e *The Centre for the Less Good Idea* (<https://lessgoodidea.com/>).

³⁷⁶ Tradução a partir de: “poetic-surreal miniatures from the studio” (*Kunsthau Bregenz*, 2020, p. 9). Sobre estes filmes escrevemos recentemente um texto *The Long Minute: seis filmes de William Kentridge*, publicado em *Expressão Múltipla IV: Teoria e Prática do Desenho: atas das conferências*, 2021, em que abordámos seis dos dez filmes realizados pelo artista à data, nos quais utilizou “a atividade física implicada no processo criativo, inquirindo a relação entre o pensar e o fazer do desenho, e o estúdio como local para a construção de sentido.” (Pereira, 2021). Os dez filmes de Kentridge que, à data, incorporaram o projecto de Kentridge, são *And this you say is my life*; *Chair Waltz*; *Counting Seconds*; *Struggle For A Good Heart*; *Dancing Rhinoceros*; *Taking One’s Chances*; *Prisoner In the Book, Hold, Miner & Artist* e *Paper Tree*. Ver *Kunsthau Bregenz* (2022) e Pereira (2021).

sobre desenho, a arte e o estúdio. Tal como estas, os curtos filmes revelam a interrogação permanente do artista sobre o seu trabalho no estúdio. Mostram ainda uma oscilação relativa à mudança de papéis do artista, entre ser criador e ser espectador, que no seu entender, é algo natural que acontece no estúdio e que serve para tornar presentes “coisas que são invisíveis na vida diária”.³⁷⁷ Os filmes tornam presentes as inquietações que surgem no estúdio e revelam, ao mesmo tempo, essa mudança de papéis importante para Kentridge. Em simultâneo, eles revelam o tempo do pensar e do fazer artístico.

O tempo é um elemento central no desenho e é um dos constituintes implicados na ideia que já expressámos do desenho como uma experiência viva, que nos liga ao mundo, que tem o seu próprio pulsar, ritmo, como o respirar, o estar vivo. Kentridge sublinha exemplarmente essa ligação, não só pela forma como assume mostrar os seus desenhos (muitos deles desmaterializados pelo seu fazer em contínuo devir, cujo rasto apenas testemunhamos em registo fílmico), mas pela forma como nestes filmes revela a contração e dilatação do tempo, elemento central de todo esse devir no estúdio (ver Figura 49).

Susan Morris: movimento e transmissão

Susan Morris (1962-) é outro caso de estudo que convocamos para a discussão sobre as ideias de transposição e transmissão aplicadas a processos de desenho. Na prática desta artista britânica, despertaram a nossa atenção, em especial, dois conjuntos de trabalhos em que o desenho é produzido a partir do registo da ação do próprio corpo no espaço, através do uso de uma tecnologia que rastreia e regista o movimento corporal.

O primeiro grupo de trabalhos corresponde à conceção de tapeçarias de grande escala (2010-2016), para as quais a artista utilizou dispositivos recorrentes na medicina, no caso, o *actiwatch*, com o qual rasteou a atividade fisiológica do corpo, que normalmente não é visível, registando padrões de sono e vigília.³⁷⁸

³⁷⁷ Tradução a partir de: “things that are invisible in daily life.” (Ruiz e Luke, 2019).

³⁷⁸ Outros exemplos destes dispositivos usados na medicina são, desde o remoto esfigmógrafo, um aparelho mecânico, inventado no século XIX, considerado o primeiro dispositivo externo, não-invasivo, utilizado para estimar a pressão arterial; o oxímetro de pulso de dedo portátil, que monitoriza os sinais vitais durante as atividades cardiorrespiratórias; o monitor de medição cardíaca, em formato de relógio ou pulseira, ou aparelhos de fMRI (*Functional Magnetic Resonance Imaging*), a que pode ser associada eletroencefalografia (EEG), um método de monitorização eletrofisiológico utilizado para registar a atividade elétrica do cérebro. Este, em conjunto com o fMRI utilizam-se para mapeamento da atividade cerebral, que pode ser traduzida depois numa forma de traçado gráfico.

O segundo grupo de desenhos são os *Untitled motion capture drawings*, de 2009, que enquadram, de forma singular, por um lado, a problemática do uso da luz, por outro, do movimento, como meios de produzir desenho. Na sua produção, a artista utilizou o corpo e sensores de movimento sensíveis à luz. Concretamente rastreiam o movimento do corpo, como tentativa de entendimento da sua relação com o contexto espacial. O movimento como extensão do corpo, na relação com o espaço real (com o espaço cartesiano coordenado, com os objetos, com os outros, com o mundo), em que o espaço se torna espaço do ser – do ser corpo – e da unicidade desse corpo com o mundo que o envolve. Neste sentido, parece-nos apropriado aplicar o conceito de propriocepção ao trabalho de Susan Morris, uma vez que ele se relaciona com uma pesquisa do sentido corporal na relação com o espaço.³⁷⁹

O processo metodológico de Morris é enquadrado no domínio do desenho, envolvendo espaço e tempo, a relação do corpo com o espaço e o movimento que o corpo ocupa nesse espaço e tempo determinados. Através de um processo de transposição e transmissão, a artista transforma o movimento em desenho, recolhendo-o através do uso de sensores de captura de movimento no seu próprio corpo, que gravam a sua dinâmica e energia. Surgindo como possibilidade *intermedia*, o desenho no trabalho de Morris (finalizado em tapeçaria, ou em fotografia, como os desenhos de captura de movimento) é o registo da sensibilidade táctil do corpo, através da gravação dessa atividade pelo uso de dispositivos tecnológicos.³⁸⁰

Os dados registados pelos dispositivos, o *actiwatch* no caso das tapeçarias, foram armazenados num computador, e com eles foram desenhados gráficos, que correspondem a estruturas formais semelhantes a grelhas:

como planos anuais, folhas de cálculo ou calendários. Estes servem como uma espécie de ponto de retenção ou suspensão daquilo que é incomensurável recolher invisivelmente,

³⁷⁹ Parece-nos que no trabalho de Susan Morris que referimos, existe um tipo de inconsciência corporal em relação ao desempenho do corpo ou de determinadas partes, que permite a aplicação deste conceito. Algo invisível relacionado com as sensações do próprio corpo em relação ao espaço, a que a artista dá visibilidade, através do registo pelos meios tecnológicos que utiliza e que depois transforma em desenho.

³⁸⁰ O processo de realização das tapeçarias de Morris, como processo de transposição e transmissão *intermedia* teve origem no uso contínuo do *actiwatch* no pulso da artista, que gravou os dados biométricos, traduzindo-os em representações gráficas dessa atividade. A conceção das obras para este projeto partiu de um convite do *Wellcome Trust*, em 2010, para criar trabalhos para o Hospital John Radcliffe, em Oxford, pelo que a artista decidiu fazer grandes tapeçarias, inserindo os dados recolhidos com o *actiwatch* ao longo de cinco anos, em distintos períodos de tempo. Estes dados foram enviados aos teares Jacquard, em Ghent, na Bélgica, que converteram os valores numa sequência de padrões de linhas com código de cores, num espectro do preto ao vermelho em que, para distintos níveis de atividade, correspondiam cores diferentes.

como ausência. Desta forma, eventos e fenómenos que são indetetáveis, inexplicáveis ou inconscientes são entrelaçados com linhas que marcam os dias da semana, as horas do dia, do nascer e do pôr-do-sol, assim o meu próprio desvio padrão coexiste com eventos mais facilmente identificáveis na minha história pessoal, como uma viagem a Nova York que me empurrou para um fuso horário diferente.³⁸¹

Esses desenhos diagramáticos (grelhas ou gráficos) traduziram o nível e a duração da atividade da artista em conjuntos de cores, organizadas ao longo de uma linha do tempo (Figura 50). Como a própria referiu: “as cores brilhantes são o traço de minha atividade “no mundo” e as áreas escuras (as sombras) correspondem aos momentos em que estou “fora dele”, dormindo e, muito provavelmente, sonhando”.³⁸²

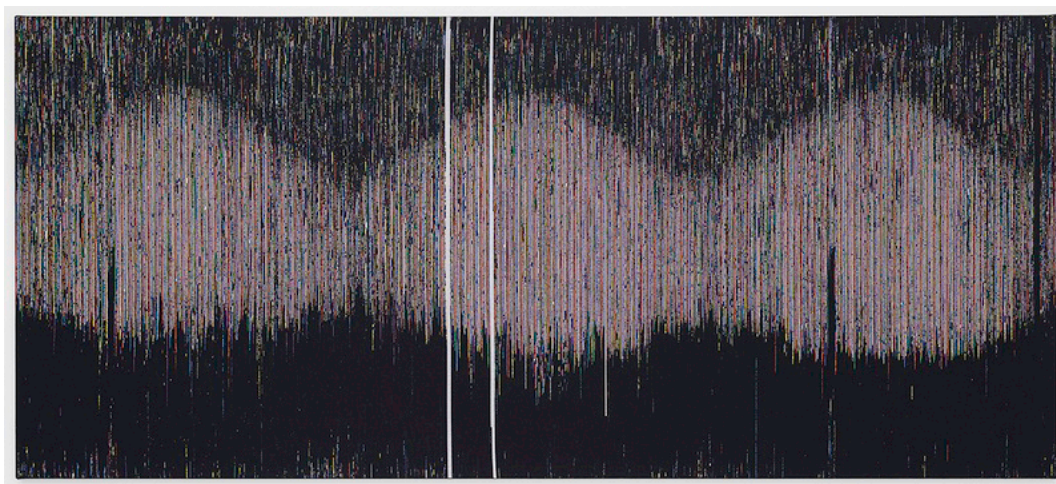


Figura 50 - Susan Morris. *SunDial: NightWatch Activity and Light 2010-12* (Herringbone weave), 2017. Tapeçaria Jacquard: fios de seda e algodão yarn, Ed. 2/3, 1300 x 3120 mm. Imagem © Susan Morris/ Bartha Contemporary.

Estes desenhos revelam os métodos processuais de transposição e transmissão, que queremos salientar. Os dados e a informação que, na origem, são números traduzidos em pixéis, por sua vez, são convertidos em imagens que são entendidos pela autora como desenho: a forma não material dos dados recolhidos é transformada visualmente em traçados lineares, traduzidos e transpostos para tapeçaria ou impressão a jacto de tinta. O processo de Susan Morris mostra o desenho como uma sucessão de

³⁸¹ Tradução a partir de: “such as year planners, spreadsheets or calendars. These serve as a kind of holding place or suspension for that which is unmeasurable to collect invisibly, as absence. In this way events and phenomena that are untraceable, inexplicable or unconscious are intertwined with lines that mark out the days of the week, the times of the day, of sunrise and sunset, thus my own standard deviation coexists alongside more easily identifiable events in my personal history such as a trip to New York that propelled me into a different time zone.” (Morris, 2012).

³⁸² Tradução a partir de: “the bright colours are the trace of my activity “in the world” and the dark areas (the shadows) are when I’m “out of it”, sleeping and, quite probably, dreaming”, Susan Morris (cit. por Iversen, 2012).

fases ou de acontecimentos, que lembra os métodos de gravura, que começam num determinado meio e terminam num outro.

Congregando o involuntário, a memória da própria ação do corpo e ao mesmo tempo a ideia de intermitência, o resultado traduzido na forma de desenho numérico (digital), transformado visualmente num diagrama de linhas de múltiplas cores, é traduzido na marca (o traço) da ação do corpo da artista.³⁸³ Revela-nos um processo de transmissão entre meios, e entre distintas tecnologias, em que o desenho ultrapassa os limites da linguagem gráfica tradicional, quer em termos conceptuais quer no processo, nas sucessivas etapas de transferência entre diferentes tecnologias.

Outra relação de transmissão que encontramos no trabalho de Susan Morris relaciona-se com a fotografia. Sobre esta relação, que assenta no registo do movimento, traduzido em feixes de luz branca, como impressão em papel de fundo negro — processo que coloca o tempo como elemento fundamental do trabalho de Morris — a artista salienta a importante influência do trabalho de Étienne-Jules Marey. Este trabalhou a ideia de tempo na fotografia, registando o arrastamento do movimento, o evento de uma ação.³⁸⁴ Morris (2012) refere que Marey conseguiu mostrar pela fotografia algo que era invisível, acrescentando um sentido atmosférico, de certa forma subjetivo, que exhibe em condições perfeitas as características do visual e a simultaneidade, conseguindo imagens em que não há separação entre figura e fundo, mas “um ‘imediatismo contínuo de uma propagação puramente ótica’”.³⁸⁵

³⁸³ A intermitência refere-se aos períodos ‘entre’ sono e vigília, ‘entre’ atividade e inatividade, por exemplo.

³⁸⁴ Cf. entrevista de Susan Morris para a Bartha Contemporary Gallery, em Londres, no âmbito da exposição *Reflex II: The Brain Closer Than The Eye*, entre 22 de fevereiro e 5 de maio de 2018 (Bartha Contemporary Gallery, 2018).

³⁸⁵ Tradução a partir de: “a ‘continuous immediacy of a purely optical spread.’” (Morris, 2012). Como se viu no Capítulo 1, na Parte I da tese, não só as experiências de Marey, mas também as de Muybridge conseguiram ‘trazer’ o tempo para dentro da fotografia. O tempo é também referido por David Hockney como elemento distintivo entre fotografia e desenho (Hockney, 1985), tendo o próprio efetuado experiências com fotografia em que utilizou a técnica sequencial e simultânea de imagens. Ou mesmo com a câmara de filmar para ‘desenhar’: “drawing with nine cameras”, utilizando nove câmaras para captar imagens nas florestas de Woldgate, em Inglaterra. Cf. Gayford (2011, pp. 229-235). A fotografia congela o tempo, no entanto, como demonstram as experiências de Muybridge e de Marey, essa mesma tecnologia permitiu transpor essa evidência, porque com ela, estes autores conseguiram, cada um, com o seu processo registar o movimento de um corpo no tempo e no espaço. Muybridge, como dissemos, pretendeu precisamente colocar o tempo dentro da fotografia, procurando capturar a trajetória do corpo em movimento num único campo, utilizando a câmara, através da simultaneidade de imagens. Por sua vez, Marey conseguiu produzir uma trajetória gráfica temporal de uma ação numa mesma imagem (Janson, 1998, p. 665). O seu trabalho constitui uma inspiração para Susan Morris.

Ao usar no corpo, dispositivos de rastreamento digital, Susan Morris criou um registo de gestos aparentemente repetitivos para produzir imagens que a artista considera do domínio do desenho, porque reproduzem marcas que considera ‘reais’, não codificadas, do movimento físico do seu próprio corpo, impressas diretamente, e de aspeto diagramático, seja em forma de grelha seja de novelo, vórtice. Marcas que traduzem diretamente o movimento capturado. Estas revelam os próprios processos que determinam a sua aparência. Ao traduzir os dados digitais, captados no espaço tridimensional, como uma imagem bidimensional, cada movimento é exibido como um único gesto, numa rede de transposição *intermedia* e transmissão de informações.

Na série de desenhos *Untitled Motion Capture Drawing*, de 2009, Morris usou também a tecnologia para capturar e documentar o movimento e o tempo, através do recurso a sensores de captura de movimento. Na sua essência, estes trabalhos são também desenhos de luz, diagramas dos movimentos da ação do corpo. Estes documentam bem a relação com a fotografia que a artista salienta. Enquanto desenvolvia uma atividade física repetitiva num estúdio de alta tecnologia, Morris usou os sensores em diferentes partes do corpo (ver Figura 51). A atividade foi registada, os dados arquivados e, depois, transcodificados em linhas impressas a jacto de tinta como uma fotografia em papel. Como explicou:

“Feito num estúdio de alta tecnologia na Universidade de Newcastle, gravei-me a mim própria a trabalhar num novo desenho de linha de prumo e, numa outra sessão, um ano depois, em dois novos *Architectural Drawings* (of 3 Redacre Road) enquanto usava refletores presos a várias partes do meu corpo incluindo as minhas mãos, pés, cotovelos, joelhos, cabeça e entre as minhas omoplatas”³⁸⁶.

³⁸⁶ Tradução a partir de: “Made in a high-tech studio at Newcastle University, I recorded myself working on a new *Plumb Line Drawing* and, in another session a year later, two new *Architectural Drawings* (of 3 Redacre Road) while wearing reflectors attached to various parts of my body including my hands, feet, elbows, knees, head and between my shoulder blades” (Morris, 2012).

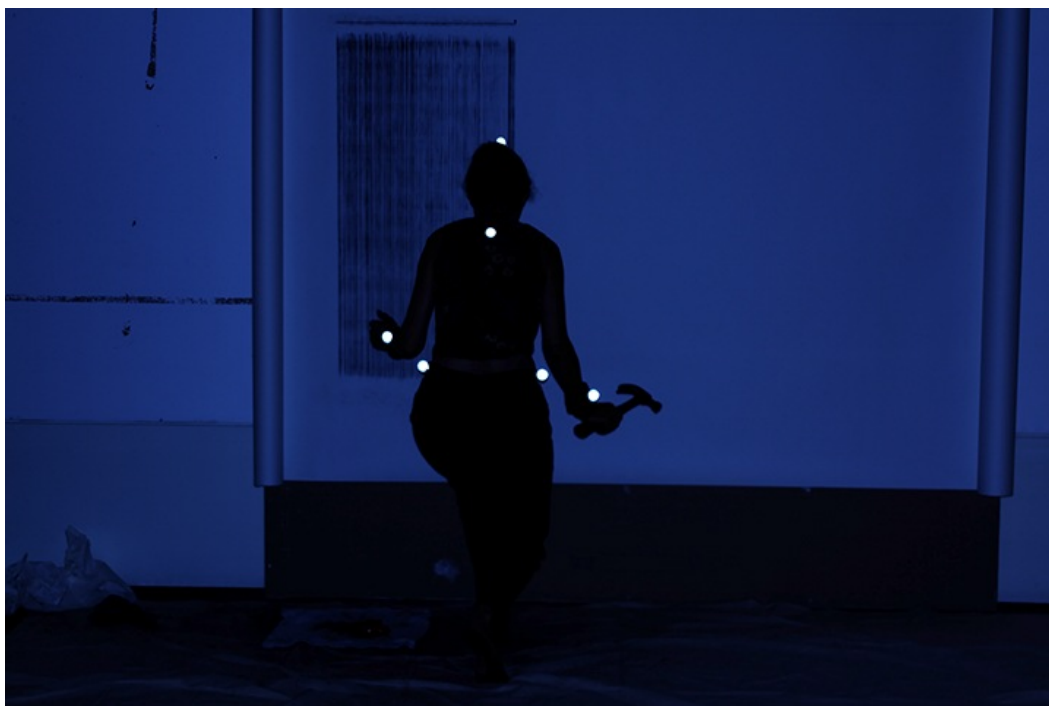


Figura 51 - Susan Morris. Fotografia documental do trabalho, no estúdio, de captura de movimento, 2009. Fotografia © Susan Morris.

Como se observa em *Motion Capture Drawing [ERSD]: View from Above*, 2012, (Figura 52), o emaranhado de linhas visíveis é o resultado da dinâmica corporal invisível, revelada e materializada por meio da conversão de dados digitais em linhas brancas num fundo negro. A teia de finas linhas brancas forma-se a partir da impressão em negativo contra um fundo preto, denso e fosco, um campo preto impenetrável, desprovido de qualquer coordenada espacial ou temporal fixa (Krěma, 2012).

O vórtice de linhas finas e brancas nos desenhos, na realidade é o vazio que a tinta preta não cobre. O papel não marcado, a branco, significa, para Morris, uma ausência que converge para um novelo indecifrável de linhas que ocupam “um espaço paralelo a essas marcas, um lugar onde o espaço modifica, como se fosse elástico, e a simultaneidade de dentro e de fora anuncia-se como uma presença sensorial”.³⁸⁷

As linhas mostram a atividade invisível do corpo, que se revela na ausência da luz branca, num processo que se desenrola na escuridão de uma gravação digital. As linhas brancas são o movimento, registado como vazio no fundo negro da impressão a jacto de tinta, que representa o espaço em que o corpo se moveu.

³⁸⁷ Tradução a partir de: “a space parallel to these marks, a place where space flips, as if elasticised, and the simultaneity of inside and outside announces itself as a felt presence” (Morris, 2012).

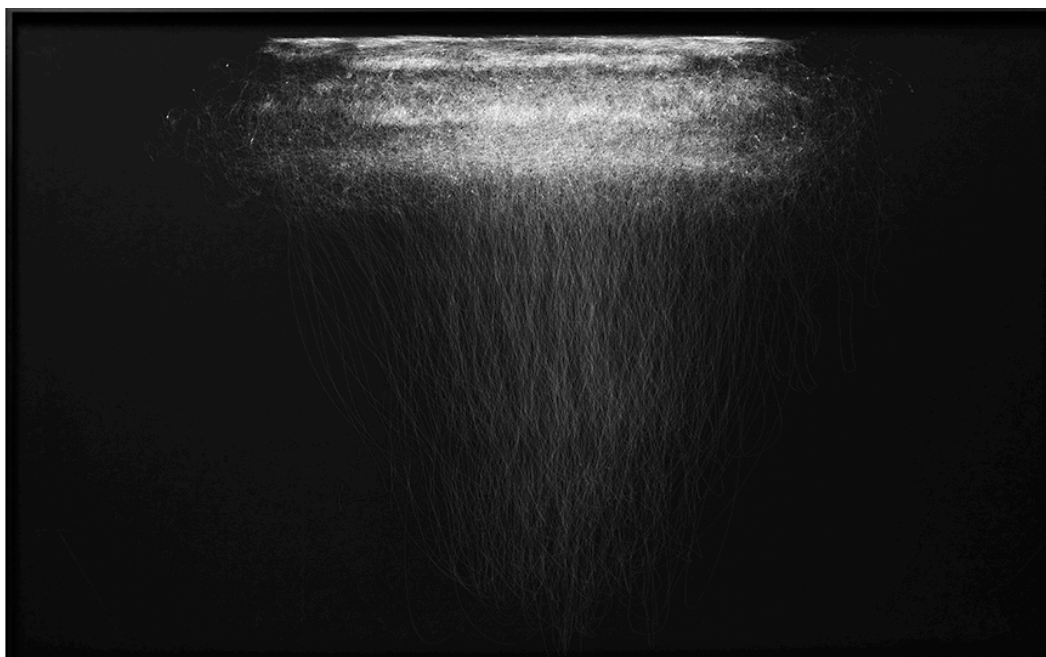


Figura 52 - Susan Morris. *Motion Capture Drawing [ERSD]: View from Above*, 2012. Impressão a jacto de tinta sobre papel Hahnemühle, 1500 x 2500 mm. Fotografia © Susan Morris.

O processo de fazer do desenho de Morris, coloca, assim, também em equação, a relação com o fundo, tão particular no desenho, e que, como vimos, tem sido observado como uma das suas distinções mais proeminentes. Uma relação que, neste caso, se revela como as marcas de um corpo que está, mas que deixa constantemente de estar, porque se desloca, transita no espaço, dando origem a uma apresentação abstrata a branco dentro do negro.

Morris (2012) refere que estes desenhos de captura de movimento (ver Figura 52) emergem da escuridão ou desaparecem nela, como se fossem eclipsados por ela. E compara-os a partículas de fumo suspensas sob o denso preto da fuligem da tinta. São desenhos que apenas podem ser feitos através da tecnologia digital, pois, segundo a artista, esta é a única maneira de reunir dados provenientes desse lugar do corpo, ao qual não se pode chegar, porque não tem referente físico definido, e que só é possível rastrear através de um dispositivo elétrico.

Segundo a artista, a digitalização fornece também uma versão mais direta da marca que lhe interessa, na medida em que pode revelar, manifestar, dar forma a fenómenos que são invisíveis ou parecem vir do nada. A gravação digital produz o que a artista entende, por marcas ‘reais’, construções ou representações não imaginárias:

Em vez de codificar a realidade, portanto, posso imprimi-la. Através do uso de dispositivos que armazenam dados que são, por assim dizer, gravados “no escuro”, posso

produzir uma linha que demarca o vazio, é suspensa no vazio. Esta é uma marca que delinea a natureza na sua ausência, como a (in) articulação do ser.³⁸⁸

Os desenhos de captura de movimento de Susan Morris, podem comparar-se com os das séries *Blind Time* de Robert Morris, em termos da sua externalidade e do processo, mas ao contrário destes, que eram, como referiu Kimberly Paice (1994, p. 244) espelho do contacto com a superfície e não memória do gesto, os de Susan Morris são, por sua vez, vestígios de gestos no espaço, são esse rasto, essa memória.

Este conjunto de desenhos de Susan Morris tem como objetivo consciencializar o espectador do ritmo complexo, quase como uma dança, dos movimentos corporais e dos gestos habituais que, mesmo nas atividades mais mundanas, possuem a sua própria lógica e deixam o seu próprio tipo de rasto. Os desenhos são, portanto, algo entre um traçamento [*trait*] criativo e um diagrama de dados científicos; um tipo de notação, transmissão, que se recriou num novo meio e, por transferência ou extensão da origem em que foi gerado, criou uma memória do seu acontecimento.

Simultaneamente, à semelhança das tapeçarias, encontra-se também presente nos *Motion Capture Drawings* algo de involuntário e de intencional, que Morris descreve como: “[o] traço [de] um corpo nas garras de um ritmo ditado por seus próprios desejos indisciplinados”, pois a artista acredita que, na tomada de decisões, deve existir “uma espécie de rebeldia”, ou seja, algum tipo de rutura com uma certa lógica ou regra estipuladas à partida para produzir, projetar ou gerar as marcas: “uma cegueira convulsiva, que só pode ocorrer numa marca que é colocada involuntariamente”, e que a artista associa a um tipo de inconsciente corporal que relaciona com a expressão de Marcel Duchamp sobre a existência de “uma quarta dimensão invisível”.³⁸⁹

Esta ideia lembra-nos Jean-Luc Nancy (2013, pp. 15-19) sobre a necessidade de haver um prazer necessário, associado à produção das marcas, ou do desenho, que não se traduz por palavras. Nestes desenhos de Morris, esse prazer está relacionado com todo um sentir do corpo. É tornado visível pelas linhas brancas, que são marcas dos aspetos invisíveis e não controlados, que correspondem a momentos de riso ou de

³⁸⁸Tradução a partir de: “Rather than encoding reality, therefore, I can imprint it. Through the use of devices that store data which is, so to speak, recorded ‘in the dark’, I can produce a line that demarcates emptiness, is suspended in emptiness. This is a mark that delineates nature in its absence, as the (in) articulation of being” (Morris, 2012).

³⁸⁹ Tradução a partir de: “[the] trace [of] a body in the grip of a rhythm dictated by its own, unruly, desires”; “a kind of rebelliousness”; “a convulsive blindness, which can only occur in a mark that is laid down involuntarily”; “an invisible fourth dimension” (Morris, 2012).

tristeza, a ações espontâneas, do movimento criativo do corpo. Elas surgem, como refere Ed Krěma (2012), de um não local, surgem do movimento dinâmico, que nos lembra a metáfora de desenho ou de linha de Paul Klee, como um ponto em deslocação.

A presença do involuntário no desenho, derivado de ações que o corpo não controla totalmente, pode ainda remeter, tal como o trabalho de Kentridge, para os *pentimenti*, que evidenciavam os traços de estados anteriores do trabalho, dando a ver a possibilidade do evento do desenho, ao mostrar decisões, escolhas, ideias e mudanças, alterações que o desenhador empreende durante o processo do desenhar.³⁹⁰ No fundo, trata-se de todo um processo, que reforça uma prática desenvolvida através de estratégias de transposição e transmissão que permitem no seio das práticas contemporâneas, observar a prática de desenho de Susan Morris como híbrida e relacional.

Fernando Calhau: invisibilidade e limites

Para enriquecer a reflexão em relação às ideias de transmissão, transposição e transição no desenho, observamos agora o caso do trabalho do artista português Fernando Calhau (1948-2002).

Fernando Calhau desenvolveu uma prática de características singulares, cuja obra, por si só, se informa em muitos dos conceitos em estudo nesta investigação. No que respeita à prática do desenho, coloca várias interpelações que são importantes no contexto da tese, respeitantes ao cruzamento dos conceitos pensamento, experimentação e acontecimento na relação com o desenho, bem como as questões dos limites, a

³⁹⁰ Sobre o involuntário nos desenhos de captura de movimento de Susan Morris, Ed Krěma (2012), defende que ele reside em certo sentido, no corpo involuntário da artista, que é o sujeito e o objeto desses trabalhos. Para lá do eu, “o sujeito é desenraizado de representação e projeção imaginária. É também um corpo sujeito a forças psíquicas e sociais que estão além de seu controle e que, no entanto, o condicionam e impulsionam”. Tradução a partir de: “the subject as excised from representation and imaginary projection. It is also a body subjected to psychic and social forces that are beyond its control, and which nevertheless condition and propel it” (Krěma, 2012). E é objeto apenas na medida em que aceita ser um objeto virtual, que nunca está localizado adequadamente em lugar algum: “Em vez disso, é um corpo que objeta, que protesta”. Tradução a partir de: “Rather, it is a body that objects, that protests” (Krěma, 2012). Estas alterações ao longo do processo, podem equiparar-se, à revelação dos *pentimenti* pelo processo tecnológico de reflexão por infravermelhos e raios-X, ou que as próprias pinturas vão revelando, ao tornar-se transparentes perante o desgaste pelo tempo. Ou aos dos desenhos clássicos como os de Leonardo da Vinci, que revelam frequentemente essas linhas e manchas que faziam parte da construção mental do desenho, mostrando a dinâmica do gesto, o fluxo do ato do desenho, acabando por alguns dos desenhos revelarem uma certa densidade de linhas, à qual podemos aproximar a teia de linhas brancas dos desenhos de captura de movimento de Morris. Estes, porém, não respeitam a uma construção mental (tal como em Leonardo), mas à dinâmica do movimento do corpo, o que torna a comparação ambivalente (pela incorporação do involuntário na ação do corpo), no entanto, possível. Possibilidade que se sublinha nos desenhos de Morris, através da comparação com o emaranhado de linhas brancas, resultado do evento do desenho, neste caso, produzido pelos sensores que capturaram o movimento do corpo.

transição *intermedia*, o espaço e o tempo. Questões que fundamentam uma ideia de hibridação e de relação sobre a prática de Fernando Calhau e que justificam a sua abordagem neste contexto.

O artista realizou uma obra baseada numa metodologia de cariz essencialmente experimental e na transversalidade de meios, pensada, fundamentalmente, não a partir do desenho, mas da própria ação de desenhar, traduzindo essencialmente uma pesquisa como ‘exercício experimental’ sobre os limites e possibilidades dessa ação. A sua metodologia de trabalho constituiu uma forma de pesquisa sobre o desenho assente, como em Richard Serra, num pensamento sobre o processo. Uma prática que encaixa na ideia de desenho como campo aberto e na descrição de desenho de Alain Badiou, como visibilidade material da invisibilidade.³⁹¹

Em relação a este artista guardamos a memória da visita a exposições desde o início da primeira década do século XX, ainda antes da sua morte em 2002.³⁹² A partir delas pudemos observar que Fernando Calhau desenvolveu uma prática que privilegiava o sentido do processo de fazer, com recurso a distintos *media*, desde a gravura, ao filme, à serigrafia, à pintura, à fotografia, ao desenho, e à escultura.

A sua obra caracteriza-se pela monocromia, repetição, serialização, reprodução mecânica (através de processos da gravura e serigrafia), pela utilização de diferentes escalas e pelo uso do negro, como cor e não-cor, como densidade e apagamento (ou invisibilidade).³⁹³ Por um lado, como apagamento da imagem, por outro, apagamento da marca da mão.³⁹⁴ Essa anulação da marca da mão fazia-se a partir do gosto pela precisão e rigor de execução, pelo interesse no virtuosismo e no minimal (ver Figura 53).

³⁹¹ Explicamos mais adiante esta relação, que neste caso, respeita ao uso que o artista faz do negro.

³⁹² Referimo-nos a *Passageiro Assediado* dedicada ao desenho e a *Work in progress* (exposição ontológica) que não integrou desenho, ambas de 2001, no Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian, em Lisboa; e a *Um passo no escuro* (com Rui Chafes), em 2002, no Pavilhão Branco do Museu da Cidade (hoje Museu de Lisboa), o ano da morte do artista. Mais tarde, em 2007, após a sua morte, recordamos *Convocação I-II (Modo Menor e Modo Maior)*, também na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, que abarcou um período de tempo entre 1965-2002, correspondente ao período cronológico da carreira artística de Fernando Calhau. Esta mostra englobou várias vertentes do seu trabalho desde pintura, desenho, fotografia, vídeo e instalação e combinou obras da coleção da Fundação com outras provenientes do espólio do artista, doado pela viúva Maria Cândida, à mesma Fundação.

³⁹³ O negro é símbolo, absorção de luz, “sistema de conceitos como escuridão que se opõe à luz”, “escolha intelectual”, cegueira, proposta “romântica” (Chafes, 2007, pp. 32-33) e gótica (Sardo, 2007, p. 62), com a qual a noite parece coincidir (Silva, 2007, p. 19). No desenho, o negro é, pois, energia e ação, mas também repetição e, simultaneamente “reflexo e *figura* do infinito” (Silva, 2007, p. 18).

³⁹⁴ Segundo Delfim Sardo (2007, p. 49), o negro como forma de apagamento ocupou o centro da pesquisa do artista; seguindo um percurso constantemente informado pela repetição (por um lado, centrada na recursividade de procedimentos, por outro, assente numa organização serial do trabalho).

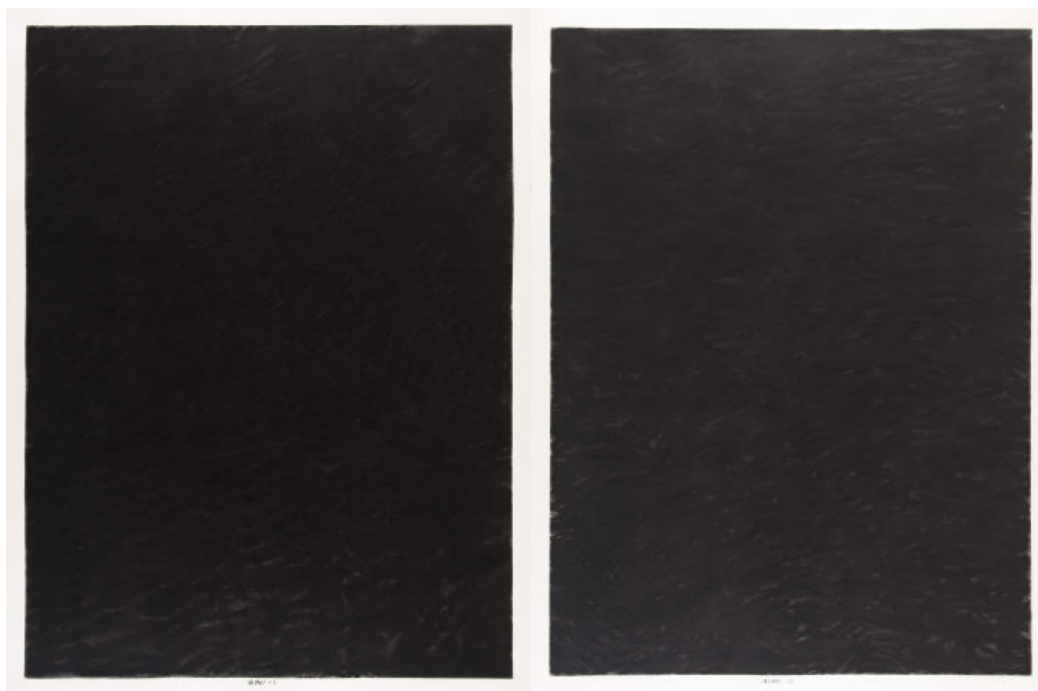


Figura 53 - Fernando Calhau. Esquerda: *Sem título* #327, 2002. Carvão sobre papel Arches, 1600 x 1200 mm. Direita: *Sem título* #326, 2002. Carvão sobre papel Arches, 1600x1200 mm. Col. FCG.

Com uma sensibilidade conceptual, abstrata, gótica (Sardo, 2007) ou romântica (em que a noite e o negro têm um papel marcante) e enérgica, Fernando Calhau desenvolveu uma pesquisa artística que refletia sobre o desenho, a forma, o tempo, o espaço. Mas também sobre as condições de receção da obra. Ou seja, um exercício ou prática experimental, focado numa atenção particular à questão do tempo e à presença da mão, à qual contrapôs uma componente conceptual. Segundo Delfim Sardo (2007), Fernando Calhau procurava, na sua prática artística, um sentido “mais acidental do que programático” (p. 62), a qual “nas suas vicissitudes e descontinuidades, constituiu uma poderosa e frágil tentativa de ser, simultaneamente, cega e clarividente” (p. 62).

Dos aspetos enunciados sobre a obra de Fernando Calhau interessa-nos observar três aspetos: a questão da invisibilidade, que se manifesta pelo apagamento associado, como se disse, ao uso do negro e à intenção de desvanecimento da marca da mão (a qual relacionamos também com a inferência de Alain Badiou sobre o desenho contemporâneo como “visibilidade material do invisível”); a questão do tempo no desenho (conceção já abordada anteriormente relativamente a outros artistas); e a questão da presença de estratégias de transposição e transmissão, manifesta pelo uso de múltiplos *media* e que evidenciam o desenvolvimento da sua obra numa lógica experimental e de transição, assente num pensamento sobre os seus limites e sobre a noção de limite, a respeito do desenho e do desenhar.

Começamos por este último ponto que atravessa conceptualmente toda a estrutura que conduziu a este estudo. Fernando Calhau explorou questões relativas aos limites da forma abstrata e do enquadramento, à ideia de série e de repetição, interrogando o sentido do desenho, enquanto disciplina autónoma, e a imanência da materialidade do negro e a repetição “para devolver ao desenho a pureza e o infinito dos seus próprios processos de pensamento” (Silva, 2007, pp. 11-16).³⁹⁵

Trata-se de um processo ao qual o artista se referia como uma pesquisa em torno do espaço e do tempo ou “*time/space research*” (Calhau, em Sardo et al., 2001, p. 91). Na prática, correspondia a um conjunto de estratégias de transposição e transmissão *intermedia*, que interrogava os seus próprios meios e fins, em que estes conceitos são trabalhados em forma de escultura, assumindo a palavra *Time* uma corporalização pela luz do árgon sobre o aço “escrita em plena luminosidade” (Fernandes Jorge, em Faria, 2007, p. 65), mas também na fotografia, como na série *Stage*, de 1977 e ainda, em filme e em desenho.

A peculiaridade dos desenhos da década de 1970 reside no facto de congregarem tecnologias manuais e mecânicas no mesmo plano, intervenções com lápis de cor sobre serigrafia, criando obras essencialmente de formato quadrado (com predominância por quadrados negros), através dos quais o artista explorou a noção de limite (ver Figura 54).³⁹⁶

Este procedimento híbrido que aglutina tecnologias manuais e mecânicas, relaciona-se com a experiência proveniente da prática da gravura e estudos realizados na Slade School of Art, em Londres.

³⁹⁵ Trabalhos apresentados na Fundação Gulbenkian, em 1975, sob o nome *Graphic Works*, e que correspondem a desenhos feitos em Londres, enquanto estudante na Slade School of Fine Art, como bolsheiro da Fundação Gulbenkian, durante 1973 e 1974, convocam estas questões. Além da prática da gravura, que desenvolveu desde cedo (segunda metade da década de 1960) e, depois em Londres, com Bartolomeu Cid dos Santos (1931-2008), e que teve um impacto forte na sua obra, Calhau dedicou-se também ao estudo da fotografia, incorporando-a nos trabalhos apresentados em 1975, na Gulbenkian. O mar, o chão, o céu e a vegetação foram os temas das fotografias que serviram de base às obras em gravura, dando origem a um grupo de desenho, de cariz essencialmente abstrato (afastado das questões da *mimesis* e da representação).

³⁹⁶ Além da obra gráfica da década de 1970, a temática dos limites foi também abordada num grupo de desenhos de 1990, integrados na exposição *Convocação I-II*. Como podemos ver no catálogo (Faria, 2008, pp. 193-205), neles observa-se uma forma branca retangular que se lê como vazio, demarcado exteriormente a negro, em torno dos seus limites. Neles, o fenómeno desenho tornou-se um evento, uma epifania (Faria, 2008, p. 193).

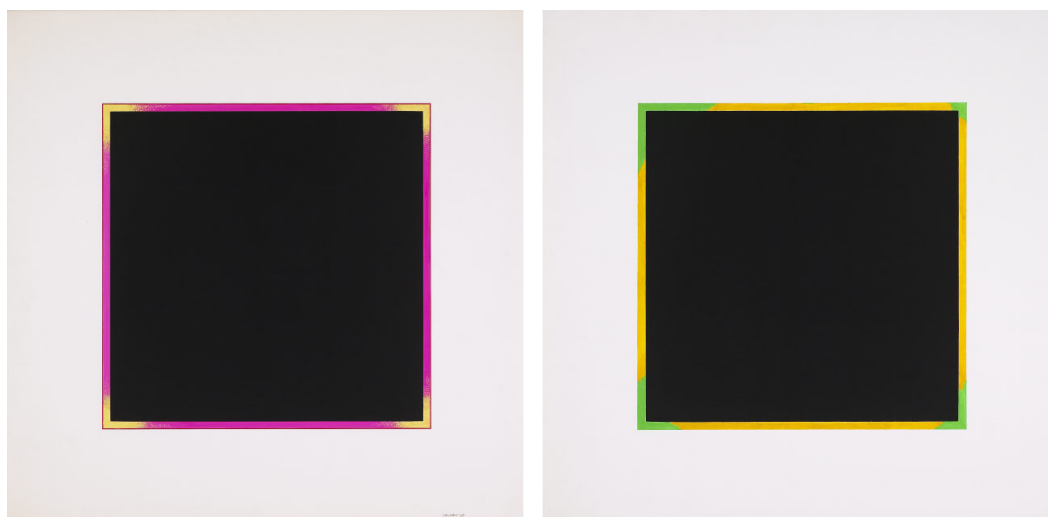


Figura 54 - Fernando Calhau. Esquerda: *Sem título #593*, 1970. Papel, serigrafia e lápis de cor, 660 x 660 mm. Direita: *Sem título #592*, 1970. Papel, serigrafia e lápis de cor, 660 x 660 mm. Col. FCG.

Os limites da forma, quadrada, sobretudo, marcam o lugar da ação do desenho e constituem o que Castro Caldas (2007, p. 30) chamou de “forma-ideia”: o lugar onde o desenho denuncia, anuncia e pensa “relações de hierarquia, contiguidade, pertença ou semelhança – mas também de olhar, [e] memória...” sobre essa mesma forma. Conceito que nos remete para Jean-Luc Nancy (2013), quando afirma:

Desenhar é, portanto, a Ideia - é a verdadeira forma da coisa. Ou melhor, é o gesto que parte do desejo de mostrar essa forma e de traçá-la para mostrar a forma – mas não de traçar para revelá-la como uma forma já recebida. Aqui, traçar é encontrar e, no sentido de encontrar, procurar uma forma de vir (...) – uma forma de vir que deve ou pode vir através do desenho. (...) O desenho designa a forma ou a ideia. É o pensamento que designa, apresenta, demonstra ou ostenta.³⁹⁷

Podemos afirmar que o desenho, em Fernando Calhau, além de experimental sobre o próprio desenhar, contempla também a mais antiga distinção liminar do desenho, ou seja, enquanto forma do pensamento, ao recorrer à hibridação de técnicas como veículo para a “ideia de atravessamento no espaço e intensificação no tempo” (Silva, 2007, pp. 12-14). O negro em Fernando Calhau é, pois, substância: a substância do desenho tornada em invisibilidade; absorção da luz; substância que contém todas as coisas. É, portanto, intelectual, como afirma Rui Chafes (2007, p. 33).

³⁹⁷ Tradução a partir de: “Drawing is therefore the Idea – it is the true form of the thing. Or more exactly, it is the gesture that proceeds from the desire to show this form and to trace it so as to show the form – but not to trace in order to reveal it as a form already received. Here, to trace is to find, and in order to find, to seek a form to come (...) – a form to come that should or that can come through drawing. (...) Drawing designates the form or the idea. It is the thought that designates, presents, monstrates, or ostentates” (Nancy, 2013, p. 10).

Por fim, é também apagamento, sendo este o campo de pesquisa mais enérgico e permanente de Fernando Calhau (Sardo, 2007, p. 51). Este processo de apagamento, que pretende “disfarçar a manualidade através de uma enorme sofisticação na manufatura” (o artista “procedia manualmente até a marca manual desaparecer do trabalho”), torna-se afinal, paradoxalmente numa marca autoral (Sardo, 2017, p. 71), um procedimento transversal a outros meios como o filme ou a pintura.

É como “uma cápsula monocromática negra, uma cápsula de isolamento” (Calhau, em Sardo et al., 2001), que o artista entende os desenhos de *time-space-research*. O seu sentido encontra-se no próprio corpo do artista (Maia, 2007). O corpo do artista é essa cápsula que, porque se movimenta, pode atravessar o espaço e o tempo:

Afinal, durante o dia a noite não é assim tão inalcançável: bastam umas horas de avião, e eu atravesso a fronteira do dia. É isto que tenho em mente quando falo de “time-space-research”; o dia e a noite estão presos ao espaço em que eu me movimento, mas eu posso atravessar o espaço (Calhau, cit. por Maia, 2007, p. 73).

A questão do tempo é transversal a toda a obra de Fernando Calhau e, além do desenho, o filme e a fotografia foram também meios importantes pelos quais o artista desenvolveu a sua pesquisa.³⁹⁸ No que respeita ao filme, destaca-se *Destruição*, de 1975, em Super 8 porque, numa lógica de transmissão entre meios, a técnica e as problemáticas conceptuais trabalhadas neste filme vieram a influenciar o trabalho em desenho. Foi com ele que, segundo Phillipe-Alain Michaud (2007), Calhau “introduziu a técnica de quase-monocromo para materializar o fenómeno da projeção” (p. 39). Em *Destruição*, explica Vítor da Silva:

a investigação espaço/tempo abraça as oposições da forma, do informe e o trajeto da formação. Nela o negro ganha forma e enquadramento, mas é o movimento da imagem que funda, sobre si mesmo, a razão de ser dos seus próprios gestos e limites. De certa forma, os desenhos de Calhau souberam recriar a atmosfera contida e perturbadora de destruição (Silva, 2007, p. 20).

³⁹⁸ Uma série de quatro imagens, *Sem título*, de 1974, é a memória mais antiga que guardamos de visualização de uma obra de Calhau, reproduzida em livro. Nelas, o artista desenha um quadrado em ‘suspensão’ no espaço. Trata-se, tal como se lê na inscrição numa das imagens, da “materialização de um quadrado imaginário”, e as imagens revelam ao observador a progressão temporal em que o quadrado se corporaliza. Outra obra que destacamos é a série de fotografias *Stage*, 1977, nas quais a ideia da passagem do tempo é registada em 36 fotografias, que mostram a passagem da presença de uma sombra sobre um objeto – uma coluna –, cuja base é limitada por grande plano ou plano aproximado, que mantém o mesmo enquadramento no total das 36 imagens.

Destruição é, pois, o apagamento, o ver chegar a invisibilidade, poder observar a tal “cápsula” de tempo, em que uma coisa dá lugar a outra (por exemplo, o dia dar lugar à noite).

De acordo com Doris von Drathen (Sardo et al., 2001), o negro na obra de F. Calhau pode ser entendido, ainda, como convergência de todas as formas, que tem “a qualidade de uma substância própria”, remetendo-nos para a última série de desenhos do artista, definida por superfícies negras e densas, que, no entender de Nuno Faria (2008), encarnam e resumem a totalidade do trabalho a negro do artista: “hieráticos”, “verticais”, à escala humana, toda a “profundidade abissal do negro, não mais entendido como um plano de cor, mas como pura emanção” (p. 139), a densa qualidade atmosférica do céu da noite.

O desenho de Fernando Calhau é, pois, um processo de investigação sobre o próprio ato de desenhar: é pensamento sobre o próprio desenho, sobre a forma e os seus limites. É conceptual e físico, abstrato e *expressivo*, invisível, dada a intencionalidade de apagamento da marca da mão, e também devido ao próprio apagamento que o uso do negro consagra.

Por isso, podemos defender que o desenho ocupa o cerne de toda a investigação artística de Fernando Calhau, que transita a outros meios (fotografia, filme, instalação, pintura). A prática de desenho em Fernando Calhau é ‘exercício experimental’ sobre o desenhar, constitui um discurso sobre a possibilidade do desenho e sobre a visibilidade do ato tornada invisível por esse mesmo ato. Fala-nos ainda sobre o infinito (*endless*) e o eterno (*timeless*), sintetizado numa pesquisa sobre o espaço e o tempo, e sobre o seu cruzamento através do desenho que, (*a*)*riscando* além dos limites, tudo consubstancia.

Monika Grzymala: *Raumzeichnung* — desenho espacial

O trabalho da artista polaca Monika Grzymala (1970-) configura uma pesquisa sobre desenho, em que este se afirma como transição. Monika Grzymala tem um entendimento do processo de pesquisa sobre desenho como cápsula do tempo, dentro da qual o corpo opera a performance do desenho, que atravessa o espaço e o tempo. Dada a sua forma de trabalhar e de olhar para o próprio processo, trazer para a discussão o trabalho da artista polaca significa reforçar ainda mais a ideia de passagem e, neste caso, de desenho como *transitus*.

Residente em Berlim, Grzymala formou-se em escultura, e ao dedicar-se ao desenho, viu interesse na possibilidade deste sair da folha de papel, no “momento em

que o desenho se torna escultura”.³⁹⁹ O seu gesto não diz respeito à ideia de preencher o espaço, mas de transformá-lo: “Não estou a preencher o espaço; Estou a transformá-lo de acordo com um ponto de vista pessoal de como a interação humana com o espaço pode ser visualizada”.⁴⁰⁰

O que começou com desenhos em papel, progrediu para desenho de parede, que ganhou volume e se alargou para o espaço, permitindo a fita adesiva (material que adotou) fazer essa transição de forma natural: “foi mais ou menos uma consequência lógica do meu trabalho”.⁴⁰¹ A artista salienta o aspeto prático que a fita adesiva permite, a facilidade de manipulação, de transporte e o cruzamento das duas para as três dimensões. Como refere, é uma continuação lógica da sua prática de desenho como escultora, uma vez que no seu trabalho não há correções, o resultado é uma tradução linear à escala real do processo: um desenho instalado. Grzymala recorre ao termo alemão *Raumzeichnung* que significa “desenho espacial” ou tridimensional (Figura 55). A expressão que descreve a condição de trânsito entre duas e três dimensões espaciais, num desenho que vai da parede ao espaço.⁴⁰²

Grzymala, utiliza a nomeação de *t-r-a-n-s-i-t*, não só como título de algumas obras ou intervenções, mas como a ideia que aglutina a sua prática, congregando a apresentação da sua obra.⁴⁰³ Utiliza-a também para descrever o método e o resultado do seu trabalho, que se materializa como desenho tridimensional que atravessa o espaço.

Na prática de Monika Grzymala o desenho corporiza literalmente a conhecida imagem de Paul Klee de desenho como “uma linha que se leva a passear”, materializada em fita adesiva, que transita e atravessa o espaço a três dimensões.⁴⁰⁴

³⁹⁹ Tradução a partir de: “the moment when drawing becomes sculptures” (Grzymala, 2019).

⁴⁰⁰ Tradução a partir de: “I am not filling space; I am more transforming it according to a personal point of view of how human interaction with the space might be visualized.” (Grzymala, 2019).

⁴⁰¹ Tradução a partir de: “was more or less a logical consequence of my work.” (Grzymala, 2019).

⁴⁰² A expressão *Raumzeichnung* serviu também de título a obras recentes, como o desenho *site specific* de 2,8 km de fita preta de papel na University of the Arts UdK, em Berlim, peça exibida entre 22.01-12.03.2020; e para o projeto *site specific* de longo curso (entre Junho de 2020 e inícios de 2021) de uma escultura de papel, arame e linha de pesca para o Kupferstich-Kabinett, do pátio do Royal Palace Residenzschloss, em Dresden, ambos na Alemanha. Ver o sítio da artista na internet Monika Grzymala (<http://www.t-r-a-n-s-i-t.net/>).

⁴⁰³ Ver Monika Grzymala (<http://www.t-r-a-n-s-i-t.net/>).

⁴⁰⁴ Adaptação nossa a partir da ideia de Paul Klee sobre a linha: “a line is a dot that went for a walk”, Paul Klee (cit. por Maslen e Southern, 2011, p. 128).



Figura 55 - Monika Grzymala. *Raumzeichnung (fusion)*, 2016. 3,3 km de fita adesiva preta e transparente, dimensões variáveis. © Monika Grzymala.

Usando fita adesiva, Grzymala cria instalações ou desenhos tridimensionais, nas quais transparece uma forma de energia expressiva inovadora, que transpõe ainda os limites conceptuais do desenho.

A metodologia de trabalho inicia-se com um desenho em papel, de preferência a tinta ou aguarela, que a artista compara a uma espécie de “caligrafia que explora o fluxo de ideias para um novo trabalho”.⁴⁰⁵ Transforma-se, depois, nas peças *site-specific*, traduzidas numa autêntica dinâmica da duração, descrita em quilómetros (distância) de fita que são utilizados especificamente em cada peça, nas quais, o corpo total (físico e mental) é a ferramenta mais importante (com destaque para as mãos) na relação com a percepção do lugar: “As minhas mãos e o meu corpo são os mais importantes – em conexão com minha mente, é claro, e como ela percebe um lugar”.⁴⁰⁶

Ao reforçar esta relação entre o háptico e o mental, Grzymala fortalece a ideia do trabalho como desenho. E que é sublinhada com o título de algumas das instalações como, por exemplo, a já referida *Raumzeichnung*, de 2020.⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ Tradução a partir de: “calligraphy that explores the flow of ideas for a new work.” (Grzymala, 2019).

⁴⁰⁶ “My hands and my body are the most important ones – in connection with my mind, of course, and how it perceives a place” (Grzymala, 2019).

⁴⁰⁷ Mas também na obra *Disegno*, de 2018 ou em *Drawing in Space*, de 2017-2018, uma exposição individual na Galeria Eduardo Secci Contemporary, em Florença, Itália, a primeira. Exposição que teve lugar no Des Moines Art Center, em Des Moines, Iowa nos Estados Unidos, a segunda.

Na prática de Grzymala o espaço real funciona como uma página na qual a artista cria um desenho tridimensional, não havendo distinções entre o espaço da ‘página’ e o do próprio desenho. Redefine-se a tradicional ideia de desenho enquanto marcas sobre uma superfície. Suporte (parede e espaço do lugar) e marcas (fita adesiva) fundem-se, tornam-se unos, enquanto desenho; enquanto trabalho que existe como intervenção arquitetônica.

Como numa página, as linhas de fita adesiva coexistem com a superfície ou espaço na qual são ‘desenhadas’, criando o que Grzymala considera o “seu próprio espaço topológico”.⁴⁰⁸

Todas as peças de Grzymala são efémeras, existem apenas durante o tempo de instalação, no entanto, a artista mantém os despojos das instalações por algum tempo no estúdio, utilizando-os para reativar o processo, originando novos trabalhos. Um processo que reforça, assim, e também por esta via, a ideia de *transitus*, estabelecendo, por isso, uma reflexão de desenho como continuidade e, conseqüentemente, contigüidade, enquadrando-se com a noção de espaço topológico que Grzymala refere.

Trabalhando geralmente sem assistentes, todos os desenhos espaciais são desenvolvidos por si, dando destaque ao papel do seu próprio corpo no desenho, um papel significativo, dado o material de eleição da artista – a fita adesiva – desenvolvendo gestos que, nalguns casos, não podem ser repetidos: “No sentido em que esta fita é um *readymade*, ela é uma linha *readymade* – então, para ter o meu próprio espírito nesta linha, eu preciso fazer o trabalho sozinha”.⁴⁰⁹

Esta relação direta do material como *readymade*; do próprio papel do corpo no processo; e o facto de cada instalação ser *site-specific* são três fatores que contribuem para a singularidade de cada peça, resultante de um acontecimento que se traduz numa forma única, não se repetindo nunca:

Cada desenho espacial também é uma gravação única. Não faço qualquer correção; cada movimento ocorre tão autenticamente quanto realmente é e não será repetido ou melhorado posteriormente. Não existe certo ou errado, e a soma de todos os gestos feitos

⁴⁰⁸ Tradução a partir de: “their own topological space”, Grzymala (cit. por Butler e Zegher, 2010, p. 116; Stout, 2014, p. 153). Conceito que respeita ao estabelecer de relações entre entidades, que no trabalho de Grzymala, são a parede, a fita adesiva e o espaço, em que o espaço real constitui a ‘superfície’ de trabalho da artista. Como conceito matemático um espaço topológico permite a definição dos conceitos de continuidade, conexão e convergência, concepções que, como temos observado, estão em causa no desenho e, que, tratando-se de desenho no espaço, se aplicam aqui ao trabalho de Grzymala.

⁴⁰⁹ Tradução a partir de: “In a way this tape is a readymade, it’s a readymade line – so to have my own spirit in this line, I need to do it my self” (Grzymala, 2009).

no desenho espacial acaba por resultar na imagem. Acho que os espectadores das minhas instalações podem, em certo sentido, sentir que algum corpo desenvolveu o desenho espacial a partir das proporções entre corpo e espaço.⁴¹⁰

Exemplo desta tripla condição, é *Raumzeichnung (Vortex)*, de 2015 (Figura 56), um desenho espacial produzido particularmente para a exposição *Drawing Now*, que ocorreu na Albertina Museum, em 2015, em Viena, Áustria. Materializado com 3,6 km de fita adesiva branca e preta, ocupou duas paredes opostas da sala onde foi instalado, resultando num desenho tridimensional. Nele, a linha foi trabalhada de duas formas distintas: numa parede, como vórtice, em forma de turbilhão; e, na parede oposta, desdobrando-se em linhas retas verticais e horizontais, o que na prática, produziu o equilíbrio visual com a forma de vórtice.



Figura 56 - Monika Grzymala. *Raumzeichnung (Vortex)*, 2015. 3,6 km de fita adesiva preta e branca. Instalação *site specific* na exposição colectiva *Drawing Now*. Albertina Museum, Vienna. © Monika Grzymala.

Por uma questão de princípio, Grzymala define as suas instalações em quilómetros da fita adesiva utilizada, uma vez que a distância é a melhor descrição do processo físico e mental envolvido. Segundo a própria:

⁴¹⁰ Tradução a partir de: “Every spatial drawing is also a one-shot recording. I do not make any corrections; every movement takes place as authentically as it actually is and will not be repeated or improved afterwards. There is no right or wrong, and the sum of all gestures made within the spatial drawing eventually result in the image. I think the viewers of my installations can in a certain sense feel that some body has developed the spatial drawing from the proportions between body and space” (Grzymala, 2015).

a indicação da distância percorrida no processo de desenho é, para mim, a melhor descrição do processo mental e físico em cada desenho espacial. O próprio termo já o descreve: o espaço pressupõe o desenho e o desenho pressupõe o espaço – ou melhor, constitui um espaço próprio nele. Então, ainda trabalho como escultora que desenha e se move para frente e para trás entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade (Albertina Museum, 2015).⁴¹¹

A usual acumulação de fita adesiva confere aos trabalhos a presença de uma força matéria e energética, quer pelo volume espacial que estes oferecem ao olhar quer pelo dinamismo que lhe é imanente. Nos desenhos tridimensionais de Grzymala, sente-se o gesto, a dinâmica física que originou a obra. Algo que é inseparável destes desenhos tridimensionais volumosos, que unem paredes, teto e chão, através de uma densidade de linhas, que carregam consigo a presença da dinâmica do corpo da artista e a intensidade do gesto que construiu o desenho. A obra expressa em quilómetros (distância) implica, de alguma maneira, também a ideia de duração, equiparando o processo da artista a uma performance. As peças surgem como cápsulas de tempo, nas quais, como na performance, o tempo é marcado pela duração do ato de fazer, do processo:

Em parte, é performance. É por isso que, às vezes, descrevo o meu trabalho em quilómetros de fita usada, porque acho que esses quilómetros que deixo no processo de desenvolvimento de um novo desenho tridimensional descrevem melhor o físico, mas também o trabalho mental que estou a fazer ali. E a duração – o tempo é uma componente muito importante do meu trabalho. As peças são todas como cápsulas do tempo.⁴¹²

À semelhança de outros artistas que temos estudado, todo o processo de Grzymala também mostra uma forma de desenho que interpela os limites que caracterizam o desenho contemporâneo. Embora os trabalhos de fita adesiva sejam os mais mediáticos, Monika Grzymala usa, por vezes, também o fio de metal ou galhos de árvores, como na obra *Tree of Life*, um projeto em curso que a artista instala normalmente em terraços de edifícios (ver Monika Grzymala, 2020b), procurando criar,

⁴¹¹ Tradução a partir de: “the indication of the distance covered in the process of drawing is the best description of the mental and physical process in every spatial drawing for me. The term itself describes it already: the space presupposes the drawing and the drawing presupposes the space – or rather constitutes a space of its own in it. So I still work as a sculptor who draws and moves back and forth between two-and-three- dimensionality.” (Albertina Museum, 2015).

⁴¹² Tradução a partir de: “In part, it is performance. This is why I describe my work sometimes in quilometres of used tape, because I think that these quilometres that I leave behind in the processo of developing a new three-dimensional drawing best describe the physical, but also the mental work I am doing there. And the duration – time is a very importante componente of my work. The pieces are all like time capsules.” (Grzymala, 2009, p. 76-79).

o que Katharine Stout chamou “desenhos tridimensionais energéticos”.⁴¹³ O desenho de Grzymala-se move-se livremente entre dimensões relacionais, meios híbridos e limites indefinidos que revelam a sua condição de *transitus*, tão característica das práticas contemporâneas que temos observado.

7.2 Sublimação: a luz como desenho

Cruzando as questões da percepção sensorial e do estudo sobre os limites do desenho, que conseqüentemente nos interpelam um entendimento do desenho para lá do papel, no espaço a três dimensões, propõe-se agora uma análise sobre a luz enquanto meio gerador ou matéria suporte de desenho.

São conhecidos os desenhos que Pablo Picasso fez utilizando uma lanterna, desenhando com feixes de luz, figuras no espaço. Desenhos efêmeros e imateriais, registados em fotografia.⁴¹⁴ A luz é um meio fundamental, presente em muitas das práticas contemporâneas, que além de ser veículo de uma forma de desenho no espaço, constitui um elemento essencial na percepção sensorial. Veremos como a luz permite ativar também o sentido háptico (característico do desenho), dadas as condições de percepção e recepção criadas através de obras e práticas artísticas específicas.

Considerando as particularidades corpóreas da luz, a sua utilização nas práticas artísticas suscita também uma importante análise em torno dos conceitos de materialidade, imaterialidade e desmaterialização. A imaterialidade é uma condição inerente à própria materialidade das obras (Lillimose, 2006), em especial as que utilizam a luz como desenho. Também a nova materialidade dos dados de que fala Jean-François Lyotard (1985) é um requisito importante na fundamentação da perspectiva de hibridização proposta, em relação às práticas contemporâneas do desenho.⁴¹⁵

⁴¹³ Tradução a partir de: “energetic three dimensional drawings” (Stout, 2014, p. 152). Estes envolvem e mudam substancialmente a maneira como o espectador experiência o espaço, quando se encontra com um trabalho deste tipo.

⁴¹⁴ Registo feito pela câmara do fotógrafo americano de origem albanesa, Gjon Mili (da revista *Life*), que visitou o artista no seu estúdio no sul de França, em 1949. A narrativa descreve que Gjon Mili mostrou a Picasso algumas de suas fotografias de patinadores no gelo, cujos patins tinham fixas pequenas luzes que brilhavam no escuro. Estas imagens fascinaram Picasso, o que o levou a realizar a experiência, que resultou em cinco sessões com o fotógrafo. Foram registados em fotografia, 30 desenhos de luz no espaço, numa sala escura, tendo para o efeito utilizado duas câmaras (nas perspetivas lateral e frontal). Cf. Cosgrove (2020).

⁴¹⁵ Para um desenvolvimento mais aprofundado destas questões ver Pereira (2019a).

Quer o desenho quer os processos transparecem numa inusitada materialização que, precisamente pelas suas idiossincrasias, são capazes de provocar no espectador a ativação de estados de consciência de sublimação ou exaltação, que resultam da experienciação das particularidades de determinadas obras, em especial devido às singularidades do próprio meio utilizado: a luz. A percepção sensorial é determinante nesse processo de ativação.

Observámos, na Parte II, que a percepção como um processo cognitivo, é “a função de captação de informação dos acontecimentos do meio exterior, ou do meio interno, pela via dos mecanismos sensoriais” (Doron e Parot, cit. por Rodrigues, 2010, p. 102). Esses estímulos sensoriais (o sentido da visão, do tacto, da audição, etc.), provocados pela interação com o meio, em conjunto com outras funções cognitivas, desencadeiam o processo de ativação do cérebro do indivíduo.

Interessa-nos, neste momento, centrar a discussão na questão da percepção e na forma como a luz se constitui meio de desenho e mediação entre o espectador e a obra, no espaço e no tempo (conceitos fundamentais no âmbito da discussão sobre desenho). Ou seja, de que forma os artistas testam e confrontam o espectador com os limites da percepção, e como podem ser interpretadas, apreendidas ou compreendidas como desenho no espaço, muitas destas obras, que utilizam em particular a luz como meio. Para responder às questões, lançaremos um olhar sobre algumas obras de artistas que trabalham com a luz, desafiando os limites da percepção e confrontando o espectador com a experiência de sublimação e/ ou de ampliação do espaço.

Percorreremos o trabalho do britânico Anthony McCall (1946-), com uma prática fundamental no entendimento da luz como meio de desenho no espaço tridimensional e revisitamos o exemplo do norte-americano James Turrell. As obras destes artistas, suscitando uma leitura enquanto desenho, constituem, ao mesmo tempo, desafios aliciantes à percepção.

A visão é o sentido predominante quando se fala de percepção, e em conjunto com a percepção auditiva, são os mais desenvolvidos sentidos no ser humano. No entanto, temos também chamado a atenção para a importância da percepção háptica – a dimensão háptica é a dimensão do contacto, da contiguidade, que, por via do tacto, acentua a experiência sensitiva da percepção das materialidades das coisas externas.⁴¹⁶ No desenho, esta dimensão está fortemente presente e, como vimos, suscitou particular

⁴¹⁶ Esta ideia é notada por Alois Riegl no texto *Spätromische Kunstindustrie*, publicado originalmente em 1901. Cf. Marques (2014, p. 153).

atenção nas práticas dos artistas, especialmente a partir da década de 1970 do século XX.

A percepção háptica é, portanto, fundamental no desenho, complementando a percepção visual, mas também como incremento do nosso entendimento e da própria construção do mundo. Veremos como esta se cruza no desenho com luz no espaço, através da análise dos trabalhos de Anthony McCall e James Turrell, que despertam a consciência com obras que conduzem o espectador a situações de sublimação ou a confrontar-se com a consciência de si próprios a olhar.

Anthony McCall: tocar a luz

Recorremos a Anthony McCall, artista britânico cuja prática se move entre a escultura, o cinema e o desenho, para a análise da relação entre percepção visual e háptica, e de como o trabalho com luz no espaço se constitui como uma forma de desenho. McCall desenvolve trabalhos que designa de “solid-light works”. A obra *Line Describing a Cone*, de 1973 (Figura 57) (em que o meio é o filme), constitui um exemplo paradigmático de desenho com luz no espaço.

A expressão “solid light” refere-se, segundo o artista, a um paradoxo, no qual, feixes de luz são percebidos como formas volumétricas sólidas no espaço real tridimensional. Instaladas em salas escuras, as “solid-light works”, de Anthony McCall têm a capacidade de ativar a função cognitiva da percepção, convidando a uma interpretação e a uma atividade intelectual por parte do espectador, criando ambientes imersivos e proporcionando experiências perceptivas que, além das capacidades sensitivas da percepção visual, convocam uma percepção háptica e auditiva.⁴¹⁷



Figura 57 - Anthony McCall. *Line Describing a Cone*, 1973. Filme 35mm. Vistas da instalação. © Anthony McCall.

⁴¹⁷ No caso dos filmes e instalações de McCall, o som que as máquinas de projeção produzem é um aspeto através do qual o artista pretende também ativar a atenção do espectador.

Com uma aparência sólida, estas obras tornam-se muito palpáveis (Contemporary Art Museum St. Louis, 2013) e são formas que os espectadores tentam tocar ao entrar no espaço da instalação. Tal como nos desenhos que representam figuras de cegos, em que estas esticam a mão para tentar tocar, aqui em presença da visão, o artista oferece aos olhos do espectador uma forma (volumes ou linhas) de luz de aspeto sólido.

Imponentes e esculturais corpos de luz ‘sólida’, que se estendem horizontal ou verticalmente no espaço real, estimulam essa vontade de sensação pelo toque. A sensação háptica fortemente presente no desenho na sua forma mais tradicional de se concretizar, oferece-se aqui, ao estímulo do espectador, interpelando a sua perceção, e levando-o a pensar sobre a natureza da obra enquanto desenho no espaço.

Com estas obras, Anthony McCall procura interpelar o espectador para um ambiente imersivo, que possa ser percecionado com o corpo e mente, tal como acontece com as obras de James Turrell que veremos a seguir.

Segundo o artista, além do paradoxo “solid/light”, que incita ao contacto, a obra é também paradoxal, no sentido que suscita uma receção emocional sobre algo que não é fixo, que está sempre a mudar, conduzindo-nos para a questão da duração. Além da luz, o tempo é igualmente fundamental nos trabalhos de McCall, desde *Line Describing a Cone*. Nesta obra pioneira, a sua pesquisa relacionou-se com a procura de ideias sobre performance e duração, de forma a manter a consistência formal e espacial do filme, no âmbito de uma estrutura de tempo radicalmente expandida (McCall, 2012).

Este filme é uma das obras paradigmáticas do artista, e coloca em evidência os aspetos enunciados: numa sala escura, a projeção em filme de um feixe de luz linear, em rotação, emerge na neblina, pela qual o espectador é totalmente envolvido.⁴¹⁸ Promovendo um desenho de características tridimensionais, esta obra utiliza o filme enquanto meio, surgindo numa época em que o desenho adquiria novas materialidades,

⁴¹⁸ A neblina é um elemento-chave nas obras de McCall, já que ela permite gerar as condições de visibilidade das peças. Estas só são visíveis se existir uma atmosfera de pequenas partículas, que possam reflectir a luz que se projeta. O artista explica que, na década de setenta, os locais de exposição, frequentemente, *lofts*, que eram bastante empoeirados, possibilitavam que, quando o filme era projetado, fosse possível confiar nas partículas de pó no ar, gerando uma neblina que, muitas vezes, poderia ser aumentada por aqueles que fumavam. Desde então, como os espaços de exposição se tornaram mais limpos e o fumo foi proibido, o artista começou a usar a projeção digital e uma máquina de fumo (*haze machine*) que, na verdade, segundo McCall, faz um trabalho muito mais eficaz em tornar visíveis os planos de luz (McCall, 2003, p. 47).

sendo redefinido de inúmeras formas no espaço a três dimensões.⁴¹⁹ Mas também entre dimensões e através da materialização conceptual do seu elemento mais particular, a linha.

As intenções do artista passaram por realizar um filme que existisse no espaço e que fosse partilhado com a audiência, que “ocupasse o mesmo espaço físico real, e o mesmo tempo que o do público”.⁴²⁰ Em *Line Describing a Cone*, a preocupação do artista foi que o filme enquanto meio, permitisse criar uma obra que existisse unicamente no momento em que estava a ser visionado, no momento da projecção. *Line Describing a Cone* foi a resposta do artista a essa questão: “um filme que exigia que o espectador virasse as costas para a tela e assistisse ao surgimento de um plano cónico de luz no espaço tridimensional”.⁴²¹

Influenciado pelas ideias de Mel Bochner ou Sol Le Witt no que concerne à questão conceptual, McCall criou, posteriormente, o desenho-performance, de cariz conceptual, *Five-minute drawing*, 1974, que revelava preocupações sobre o tempo, fundamentais para o artista. Na linha do espírito artístico da época, que colocava o processo no centro do fazer, esta peça teve o desenho por base, entendido este numa conceção alargada (Marques, 2014, p. 181).⁴²²

Considerando o desenho como ferramenta para pensar através da estrutura da duração, McCall afirmava: “o meu estilo de desenho é baseado muito mais no *storyboard*, no fluxograma, no diagrama ou na partitura musical do que na mestria do desenho artístico”.⁴²³

Em instalações mais recentes (ver Figura 58), e com recurso a meios digitais, McCall começou a utilizar uma linha curva em forma de onda, “wave form”, uma linha que passa da bidimensionalidade à tridimensionalidade através da projecção, uma linha híbrida que gera duas coisas diferentes. Por um lado, projeta-se horizontalmente no

⁴¹⁹ Sobre esta questão da linha materializada a três dimensões no espaço, ver inúmeros exemplos em Butler e Zegher (2010).

⁴²⁰ Tradução a partir de: “the actual same physical space, and also would occupy the same present tense as the audience” (The Courtauld Institute of Art, 2016, 13’10”).

⁴²¹ Tradução a partir de: “a film that required the spectator to turn their backs on the screen and to watch the coming-into-being of a conical plane of light in three-dimensional space” (Serpentine, 2007, p. 10).

⁴²² Em 2014, o artista replicou a performance, assistido por Nicole Wittenberg aquando da abertura da exposição individual *Anthony McCall – Solid Light Films and Other Works (1971-2014)*, no *Eye Filmmuseum*, em Amsterdão. Cf. Eye Filmmuseum (2014).

⁴²³ Tradução a partir de: “to think through durational structure, so my drawing style is based far more on the story-board, the flow-chart, the diagram, or the musical score than it is on fine art draughtsmanship” (Serpentine, 2007, p. 11).

chão, gerando uma marca a que o artista chama *footprint* – uma linha sólida a duas dimensões. Por outro, desenvolve-se também verticalmente no espaço, através de uma volumetria tridimensional. O ponto de chegada é um desenho tridimensional, tornado visível no espaço, ao qual, o espectador acede através de mecanismos intelectivos que estimulam o corpo e a mente.

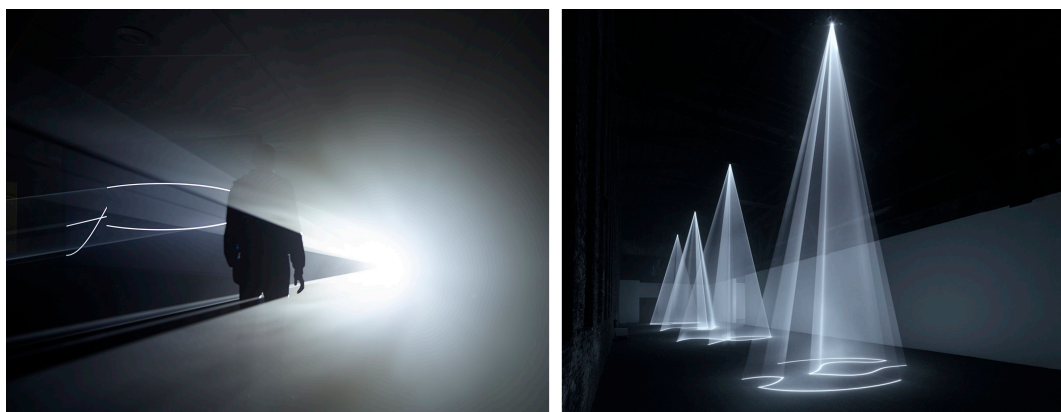


Figura 58 - Anthony McCall. Esquerda: *Face To Face (II)*, 2013. Vista da instalação. Eye Film Museum, Amsterdão, 2014. Fotografia © Hans Wilschut. Direita: *Pioneer Works*, 2018. Vista da exposição, Brooklyn. Fotografia © Dan Bradica.

Em síntese, todas as obras do artista são, essencialmente, desenho: “uma das coisas que as minhas “solid light” são, entre muitas outras coisas, é desenho, elas nunca deixam de ser desenho. Elas são fundamentalmente desenho”.⁴²⁴

As “solid light works” de Anthony McCall resultam da combinação de elementos fundamentais como, neblina, desenho, projeção, duração (estrutura temporal), luz, movimento lento (*slow motion*), salas escuras e de um corredor que bloqueia a luz. Com eles o artista concebe obras de carácter *intermedia* e, portanto, híbridas (desenho, escultura e filme), mas que essencialmente se agregam no conceito de desenho.⁴²⁵

⁴²⁴ Tradução a partir de: “one of the things that my ‘solid light’ are, among many other things, is drawing, they never stop being drawing. They are fundamentally drawing” (Contemporary Art Museum St. Louis, 2013, 15’59”).

⁴²⁵ Além destes elementos, a relação com o desenho, existe também noutras etapas do processo, iniciando-se de forma física, sempre com o lápis, através do que o artista chama “instructions drawings”. Estes descrevem anotações específicas sobre as instalações e os espaços. São estas anotações que, depois de projetadas, se mantêm como desenho com luz no espaço através da transposição *intermedia*.

James Turrell: cegos pela luz

A receção da obra que James Turrell desenvolve, em termos percetivos, coloca interpelações pertinentes, relativas à questão do desenho com luz no espaço. O artista aplica ao seu trabalho artístico uma investigação sobre o sentido de visão, utilizando, como refere, a luz como material e a perceção como meio e tema de eleição: “A luz é o material que uso, a perceção, o *medium*, o meu trabalho não tem assunto, a perceção é o assunto”.⁴²⁶

Toda a obra de Turrell conduz ao confronto primacial com a luz, oferecendo ao espectador, uma possibilidade sensível de um espaço sem limites, confrontando-o com experiências sensoriais subliminares, pelas quais, e através da luz, pretende proporcionar ao espectador uma experiência de pensamento sobre perceção de si próprio a olhar:

O meu trabalho não tem objeto, não tem imagem e nem foco. Sem objeto, sem imagem e sem foco, o que estamos a olhar? Você está a olhar para você a olhar. O que é importante para mim é criar uma experiência de pensamento sem palavras.⁴²⁷

O interesse do artista na psicologia da perceção pela luz é precoce, tendo começado a usar a luz como meio, em meados da década de 1960, com a produção das primeiras obras da série *Projection Pieces*. Estas foram criadas com projeção de luz intensa que modifica a perceção do espaço da sala: a projeção era obtida a partir de um único feixe de luz, controlado desde o canto oposto, em que os distintos graus de intensidade de uma cor modelam opticamente o espaço.

Como tivemos já oportunidade de afirmar, o próprio carácter das obras (feitas de luz) oferece uma experiência percetiva que convida ao “envolvimento intelectual”, ultrapassando os limites da matéria: “o que parece ser um cubo suspenso e brilhante é realmente, a reunião de dois painéis planos de luz projetada; um retângulo de cor radiante pairando em frente a uma parede é, na verdade, um recorte iluminado e aberto para o espaço” (Pereira, 2019a).

James Turrell desenvolveu um interesse sobre o estudo da atividade retiniana, nomeadamente, sobre os limites sensoriais da perceção visual, e sobre a indeterminação

⁴²⁶ James Turrell em entrevista a Fanny Revault. Tradução a partir de: “La lumière est le matériau que j'utilise, la perception, le medium, mon travail n'a pas de sujet, la perception est le sujet” (Revault, 2019).

⁴²⁷ James Turrell em entrevista a Fanny Revault. Tradução a partir de: “My work has no object, no image and no focus. With no object, no image and no focus, what are you looking at? You are looking at you looking. What is important to me is to create an experience of wordless thought” (Revault, 2019).

visual, como a do efeito *Ganzfeld*.⁴²⁸ Este fenómeno da percepção visual pode ser experienciado pela exposição a um estímulo uniforme e não estruturado, preenchendo um campo visual vazio, no qual não existe nada para focar.

A experiência deste fenómeno é oferecida por muitas das obras do artista norte-americano, e que são pensadas pelo próprio como espaços sensitivos, obras que não são nem objetos, nem imagens (ver Figura 59, à esquerda). Porventura, estas obras são, talvez, as que mais se afastam de uma percepção como desenho, porque a intensidade da luz dificulta a percepção de quaisquer limites que possam sugerir formas e geometrias concretas. Além disso, o desconcerto perceptivo que podem provocar no espectador, pode conduzir mesmo à experiência de momentos de cegueira, o que acentua também esse distanciamento. A luz colorida e brilhante espraia-se no que parecem ser planos flutuantes, luminosos, sem superfícies ou profundidade.



Figura 59 - James Turrell. Esquerda: *Ganzfeld, Shangri La (Over the Hump)*, 2017. Instalação de luz e espaço, Long Museum, Shanghai. Direita: *Virga*, da série *Veils*, 1974. Luz fluorescente e natural, aberturas *skylight* 4470 x 300 mm cada, dimensões *site-specific*: 3734 x 4450 x 9430 mm. Col. Panza, Solomon R. Guggenheim Museum, NY.

Para ilustrar esta experiência ou sensação de perda de visão, destaca-se também a série *Perceptual Cells*, na qual as alterações da percepção visual se relacionam com a experiência da cegueira, devido à intensidade da luz que emanam, e que, podem convidar a uma experiência imersiva de luz e cor intensa, visual e fisicamente perturbante. Exemplo de um trabalho da série de “células de percepção” é *Unseen Seen*, de 2017, um espaço fechado e autónomo construído especificamente apenas para uma pessoa. Nestas cápsulas, a percepção do espaço é desafiada pela luz que convoca o

⁴²⁸ “*Ganzfeld* (do alemão ‘campo inteiro/completo’) ou privação sensorial da percepção, que pode ser experienciado através da visão, quando o sujeito encara um campo de visão de cor uniforme e indiferenciável. O efeito visual é transmitido ao cérebro como perda da visão. Como exemplos de campos visuais deste género, temos o fundo negro de uma gruta ou o branco infinito da neve, e que podem provocar uma sensação aparente de cegueira, ocorrendo “uma sensação de perda total do sentido de profundidade” (Pereira, 2019a).

espectador para o absoluto da luz, capaz de ofuscar, tornando o visível em não-visível, provocando uma sensação de cegueira, tal como se experimenta depois de olhar para uma fonte de luz intensa, como por exemplo, a do sol.

Noutras obras o artista desenha aberturas nos espaços arquitetónicos, em forma de retângulos, ovais, circunferências ou quadrados, que são percebidos como luz colorida desenhados sobre superfícies. Na realidade, são depressões profundas e iluminadas, abertas ao espaço real. Exemplos deste tipo de obras, são as da série *Skyslight*, como *Hoover*, de 1983 (Figura 60, à esquerda), nas quais o espectador tem uma experiência ilusória que pode convidar à autorreflexão. Ou *Amarna*, de 2015 (Figura 60, à direita), em que através da modelação da luz, James Turrell utiliza também a luz natural, para criar o efeito aparente do desenho de um quadrilátero, que é na realidade uma abertura ao universo.



Figura 60 - James Turrell. Esquerda: *Hoover*, 1983. Instalação de luz e espaço. Direita: *Amarna*, 2015. Mona, Museum of Old and New Art, Tasmânia.

O artista pode ainda combinar a luz natural e a luz artificial, como nas obras da série *Veils*, de 1974, (Figura 59, à direita) que consistem na criação de uma cortina, ou véu de luz, que muda lentamente à medida da passagem do tempo, porque a luz natural também se altera.

Utilizando consistentemente meios formais reduzidos, de uma grande simplicidade, como os provocados pela luz e a sua intensidade, James Turrell desmultiplicou a consciência da percepção, e proporcionou, também, ao espectador a sensação de uma percepção ampliada, através de ilusões sensoriais, que desenvolveu na pesquisa sobre o espaço em termos da relação interior/exterior, de que é exemplo, uma das séries primordiais *Mendota Stoppages*, de 1969-1974, na qual modificou a experiência do espaço interior, abrindo as paredes do espaço a fontes de luz exteriores.

Também em *Skyspace I*, datada de 1974 (da série *Skyspaces*), incorpora estruturas autônomas ou integradas na arquitetura existente, através de cortes estruturais que permitam à luz externa penetrar e habitar os espaços interiores, e que facultam a interpretação e leitura como formas desenhadas na estrutura arquitetônica.

Alterando a percepção sensorial, oferece uma possibilidade sensitiva de elevação para um plano ontológico, e o confronto com uma sensação de sublimação, sem a interposição de imagens ou objetos. O espectador é, assim, dirigido para uma dimensão espacial imaterial, onde o espaço e tempo são incomensuráveis. Uma experiência que convida o espectador para a equação da experimentação da temporalidade do objeto e da duração da experiência (Fried, 1998).⁴²⁹

Além das preocupações relacionadas com as propriedades do espaço e do tempo, a pesquisa em torno da relação física interior/exterior, atinge ainda uma extensão cósmica, podendo veicular também num certo sentido, uma relação com o desenho, entendido como campo em extensão e que transpõe os limites da percepção. Envolve, assim, o espectador em descobertas sobre a própria visão e vivência do espaço, conferindo às obras o carácter de quase entidades, pelo envolvimento físico a que convidam:

O meu trabalho é mais sobre a sua visão do que sobre minha visão, embora seja um produto da minha visão. Também estou interessado na sensação de presença do espaço; esse é o espaço onde você sente uma presença, quase uma entidade – aquela sensação física e poder que o espaço pode dar.⁴³⁰

Portanto, a luz e a percepção dessa presença, que pode ser apreendida e decodificada como desenho, relaciona as propriedades de espaço e tempo, e conquista através destes elementos, a própria realidade, incluindo-se nela, além de preocupações óticas, também uma dimensão cósmica.⁴³¹

⁴²⁹ As obras de Turrell oferecem a experiência de sublimação e infinitude, quando experienciadas pelo sujeito, podendo analisar-se à luz do conceito de “desmaterialização da arte” de Lucy Lippard e John Chandler, enunciado nas décadas anteriores (Lippard, 1997). São obras sem objeto e sem representação, que além da presença física, sem objeto, desconstroem a percepção sensorial do espaço, do tempo e da gravidade, consagram a presença da imaterialidade, não só em termos mentais, mas também físicos.

⁴³⁰ Tradução a partir de: “My work is more about your seeing than it is about my seeing, although it is a product of my seeing. I’m also interested in the sense of presence of space; that is space where you feel a presence, almost an entity – that physical feeling and power that space can give” (Turrell, 2020).

⁴³¹ Algo particularmente evidente no projeto *Roden Crater* já estudado no capítulo 3.2.3. Sobre esta obra de Turrell, em especial, no que se refere às categorias de espaço e tempo, ver ainda Gantes (2013).

O assunto central da prática de James Turrell é a percepção e a luz é o meio, o material com o qual a desenha (Cf. Gantes, 2013, p. 190). As suas obras resultam de um trabalho aturado sobre luz e espaço, sendo a luz o meio através do qual o desenho ganha forma no espaço e no tempo.

Podemos, portanto, argumentar que o desenho se concretiza através da luz que penetra nos espaços, quer através das aberturas que o artista projeta nas estruturas arquitetónicas – como por exemplo, nos trabalhos da série *Skyscapes* ou no caso dos espaços escavados na rocha de *Roden Crater* – quer através da projeção de luz intensa com a qual desenha formas imateriais no espaço, tal como mostram os vários exemplos que citámos.

Estas aberturas, e projeções de luz, bem delineadas, objetificam a definição das formas necessárias, para que a percepção do espectador que as observa as possa apreender e entender como desenho.

Se a luz desenha os espaços, por sua vez, são também os espaços que a desenharam: segundo o artista, “são os materiais opacos que enformam a luz, que desenha através dos limites destes a sua vastidão que aponta para o infinito” (Gantes, 2013, p. 197). Em síntese, a luz como elemento fulcral de toda a criação de James Turrell é desenho no espaço e desenha o próprio espaço, colocando ao espectador o desafio de se ver perante a própria percepção e de refletir sobre ela.

*

Como vimos, quer da perspectiva da criação artística quer da perspectiva da receção, os limites da percepção e do desenho são desafiados por estes trabalhos com luz no espaço. Reforçam a discussão do quiasma entre pensamento e sensação e da presença das características, híbrida e relacional no desenho contemporâneo.

As obras e artistas destacados neste último ponto, não só alteram as condições da percepção do espectador, como o incorporam, muitas vezes, condicionadas pelo carácter (i)material da luz (sem peso, sem gravidade). A luz que, como meio de desenho, possibilita a modelação do espaço e do tempo. Possibilita ainda ao espectador, na presença destas obras, sensações visuais, tácteis ou auditivas, que podem levar a situações de sublimação ou exortar à presença de desenho e geometria tridimensional no espaço real, criando ambientes aparentemente incorpóreos.

Ao invés do ambiente que Michael Fried (1998) descrevera como vazio, a respeito da experiência de obras minimalistas, em presença das obras de McCall e Turrell, o espectador mergulha num ambiente pleno e imersivo.

Na modelação da luz e ao criarem formas paradoxalmente etéreas e sólidas, as obras destes artistas reconfiguram a matéria e o pensamento artístico e, conseqüentemente, o pensamento do desenho, incitando à inquietação do tangível. Ao mesmo tempo, ampliam o espaço de percepção da obra e proporcionam ao espectador a possibilidade de viver no presente, o tempo (da obra).

Ao desafiar os limites do tempo e de diferentes campos artísticos, criando situações de transmissão entre tecnologias e disciplinas, estas obras proporcionam a experiência de um espaço metafórico, no qual o desenho é conseguido pelo uso elementar da luz, tornando visível a invisibilidade, transformando o impalpável em tangível, constituindo-se veículo de passagem para um plano não corpóreo. Ao mesmo tempo, testemunham a presença do desenho, com distintas singularidades, funcionando como exemplos do uso de mecanismos de transmissão das zonas liminares e transposições *intermedia*.

A luz, entre o estado de aparente solidez e o etéreo, suga o espectador como constituinte da obra e não apenas como mero observador. Trata-se, no fundo, de experiências sobre a própria percepção visual e sensorial, em relação aos limites, não só da visão, mas também do espaço, do tempo e do desenho, que têm na luz pura, o elemento principal. O espectador vive a dupla alternância tridimensional/bidimensional provocada pela luz e incorre numa experiência perceptiva de sentido virtual, que persiste no tempo em presença da obra. Cego pela luz, ou fascinado pelo seu fluxo e pela sensação que ela provoca, o sujeito submerge num plano intersticial e numa experiência que pode tocar o sublime.

A prática artística destes autores, observada como instalações de grande escala e, em que a luz e o tempo são os meios de excelência, funde a arte, a ciência e a tecnologia, e estabelece-se como lugares de impulsão do espectador, com capacidade de expandir a cognição do espaço, num desenho, cujos limites, conceptualmente, são transpostos. Além do questionamento do desenho como pensamento e percepção, estes exemplos possibilitam a interrogação e exploração de zonas tangíveis do desenho com os campos da escultura, do filme ou da projeção de luz tridimensional.

8. Espaço intersticial

No contexto da presente investigação, constatámos já que o desenho abrange caminhos que se cruzam entre polaridades e categorias que oscilam do conceito ao processo, da visão à cegueira, do material à imaterialidade, do espaço ao tempo, do som ao ambiente, do lápis ao computador, num entendimento alargado de desenho como pensamento, acontecimento e experimentação. Esta é uma pesquisa que surge no âmbito de uma reconceção ou caracterização do desenho que se faz atualmente e que nos conduziu a uma interpretação de desenho como *transitus*. Uma pesquisa sobre práticas de desenho que discutem os limites, que interpelam o desenho que se joga nas zonas de contacto, através de estratégias de transposição e transmissão. Esta ideia envolve necessariamente a perceção de um carácter intersticial, liminar, imanente aos casos de desenho que temos abordado.

No âmbito do desenho contemporâneo, a importância de abordagens relacionais, não só conceptuais, mas também de meios, de processos e metodologias, é premente e fundamental. Este tipo de abordagens define, assim, um espaço intersticial e/ou liminar, que se desenvolve por caminhos que estão ‘entre’; um espaço de passagem, um lugar intermédio. Que se estende entre espaços considerados nas relações intrínsecas entre territórios, materiais ou meios, condições que, provavelmente, conferem ao desenho o carácter ubíquo e de alteridade; que conferem ao campo do desenho características híbridas e relacionais. Um campo em aberto, que pode ser imersivo e, por vezes, também cinestésico, que inclui o tempo e o ambiente. Um campo em que se estabelecem várias relações quer do ponto de vista do artista quer do espectador, no qual são criadas obras que suscitam a intervenção de outros sentidos além do visual. Um campo que implica aspetos da perceção, que apelam a um sujeito que pense criticamente (artista e espectador). Principalmente, que pense criticamente sobre a forma como pode o desenho ser descrito atualmente.

Nestes termos, o campo do desenho surge como um território intersticial, em que os limites do desenho abraçam e se dissolvem em direção a fronteiras permeáveis, trabalhando nessas zonas de contacto, daí retirando a energia (o sangue ou o oxigénio) que faz bombear ou respirar a sua atividade, o seu acontecer. É, portanto, um território transdisciplinar, em que se observa o desenho como uma prática e (in)disciplina

ambígua. Face à questão dos limites, a ambiguidade decorre inevitavelmente, segundo Sawdon e Marshall (2009, 2015), da dificuldade de uma definição, e constitui uma estratégia para a sustentação da pesquisa em desenho. A ambiguidade enquadra, assim, o desenho, como ‘entre’ ou como possibilidade (Derrida, 1997, 2012). Ela consagra também a condição paradoxal do desenho como pensamento e acontecimento (Derrida, 2010), reforçando ao mesmo tempo o aspeto táctil do desenho, em virtude da cegueira, presente no processo (por parte do desenhador e do desenho) (Derrida, 2010; Elkins, 1997). Por fim, é ainda observada como condição do prazer no desenho (Nancy, 2013). Todos estes aspetos estão presentes no desenho e, no âmbito contemporâneo, contribuem para a descrição do seu território, como um campo intersticial e híbrido, no qual as abordagens relacionais, transdisciplinares e *intermedia* são fundamentais.

Assim, mais do que discutir práticas de desenho híbridas e relacionais, concorrendo para a sua descrição, esta tese pretende ser um contributo para o mapeamento e caracterização dessas práticas no contexto contemporâneo.

Neste espaço intersticial, a confluência, relação e hibridação entre diferentes processos, materiais e suportes (desde o papel, a diversos *media* digitais), são o motor que permite o acontecer do desenho. Tendo em conta a indisciplina da definição e idiosincrasias do próprio sujeito desenho, considerou-se nesta descrição, um sentido multidisciplinar do desenho, que vai além do físico e sensitivo e que emprega diferentes suportes e meios.

Ao encontrarmos na categoria de híbrido uma possibilidade para enquadrar as práticas em equação nesta investigação, ou seja, agrupadas numa forma de pensar o desenho a partir de conexões que se celebram num campo contíguo e, em contínuo – aberto – definem-se e diferenciam-se os seus diversos sentidos, desde pensamento (conceito) a ação (prática). Estas categorias que se estudam, quer na pesquisa teórica sobre as práticas artísticas analisadas quer na prática artística pessoal, exploram o desenho em sentido alternativo, ambíguo, mas ubíquo. E, no fundo, investigam-no como possibilidade e como passagem, dadas as propriedades híbridas e relacionais que caracterizam as práticas de desenho, atualmente.

Por sua vez, a ideia do campo do desenho como espaço intersticial remete-nos para um sentido de algo que se derrama ou se esparge, portanto, para algo que se desdobra, o que implica, pois, a ideia de transição – entre espaços, superfícies, matérias, *media*, etc. – e que observamos nas práticas contemporâneas em estudo. Donde, importa aprofundar um pouco mais estes processos de *desdobramento* — ou o conceito de *dobra*

que lhes estão implicados — para poder compreender de forma mais abrangente a característica intersticial que identificamos recorrentemente no desenho contemporâneo. Assim, a respeito do cruzamento dos conceitos de ‘intersticial’ e de ‘dobra’ em relação ao desenho, utilizaremos mais uma vez, exemplos de práticas contemporâneas que nos parecem servir para fundamentar as teorias que lançamos. Dividimos, portanto, este subcapítulo em duas partes, que agrupamos da seguinte forma: a primeira, “Traço como dobra”, em que destacamos trabalhos de Tim Knowles, Beat Zoderer e Simon Shubert, que desenvolvem processos relacionados com a dobra física, real, em que a dobra resulta como traço, marca, vinco, incisão, rasto; a segunda, “‘Desdobras’ da dobra”, sobre a relação com o conceito intersticial no desenho, no trabalho dos artistas Diogo Pimentão, Helena Almeida e Sara Chang Yan.

8.1 Traço como dobra

Desenhar: fazer uma incisão, um traço, uma mancha; mas também raspar, dobrar, rasgar, cortar; todas são ações e marcas, que provêm de uma mesma origem: a de um gesto direto, simples, mínimo ou amplo. Independentemente das características do gesto, a ideia de traço ou marca sobre uma superfície (usualmente um risco a lápis) é aquela que tradicionalmente tem sido associada à definição mais elementar de desenho. Mas a ideia de traço vai além disso: pode provir de um gesto com a possibilidade de conferir materialidade, espacialidade ou, simplesmente, o vazio. Enquanto traço, o desenho liga-se ao aspeto físico que resulta do ato de desenhar. Os dois aspetos (pensamento e ação) como limites ou definições de desenho, são os mais comuns. O facto de um traço gráfico poder traduzir uma ideia — ou seja, a aceção de desenho como expressão do pensamento — é também, como já vimos, um dos sentidos mais comuns que delimita o alcance do desenho.⁴³²

Importa voltar à revisão da própria natureza do sentido de traço para chegarmos à verdadeira abrangência da sua significação e, conseqüentemente, do que ela projeta para o entendimento do desenho.⁴³³

⁴³² Em Derrida (2010) o traço configura-se como liminar. O filósofo fala de um traço que não toca, não une, apenas separa, que se eclipsa, pela própria experiência do desenho, que é a única que irrompe os limites, e que os atravessa (p. 60).

⁴³³ Sobre a discussão da questão da natureza da noção de traço remetemos para a secção 3.3.1.

Vejamos então alguns exemplos no desenho, em que os artistas contemporâneos desdobram o conceito de traço, e o utilizam como vinco, incisão, sulco, golpe, dobra. Um traço que provém de um gesto que mantém a particularidade de ser direto, imediato, por vezes, mínimo. Desde corte, golpe, incisão, raspagem das superfícies a formas tridimensionais, ao espaço, todos estes resultados do gesto indicam formas de traçamento que os artistas utilizaram e utilizam, expandindo o sentido de desenho.⁴³⁴

Nesta conceção e materialização de desenho enquanto traço como dobra, as particularidades físicas do papel são também confessadas – flexibilidade, elasticidade, plasticidade. Estas particularidades facilitam a possibilidade de o desenho se transformar de plano em volume, através da manipulação, através do ato de dobrar.

Cruzam-se nesta secção os vários alcances do sentido de traço com os de dobra, através da análise da sua presença em processos de artistas contemporâneos. Estuda-se a forma como eles se sobrepõem ou relacionam, quer no sentido de dobra física, real quer conceptual, simbólica ou filosófica, estabelecendo-se uma metáfora a respeito do seu uso processual como traço, desdobrando o próprio sentido deste.

Analizamos nesta primeira secção casos em que a dobra física, real se confessa de forma evidente através de trabalhos de Tim Knowles, Beat Zoderer e Simon Shubert.

Tim Knowles: dobra como paisagem

Tim Knowles, referido já na segunda parte da tese, desenvolveu igualmente projetos em que a noção de traço se desdobra em vinco, fluidez ou deslocação, em que o ato de dobrar é assumido como ato de desenho.

Ink on Paper Landscape (Figura 61), composto por duas séries de desenhos, *Ink on Paper Landscape - X-fold x10*, de 2017 e *Ink on Paper Landscape - Stepped Fold*, de 2017, é um dos projetos de Tim Knowles que consubstancia esta ideia. Consiste num desdobramento, em que a superfície surge como paisagem acidentada pelas dobras, na qual uma linha de tinta negra determina um percurso, formando uma simbiose entre a linha dobrada e a linha de tinta, que constitui o desenho.

⁴³⁴ Metodologias que têm por reminiscência o projeto *Merzbau* de Kurt Schwitters, tendo provocado uma deslocação do desenho, da esfera íntima em direção ao espaço físico do mundo real (Butler e Zegher, 2010, p. 104). Schwitters preconizou com *Merzbau* um “espaço absoluto da experiência” (Sardo, 2019, p. 41), um espaço em que o sujeito é absorvido totalmente: um espaço imersivo.



Figura 61 - Tim Knowles. *Ink on Paper Landscape: X-fold (x 10)*, 2017. Tinta preta sobre papel dobrado. Imagem © Tim Knowles.

Assente, em parte, num processo aleatório, o trabalho consiste num conjunto de desenhos, nos quais uma linha marca o caminho da tinta preta enquanto flui sobre uma superfície de papel dobrado, enrolado ou amassado. As dobras funcionam como traço e, ao mesmo tempo, conferem ao papel características tridimensionais e volumétricas. Nestas séries, o artista explora a interação entre diferentes matérias (líquida e sólida), em que uma determinada quantidade de tinta preta é libertada de forma fluída sobre dez estruturas de papel dobradas de forma idêntica sobre o mesmo ângulo. A estrutura do papel intersecta, orienta, agrupa e quebra o fluxo de tinta, conforme a atuação do efeito da gravidade que conduz a direção do fluxo sobre o papel.

Apesar da semelhança das dobras e formas das dez estruturas de papel que compõem a série, cada desenho resulta único, devido às idiossincrasias relativas ao gradiente (dimensão espacial e direção), à quantidade de tinta e à volumetria da estrutura. Estes desenhos, aparentemente simples, são o resultado deste conjunto de fatores de influência. E relacionam-se com a ideia de fluidez e de devir como o de um fluxo de água. Neles, como o título indica, a superfície do papel é assumida, como uma paisagem e, a força da gravidade, a dinâmica dos fluidos e a tensão superficial, agem sobre a tinta para determinar o seu caminho através dessa ‘paisagem’ que é o papel (Tim Knowles, <http://www.timknowles.co.uk/>).

Beat Zoderer: a dobra como traço

No trabalho do artista suíço Beat Zoderer (1955-), destacamos a correspondência literal entre a manipulação e dobragem do papel e a noção de dobra como traço. Zoderer adiciona cor e desenha com tinta sobre as dobras, criando uma sobreposição de camadas. O conjunto *Fold & Dip drawings* (Figura 62) é um exemplo de desenhos deste tipo, produzidos com a técnica de dobrar o papel e convidam, aliás, como o próprio título indica, a uma imersão do olhar.



Figura 62 - Beat Zoderer. *Fold & Dip Drawings*, 2018. Acrílico sobre papel de cor, 768 x 2622 mm. © Bartha Contemporary/ Beat Zoderer.

Em termos processuais Beat Zoderer utiliza papel vegetal ou papel de cor, que vinca e dobra, mergulhando tinta de cores distintas nos sulcos que as dobras provocam. A tinta e a cor acentuam as linhas criadas originalmente pelo ato de dobrar e, conseqüentemente, a sua leitura como traço. Este procedimento destaca a materialidade do papel e produz uma vibração de cor sobre a dobra, fornecendo ao mesmo tempo uma certa espessura ao trabalho.

Zoderer desenvolve igualmente um processo *intermedia*, que passa pelo desenho, escultura ou instalação, revelando preocupações com a materialidade, e incluindo na sua metodologia um vasto leque de materiais, desde objetos do quotidiano, como lã, linha, papel fotográfico, estanho e PVC.

O artista pretende também conduzir o espectador à descoberta de particularidades inesperadas nas obras que, de certa forma, permanecem ocultas, e só se revelam com um olhar atento e minucioso.

A repetição de elementos como grelhas, padrões, espaços negativos, cor, e uma metodologia experimental, por exemplo, de materiais industriais como o PVC, chapas de metal, ou material de escritório, bem como a combinação destas duas

vertentes (repetição e experimentação) são elementos gráficos e expressivos da metodologia do trabalho de Zoderer, em geral e, em particular, destes desenhos.

Zoderer é adepto da prática experimental e da pesquisa e liberdade do ato criativo, deixando que na sua exploração, o acaso, o erro, as falhas, as omissões ou o caos tenham lugar e funcionem, muitas vezes, como pistas para novas linhas ou sentidos que o trabalho possa tomar. As imperfeições nos seus trabalhos são visíveis, pequenas irregularidades na superfície ou o inesperado são uma característica essencial da obra de Zoderer e parte integrante do seu processo artístico (Cf. Zoderer, 2017):

Mergulhando tinta seções de pedaços de papel vegetal dobrados irregularmente e depois desdobrando a folha na sua forma retangular original, Beat Zoderer revela imagens cujo início é coincidente. A sua aparência geométrica inerente é uma consequência do sistema predeterminado que subjaz ao processo de criação dessas Obras. O processo espontâneo de fazer esses desenhos visa encontrar ordem no caos.⁴³⁵

Explorando as possibilidades iminentes do material, Zoderer coloca questões formais produzindo experiências visuais habilidosas e muitas vezes irônicas. As suas ideias são materializadas através de gestos diretos, autênticos, denotando um entusiasmo pela dobra, pela cor e pelas diversas características iminentes dos materiais.⁴³⁶

Simon Schubert: o vinco como espaço cego

Outro trabalho deveras singular, relacionado com o tema da dobra como traço, que gostaríamos de referir é o de Simon Schubert (1976-). Utilizando essencialmente o papel e a grafite, o artista alemão realiza uma obra que se situa entre o desenho, a escultura e a instalação. Simon Schubert utiliza a técnica de dobrar de forma criativa e com uma precisão exemplar, para criar tridimensionalidade a partir de uma folha de papel.

Os temas recorrentes do artista, quer dos trabalhos em papel quer no trabalho em escultura, além da percepção, são a ausência, a perda, a alienação e o desaparecimento.

⁴³⁵ Tradução a partir de: “Dipping sections of irregularly folded pieces of tracing paper into the paint and then unfolding the sheet to its original rectangular shape, Beat Zoderer reveals images that are at their inception coincidental. Their inherent geometric appearance is a consequence of the predetermined system that underlies the process of creating these Works. The spontaneous process of making these drawings aims to find order in chaos.” (Bartha Contemporary, 2018).

⁴³⁶ A série *Folds & Dip Drawings* de Beat Zoderer, pelas suas características lembra-nos a obra do jovem artista sul-africano, residente na Suíça, Siphon Mabona, que utiliza igualmente o método de dobrar o papel como forma de desenho e de obtenção de estruturas tridimensionais, com fortes ligações a técnicas de origami. É possível ver o seu trabalho em Mabona (s.d.) em <https://www.instagram.com/siphomabona/>.

As obras produzidas pela técnica da dobra, do vinco, em que este é traço, linha, revelam uma atmosfera neutral, em especial, os grandes desenhos brancos, usualmente designados por trabalhos em papel (*Paperwork*), feitos com uma técnica peculiar de incisão, pressão e gravação do papel. Destes, destaca-se, por exemplo, a instalação *Blind Space*, de 2013 (Figura 63).⁴³⁷ O branco do papel é apenas alterado pela incidência da luz nos diferentes planos que as dobras e os relevos gravados provocam.

Como afirma Jens Peter Koerver: “As dobras são imagens sem luz; não há luz retratada (...) é um estado de neutralidade irreal, suspensa no tempo. Tudo é colocado numa não luz uniforme, imerso na mesma luminosidade ou na mesma escuridão”.⁴³⁸ A percepção do que se vê nos desenhos, nomeadamente, das dobras ou do que elas descrevem, depende em absoluto das condições da luz introduzidas no espaço onde as obras são instaladas. Os desenhos revelam-se entre o bidimensional e o tridimensional, e mostram uma profundidade espacial ilusória, de perspectivas de colunas e portas, passagens, corredores, escadas, sob o efeito da iluminação (concebida de forma intencional) nos espaços de instalação. É o tipo de iluminação do espaço de exposição que revela o desenho ao espectador, através das sombras e de todo o espectro de claro-escuro, que é gerado. São os reflexos de luz nas dobras do papel que transformam o mínimo vinco ou baixo-relevo e anunciam a imagem desenhada.



Figura 63 - Simon Shubert. Esquerda: *Blind Space (Blinder Raum)*, 2013. Abadia de Brauweiler, Pulheim. Fotografia © Maurice Cox. Direita: Simon Shubert. *Blind Space (Blinder Raum)*, pormenor, 2013. Abadia de Brauweiler, Pulheim.

⁴³⁷ Instalado na Abadia de Brauweiler, um antigo mosteiro beneditino, a obra consiste num cubo branco de papel, de grandes dimensões, cujas faces ocupam em altura, quase todo o pé-direito da sala do refeitório de inverno da abadia. Concebidas pela mesma técnica da dobra e da marcação por estampagem/incisão, os planos das faces mimetizam a representação das paredes da sala.

⁴³⁸ Tradução a partir de: “The folds are lightless pictures; there is no light portrayed (...) it is a state of irreal, time-suspended neutrality. Everything is placed in an even nonlight, immersed in the same lightness or the same darkness” (Koerver, 2019).

Nos desenhos dobrados e vincados de Simon Schubert os limites da percepção são transpostos, e abrem-se caminhos para um mundo que conduz a atenção para a superfície do papel, para as suas características físicas e para o efeito da luz sobre as intervenções (dobras) que o artista lhe imprimiu, que gera uma simulação de *transitus*, de cruzamento dos limites da percepção, provocada pelos efeitos de luz.

Segundo Nadia Ismail (em Schubert, 2019), a concepção de arte de Schubert é uma espécie de consagração do Barroco, que elimina a separação de campos artísticos disciplinares entre arquitetura, escultura e pintura e, em que o uso de perspectivas curtas e um jogo especial de luz e sombra levam a um efeito de profundidade simulada e à expansão do espaço. Tal como acontece no Barroco, nos trabalhos de Shubert, a luz gera uma dinâmica própria e, acrescentaríamos, até um sentido dramático, conferido pela marca da ausência e pelo desaparecimento.

Ainda segundo Nadia Ismail, na instalação *Blind Space*, as representações miméticas das perspectivas da sala nas paredes do cubo são memórias da pedra real das paredes da sala, ou desdobramento desta, que se oferecem ao espectador como autênticos desenhos que as mimetizam, oferecendo à superfície opaca do papel branco a característica de transparência. A transparência do desenho, que dá a ver as paredes, ou melhor, a sua representação, reforça a ideia da obra como dobra da arquitetura do espaço real, representada nas faces do cubo.

A relação com o conceito de dobra como traço, nos trabalhos de Schubert, é evidenciada pela visibilidade do ato físico de uma marca que atua no papel, por pressão ou vincagem. Marca ou traço que necessita das condições de luz adequadas para que o desenho se revele, o desenho que está lá, mas permanece cego, a não ser que o trabalho da luz o ilumine.

8.2 ‘Desdobras’ da dobra

Segundo Gilles Deleuze (1991), o conceito de dobra significa a capacidade de aumentar, ou fazer crescer as possibilidades de diversidade. Para Deleuze, a *dobra* é uma das invenções do Barroco e é uma das suas seis formas de expressão.⁴³⁹ Adotamos o conceito, no contexto da tese, no sentido de continuação ou extensão do próprio ato de

⁴³⁹ Deleuze (1991), inspirando-se em Leibniz, refere que essas seis categorias são: a dobra, o interior e o exterior, o alto e o baixo, a desdobra, as texturas e o paradigma (Deleuze, 1991, pp. 58-59).

desenho, a condição da sua manifestação que excede e se projeta para lá do seu acontecimento imediato, tal como a *dobra* de que fala Deleuze: “Quando a dobra deixa de ser representada para tornar-se “método”, operação, ato, a desdobra vem a ser o resultado do ato que se expressa precisamente dessa maneira.” (Deleuze, 1991, p. 60).

Adotamos também o entendimento de Deleuze de *desdobra* como continuação, extensão ou resultado do ato da dobra, para falar dos desdobramentos do pensamento que podem resultar dos cruzamentos e relações com o desenho.

Realizando-se nas matérias, a dobra, torna-se na expressão que revela a Forma, constituindo o elemento genético, a linha de inflexão dessa forma de expressão (*Gestaltung*), que é singular e única (Cf. Deleuze, 1991, p. 58), pressupondo, pois, um desdobramento infinito, podendo dizer que é no desdobrar-se que aspira ao infinito (Cf. Deleuze, 1991, pp. 13-21).⁴⁴⁰ Nesse movimento contínuo de inflexão constante e de exploração infinita das superfícies e do espaço, o processo de dobrar pode conduzir ao aparecimento de linhas, planos, volumes e, que, por exemplo (como no Barroco), pelo trabalho da luz, podem levar a descobertas inesperadas ou acidentais no desenho.⁴⁴¹

Há sempre uma espécie de movimento infinito ao qual a dobra conduz, que é o do seu desdobramento, gerando uma espécie de camadas, sobreposições e repetições, estabelecendo, tal como o desenho, um conjunto de relações espaciais.⁴⁴²

⁴⁴⁰ Em termos de prática artística, remetemos para exemplo de um desenho da nossa autoria *Sem título*, 2015 (Ver *The Space Between Drawings*, Volume autónomo, pp. 6-7) em que o propósito começou com a ideia de dobrar o papel até ao máximo possível. Prosseguiu-se, depois, com as ações de desdobrar e cortar em sítios específicos, de modo a criar volume tridimensional. Este desenho de cariz experimental esteve na base do projeto *Infinite Space*, 2015-18, através do qual se exploraram as questões teóricas que temos vindo a equacionar ao longo da tese. Projeto com o qual surgiram muitas das inquietações, perguntas, interpelações da investigação e da tese.

⁴⁴¹ É o que se observa, como vimos, em muitas práticas assentes na experimentação. Nestas práticas, muitas vezes, o acidente, o indeterminado ou o inconsciente são elementos aproveitados no ato criativo, como agentes que multiplicam possibilidades de novas explorações e leituras. Estes aspectos foram explorados no projeto artístico pessoal *Skiagraphia*, desenvolvido já em 2020, de que falaremos posteriormente.

⁴⁴² Este processo de sobreposição, de camadas, faz-se presente em *Skiagraphia*, 2020, projeto artístico pessoal em que utilizámos a luz para desenhar, modelando uma escrita da sombra, a partir de dentro da forma, consoante as mudanças de planos, ao encontrar no seu caminho as infinitas inflexões das dobras do papel. Para ilustrar a ideia de desdobramento do desenho, lembramos também o exemplo de António Bolota (1962-) *Ser Sombra [desenho]*, uma exposição que reuniu trabalhos em que o artista explorou vários desdobramentos do desenho através dos elementos cor, material e sombra. Em *Ser Sombra [desenho]*, António Bolota reuniu peças que se expandem da parede ao espaço, através de dobras que tornam o plano bidimensional dos materiais empregados em desenhos-objetos com três dimensões. Em todos eles, a sombra constitui um elemento tão essencial à concretização da peça quanto outro qualquer material utilizado e funciona como elemento de desenho, na marcação de linhas e/ou de manchas que se interrelacionam com as linhas, volumes e superfícies dos materiais utilizados. Ver Bolota (2019).

A dobra é uma condição em potência que só se verifica pelo ato voluntário para ela acontecer. Esse ato, que pode ser o do desenho, pode desenvolver-se em linhas, planos, volumes inerentes ao ato de dobra, originando desdobramentos que podem implicar também a ideia de transição entre esses mesmos volumes e superfícies, e consequentemente, como se disse, continuidade e contiguidade. Associamos, assim, por estas razões, a noção de dobra à ideia de interstício, entendido, como se referiu, como algo que se espalha, ligando.

No campo do desenho, entendido como espaço intersticial, considera-se esta condição – a da dobra – como aquilo que liga e relaciona; o elemento que permite estabelecer a ligação ou a projeção por diversos estados (de natureza formal, conceptual ou de linguagem), contribuindo também para a tese de desenho como *transitus*, ou passagem que constatamos nas práticas definidas como híbridas e relacionais. Vejamos como nos casos de Diogo Pimentão, Helena Almeida e Sara Chang Yan se manifesta a ideia de dobra e, consequentemente, de desdobramento.

Diogo Pimentão: *dobra dobrada*

Em relação ao tópico da dobra, concretamente, como desdobramento, é incontornável lembrar o trabalho de Diogo Pimentão. Como se sabe, Diogo Pimentão desenvolve uma prática normalmente relacionada com os domínios da escultura e da performance, sendo a ideia de objeto tridimensional e o uso do corpo marcantes na sua obra. No entanto, podemos afirmar que a sua prática trata de uma ideia de “desenho que se torna cousa” (Pimentão, 2006b), ‘cousa’ que se desenvolve num ‘entre’ matérias e processos.

Diogo Pimentão desenvolve uma prática que vai além das delimitações de um campo, empreendendo um fazer, em que o desenho é fundamento de materializações que transpõem os limites da bidimensionalidade e do traço. Em que o corpo se move entre matérias, guiado pelo contacto entre a marca (gesto) do corpo (mão) e o material, e pelo movimento do corpo no espaço. Um corpo que está ‘entre’ e funciona como a contiguidade entre as matérias, em que o pensamento do desenho fundamenta e organiza toda a dinâmica e experiência artística.

Ao contrário de outros exemplos que estudamos, em que o desenho se pode transformar em algo de etéreo, aqui ele é substância. Substância, porque perdura a essência do desenho (o traço, a marca do gesto), transmutada em corpos densos, intensos, em que o desenho está contido em potência, e que se oferece como

possibilidade tridimensional, como matéria, tanto como dobra física quanto como dobra do pensamento, numa espécie de literalidade metafórica. E, ainda, como possibilidade performativa em que o desenho surge como expressão que expande a marca gráfica e a dinâmica olho-mão a todo o corpo e ao espaço real, como por exemplo, em *Empli*, 2010 (Figura 64, à esquerda).

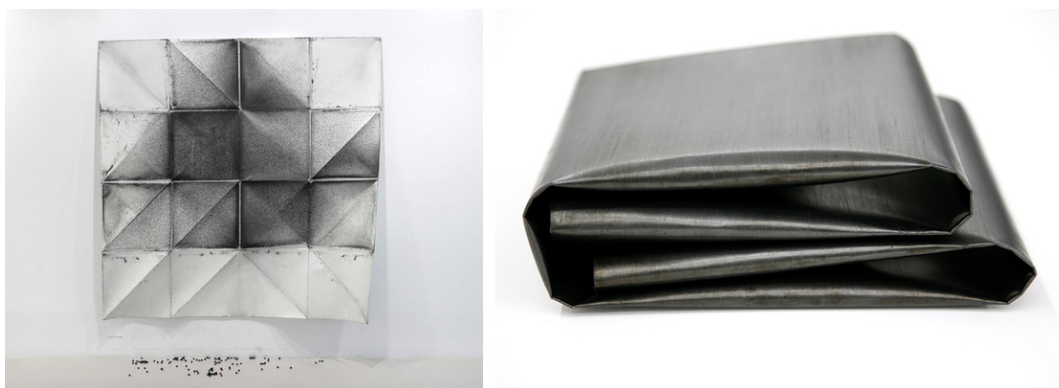


Figura 64 - Diogo Pimentão. Esquerda: *Empli*, 2010. Performance, papel e grafite, 2000 x 2000 mm. Galeria Thaddaeus Ropac, Paris. Direita: *Dobra dobrada*, 2012. Grafite, papel, tela, 90 x 250 x 250 mm. Consignação Galerie Yvon Lambert. Fotografia © Rebeccan Fanuele.

São muitas as obras de Pimentão em que o desenho se oferece como exemplo desta literalidade metafórica; enquanto dobra da dobra. Em *Dobra (Dobrada)*, de 2012 (Figura 64, à direita), peça que consiste numa folha de papel intervencionada com grafite que cobre a superfície na sua totalidade. Cuidadosamente dobrada, a superfície revela-se vibrante e densa, adotando as características da matéria grafite, fundindo-se com ela. Como refere Pimentão, em entrevista (Diogo Pimentão, 2018), a ideia de dobrar o papel tem a ver com a determinação de o usar, mais como uma força, como matéria e como material, e não tanto como superfície. Ou seja, da mesma maneira que utiliza a grafite como um meio. Algo que podemos observar como uma aproximação à atitude do escultor, em que o papel é usado como corpo resistente, como matéria a esculpir, a lavar, sobre o qual o corpo do artista imprime o seu pensamento e força (ação) física, dando-lhe uma nova forma.

Uma outra obra paradigmática na utilização do ato de dobrar é a performance *Fraction (action)*, de 2019, apresentada na Galería Rocío Santa Cruz, Barcelona. Nesta, Diogo Pimentão constrói meticulosamente um cubo (um origami) de papel de grande formato (500 x 500 mm), no interior do qual coloca resíduos (ou pedaços) de grafite que

mancham a espessa superfície do papel, exposta ao seu contacto. O desenho é ponto de partida e a performance, trânsito extensível do desenho.⁴⁴³

Segurando este cubo nas mãos, Diogo Pimentão desloca-se no espaço, sacudindo esse objeto tridimensional, produzindo uma espécie de peça sonora improvisada, pela ação da grafite que se agita no interior do cubo e à medida que o corpo do artista se desloca no espaço. O desenho é ativado pelo movimento do corpo do artista, que torna também audível o ruído dos impactos da grafite no papel, no interior do cubo. Uma relação, entre o que é visível e o que é sentido, é criada e improvisada pelo artista. Por fim, o cubo é planificado e instalado na parede, revelando, nesse momento, ao espectador e ao artista o desenho produzido.

Dobrar superfícies com ações precisas e repetitivas, não fazendo distinção entre anverso e reverso, superfície e volume, é um procedimento que pode ser considerado característico do trabalho deste artista. Em Diogo Pimentão, a ideia de repetição prende-se com a mesma conotação que a noção de repetição tem na música tonal, ou seja, a de fazer o mesmo, novamente: “a mim interessa-me esse limite entre fazer quase o mesmo e, pela repetição, conseguir aferir pequenos pontos sensíveis que me interessam, que muitas vezes são muito subtis” (Pimentão, 2006b).

Nesta dobra, e no caso de *Fraction (action)*, de 2019, *Fraction (déployée)*, de 2012 ou *Empli*, de 2010, o desenho, além de coisa, é corpo, movimento e som. E este ser ‘entre’ matérias ou processos define-se como um fazer em aberto, em que a performance do corpo é marcante, sempre na busca do que define o desenho:

Acho que continuo a trabalhar para tentar saber o que é o desenho. Gostaria de dizer que as minhas questões são as levantadas pelo minimalismo ou o pós-conceptualismo, mas eu ponho muitas outras coisas no mesmo saco: muitos outros ismos, experiências físicas que tive, acidentes. Vim de uma escola onde pratiquei desenho figurativo, que me influenciou muitíssimo. E não está lá diretamente, mas ter feito queda-livre, saltar de falésias para o mar, ter feito surf e skate está no meu trabalho. Tudo isso conta, tal como uma tempestade. Gosto de sentir que se o mundo da arte e a história da arte desaparecessem a arte ainda existiria. A estética não está só no cubo branco do museu. A experiência estética está no mundo.” Pimentão, em entrevista (Rato, 2015).

⁴⁴³ A mesma performance ocorreu em situações distintas, sendo-lhe atribuída designações diferentes, por exemplo, *Fraction (déployée)*, que ocorreu na Galeria Yvon Lambert, em Paris em 27/02/2012. Ver Lambertie (2012). Mas também *Empli*, 2010, na Galeria Thaddaeus Ropac, no âmbito da exposição coletiva *Infinite Fold*, entre 13 Fevereiro a 13 Março, cujo resultado final foi o cubo de papel desdobrado, com as dimensões 2000 x 2000 mm. Cf. Neves (2010). Em 2006, uma outra versão integrou também a exposição *Cousa*, que o artista instalou na Fundação Carmona e Costa, em Lisboa.

Em todo este processo de procura sobre o desenho, além do corpo, a grafite é protagonista: “É ela que altera, constrói e forma a realidade. O material representa-se a si próprio: é auto-representação.” Pimentão, em entrevista (Rato, 2015). E reforçando esta ideia, o artista sublinha: “As pessoas é que não sabem o que é a grafite. Mas se se olhar para a ponta de um lápis, está lá o meu trabalho.” Pimentão em entrevista (Rato, 2015).

Todo o processo acontece num tempo que é real, nessa ligação física com o mundo e não se pode desvincular de todo o ser total que o artista é, e por isso também não se desvincula da ideia de experimentação, do inesperado, porque lida com o tempo e a natureza do real. Estes aspetos estão também na natureza do desenho, no ato de desenhar e da dobra. No fundo, é um insistir num “lançamento sem rede”, o desenho como ato de experimentação, como possibilidade:

Gosto de pensar que o desenho é uma prática sem rede, como no circo. Se fazes um traço numa folha de papel, não fizeste para ela um pré-desenho. A folha é um espaço real sobre a qual traças um gesto real em tempo real. Todos os meus desenhos são espaços reais de acontecimentos reais e onde muitas vezes há erros. Pimentão, em entrevista (Rato, 2015).

Esta performance que é real, em que a presença do papel e da grafite são também reais, funciona igualmente como um desafio persistente aos limites e definições usuais do desenho. Nela, o corpo tem um papel fundamental, quer através dos vestígios do próprio ato de desenhar que se revelam pelas marcas intrusivas nas superfícies quer pelo movimento físico do próprio corpo ou através de processos híbridos que podem desdobrar-se ainda em filme.

Drawing Body, de 2019 (Figura 65), foi uma exposição sobre esse corpo performativo, que integrou o filme, o desenho bidimensional, e a performance, não respeitando esta apenas ao corpo do artista, mas também, ao do espectador.⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ A segunda exposição individual do artista, na Galeria Cristina Guerra, em Lisboa, apresentada entre 26 de março e 4 de maio de 2019.

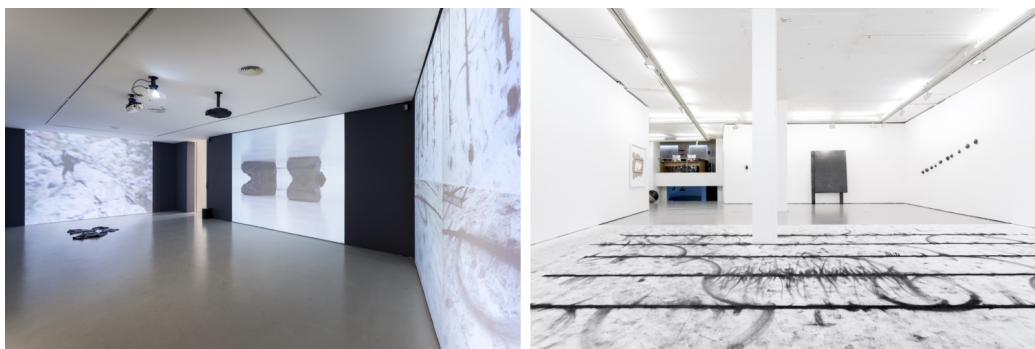


Figura 65 - Diogo Pimentão. *Drawing Body*, 2019. Vistas da exposição, Galeria Cristina Guerra, Lisboa. Fotografias © Vasco Stocker Vilhena.

Na nota de imprensa sobre a exposição, Will Kerr informava o visitante sobre a sua participação e interação, com estas palavras: “Seja bem-vindo e saiba que já faz parte desta exposição. Ao ler essas palavras, os seus pés estão a desenhar. Você está atuando. Você está sendo visto. Você está a fazer arte”.⁴⁴⁵

Temos o corpo do espectador como meio e instrumento de desenho, e portanto como um elemento ‘entre’, quando este caminha sobre os despojos da performance que o artista e um colaborador haviam apresentado, num momento anterior ao da leitura pelo espectador do texto da folha de sala. Este encontrou-se, assim, dentro da obra, incorporado nela, mas também, e em simultâneo, e em produzi-la.

A ideia de continuidade e de obra em aberto sai reforçada. Sendo o espectador, ou o seu corpo, o instrumento que permitiu a extensão do desenho, em que o limite do desenho (ou dessa experiência do desenho) coincidia ou era ditado pelo fim da visita à exposição. O corpo do espectador tornou-se, desse modo mais um ‘entre’, mais uma dobra, não apenas entre matérias, mas entre o corpo do artista e o seu próprio corpo (do espectador), um ‘entre’, uma dobra, que dissipava as fronteiras, que diluía os limites: “Agora, as próprias distinções entre o corpo dele e o seu, os materiais disponíveis (e os seus pés) e as forças de transformação são manchadas e nascem. A partir daqui, começamos”.⁴⁴⁶

Diogo Pimentão desenvolve uma prática em que o desenho e o relacionamento com a performance do corpo são como duas faces de uma mesma moeda. Caracterizam um processo artístico que, explorando as linhas tangíveis das disciplinas, o corpo e o

⁴⁴⁵ Tradução a partir de: “Welcome, and know that you have already become a part of this exhibition. While reading these words, your feet are drawing. You are performing. You are being seen. You are making art.” (Kerr, 2019).

⁴⁴⁶ Tradução a partir de: “Now, the very distinctions between his body and your body, the materials at hand (and your feet), and the forces of transformation are blurred and born. From here, we begin.” (Kerr, 2019).

espaço, coloca o desenho no centro do trabalho, revelando o seu potencial fortemente háptico e de abertura.

Helena Almeida: jogar com os limites

A obra de Helena Almeida (1934-2018) constitui outro exemplo de um trabalho que se move num espaço intersticial, em trânsito. A prática que a artista desenvolveu, convoca um espaço de “atravessamento”, entre pensamento e ato, entre disciplinas, entre espaços e, cujo assunto principal se joga na discussão dos limites, das disciplinas e do próprio corpo.

Usando o corpo em relação com o espaço, Helena Almeida desconstruiu os limites da definição dos campos artísticos: “Esse é o assunto” (Almeida, 1996b, p. 10), afirmou. E, no que respeita ao desenho, explorou os limites da sua definição, levando-o para um lugar além da superfície, além do espaço, entendido como um espaço pictórico que abrange “um para lá – que tanto é simbólico como físico e material” (Sardo, 2019, p. 9).

Ao contrário de obras em que Helena Almeida procurou um afastamento do eu em relação ao espectador, nos trabalhos relativos ao desenho, a artista dirigiu-se ao espectador, operando num “plano-para-cá do plano da imagem, supostamente o espaço real” (Sardo, 2019, p. 15) onde se encontra o espectador. Esse próprio plano funciona como passagem entre o espaço de representação e o espaço real, que a artista cruza, através da inscrição de linhas, os fios de crina, que ficam, no plano físico do espectador. Assim, ideia de dobra barroca de que falava Deleuze (1991) encontra-se também subjacente em Helena Almeida, como dobra do pensamento e das disciplinas, revelando-se no questionamento da relação entre espaço da representação (interior) e espaço exterior (real) à representação. Tudo acontece entre interior/exterior e numa relação de continuidade.

No final da década de 1960, Helena Almeida começa por questionar o suporte, expandiu a sua ação, na década seguinte, à investigação sobre os limites do próprio desenho, aproximando-o da ideia de objeto, no sentido da espacialidade. Produziu, desenhos tridimensionais (Figura 66, à esquerda), materializando-os com fios de crina expandidos pela sombra projetada e mutável, conforme o efeito da luz sob os quais fossem expostos, e cujas referências, de acordo com Bernardo Pinto de Almeida, remontam ao trabalho de Lucio Fontana (Almeida, 1996a, p. 14).



Figura 66 - Helena Almeida. Esquerda: *Mão atravessada pelas palavras de um livro*, 1980. Papel e fio de crina. Col. Gal. Filomena Soares. Centro: Helena Almeida. *Desenho Habitado*, 1976. Papel fotográfico, fotografia, desenho e colagem, 400 x 500 mm (cada). Col. FCG.

Estes ‘desenhos-objetos’ veiculam uma espécie de heteronímia do desenho, ou seja, sublinham a importância da expansão do desenho, “não só para fora do suporte como para fora de si mesmo, para fora dos seus próprios limites” (Almeida, 1996a, p. 14).

À série de ‘desenhos-objetos’ seguiram-se os desenhos habitados (Figura 66, à direita), que foram uma consequência da articulação entre o uso da fotografia e o recurso à linha, entendida por Helena Almeida como “desenho do desenho” (Almeida, 1996a, pp. 14-15). Nestes, tal como aconteceu com *Tela habitada*, de 1976, Helena Almeida colocou-se a si mesma “como artista no espaço real e ao espectador no espaço virtual, [trocando este] de lugar com o suporte, tornando-se ele próprio espaço imaginário” (Almeida, 1996a, p. 15). Este processo atingiu o seu auge nas séries, *Sente-me, ouve-me, vê-me*, de 1979-80 (Figura 67):

as palavras “ouve-me” aparecem como se cozidas nos lábios da artista, reforçando o efeito de mutismo, de silenciamento, numa intensidade próxima de um grito interior. A linha que cose essas palavras é a mesma por onde começa o “desenho do desenho”. (Almeida, 1996a, p. 15).

Nestas formas híbridas, o desenho compreende, portanto, uma ideia de relação, de cruzamento, constituindo-se, também, como *transitus*, ou seja, como trajeto entre o espaço de representação (da artista) ao espaço de visualização (do espectador), do espaço bidimensional da página ao espaço real, tridimensional, bem como, da mente ao ato físico.⁴⁴⁷

⁴⁴⁷ Delfim Sardo, num texto publicado em 2019, depois da morte da artista, sintetiza os conceitos de intersticialidade, liminaridade, fluidez como fundamentais no processo de trabalho de Helena Almeida, sublinhando o seu sentido para a artista “pensar as inúmeras declinações dos processos de representação do corpo, do espaço e da forma como o primeiro segrega o segundo” (Sardo, 2019, p. 19). Como temos observado, estes conceitos são transversais a vários outros exemplos no panorama contemporâneo de que temos vindo a falar.

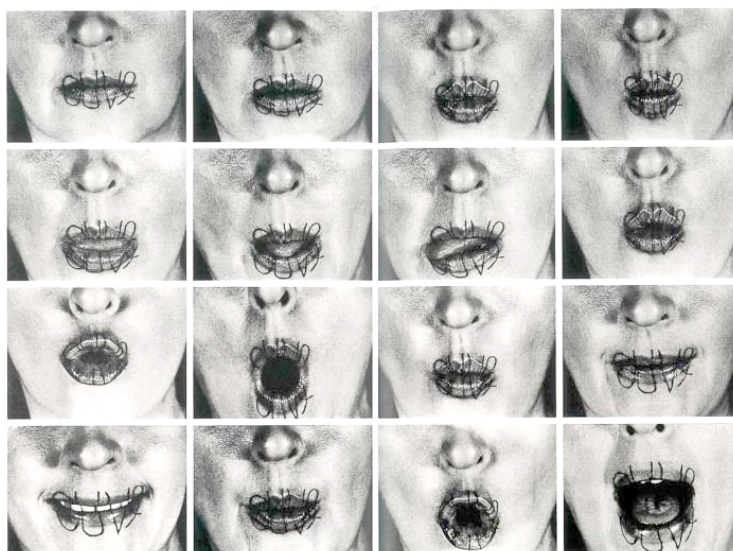


Figura 67 - Helena Almeida, 1979. *Ouve-me* (da série *Sente-me, ouve-me, vê-me*). 197 x 257 mm (cada). Col. CGD.

Helena Almeida trabalhou, nos limiares das disciplinas artísticas e criou uma linguagem e um caminho próprios. Nesta ideia de jogo com o limite, como cruzamento para uma continuidade, o desenho configura-se essencial:

Os desenhos com os fios foram uma grande ajuda para eu me emancipar, para sair. O desenho é muito importante porque é a escala que permite experimentar, pôr as coisas em equação de um modo sintético. A materialização do fio dá-se primeiro no desenho, nos livros – que eu iniciei em 69-70. Em 79 são as fotografias com a corporização do traço. Nas primeiras ainda aparece o meu rosto, mas depois só a mão. Percebi que o rosto distraía muito. Depurei. Tornar-me num desenho: o meu corpo ser um desenho: eu ser o meu trabalho – era o que eu perseguia (Almeida, 1998, p. 50).

À semelhança de outros artistas, também no trabalho de Helena Almeida o negro tem um papel particular. O negro foi para a artista uma “experiência de expansão (...) foi como se o meu interior fugisse para as extremidades do meu corpo e, sem mais refúgio, saísse, ramificando-se e espalhando-se” (Carlos, 2005, pp. 19-20). Este negro em expansão observa-se, entre outras obras, em *Saída negra*, de 1994 (Figura 68, à esquerda); ou em *Saída negra*, de 1995 (Figura 68, ao centro).

O negro é ainda na obra da artista veículo de expansão do corpo, dos meios, das disciplinas. No entanto, conhecemos igualmente na sua obra a presença de outras cores importantes, como o azul que representa o espaço, destacando-se aqui o desenho *Saída*

azul, de 1995 (Figura 68, à direita), e que foi utilizado em várias obras importantes.⁴⁴⁸ Ou o branco, símbolo de pureza e de perdão, e o vermelho traduzindo energia, força.

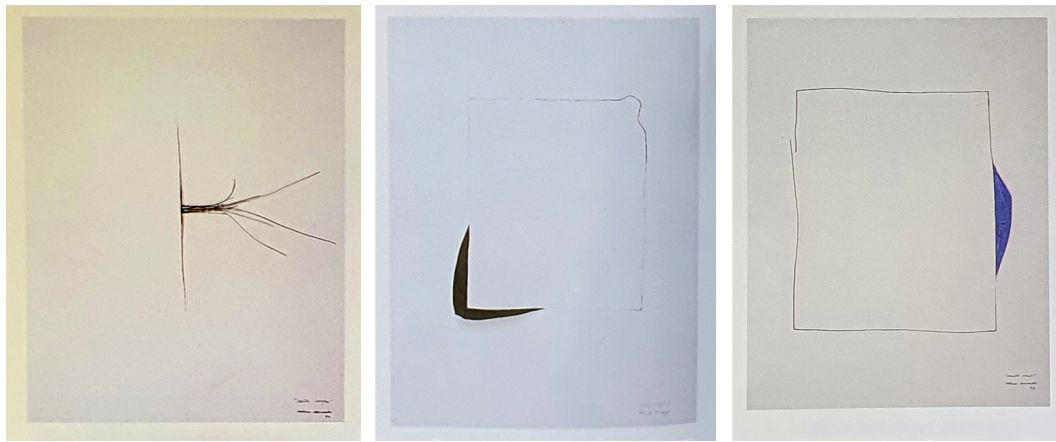


Figura 68 - Helena Almeida. Esquerda: *Saída negra*, 1994. Grafite e fio de crina sobre papel, 380 x 285 mm. Centro: *Saída negra*, 1995. Grafite, fio de crina e colagem com pigmento preto sobre papel, 380 x 285 mm. Direita: *Saída azul*, 1995. Grafite, tinta-da-china, fio de crina e colagem com pigmento azul sobre papel, 380 x 285 mm.

Todos estes trabalhos — desenhos — conferem, em geral, a ideia de saída, cruzamento, de rutura de um limite, deslocação de um espaço a outro, de um ambiente a outro, ou de expansão e alargamento para além das suas periferias, ao encontro com um outro — um outro corpo, outro espaço, outro tempo, outra dimensão. Porque se estabelece num constante espaço de cruzamento, num espaço intersticial (Cf. Sardo et al., 2001, p. 19), o desenho distancia-se das convenções usuais, em direção a uma nova descrição, a de *transitus*.

Em síntese, em Helena Almeida, desenho e corpo definem uma continuidade e um cruzamento, que se estabelecem como zona de contacto, como dobra, espaço tangível, intersticial que, no contexto do desenho contemporâneo, nos permite sublinhar, na obra da artista, as condições híbrida e relacional.

Sara Chang Yan: desdobramentos do traço

Sara Chang Yan (1982-) revela todas as metamorfoses do gesto nas quais o traço se assume em distintas entidades: como dobra, golpe, vinco, volume, rasgo, incisão, mancha ou linha. Interessa-nos convocar o trabalho desta artista no contexto contemporâneo, por utilizar um entendimento do sentido de traçar que se manifesta no

⁴⁴⁸ Por exemplo, na conhecida série *Pintura habitada*, de 1975; ou em *Estudo para enriquecimento interior*, de 1977. Outras cores aparecem ainda na obra de Helena Almeida, nomeadamente, o vermelho (mais dramático) e o branco (símbolo de perdão), a cor da purificação, como na obra *O Perdão*, de 1993.

desenvolvimento de processos que se enquadram na discussão sobre os limites do desenho.

Efetivamente, a marca, enquanto registo do ato de dobrar, golpear, rasgar, recortar, produz linhas e formas que remetem para um sentido alargado de traço e de desenho. Ao mesmo tempo, é uma marca que resulta de um gesto que produz espaço e, conseqüentemente, a possibilidade do seu atravessamento. Neste sentido, tal como a dobra, essa possibilidade aproxima a tradicional leitura da superfície bidimensional do desenho, transposta para uma leitura vivenciada numa totalidade tridimensional.



Figura 69 - Sara Chang Yan. *Sem pressa de chegar*, 2019. Vistas da exposição na Galeria da Boavista, Lisboa. Fotografia © Bruno Lopes.

A exposição *Sem pressa de Chegar*, de 2019 (Figura 69), mostrou transversalmente estes procedimentos, de aparência simples, mas intensa. E que, correspondem, no entanto, a gestos penetrantes, perspicazes, habilidosos, com os quais Sara Chang Yan combina várias formas de desenho, criando uma interação entre espaços, entre planos (chão e parede) e, entre várias materialidades e *media*, concertando o papel, o traço (com lápis, corte, rasura), o som e o vídeo. Ou seja, recorrendo aos limites como agente de transposição, transição e combinação entre distintos meios.

Por se tratar de um desenho que faz dos limites, revelação, passagem, transparência, por sua vez, alude a uma mediação, no sentido de externalização, mas também de imediação. Ou seja, de contiguidade, entre espaço, entre matérias, entre as obras e o espectador. O desenho está nesse espaço que está “para além” do que as obras aparentam, num estado interno do pensamento, que fica “entre o visível e o invisível, o material e o imaterial, o tangível e o infinito” (Matos e Faro, 2019). E mais do que oferecer ao espectador uma deslocação entre as possibilidades a que o seu desenho se

abre, convoca-nos a pensar sobre essa mesma abertura e à interrogação do que é o desenho hoje — imprevisível, especulativo, ambíguo:

O tratamento total do espaço é coerente com esta ambiguidade. (...) é também um hiperplano, para cuja indistinção entre bidimensionalidade e tridimensionalidade não temos verdadeiramente um nome. Somos levados a pensar e a sentir um objecto que perpassa o espaço como sendo um recorte, ou um recorte, ou incisão na superfície, como sendo um objecto no espaço. Há algo parecido na nossa experiência quando, de repente, o espaço é também superfície, a superfície também é espaço e parecem ambos conjugar-se num contacto imediato conosco: mergulhar.” (Queiroz, 2019, pp. 12-13).

“Interessa-me um gesto qualitativo” (ver Figura 70), afirma a artista, “parece-me que a vida acontece em estados que não são visíveis nem materiais”. Estas asserções relembram-nos a forma de conhecimento astuto, prático e intelectual do desenho que se produz em zonas limite, de que falava Emma Cocker (2012), a respeito do *hyperdrawing*, para se referir a um desenho que utiliza os limites como ferramenta de trabalho:

aqui esses limites não são um dado, mas o resultado de um processo de desenhar que os vai definindo e criando. Nem mesmo o verso da folha é um limite. Há punções, buracos, recortes, transparências. Temos de a rodar ou de nos rodar. Temos de nos aproximar como se recuando (...). (Queiroz, 2019, p.12).

Se, por um lado, o procedimento do traçamento como golpe, rasgo, dobra, vinco e incisão, acentua a fisicalidade do material, por outro, sublinha também a correspondência do desenho com o pensamento. Além da reflexão sobre a concepção de linha, constitui também um desafio a uma reflexão sobre a forma, sobre os processos, sobre a materialidade da obra e sobre o desenho.⁴⁴⁹

⁴⁴⁹ Um tipo de reflexão para o qual, na década de setenta, as práticas experimentais do desenho também conduziram, contribuindo para a expansão do entendimento e definição do desenho (Butler e Zegher, 2010, pp. 95-107), em que o desenho passou a ocupar desde o plano horizontal do chão, à verticalidade da parede, ocupando depois, também as três dimensões espaciais. Relembremos, por exemplo, obras de Richard Tuttle como *The Kinds of Memory and Memory itself*, 1973, que combina todos estes aspetos, inclusive, o da deslocação do corpo no espaço como uma forma de desenho. Como referem Butler e Zegher (2010): “A qualidade performativa deste gesto conceptual coincide com a dança dos anos 1960 e 1970, outro tipo de desenho no espaço”. Tradução a partir de: “The performative quality of this conceptual gesture coincides with the dance of the 1960s and ‘70s, another kind of drawing in space” (p. 104).



Figura 70 - Sara Chang Yan. *Num Plano Qualitativo #5*, 2019. Lápis de grafite, lápis de cor, tinta-da-china, acrílico, incisão e remoção sobre papel, 700 x 980 mm. Fotografia © Bruno Lopes.

Os próprios títulos, adotados pela artista, remetem para esse princípio de um desenho que transpõe dimensões e transita entre disciplinas. Abarcam desde referências ao tempo lento do desenho, como *Sem pressa de Chegar*, de 2019; à transparência — aquilo que o desenho se torna nas matérias (Paixão, 2008a) —, como em *Quando o céu, o mar e os corpos se tornam transparentes*, de 2012; à marca, como em *Andar subtil sinal*, de 2018, à ordenação, uma ordenação variável (que muda de formatos, de meios, de *media*, ou que se faz num “entre”), como em *Alinhamentos*, de 2019; à transposição, como em *Um Plano Tangível e Infinito*, de 2018.⁴⁵⁰ Estes contribuem ainda para um entendimento do desenho como incerteza, perscrutação, ambiguidade, abertura, experimentação, indeterminação, contiguidade, continuidade, possibilidade, marca, espacialidade, temporalidade, ou seja, como um universo de *transitus*, híbrido e relacional.

Os processos e conceitos implicados nos seus desenhos são sintomáticos das características que temos referido. Por um lado, apelam ao sentido real, háptico e físico que caracterizam o desenho, por outro, ao desígnio conceptual, pelo sentido de abertura, transmutação e ilusão. E, como outras práticas que analisámos, não esquece o espectador, que é instigado a participar das obras, a mover-se entre os desenhos e os

⁴⁵⁰ Das exposições *O Desenho Incerto-Cinco Leituras do Espaço*, de 2020, instalação no Colégio das Artes, em Coimbra; *Sem Pressa de Chegar*, de 2019, instalação na Galeria da Boavista, em Lisboa; *Alinhamentos*, de 2019, um conjunto de desenhos, geralmente de forma heptagonal, em aguarela, grafite, tinta-da-china e acrílico sobre papel; ou *Quando o céu, o mar e os corpos se tornam transparentes*, de 2018, em que utilizou grafite, *crayons* e gouache sobre papel, vídeo 4:3, cor, 2’35’’; *Um plano tangível e infinito*, de 2018, na Galeria Madragoa, em Lisboa; *Andar subtil sinal*, de 2018, instalação sonora única, terra, lápis, gouache e corte sobre papel, dimensões variáveis.

desenhos-objetos, que podem estar pendurados na parede, reclinados entre o chão e a parede, suspensos no meio da sala, ou a partir do teto, como acontecia, por exemplo, na exposição *Sem Pressa de Chegar*, de 2019, instalada na Galeria da Boavista, em Lisboa.

Os trabalhos de Sara Chang Yan revestem-se destas hipóteses de leitura e a sua prática desloca o desenho para o espaço físico real, ao rasurar, escrevinhar, cortar ou desferir golpes e ruturas, quer na superfície do papel quer nas próprias paredes do espaço da instalação. Mas tal, é feito sem alterar uma certa subtilidade que faz parte do ato de desenhar. Nessa subtilidade, são também exploradas a tenuidade da luz e da sombra, “a transparência ou a opacidade, a intensidade das coisas e não tanto as coisas em si” (Matos e Faro, 2019). Desenhos que traduzem gestos que definem o traço como incisões ou cortes (nas superfícies ou nas próprias paredes), ou que podem chegar-nos através de um sinal sonoro ou luminoso que de repente convoca um sentido, distinto do visual, como por exemplo a audição, e que desvia a atenção para outro ponto do espaço.

PARTE IV – *THE SPACE BETWEEN DRAWINGS*

“(...) a luz é sempre a fonte da sombra (...).”⁴⁵¹

Jean-Christophe Bailly, 2008

Ao longo da tese, recorreremos à seleção de práticas artísticas contemporâneas do desenho em que os autores trabalham em zonas limite, em territórios e disciplinas que se tornam permeáveis e tangíveis entre si, na interpelação ou no uso desse espaço liminar como material de trabalho. Abordamos vários casos de artistas que, dessa forma, produzem conhecimento que permite propor e discutir questões e conceitos que consideramos importantes para a compreensão e ampliação da descrição identitária do desenho, no momento atual.

Entre os vários exemplos de práticas de desenho que procurámos documentar, atendendo à especificidade de cada processo, observámos trabalhos em que os artistas desafiam os limites das disciplinas, dos materiais e das tecnologias, utilizando processos aos quais chamamos híbridos e relacionais, que colocam o desenho como possibilidade intersticial. Que utilizam novas dimensões de tempo e espaço enquanto materiais e instrumentos do desenho. Algo que, em conjunto com a discussão dos cruzamentos propostos na parte II, em especial sobre a ambiguidade do desenho, entendido entre pensamento e ato (acontecimento), nos conduziu à possibilidade de uma definição do desenho como *transitus*.

Entre os exemplos que utilizámos, muitas são as obras em que o desenho se forma conceptualmente no espaço tridimensional, constituindo um desafio à perceção, na maior parte dos casos, em instalações de grande escala. Estas, além das pertinentes interpelações que suscitam em relação à ontologia do desenho, colocam também o espectador a olhar para si próprio, ou a sentir-se a olhar, porque pelas particularidades dos meios empregados — a luz, as projeções, às vezes, o som — alteram as condições de perceção e receção.

⁴⁵¹ Citado por Vitor Silva, no texto *Artificiosa Memória*, publicado originalmente na folha de sala/catálogo da exposição de José Barrias, *Escrever com a Luz. Notas para a Biografia de uma sombra*, que ocorreu em Guimarães, em 2019, reeditado em Pinto (2019, pp. 47-51).

Relativamente às condições de percepção, e em especial às práticas que utilizam a luz para desenhar, as criações podem suscitar situações visuais e espaciais aparentes, que convocam a imaterialidade e até o ilusório, ou conduzir a situações de sublimação, aspetos fascinantes que nos atraem no trabalho desses artistas.

Chegamos à última parte, a Parte IV, dedicada à prática artística desenvolvida. É composta pelo capítulo 9, dividido em várias secções que correspondem aos projetos realizados. Estes descrevem as problemáticas em estudo, abordadas através da prática de estúdio. Nos projetos apresentados, a sombra e o som, constituem elementos essenciais como manifestação do desenho. Como extensão do que aqui se escreve, completa-se a interpretação e descrição das peças apresentadas através do volume independente *The Space Between Drawings*.

9. Luz, sombra, tempo, espaço e outras matérias

A sombra é a manifestação de uma combinação de elementos que, numa situação específica, desempenham um papel para que ela se materialize: por um lado, uma fonte que emite luz, por outro, a presença de um referente que bloqueia a sua trajetória.

Vários trabalhos de Olafur Eliasson exploram a sombra como material integrante das suas obras. Usando este dispositivo, em *Your uncertain shadow*, de 2010, o artista veicula a intenção de trazer o corpo do espectador como elemento constituinte da própria obra. Tal como neste caso, os jogos da luz tornam-se matéria central em muitas práticas contemporâneas, como nos exemplos do trabalho de Anthony McCall ou James Turrell.

William Kentridge dedicou ao tema da sombra a primeira das suas *Six Drawing Lessons*, sublinhando, no entanto, que este seria o assunto, não só daquela primeira palestra (*lecture*), mas de todas as que lhe seguiriam: “sombras, escuridão e luz – o coração não apenas desta palestra, mas das cinco palestras que se seguirão” (Kentridge, 2014, p. 15).⁴⁵² Na sua obra destacamos ainda sobre o tema da sombra, por exemplo, *Shadow Procession*, de 2009. Encontra paralelo com esta ou outras obras similares de Kentridge, por exemplo o trabalho com silhuetas da artista norte-americana Kara Walker (1969-).⁴⁵³

A sombra é o foco principal de alguns trabalhos de Fernando Calhau; por exemplo em *Stage*, 1977, onde uma sombra indica a passagem do tempo ao ser registada numa série sequencial de 36 fotografias (de 180 x 240 mm cada). O enquadramento é a base de uma coluna, sobre a qual a passagem da sombra define o elemento temporal, criando uma ideia de *continuum*, apesar da imutabilidade do elemento formal da imagem, a coluna de pedra.

A sombra é ainda matéria de interesse de outros artistas que lembramos agora, como por exemplo de Lourdes Castro, dedicando-lhe grande parte da sua pesquisa

⁴⁵² Tradução a partir de: “shadows, darkness and light — the heart not just of this lecture but of the five lectures that will follow”. *Six Drawing Lessons* é o título do livro que reuniu as Charles Eliot Norton Lectures, palestras que Kentridge deu no Mehindra Humanities Center em Harvard, em 2012, publicadas em 2014.

⁴⁵³ Ver Kara Walker (<http://www.karawalkerstudio.com/>).

artística. Ou ainda de António Bolota (artista que referimos de passagem), explorada, por exemplo, na exposição *Ser Sombra [desenho]*.⁴⁵⁴ O artista colocava em questão precisamente a forma como o plano se transforma em três dimensões e conquista o espaço, e como a sombra desenha também essa tridimensionalidade. Estes autores, ao fazerem uso do poder conceptual, expressivo e formal da sombra, ampliam dessa maneira também o conceito de desenho e o seu potencial criativo e experimental.

A sombra é, pois, um elemento central no desenho, e foi para nós fundamental nesta exploração dos limites, por se configurar também como elemento intersticial e expressivo das formas que o desenho adquire nos projetos que desenvolvemos.

Além da sombra, outro elemento que despertou a nossa atenção no que respeita à discussão dos limites do desenho, foi o do som, abarcando a prática de estúdio também projetos específicos em torno da discussão desta problemática.

9.1 Prática artística

Não obstante a consideração dos exemplos que fomos mencionando, não foi a partir das suas referências e dos artistas que partimos para a investigação que resultou na presente tese, mas sim, de uma pesquisa artística pessoal, que envolveu uma prática experimental que interroga a natureza do desenho e as relações com o pensamento, a perceção e a fisicalidade do processo.

O percurso desta pesquisa iniciou-se em 2015 com o projeto pioneiro *Infinite Space*, que colocou questões particulares e pertinentes, nomeadamente, quanto à identidade do desenho, e seguiu um curso natural, tendo vários desdobramentos ao longo do tempo de desenvolvimento do doutoramento, iniciado em 2017. Esta é, porém, uma pesquisa que terá talvez antecedentes numa prática pessoal experimental em torno da colagem, que desenvolvemos desde meados da primeira década do novo milénio. Um trabalho de improvisação plástica, que continua a atravessar a nossa prática artística no presente e que envolve a desconstrução da imagem, o carácter lúdico e experimental do processo, no qual operações como cortar, dobrar/desdobrar, vincar, desconstruir, rasgar, juntar, reunir, expandir, etc. estão muito presentes (Figura 71).

⁴⁵⁴ A exposição, que decorreu entre 30 de março a 18 de maio de 2019, teve curadoria de Nuno Faria e tivemos oportunidade de a visitar na Fundação Carmona e Costa, em Lisboa.



Figura 71 - Dilar Pereira. Em cima: *Maldoror*. Livro de artista (ilustração (x8) para *Maldoror* de Isadore Ducasse), 2008. Caixa de cartão forrada, colagem s/ papel, 300 x 300 mm. Em baixo, esquerda: *Sem título*, 2016. *Assemblage* (diversos materiais encontrados) s/ papel 420 x 594 mm. Centro: *Red Series (1-5)*, 2019. *Desenho-assemblage* (materiais diversos), 190 x 190 mm. Direita: *No Title Series (1-4)*, 2019. *Desenho-assemblage* (diversos materiais encontrados), 300 x 300 mm. Imagens © Dilar Pereira.

Este trabalho conduziu naturalmente a uma procura transdisciplinar e de transposição das duas para as três dimensões, levando à adoção e experimentação com novos *media*, como a luz, enquanto instrumento adicional dos processos do desenho. Pesquisa que, em 2015, originou *Infinite Space*.

Os primeiros desdobramentos deste primeiro momento consistiram nos projetos *Black Hole Colours*, de 2019, *Play*, de 2020 e, finalmente, *Skiagraphia I, II e III*, de 2020, todos envolvendo o desenho com luz. Além destes, e ainda no âmbito da investigação prática, completam o leque de obras que procuraram explorar o desenho com os seus limites, as peças *The Sound of Drawing*, de 2019 e *Twin Drawings*, de 2020-21, que contemplam a dimensão relacional entre som e desenho.⁴⁵⁵

⁴⁵⁵ Embora não relacionada diretamente com desenho, uma outra peça sonora foi ainda conceptualizada e realizada também no âmbito da pesquisa em torno dos limites das disciplinas. Intitulada *It's Nothing, 6'30"*, de 2019, partiu de um episódio sobre a obra *Guitar*, de 1912 (primeira versão e 1914, segunda versão) de Pablo Picasso, com a qual abrimos a da Parte I da tese. Com esta obra o artista desafiou a tradição transgredindo as fronteiras dos campos artísticos, questionando a bidimensionalidade da pintura. A obra foi entendida como construção, tocando o campo tridimensional da escultura. Para o poeta André Salmon, amigo íntimo de Picasso, *Guitar* teve um impacto notável, libertando a pintura e a escultura da limitação dos géneros. Os primeiros visitantes do estúdio de Picasso ficaram perplexos com a obra e de acordo com o poeta André Salmon perguntaram: “– O que é isso?”, “Repousa num pedestal? Está

Desenvolveu-se um trabalho em que não se utilizaram apenas os meios tradicionais de desenho. Explorou-se a luz como meio de operar a ação de desenhar, e também o som: por um lado como elemento constituinte da ação de desenhar, por outro, como componente conceptual de desenho. Em termos de técnicas, materiais, *media* e formas de apresentação, recorremos ao papel, à câmara fotográfica, a fontes de luz branca ou de cor (lanternas), ao vídeo, à manipulação digital, ao som, à instalação e ao livro de artista. Em termos de processos, utilizámos a luz, o papel dobrado ou amassado, o vinco e o corte, meios riscadores como formas de desenho, mas também a própria voz a partir da declamação de um texto escrito, como formas conceptuais de entender o desenho, enquanto onda sonora que se propaga no espaço.

Como espoleta, na sua origem, além da ação da mente e da mão, esteve uma vontade e necessidade de pesquisa em torno da questão da expansão do gesto e da fisicalidade do processo.⁴⁵⁶ A partir da manipulação do papel e usando diversos processos de fazer marcas ou de traçar (i.e. vincar, dobrar, cortar), distintos do registo gráfico convencional, o plano bidimensional da superfície ganhou uma autonomia própria e foram criados objetos tridimensionais, sobre os quais, posteriormente, se trabalhou com a luz, procurando desenhar formas criadas pelos contrastes de luz e de sombra: pela manipulação da incidência de luz, as sombras surgidas pelas mudanças de planos que as dobras e os cortes provocam, revelam um desenho que se descobre em contínuo devir.

A perceção de novas formas resulta do movimento do corpo que se desloca em torno do objeto de papel e numa exploração dos efeitos de sombra que se podem desenhar com a luz incidente. A revelação destas novas formas desenhadas, quando registadas pela câmara, reproduzem a perceção em relação à situação real. Assim, estas experiências foram materializadas pela sua apresentação na forma de vídeo, de fotografia e de livro de artista.

pendurado na parede? É uma pintura ou escultura?” Aparentemente, Picasso respondeu: “– Não é nada, é ‘el guitar!’.” (Áudio com 3 minutos da *playlist* Picasso: Guitars 1912-1914). Ver MoMA (2022b). A peça sonora a que chamamos *It’s Nothing* retrata este episódio, tendo-se para tal utilizado uma gravação sonora que relata a situação. A este material áudio, acrescentaram-se outros sons de modo a sugerir a ideia de uma transmissão radiofónica, bem como sons trabalhados através da síntese em Max/MSP. A peça foi produzida para difusão em quadrifonia e apresentada ao público a 21 de junho de 2019, no evento *Tridecasónico* na Cossoul, em Lisboa, numa parceria entre a Faculdade de Belas-Artes, a Associação Goela e a Cossoul.

⁴⁵⁶ Lembramos as práticas de Robert Morris ou William Anastasi, que através de processos que, ao negarem a intervenção da visão, reforçavam a intervenção desta componente física do corpo.

Estes projetos conduziram-nos posteriormente a interpelações relativas à (i)materialidade e à questão da transmissão e transposição *intermedia*. O processo empregado tornou presente a ambiguidade relativa à identidade do desenho e das próprias peças, aguçando novas questões: como se manifesta o desenho? O que é a obra? É a ideia, o processo, ou o resultado final? Ou é, contudo, toda a experiência artística criadora, desde a ideação ao ato e ao resultado material? E enquanto espectadores, o que estamos a ver traduz-se de que forma?

As pistas de resposta poderão adivinhar-se nos paralelos que podemos estabelecer com as matérias e processos do desenho convencional. Por um lado, explorou-se a luz como material, procurando com a sua manipulação gerar desenho. Este concretiza-se através da sombra, gerada na interseção da luz sobre os objetos no espaço. Desse modo, o desenho revela-se através da (i)materialidade da luz, mas também da manipulação do papel, ficando registado através da câmara, materializando-se, por fim, em fotografia ou em vídeo. Por outro lado, o processo é tão simples como a forma como se utiliza o lápis, exercendo mais ou menos pressão para acentuar, saturar ou atenuar as marcas: exploraram-se os efeitos de proximidade e afastamento da fonte de luz em relação ao objeto, ou a sua inclinação e ângulos de incidência, para produzir diferenças de tonalidade, sombras, volumes, planos, por vezes, linhas, os quais fazem revelar o desenho. Em paralelo, no processo de registo, a interseção e focagem da luz condensa o desenho – a sombra – numa nova materialidade – fotografia ou vídeo. Estas duas operações tornam-se possíveis pela agência do corpo total – físico e mental – na tomada de decisões, evidenciando o sentido háptico que, como vimos, é no desenho, uma das suas características distintivas. No conjunto criam-se visualidades aparentes que transmutam a identidade das formas originais.

Além dos projetos que envolvem o desenho e a luz, outro conjunto de obras compreende a conceptualização e realização, como se referiu, das peças sonoras *The Sound of Drawing*, de 2019 e *Twin Drawings*, de 2020-21, que procuraram expandir os limites da experiência do desenho/desenhar, na sua relação com a escuta do som e com a recriação mental através da palavra.

9.2 Projetos

Desenhar. Marcar a sombra: uma experiência de distância e proximidade; a sombra como um eco da luz que se move alterando os limites do referente. Tornando-os voláteis, fluídos, porosos.

Desenhar. Um ato de escuta e um ato grafonológico: a experiência do desenho como uma experiência de escuta e de dicção. Pensar o desenho além das balizas da visualidade. Escutar, escrever, dizer o desenho!

Passamos, pois, a enunciar cada um dos trabalhos produzidos e suas premissas, cujos resultados serão apresentados, essencialmente através de imagens, no volume independente *The Space Between Drawings*.

9.2.1 *Infinite Space*, 2015-2018

Vídeo HD, PAL, 1920 x 1080p, 25 fps, cor RGBA, 0'46", sem som.

Disponível em: *Vimeo*. <https://vimeo.com/332708803>.

Descrição – Desenho: luz, papel, fotografia, vídeo. Abrange a construção de um objeto-escultura em papel, o desenho com luz, o registo em fotografia e em vídeo. Apresenta-se uma peça final em vídeo.

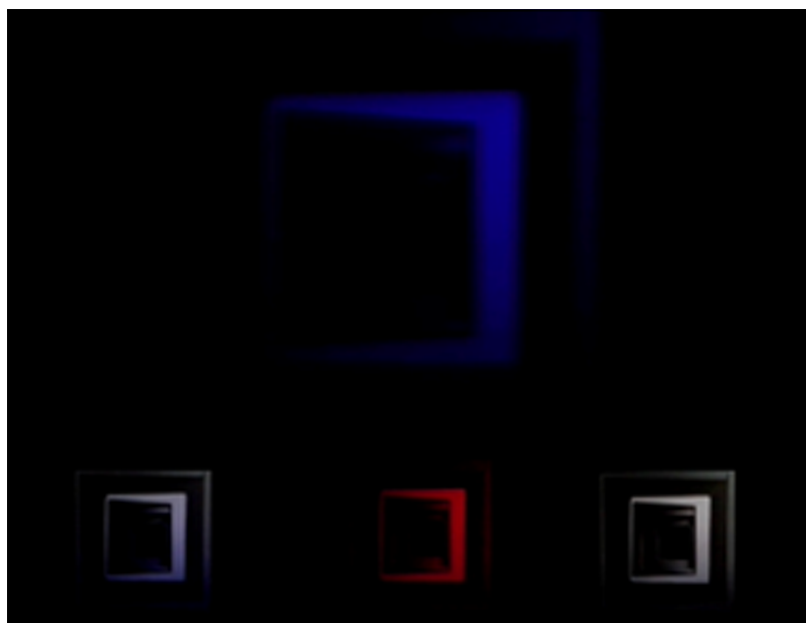


Figura 72 - Dilar Pereira. *Infinite Space*, 2015-2018. Desenho: luz, papel, fotografia, vídeo. Fotogramas do vídeo HD, PAL, 1920 x 1080p, 25 fps, cor RGBA, 0'46", sem som. Imagem © Dilar Pereira.

Infinite Space é um projeto artístico experimental de desenho, assente numa abordagem pluridisciplinar, que envolve a criação de um objeto-escultura e que explora a materialidade e modelação da luz sobre esse mesmo objeto. O desenho resulta da manipulação do papel e da luz, e corporaliza-se, por sua vez, na forma de vídeo. Através de processos de transmissão e transposição *intermedia*, o projeto explora, entre outros, os conceitos de desenho, espaço, tempo, dobra, materialidade/imaterialidade.

Infinite Space questiona a ilusão de espaço, criada sobre a materialidade de um objeto-escultura, interpelando os seus próprios limites, prolongando-os no plano do desenho, para além da bidimensionalidade. Incidindo em estratégias de transposição e transmissão entre meios, a partir da construção de um objeto tridimensional de papel, produziu-se um vídeo e uma série de imagens, obtidos pela manipulação da luz, desenhando com ela, sobre o objeto-escultura.

Em contexto expositivo, a peça em vídeo (ver fotograma na Figura 72) foi pensada para exibição numa sala completamente escura, numa dupla projeção de grande formato, em paredes opostas. Esta foi apresentada, nas condições descritas, na Slade School of Fine Art, University College London, em abril de 2015, aquando de uma residência artística no âmbito da qual se realizou.

Mais tarde, retrabalhou-se o material produzido e, em 2018, foi realizada uma nova série de imagens, registadas por câmara fotográfica e o vídeo foi reeditado, tendo a obra incorporado o catálogo *Portuguese Emerging Art 2018*, numa publicação da Emerge – Contemporary Art Agency (Reis e Ambrósio, 2018, pp. 34-39).

9.2.2 *Black Hole Colours, 2019-2020*

Vídeo HD, PAL, 1920 x 1080p, 25 fps, cor RGBA, 0'25", som ambiente, 2019.

Disponível em: *Vimeo*. <https://vimeo.com/user91367309>.

Livro de artista, impressão digital UV sobre papel mate IOR de 170grs, 2400 x 240 mm, papel *craft* e acetado, 2020.

Descrição – Desenho: luz, papel, fotografia, vídeo. Compõem-se da construção de um objeto-escultura em papel, do desenho com luz, do registo em fotografia e em vídeo e

da realização de um livro de artista. Apresentam-se duas peças finais, com o mesmo título: o vídeo *Black Hole Colours*, 2019; e o livro de artista, *Black Hole Colours*, 2020.

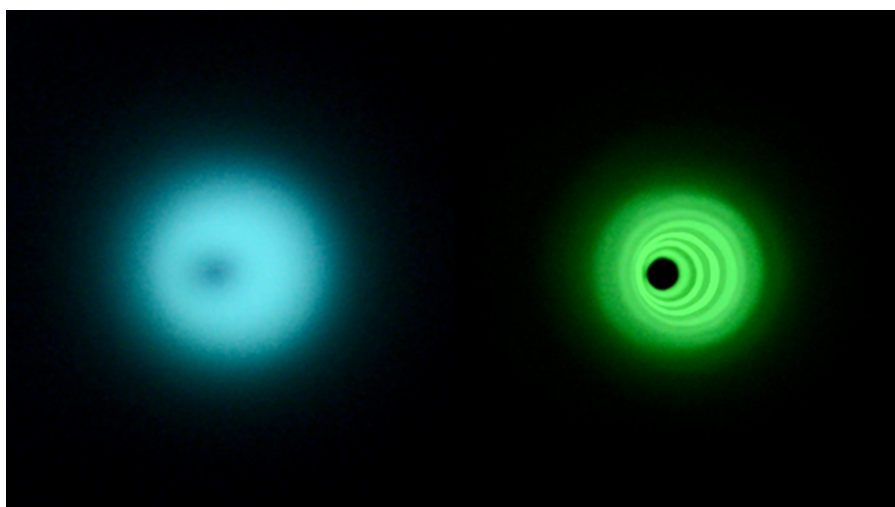


Figura 73 - Dilar Pereira. *Black Hole Colours*, 2019. Desenho: luz, papel, fotografia, vídeo. Fotograma do vídeo HD, PAL, 1920 x 1080p, 25 fps, cor RGBA, 0'25", som ambiente. Imagem © Dilar Pereira.

Com características similares à anterior, este projeto, além de uma obra em vídeo, inclui igualmente a produção de um conjunto de imagens fotográficas, concebidas e idealizadas com o objetivo da realização de uma instalação multimédia imersiva. O trabalho interroga igualmente os limites do desenho, através da experimentação e da transposição *intermedia*. Além da transformação do papel pela ação da dobra e da manipulação da luz sobre a superfície, o desenho surge como sombra projetada, sendo os efeitos de sombra, gravados, inscritos, registados pela câmara fotográfica. Manipulou-se, desta vez, a velocidade do obturador para controlar a entrada de luz. Em termos técnicos, o processo combinou a focagem com a velocidade do obturador: a realização de uma sequência de fotografias com velocidades baixas de obturação permitiu controlar a entrada da luz, de modo a fazer surgir o desenho em etapas sequenciais, num espectro do claro ao escuro e em vários tons de cor.

O desenho é gerado quando a luz, ao atravessar o objeto (em forma de túnel), oferece ao observador a percepção da ilusão de que este é infinito, contínuo. A exploração, passagem, *transitus* da luz, gera o desenho concretizado na sombra que o atravessar da luz desenha, quer no espaço quer sobre o objeto. O desenho concretiza-se, assim, conceptualmente através da sombra, inscrita na imagem vídeo ou fotográfica. Este procedimento oferece à sombra a possibilidade de materialização no tempo.

Além dos conceitos de desenho, espaço, tempo, dobra, (i)materialidade e infinito, quer *Black Hole Colours* quer *Infinite Space* convocam ainda uma ideia de passagem a outra dimensão, expressa nos próprios títulos. Tanto *Black Hole Colours* como *Infinite Space* procuram sugerir uma dimensão cósmica, universal em que estão implicados o espaço-tempo de forma fundida, contínua, cíclica.

Utilizaram-se, como se disse, os mesmos processos de transposição *intermedia*, que se inicia na manipulação do papel e no processo de desenho que utiliza uma fonte de luz (lanterna) sobre o objeto construído em papel e que se finaliza em vídeo e em imagens fotográficas.

Distinto do anterior, neste caso, a peça final em vídeo, inclui som, que corresponde ao som ambiente, captado no estúdio, aquando da gravação das imagens. Embora se trate da captação do som ambiente no momento do trabalho no estúdio, este sugere o som do ato de desenhar, remetendo para a ideia de acaso de John Cage sobre o som ambiente e o silêncio. Encontram-se ainda, pontos de contacto com obras como *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)*, de Bruce Nauman, em que o artista utilizou também o som ambiente do estúdio.

Na criação de *Black Hole Colours*, optou-se pelo período noturno, porque além de querer aproveitar o escuro que a noite proporciona, e que é essencial no trabalho de desenho em que se utiliza uma fonte de luz, pretendia-se também captar os sons ambientes com interferências mínimas exteriores. Este remeteu, por acaso, para o som suave de um lápis que desenha sobre uma superfície, o que sublinhou a sua adequação como material de trabalho. O mesmo veio reforçar a ideia de desenho/desenhar, enquanto visualizamos no écran a imagem em movimento, ou seja, o surgir e evanescer do desenho de duas circunferências de cor (azul e verde), contra um fundo negro.

O vídeo (ver fotograma na Figura 73) teve exibição *online* a 17 de Maio de 2020, no evento *SPAMM – 4BR3 4 tU4 M3NT3, D35con3c+4* (ou seja, *SPAMM – Abre a Tua Mente, Desconecta-te*), um projeto colaborativo, organizado pelo artista-curador Systaime, para a Galeria Zaratan - Arte Contemporânea, em maio de 2020.⁴⁵⁷

⁴⁵⁷ Ver SPAMM (<http://spamm.fr/>); Zaratan (2020).

9.2.3 *Play*, 2020

Vídeo HD, PAL, 1920 x 1080p, 25 fps, cor RGBA, 4'16" min, som “Ears glued to wires”, de Carlos Santos (from Cinza photobook soundtrack, Grain of Sound, 2017).

Disponível em: *Vimeo*. <https://vimeo.com/user91367309>.

Livro de artista, impressão digital UV sobre papel mate IOR de 170grs, 2400 x 240 mm, papel *craft* e acetado.

Descrição – Desenho: luz, papel, fotografia, vídeo, livro de artista. Integra a realização de um objeto-escultura em papel, o desenho com luz, o registo em fotografia e em vídeo e a realização de um livro de artista. Apresentam-se duas peças finais: o vídeo *Made of Light* □ *Play*, 2020; e o livro de artista *Play*, 2020.

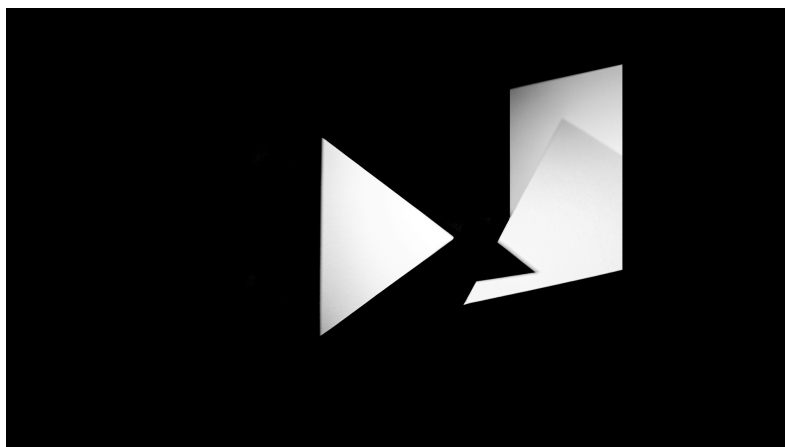


Figura 74 - Dilar Pereira. *Made of Light* □ *Play*, 2020, Desenho: luz, papel, fotografia, vídeo. Fotograma do vídeo HD, PAL, 1920 x 1080p, 25 fps, cor RGBA, 4'16" min, som “Ears glued to wires”, de Carlos Santos (from Cinza photobook soundtrack, Grain of Sound, 2017). Imagem © Dilar Pereira.

Como os projetos anteriores, *Play*, de 2020 (Figura 74), vive também em várias instâncias processuais e materiais, entre desenho, luz, sombra, papel, fotografia, vídeo, livro de artista. O projeto confere uma nova etapa na perspectiva da exploração da ideia de transposição dos limites do desenho. Emprega o mesmo processo e meios, ou seja, o processo de desenho decorrente da utilização de uma fonte de luz sobre um objeto de papel, criado para o efeito. Neste caso, um objeto que tem características diferentes dos anteriores: ou seja, não coloca em causa a ideia da criação de espaço infinito, mas sim a exploração de planos oblíquos e suas interseções.

Sobre a forma-objeto criada, usando igualmente uma fonte de luz, desenharam-se sombras, gerando contrastes e formas, sobre os distintos planos e ângulos do volume de papel. O resultado foi também registado em imagens por meio da fotografia. Num estágio posterior, com as imagens recolhidas, foram concebidas uma peça em vídeo, e outra, na forma de livro de artista. Usaram-se ferramentas digitais para edição das imagens seleccionadas, recorrendo-se a efeitos que as transformaram em relação ao que eram originalmente. Criaram-se, assim, efeitos superlativos de transmutação em relação ao que foi registado aquando do processo operativo. Produziu-se, desta forma, o vídeo com o título *Made of Light* □ *Play*, de 2020, com 4'16" de duração, exibido no evento Galerias Abertas das Belas-Artes, 14ª Edição, em 2020.⁴⁵⁸

Embora o trabalho possa remeter para pontos em comum com a estética dos filmes experimentais de Hans Richter (1888-1976), como *Rhythmus 21*, de 1921 ou *Rhythmus 23*, de 1923, estes não constituíram uma influência direta para nós.⁴⁵⁹ Procurámos apenas em *Made of Light* □ *Play*, trabalhar com a luz e com o negro, ou com a luz que irrompe do negro, de maneira a criar formas e explorar o desenho num sentido alargado. *Made of Light* □ *Play* constitui mais uma oportunidade de discutir os limites do próprio conceito de desenho e relações *intermedia*. Mas também de refletir sobre a sombra como entidade intersticial, entre o objeto e a luz que a desenharam, resultando na revelação de formas que podem iludir o espectador.

Com estes projetos, ao trabalhar a dimensão *intermedia* (em que se usa a luz, fotografia, o vídeo, o som, a edição digital, a edição em livro de artista), pretendemos sublinhar a componente intersticial e relacional que o termo acarreta, bem como a característica liminar dos processos, que se jogam entre distintos formatos e materializações, por vezes híbridas.

O termo *intermedia* distingue-se de multimédia porque, como explicámos, envolve uma visão complementar e relacional sobre a concretização da obra, enquanto

⁴⁵⁸ Evento produzido pela Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, e que no ano de 2020 teve projeção *online*, em virtude do contexto da pandemia por SARS-Cov2. Para aceder ao vídeo, usar a ligação referida acima ou ainda no canal YouTube das Galerias Abertas das Belas-Artes, 14ª edição, 2020, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QUNAKKY6EJU>. Sobre este trabalho ver ainda a conversa a partir da comunicação-vídeo “Desenho com luz e transmutação”, no âmbito do evento *Cinco Minutos de Desenho*, ocorrida a 13 de novembro de 2020, transmitida em direto através da internet (Pereira, 2020d).

⁴⁵⁹ Reconhecemos, no entanto, no trabalho em filme de Hans Richter, possibilidades de pesquisa e investigação, nomeadamente, no que respeita à discussão dos limites entre pintura e filme, que interessava ao artista e dos conceitos de ritmo e movimento como impulsos do desenho. Cf. Graf e Scheunemann (2007).

multimédia oferece uma visão fragmentada, que separa, que salienta os *media* utilizados e não a mensagem (ver McLuhan, 1967).⁴⁶⁰

A realização *intermedia* é aquela que gera uma nova forma híbrida e que, no caso das peças apresentadas, permite sublinhar o carácter intersticial e liminar do desenho. Assim, a abordagem *intermedia* é a que permite olhar todos os aspetos, desde a ideia ao processo até para o que ela aponta – ao atravessar, aos horizontes, aos limites – e não apenas para as características dos *media* utilizados ou origens formais. Ou seja, não se trata de salientar a multiplicidade de *media* e as suas formas, mas a hibridação dos processos, que geram, por sua vez, também obras de difícil definição, por vezes, também elas híbridas.⁴⁶¹

Retomando a descrição de *Play*, concebeu-se ainda o livro de artista, com o mesmo nome (Figura 75, à esquerda, em cima). Este foi realizado na sequência de um *opencall* para aquisição de obras para o Acervo da Galeria Zaratan - Arte Contemporânea.

O livro de artista foi desenvolvido no formato de harmónio, nas dimensões de 240 x 240 mm, composto por 10 fotografias (de 240 x 240 mm), reenquadradas em formato quadrado e dobradas pelas arestas. Permite neste formato, quando distendido adotar uma dimensão tridimensional e, por sua vez, objetual.

A conceção de *Play* em livro de artista originou uma expansão para outras criações no mesmo formato e suporte, a partir dos outros projetos, nomeadamente de *Black Hole Colours*, sendo produzido um livro, e das três séries de *Skiagraphia* (que descreveremos adiante) e que originaram mais dois livros, *Skiagraphia I e Skiagraphia II e III*. Destes últimos, *Skiagraphia I* (Figura 75, em baixo, à esquerda) integrou o evento expositivo *Hammer Time*, que decorreu entre novembro e dezembro de 2021, na Galeria Zaratan - Arte Contemporânea.⁴⁶²

Todos estes projetos envolvem o processo de desenho através da manipulação de uma fonte de luz: as peças concebidas em papel prefiguram e projetam o registo do desenho somático de luz. Por outro lado, desdobrando-se num *continuum* de imagens

⁴⁶⁰ Veja-se p. 6 e nota 3.

⁴⁶¹ A respeito do conceito de *intermedia* no sentido que adotamos, ver Dick Higgins (2021), que dava vários exemplos que permitem perceber muito bem o sentido do conceito. Entre eles, o da obra musical ser também poesia, ou o da poesia visual ou concreta, expressão artística que se veicula como expressão *intermedia*, agregando a poesia e o *design* gráfico, assumindo ambos os aspetos em complementaridade.

⁴⁶² *Hammer Time* foi “um evento expositivo e performativo que pretende engendrar uma micro-investigação acerca do valor da obra de arte a partir de uma posição periférica em relação ao mercado.” Zaratan (2021).

fragmentadas, cujos limites implicam o trânsito, quer do desenho quer do suporte quer na sequência das imagens ou na sua extensão ao formato (Figura 75).

A conceção dos livros em forma do papel dobrado na disposição de harmónio, pretendeu mais uma evocação à ideia de tempo, de sequência, de passagem, de *transitus*, presente em todos estes estados da obra, desde o processo aos formatos do vídeo ou fotografia. Através desta prática *intermedia*, a nossa intenção foi, mais uma vez, reforçar a ideia ou conceção de desenho em todas as fases deste corpo de trabalhos.

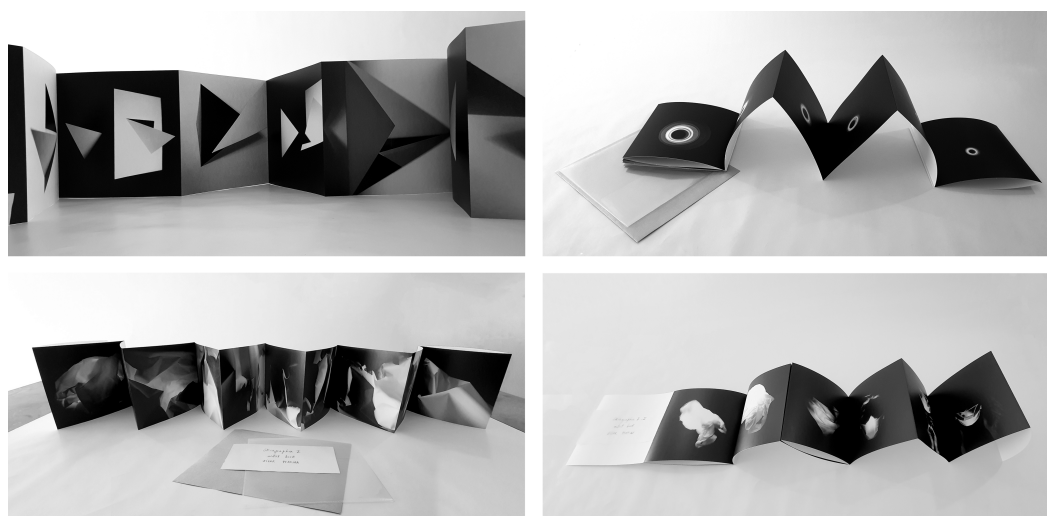


Figura 75 - Dilar Pereira. Da esquerda para a direita e de cima para baixo: *Play*, *Black Hole Colours*, *Skiagraphia I e Skiagraphia II e III* (livros de artista), 2020. Desenho: luz, papel, fotografia, impressão digital UV sobre papel mate IOR de 170grs, 2400 x 240 mm, papel *craft* e acetado. Imagem © Dilar Pereira.

9.2.4 *Skiagraphia I, II e III, 2020*

Fotografia, impressão digital UV sobre papel mate IOR de 170grs, 500 x 650 mm (cada).

Skiagraphia I e Skiagraphia II e III, 2020.

Livros de artista, desenho, luz, papel, fotografia, impressão digital UV sobre papel mate IOR de 170grs, 2400 x 240 mm, papel *craft* e acetado.

Descrição – Desenho: luz, papel, fotografia. Integra a realização de um objecto-escultura de papel, a utilização de um saco de plástico e de uma máscara de proteção facial, o desenho com luz, o registo pela fotografia e dois livros de artista. Apresentam-se como peças finais fotografias das três séries de *Skiagraphia* e dois livros de artista.



Figura 76 - Dilar Pereira. Imagens das séries *Skiagraphia I*, *Skiagraphia II* e *Skiagraphia III*, 2020. Desenho: luz, papel, fotografia. Impressão digital UV sobre papel mate IOR de 170grs, 500 x 650 mm (cada). Imagens © Dilar Pereira.

As séries de *Skiagraphia* (Figura 76) configuram-se como desdobramentos dos projetos anteriores (i.e. *Infinite Space*, 2015-2018; *Black Hole Colours*, de 2019; *Play*, de 2020), totalizando três séries: *Skiagraphia I*, *II* e *III*. Estas foram inspiradas pelo desejo de uma aproximação ao informe e conferem uma espécie do culminar de um elogio da sombra. Decidiu-se então utilizar uma folha de papel de grandes dimensões (1300 x 1760 mm), começando por corromper o seu formato original, através de ações como enrugar, amassar, deformar e reformar o papel, alterando os seus limites e a sua superfície, criando--se um novo volume.

A pesquisa inicial reencontrou-nos com a obra *Mão atravessada por uma caixa interior*, de 1980, de Helena Almeida em que se entrevê a problemática da transição.⁴⁶³ Também em *Skiagraphia* procurámos trabalhar uma aproximação à ideia de tempo, de transmutação e, em simultâneo, do acontecimento do desenho – acontecimento manifesto numa escrita de sombra, delineada pela luz. Utilizou-se uma fonte de luz direcionada na procura de inscrições produzidas pelos jogos de sombras sobre a irregularidade da superfície; no encontro com as dobras do material, a luz escrevia e desenhava formas mais ou menos intensas, conforme o jogo de aproximação e afastamento da mão que segurava a fonte de luz em relação ao corpo informe do papel.

Tal como nas peças anteriores, também aqui foi produzida uma série de imagens digitais, que registaram o processo de exploração do desenho da sombra, através da manipulação de uma lanterna, emitindo luz, e da interposição desta com o elemento tridimensional.

⁴⁶³ A começar pelo próprio título, que indica a ideia de atravessamento, na obra de Helena Almeida, esta ideia respeita, não só à transição entre espaços, mas também entre corpos, que, porque atravessam e fundem o espaço de um e de outro corpo (a caixa e o corpo da artista), se fundem, transmutando-se numa entidade outra, informe e antropofórmica (Cf. Gadanho e Silvério, 2019; Sardo, 2019). Constituída por uma série de seis fotografias, a obra de Helena Almeida trata a relação do corpo com o espaço e dá ao espectador a possibilidade de tomar contacto com os diversos momentos da ação que uma mão imprime sobre uma caixa, imiscuindo-se com ela, tornando-se numa entidade espacial e corpórea, una.

No caso de *Skiagraphia I*, usou-se uma folha de papel dobrada e amarrotada; em *Skiagraphia II*, um saco de plástico branco para explorar qualidades translúcidas. A mão, segurando a fonte de luz, percorreu a superfície interior da forma, como se fosse um lápis, dando-lhe um carácter diáfano, translúcido ou transparente. Este efeito transformou-se, quando se apontou a fonte de luz sobre o exterior do mesmo volume, revelando então um aspeto opaco, barroco. O trânsito da mão e da luz entre interior e exterior do volume de papel, transpôs, assim, os limites alterados do próprio objeto, através do movimento do corpo e da mão que orientou a intensidade e direção da luz, fazendo-a incidir dentro ou sobre o volume informe.

Em *Skiagraphia III*, desenvolvida em 2020, já no decurso da situação de confinamento em virtude da pandemia Sars-cov 2, refletiu-se sobre a questão do tempo, através do uso de uma evocativa e simbólica máscara de proteção facial.

As sombras visualizadas no espaço físico real e registadas no plano da fotografia são a marca de um desenho que resulta do encontro ou cruzamento da luz com os diferentes objetos (a folha de papel, o saco de plástico ou a máscara), revelando um cariz dramático ou barroco no caso de *Skiagraphia I*; flutuante sobre o fundo negro em *Skiagraphia II*; ou mostrando o corpo (através da mão e da máscara) em *Skiagraphia III*, que aparece a dar conta da sua existência no espaço sem distância do fundo negro. Esta escrita de sombras, confere densidade e robustez à presença do desenho e do tempo, sobre os objetos, mas também do corpo-artista (em *Skiagraphia III*), pois o tempo e o desenho revelam-se na imagem através da presença física das mãos e da máscara que espreitam do negro.

Tanto em *Skiagraphia*, como nos projetos anteriores, se procurou explorar os limites do desenho através dos conceitos de dobra, espaço e tempo, bi/tridimensionalidade, materialidade/imaterialidade, utilizando a luz para sugerir desenho, sobre as superfícies, ou a partir de dentro dos objetos criados ou selecionados para o efeito. Todos estes objetos têm em comum a particularidade de serem sempre brancos, e todas as séries foram realizados no escuro, havendo apenas uma única fonte emissora de luz, na modelação do desenho, definindo e perseguindo as formas, a profundidade das sombras, o contraste nas superfícies ou no interior dos objetos.

Tal como a manipulação de um lápis sobre uma folha, também o desenho da sombra surge inesperado e surpreendente pela manipulação da luz. É um processo exploratório e simples, que revela um mundo de formas, planos e linhas, que está lá, latente e invisível, mas que só a luz, inscrevendo sombras nas dobras da matéria, torna

visível. A sombra que, embora dependa da existência desse corpo tridimensional, é o elemento que cruza o tempo, ao ficar registado pelo vídeo e pela fotografia.⁴⁶⁴

O processo *intermedia* empregado, reforça o entendimento da presença do desenho nestas peças e é revelador da sua ação: recordamos a este propósito o sentido do termo fotografia, como processo de inscrição de marcas pela luz, numa superfície, ou como *lápiz da natureza*, lembrando a expressão enunciada por Talbot.

Contingente e evanescente, o desenho, feito com luz, atinge expressão visível através do registo fotográfico ou vídeo, como contraponto ao seu acontecer real efémero. A luz, ao atravessar os objetos, desenha a sombra incerta, no jogo entre revelação e eclipse, que, por sua vez, a câmara regista. Um jogo ou ato processual prolongado no tempo, como desenho, através da fotografia ou do vídeo. Este estende-se para além dos seus próprios limites, reforçando o entendimento destas obras – *Infinite Space*, *Black Hole Colours*, *Play* e *Skiagraphia* – no campo do desenho.

9.2.5 *The Sound of Drawing*, 2019

Áudio estéreo, 2'36", em *loop*, lápis e carvão s/ papel, dimensões variáveis.

A peça sonora, acompanhada de imagens documentais do processo e da exposição estão disponíveis em: *Vimeo*. <https://vimeo.com/342087731>.

Descrição – O projeto compõe-se de uma performance de desenho cego e da gravação direta dos sons produzidos na ocasião. Utilizaram-se microfones de contacto, um gravador e caixas metálicas como suporte. Experimentaram-se diferentes sonoridades através do uso de distintos meios riscadores e pincéis.

⁴⁶⁴ Lembremos *Stage*, 1997, o trabalho de Fernando Calhau referido anteriormente.



Figura 77 - Dilar Pereira. *The Sound of Drawing*, 2019. Áudio estéreo, 2'36" (*loop*), lápis e carvão s/ papel, dimensões variáveis. Esquerda: Imagem documental do processo em estúdio © Nuno Martins. Direita: Imagem documental da exposição, na Galeria Zaratan - Arte Contemporânea, em Junho de 2019. Fotografias © Nuno Martins.

Na senda da exploração dos limites do desenho, questão fundamental que motiva a nossa prática pessoal, e cujo carácter é, essencialmente experimental, criaram-se também peças relacionados com a dimensão sonora do desenho. Uma dessas peças, *The Sound of Drawing*, explora o som do desenho/desenhar, o qual, normalmente, fica eclipsado e despercebido no processo de desenhar. A peça, concebida como um entre o desenho e a matéria sonora, envolveu, em termos processuais, uma performance de desenho cego (ver Figura 77, à esquerda), na qual os sons captados sobre a superfície foram depois utilizados na conceção da peça *The Sound of Drawing* de 2'36" de duração (em *loop*). Ao ser escutada, a peça proporciona uma experiência que evoca indicadores visuais e sonoros da própria ação de desenhar. Este quiasma de sensações, acionados pela audição, pretende também interpelar os limites do meio visual através do sonoro.

A obra integrou a exposição *Tridecasónico*, na Zaratan - Arte Contemporânea, em Junho de 2019, fruto de uma parceria entre a Faculdade de Belas-Artes de Lisboa e a própria galeria (ver Figura 77, à direita).

Nesta peça, a atenção à implicação do corpo no ato de desenhar e na fisicalidade do processo, faz-se presente na performance que está na origem desta obra. O processo de desenhar, que é, como se viu, intimamente háptico, instiga profundamente a intervenção do corpo, e provoca contacto entre distintos elementos – meios riscadores e superfícies. Naturalmente, esta relação de contiguidade produz, por isso, som. Assim, nesta peça, a performance física e a presença material dos gestos e procedimentos associados usualmente ao desenho, foi transposta para uma presença num outro meio e suporte e transmitida numa nova existência no plano do som, questionando a identidade das instâncias do desenho. A transposição entre diversos níveis foi pensada para haver uma total concentração na atenção auditiva, eliminando quaisquer referências visuais

pela ocultação da visão, através do método de desenho cego, necessário e imprescindível, de modo que a ação não ficasse enredada nos limites da visualidade.

Motivada pela cegueira, a percepção auditiva saiu reforçada, o que implicou uma atenção a características do ato de desenhar que não as visuais (formais ou espaciais): a atenção ao som provocado pelas ações implicadas no processo de desenhar — como o toque, a pressão, aceleração, abrandamento, paragem, exercidos pelo contacto entre materiais e a superfície — privilegiaram a percepção auditiva sobre a visual, sublinhando uma outra dimensão do desenho a que, geralmente, não é prestada qualquer atenção. O som gerado é também produto da ação de desenhar e constitui outra forma de perceber o ato que produz o desenho, através dos movimentos da mão (e do corpo) do artista e a reação dos materiais. Partindo do ato performativo de desenhar e de um processo exploratório com a utilização de instrumentos, meios e materiais tradicionais de desenho, procurou-se a criação de uma peça que transpusesse os limites formais do desenho, estabelecidamente expressos em termos visuais ou espaciais, para explorar o seu entendimento em forma sonora.

Percorrendo um entendimento alargado da noção de desenhar como um ato que também produz som, e do desenho se manifestar como som pelo ato que o gera, produziu-se ainda a peça *Little birds do slow drawings under the canopy of that tree*, de 7', em 2019, entendida como uma peça sonora-visual.⁴⁶⁵

O som, um elemento constante dos ambientes em que vivemos, tanto pode incomodar como ser impercetível, conforme as suas características, mais ou menos subtis. De uma forma ou de outra, o som está presente e tem uma ressonância no corpo humano, mesmo quando disso não nos apercebemos. Assim, esse elemento sonoro é uma componente indissociável do ato de desenhar, do qual o desenhador concentrado pode ou não, ter a consciência. Efetivamente, o som está presente e pode afetar a nossa percepção no decorrer do ato de desenho.

⁴⁶⁵ Pretendeu-se, através do som, contar a história de alguém que desenha e escuta debaixo de uma árvore, de modo que o ouvinte possa visualizar o acontecimento do desenho e de escuta que ocorreu num determinado lugar (i.e. debaixo de uma árvore). Os sentidos da visão, do tacto (o desenhar) e de escuta estão presentes, e foram traduzidos em termos sonoros, de modo que espacialmente se possa ter a sensação do lugar e do acontecimento vivido. Esta experiência ocorreu de facto, enquanto desenhava debaixo de uma árvore, no Alentejo, na Amendoeira da Serra, em Mértola, em Maio de 2019, prestando atenção a todos os sons e o espaço entre eles – o silêncio do ambiente envolvente e inclusive ao som do ato de desenhar, que foram captados e gravados, servindo depois para a realização da peça. É uma peça fortemente conectada com a experiência do lugar, através da experiência concreta do desenhar e da escuta, e da atenção a todo o ambiente sonoro relacionado com um lugar específico. A este propósito, sobre a escuta e a relação do som com o corpo humano veja-se Nancy (2007).

9.2.6 *Twin Drawings*, 2020-2021

Áudio estéreo, altifalantes, 1'37'', em *loop*, texto (3 poemas): Rui Baião; vozes: Anabela Pereira e Dilar Pereira.

Disponível em: *Vimeo*. <https://vimeo.com/683252762>.

Descrição – A conceção desta peça parte da ideia de o Desenho poder adquirir forma escrita e sonora. É uma peça sonora para dois altifalantes, 1'37'', *loop*, a partir de texto (3 poemas) de Rui Baião; e vozes de Anabela Pereira e Dilar Pereira.

Twin Drawings é uma peça sonora de 1'37'' de duração, desenvolvida ao longo de 2020 e concluída em 2021. A conceção da peça partiu da interrogação de como dar forma escrita e uma forma dita ao Desenho?

A sua realização envolve a utilização de um texto constituído por três poemas (Figura 78), escrito para o efeito, pelo poeta Rui Baião, a quem coloquei o desafio “ — se escrevesse o Desenho/um desenho, como seria?”.

1	2	3
<p><i>para quê imitar deus se o vexame vem de longe minúsculas partículas cavernas supostas república dos riscos insinuam fulgurações anónimas vendavais a tempo inteiro teia de ritmos nervos nessoutro lugar veias abertas asas entre famílias palavras perigosamente falidas abismos sem tecto intranquilos depositam aí o pigmento à máscara cada gesto a seu céu</i></p>	<p><i>duas urnas a poente de mãos postas por favor zona opaca outono impuro bloco de ar a arder se um aceno fosse breve a troco de um clima incompatível acúmulos quietos aí ossadas negativas inerentes a bâtegas sófregas cambaleando sob pele triste a cinza acrescida a espaldares na expectativa dizia-se do género inconcebível</i></p>	<p><i>adaptar o sítio à manobra enquanto rasa fôr a flor do giz ravina incolor elo bárbaro sob a fruste península tais os povos mediáticos em miniatura um fumo expandido metódicas moléculas pelo avesso águas tensas do acaso lâminas animem o que reste não tarda nada o nada inocente cenário de novos muros irmãs ausentes a poesia que as ature</i></p>

Figura 78 - Texto (3 poemas) de Rui Baião para a peça *Twin Drawings*, 2020-2021.

Twin Drawings é, pois, uma obra conceptual sobre desenho, que discute a questão da transposição dos limites do seu campo e a possível relação com o som, através da declamação fonética de um texto escrito. Pretendeu-se explorar a hipótese da existência de um desenho nas formas escrita e falada ou dita — por contraponto ao entendimento do som na sua forma gráfica, enquanto onda acústica (cuja representação visual é uma linha curva longitudinal) e em que a vibração e oscilação se propagam como uma forma de desenho no espaço. De igual forma, também o ato de escrever pode

ser entendido como uma forma de desenho. No entanto, o ato de ideação desta peça não se relaciona com essa dimensão física metafórica, mas sim com a ideia em potência da possibilidade de escrever o Desenho e, posteriormente, de o dizer, de o tornar sonoro.

Na conceção da peça encontram-se dois momentos chave: primeiro, antes da escrita, a transformação da perceção da ideia de Desenho como escrita, isto é, como seria o Desenho se fosse escrito? Segundo, na concretização da projeção espacial da matéria sonora, a partir da leitura em simultâneo da palavra escrita, em que a velocidade de oscilação das ondas acústicas pode ser entendida como Desenho, ou um desenho acusmático na sua manifestação pelo som. Assim, como referido, coloquei o desafio ao poeta Rui Baião que escreveu o texto — o *desenho* — dividido em três poemas, que funcionaram como ponto de partida para o primeiro momento.

Além da forma escrita, equacionou-se, uma conseqüente forma sonora, expressa através da voz pela leitura do texto num segundo momento. Este foi vocalizado em simultâneo, aleatoriamente, por duas vozes (por mim e por Anabela Pereira, pelo facto de sermos gémeas monozigóticas), de modo a explorar os dois timbres semelhantes, utilizando-se, no entanto, cadências, intensidade e amplitude distintas, conseguidas pela dicção diferenciada que cada leitura proporcionou no momento. A leitura ou dicção foi executada em formato livre, não restritiva ou restringida à forma do texto.

Este material sonoro foi gravado e, posteriormente, editado, concebendo-se uma peça sonora, para difusão em dois canais estéreo (Figura 79), em que, a cada canal, corresponde uma única voz, sem se misturarem.

Através da instalação da peça para audição, com a utilização de altifalantes, ou de auscultadores, o som dos dois canais funde-se na perceção do ouvinte à mesma velocidade. A opção por altifalantes adiciona a propagação do som no espaço, misturando-se com o som ambiente. De notar que, cada uma das opções oferece experiências sensoriais distintas ao ouvinte.

A peça foi exibida na 15ª edição das Galerias Abertas das Belas-Artes, nos dias 28 e 29 de maio de 2022, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.



Figura 79 - Dilar Pereira. *Twin Drawings*, 2020-2021. Altifalantes, áudio estéreo, 1'37'', *loop*; texto: Rui Baião; vozes: Anabela Pereira e Dilar Pereira. Fotografia © Nuno Martins.

Este exercício experimental procurou jogar de forma mais radical com a ideia de definição, identidade e transposição do desenho: escrever o Desenho, (orto)grafar o Desenho na escrita de um texto, que passou à oralidade, ao dizer esse desenho ortografado, agora num plano grafonológico. Definido, num primeiro momento, pela ideia e num segundo momento, pela grafia no papel, que se metamorfoseou em som, em matéria de propriedades acústicas. Esta matéria sonora, de dupla origem vocal, semelhante, mas diferenciada pelo timbre, dicção, entoação, pausas e silêncios, projeta-se no espaço pela espacialização do sistema fonador. Interpretamos o resultado como uma espécie de desenho de som no espaço. Um desenho acusmático, no sentido de não haver uma origem no verbo, de não estar visível num suporte, mas sim ter origem numa ideia. Na ideia de dar forma escrita e sonora ao Desenho.

O resultado dessa livre improvisação vocal sobre os poemas e da combinação de leituras simultâneas originou o *desenho* sonoro, concretizado por sonoplastia na peça *Twin Drawings*, difundida através de um sistema áudio estéreo.

Ficamos sempre com uma dúvida a pairar ou uma questão subliminar: em que termos a peça sonora *Twin Drawings* convoca verdadeiramente o desenho? Podemos responder, que o faz em termos conceptuais: por um lado, através da possibilidade de o Desenho ser/ter forma escrita e dita; por outro, na visão que interpreta a propagação do som no espaço como uma forma de desenho. Ou seja, a hipótese que o próprio som

tenha implícito uma forma de desenho. Mas como dissemos no início desta tese, as obras de arte servem, sobretudo, mais para questionar do que para responder.

*

Embora não havendo relação formal entre as obras que usam a luz e as que usam o som, em todos os projetos procurou-se explorar a ideia de transposição, convocando a discussão dos limites do desenho e a procura de cruzamentos, associações ou relações entre os conceitos de desenho e os de espaço, tempo, dobra, bi/tridimensionalidade, materialidade/imaterialidade.

Com estes projetos, profundamente experimentais, procurou-se através dos processos empregados ir além dos limites da definição de desenho como expressão puramente gráfica ou meio de produzir imagens. Assim, parece-nos que o desenho está sempre subentendido. Por um lado, em *Infinite Space*, *Black Hole Colours*, *Play* e *Skiagraphia*, ele está lá como sombra – matéria intersticial que surge a dar conta desse desenho cuja visualidade não é o traço gráfico, mas resulta de um gesto conceptual, e se constitui mensagem desenhada, à qual distintos meios (fotografia, vídeo, livro de artista) dão corpo. Por outro lado, revelando-se na configuração sonora, como em *The Sound of Drawing*, em que se exploraram as particularidades sonoras da ação de desenhar. Além da ação gráfica que produz uma forma visual, interessou-nos sublinhar nesta, a sua produção sonora. Por fim, configura-se ainda na hipótese de forma escrita e dita, em *Twin Drawings* – em que o desenho se manifesta como onda sonora que se difunde no espaço.

Em todos os projetos, empregando estratégias de experimentação e processos híbridos, tentou-se criar situações visuais e sonoras, que interpelam igualmente o espectador sobre a ideia e sobre o ato que envolve o desenho. Trata-se de experiências abertas a novas possibilidades de pesquisa sobre o desenho. Possibilidades conceptuais e materiais que implicam um contínuo *transitus*.

CONCLUSÃO

“Chegou portanto o tempo de mostrar que devo apenas continuar aquilo que fiz e, nesta data precisa, dizer: eis onde estou!”

José Barrias, 1996⁴⁶⁶

E onde estamos é já depois das palavras que vêm a seguir, porque entre o tempo em que foram escritas e o agora (em que são lidas) há um espaço, há distância. Porque na verdade, o tempo e o Desenho acontecem ao ritmo natural da chegada de cada dia, de cada desenho, de todos os desenhos que vão habitando o nosso quotidiano.

I.

Os projetos desenvolvidos na componente prática da tese são trabalhos onde o desenho habita como um elemento que se move num espaço intersticial. Deles resultaram obras onde o desenho está em potência, na forma como se materializa entre imagem e som, através da luz, da fotografia, do vídeo, em desenho e em som, pronto para ser desvelado pelo espectador perscrutador.

As obras apresentadas constituem perspetivas sobre desenho, propostas através da componente prática desta investigação, convocando práticas de desenho que anunciam uma condição híbrida e relacional. Condição que, na nossa prática artística, bem como em outras práticas de desenho contemporâneo que estudámos têm como ponto de partida a discussão sobre os limites, para a qual pressupomos uma abordagem relacional, assente nos cruzamentos propostos ao longo da tese. Embora no contexto do doutoramento seja necessário estabelecer um termo ou momento final, o trabalho de pesquisa e exploração sobre o desenho continua, uma vez que se considera este, um campo aberto, em constante dinâmica. E também porque as questões colocadas não se esgotam nos limites desta investigação.

Estas obras manifestam perspetivas conceptuais sobre desenho e assentam, como se disse, numa prática experimental em que se explorou, por um lado, a luz enquanto meio, ferramenta que estimula a discussão sobre os elementos constituintes da

⁴⁶⁶ Ver Pinto (2019, p. 60 e p. 81).

identidade do desenho, por outro, a dimensão sonora presente no ato de desenhar como transposição dos limites da visualidade deste campo, propondo o som, como uma outra possibilidade expressiva.

Com o desenvolvimento desta prática não se pretendeu enveredar por uma ilustração da pesquisa teórica. Pelo contrário, foi a prática, o ponto de partida para as questões e quiasmas que se estabeleceram ao longo da tese. Não podemos, pois, terminar, sem reforçar que foi o fazer artístico que impulsionou e enformou a teoria, conduzindo à descoberta de muitos dos processos e artistas a que recorreremos, alguns anteriormente desconhecidos para nós. Foi a pesquisa prática e experimental, característica do nosso modo de fazer, que conduziu ao pensamento sobre desenho e que levou à discussão das questões e conceitos que pusemos em equação nesta tese.

As questões primaciais em relação à ontologia do desenho e seus limites apareceram desde o início na obra inaugural *Infinite Space*, iniciada em 2015, dando origem ao desenvolvimento e construção da presente tese. Além desta interpelação, outra questão que logo emergiu com *Infinite Space* foi uma interrogação sobre o que é dado a ver, e de que modo se realiza o entendimento dessa recepção. O que nos colocou perante a questão relacionada com o próprio conceito de desenho e os seus limites, revelando a presença de uma ambiguidade que é, como se viu, imanente à própria identidade do desenho. Esta ambiguidade permanece em termos da recepção, confrontando-nos com as interrogações sobre o que estamos a ver e sobre que relação existe entre a agência do corpo, o desenho e o resultado produzido.

O ímpeto para a criação artística é o percorrer de uma vontade, ou de uma necessidade de viver a experiência artística do fazer. Sobre esta vontade o artista sabe muito pouco, ainda que tente explicar, descrever, atribuir um sentido através das palavras, mas tal é algo que surge *à posteriori*. Neste momento, esse possível sentido e uma certa autorreflexividade sobre a própria prática, estão informados, contaminados, por toda uma série de vivências práticas e por teorias, que talvez as incrementem, mas também as corrompem. Por isso, sobre esta prática, não havendo ainda distância para uma análise ou atribuição de sentido, sem correr também o risco de a contaminar, preferimos não analisar exaustivamente os processos e metodologias, entendendo o que se descreveu como perspectivas e possibilidades. Por sua vez, preferimos apresentá-las, sublinhando-as como perspectivas práticas, híbridas, relacionais e exploratórias sobre o desenho contemporâneo, que resultam de uma pesquisa e de um percurso pessoal de inquietação sobre o tema, o qual motivou e gerou a pesquisa teórica.

Seguindo esta lógica, para que as obras não sejam condicionadas pelas palavras que sobre elas aqui se arriscaram, optámos por lhes dedicar um volume-objeto independente, que configura a autonomia da sua apresentação e que pretende ser e viver, fundamentalmente, da imagem e não da palavra. Por esse motivo, *The Space Between Drawings* foi concebido como objeto visual autónomo, apresentado em volume paralelo ao corpo da tese.

Podemos, no entanto, no nosso caso, afirmar com segurança que o sentido do desenho nestas obras é o de *transitus*, sendo a prática desenvolvida e o que se escreveu, entendidos como perspetivas, como possibilidades de desenho; ou seja, aquilo que o desenho como pensamento é em potência nas matérias. Portanto, o desenho como um campo aberto, que se move num espaço intersticial.

II.

Com esta tese pretendeu-se indagar sobre os limites conceptuais e materiais do desenho no contexto das práticas contemporâneas, a partir da ambiguidade imanente à ideia de desenho como pensamento (ideia) e como ato (acontecimento). A questão de partida foi a de procurar entender como se podem considerar os limites do desenho, face às constantes mudanças e desafios que cruzam esta disciplina com outros campos nos dias de hoje.

Para tentar responder a esta questão, em paralelo ao desenvolvimento dos projetos apresentados, analisaram-se exemplos de práticas contemporâneas do desenho, bem como características e aspetos que têm servido para definir e redefinir o campo do desenho. A investigação destes aspetos obrigou-nos a estruturar a pesquisa em três vetores nucleares, correspondentes às três partes teóricas da tese, indispensáveis para o entendimento da conceção e descrição do desenho no momento atual.

A Parte I procurou enquadrar os conceitos fundadores ligados ao desenho e dividiu-se em dois capítulos. No primeiro, “Os limites do nome: historiografia e teoria”, focámos a reflexão no conjunto de conceitos que a tradição e fortuna crítica se têm servido para caracterizar o campo complexo do desenho; procurou-se reter e sublinhar o argumento de que o desenho sempre esteve associado a uma ideia de transição. Ideia que, desde logo, se encontra expressa na narrativa de Plínio sobre a origem do desenho, na transposição da sombra ao traço, e deste ao barro, da passagem da imagem plana ao volume tridimensional. Constatamos que esta ideia está presente também nas teorias de

CONCLUSÃO

autores clássicos, como de Leonardo Da Vinci, Leon Batista Alberti, Giorgio Vasari, Frederico Zuccari, Nicolas Poussin, entre outros, que sublinhavam já a transitoriedade entre as várias dimensões que o desenho pode assumir: do pensamento à matéria; do esboço do debuxo à ciência do desenho; desenho interno e externo; circunscrição e história; linha e mancha; coisa mental e prática oficinal; representação e expressão; teoria e prática; pai fundacional de todas as artes e projeto; ideia e conceito; técnica e conhecimento. Dimensões que foram enformando os sentidos do próprio vocábulo *disegno*.

No segundo capítulo, “O período de viragem”, procurámos sublinhar transformações assinaláveis no campo do desenho: por um lado, o impacto que os pressupostos românticos (assentes na experiência sensível e na visão subjetiva do mundo) tiveram no incremento de novos repertórios gráficos e no reforço da dimensão autográfica do desenho, e ainda a prática do desenho em contacto com a natureza; por outro, o advento da fotografia, que veio a ocupar um lugar concorrencial nas técnicas de representação, analisando, neste âmbito, relações e confrontos com o desenho. Foi possível perceber, a partir de características fundamentais do desenho, traços distintivos da marca fotográfica e da marca desenhada, mas também contaminações recíprocas que tiveram implicações para o desenvolvimento dos movimentos da segunda metade do século XIX e primeiras vanguardas do início do século XX.

A matéria abordada nos dois capítulos permitiu aprofundar a questão dos limites do campo teórico e de ação do desenho, fundamentais para entender a amplitude e efemeridade de novas marcas gráficas e processos nas práticas do desenho em períodos mais recentes; nas suas definições e na mudança da qualidade e natureza das marcas, com repercussão nas expressões e processos empregados, pelos quais os artistas desenvolveram o campo do desenho.

Foi precisamente a questão da marca, o tema que abriu a Parte II. Ao longo desta parte, vimos que desde a segunda metade da década de cinquenta do século XX, com especial incidência nas décadas de sessenta e setenta, ocorreram importantes transformações no campo do desenho que afirmaram a sua autonomia e independência no domínio geral das intervenções artísticas. Vimos também como estas mudanças contribuíram para muitas das manifestações que se observam atualmente no desenho. Foi o caso de trabalhos que destacam, quer a vertente conceptual quer a processual (através dos novos modos de fazer e da experimentação). Se, por um lado, permitiram perceber que o desenho mantém a condição primordial intelectual e conceptual

(condição também verificável em épocas passadas), por outro, contribuíram para caracterizar um domínio onde se começaram a verificar formas de transmissão e transposição *intermedia*. Processos e metodologias usados pelos artistas, que estes não hesitam em utilizar e combinar, numa perspetiva expandida do campo do desenho.

Ao longo do terceiro capítulo, “Nos limites do verbo: amplitude e efemeridade da marca”, procurámos explorar as questões relativas à amplitude e variedade de novas marcas gráficas; o modo como se transformaram e como assumiram formas híbridas.

Nos quarto e quinto capítulos, procurámos estabelecer cruzamentos conceptuais que nos parecem caracterizadores e sintomáticos das situações relacionais e liminares, no domínio do desenho: num primeiro momento, (i) um quiasma que congrega casos onde se exploram a relação entre pensamento e sensação; e, num segundo momento, (ii) um quiasma que relaciona situações que sublinham o desenho enquanto acontecimento e experimentação. Nestes capítulos, cruzam-se conceitos, definições e práticas artísticas que documentam o desenho contemporâneo, revelador de uma capacidade conceptual e processual continuamente renovada, caracterizando-se num território feito de matéria híbrida. Conceitos como os de cegueira, possibilidade, experimentação, imprevisto, tempo ou acontecimento foram determinantes para esta caracterização.

Destacámos também a importância do envolvimento do corpo no ato do desenho, o que sublinha o sentido háptico da sua conceção e fazer, abrindo novos desafios à percepção física e sensorial; quer da parte do desenhador quer do espectador. Em todos estes processos, o desenho pode revelar-se na sua natureza intelectual, prática e emotiva, abrindo-se a diferentes dimensões e materializações da sua marca e do seu gesto. São processos que exploram os limites do campo do desenho, tornando-os permeáveis, convidando à emergência da construção de um pensamento sobre a sua redefinição, objetivo que procurou orientar a indagação e reflexão no decurso da nossa pesquisa.

Todos estes argumentos, na nossa ótica, encontram-se e combinam-se no desenho contemporâneo.

Na Parte III, procurámos fazer a análise das vertentes que constituem as duas principais teses desta investigação: hibridação e *transitus*. Dividida entre os capítulos sexto, “Desenho como *transitus*”, sétimo “*Hyperdrawing* e zonas limite”, e oitavo, “Espaço intersticial”, a análise de estudos de caso, permitiu observar que, nessas práticas de desenho, é possível constatar um conjunto de características que cruzam os tradicionais “trabalhos sobre papel” com manifestações do desenho onde se destacam:

CONCLUSÃO

novos traços, gestos e marcas — quer em termos de materiais, técnicas, instrumentos, processos — distintas do registo gráfico convencional quer pela transposição dos limites do suporte e da superfície para objetos, paisagem ou o espaço tridimensional; a ampliação da escala, o recurso ao *site specific*, à instalação, ao livro de artista, ao vídeo, ao som, à projeção, à digitalização ou a outras tecnologias e dispositivos multimédia; o uso da luz como ferramenta de desenho; a perceção como assunto; o uso do corpo e da performance, enquanto material e processo de desenho; a instalação como forma de desenho; a opção por um *gesto qualitativo*, pelo desenho que se situa num “hiperplano”; a procura conceptual do desenho numa forma sonora; a adoção de estratégias de transmissão e transposição (do movimento aos dados); ou, em termos gerais, a hibridação e o *transitus* entre espaço bi e tridimensional, entre ideia e materialidade, entre forma visual e outras formas de perceção como a sonora, táctil ou cinestésica.

III.

Hibridação e *transitus* são dois conceitos que procuraram responder aos objetivos traçados, pois, como vimos, constituem dois sintomas nucleares de práticas que interpelam os limites, no âmbito do desenho contemporâneo. Hibridação e *transitus* definem a forma como o desenho problematiza ou discute os limites do seu campo e dos meios utilizados, atualmente. Neste sentido, a reconceção do desenho que se joga neste território coaduna-se com a ideia de um campo híbrido e relacional, no qual é convocado um conjunto de cruzamentos conceptuais, materiais e tecnológicos. Nestes cruzamentos, o desenho manifesta-se entre pensamento e ato, bidimensionalidade e tridimensionalidade; entre o material e imaterial, visual e sonoro, visível e invisível.

A pesquisa teórica e as práticas artísticas estudadas — quer aquelas em que os próprios autores assumem o seu trabalho entendido como desenho quer naquelas em que o desenho é o âmago desse trabalho — documentam e sublinham os sintomas recorrentes no âmbito do desenho, e os seus cruzamentos, que nos propusemos analisar nos objetivos: marca, processo, materialidade, imaterialidade, campo expandido, espaço, tempo, pensamento, sensação, acontecimento, intersticialidade, experimentação, permeabilidade. Os casos estudados evidenciam, por um lado, a relação do desenho com o pensamento (conceito/ideia) e com o acontecimento (ação/processo); por outro, a riqueza e diversidade das marcas consequentes dessa relação. Algumas, extrapolando os limites da expressão gráfica, destacam no campo do desenho particularidades como a experimentação, a prática *intermedia*, a (i)materialidade, a qualidade intersticial e a

permeabilidade. Espaço e tempo revelam-se imanentes ao desenho, quaisquer que sejam as suas formas e elementos definidores.

Em conjunto, toda a investigação mostra as idiossincrasias do campo do desenho feito atualmente e como este é um campo de interseções e cruzamentos de processos e meios, conceitos, disciplinas; um campo aberto e poroso, em que o desenho se constitui possibilidade intersticial, liminar. Este carácter liminar e de permeabilidade fazem com que o conceito de hibridação se evidencie de forma mais sintomática e se destaque como mais operativo e aplicável para as práticas contemporâneas, por contraponto a outras características implicadas noutros conceitos como, por exemplo, no de campo expandido. Efetivamente, o aspeto intersticial veicula uma ideia de ligação e interação, em que as partes não se anulam ou se excluem, que não observamos na ideia de campo expandido. Atualmente, não será de uma combinação de exclusões, ou de neutralidade (como no campo expandido, proposto por Krauss) de que se deve falar no desenho, mas de uma soma de idiossincrasias que afirmam a condição de hibridização e o espaço transdisciplinar que o desenho ocupa, atualmente.

Considerando o balanço entre os objetivos traçados e alcançados, as nossas reflexões e análise permitem-nos apontar algumas conclusões.

A primeira grande conclusão que decorre deste estudo é a de que os conceitos essenciais imanentes ao desenho acabam ontologicamente por se manterem os mesmos que no passado: apenas se renovam com novas formas. Embora o desenho adquira configurações que vão muito além da tradicional descrição de “trabalhos sobre papel”, podemos afirmar que os nomes e os verbos implicados no campo do Desenho, os seus princípios e sentidos, não mudaram substancialmente e que, na realidade, o que verificamos, atualmente, é uma contínua procura por uma redefinição e renovação das aceções clássicas de desenho. Essa renovação, que remete, por exemplo, para as conceções de *disegno interno* e *disegno externo* de que falava Frederico Zuccaro, pode encontrar paralelos em reconcepções contemporâneas referidas, como as de *desenho-processo*, entendido enquanto pensamento *continuum* do desenho e de *desenho-objeto*, como o registo ou externalização desse pensamento (Rodrigues, 2010). Pode igualmente remeter para a dicotomia entre o aspeto imaterial da ideia e a materialização gráfica, que encontra paralelo, por exemplo, nas categorias de “*working drawings*”, “*finished drawings*”, “*diagramatic drawings*”, de Mel Bochner (1969), utilizadas pelo artista para referir entendimentos do desenho, como verbo, como nome e como linguagem,

respetivamente. Também a inferência de Richard Serra (1977) de que “*drawing is a verb*” (que na tradução portuguesa aglutina, simultaneamente, a referência ao objeto desenho e a ação de desenhar) traduz uma outra forma de designar as duas valências ou ambiguidades do sentido do desenho (*disegno*): enquanto *desígnio*, isto é, enquanto intenção, projeto, plano, ideia; mas também enquanto *de-signo*, contemplando o sentido de *designar* (do latim *designare*) comprometido com a ideia de produção de signos. Com o sentido de marcar, o que indica algo físico, implicando, assim, o ato operativo, portanto, a ação, o verbo (*designar*). De forma idêntica, a inferência de Jacques Derrida sobre a cegueira do desenhador sublinha esta componente da ação, através do entendimento do desenho como acontecimento, aplicando-se a várias situações em que os artistas salientam o processo ou a experimentação nas suas formas de se relacionar com o desenho. Também Gilles Deleuze sobre o conceito de acontecimento realça uma consonância com a ideia de verbo, que aponta para a ação. A ação do desenho, o fazer, a prática, que dá visibilidade àquilo que é invisível – a ideia – tão cara, com sabemos, aos autores clássicos. Esta dicotomia ou ambiguidade (entre pensar e fazer) mantêm-se, pois, apesar das formas ou da visibilidade do desenho ter mudado. Mesmo que essa visibilidade, além dos recorrentes trabalhos sobre papel, se manifeste, também através da performance, ou da instalação como refere Alain Badiou (2006), ou noutras formas de hibridação *intermedia*.

Podemos também observar pelos exemplos das práticas, o surgimento de outros entendimentos, sentido ou designações para as materializações do desenho. Por exemplo, o constituir-se enquanto externalização de um pensamento, como desenho espacial (*raumzeichnung*), pensando nas propostas de Monika Gryzmala; como movimento e transmissão *intermedia*, em Susan Morris; como o mapear da sensação háptica, para Claude Heath; como possibilidade invisível, na forma de instalação, em Joëlle Tuerlinckx; como (i)materialidade através da luz, desenhando linhas e sólidos no espaço real, em James Turrell ou em Anthony McCall; como elemento fundador e unificador de toda uma prática que se espraia em múltiplos meios e configurações, em Olafur Eliasson; como trânsito entre corpo e mente, e entre meios de expressão diversos, em William Kentridge; como objeto que extrapola os limites do corpo e do espaço, em Helena Almeida; como espaço intersticial em Diogo Pimentão; ou ainda como gesto qualitativo que vive num “*hiperplano*”, em Sara Chang Yan. Todos os exemplos que referimos, bem como tantos outros que se poderiam citar no quadro das práticas contemporâneas, partem dos pressupostos estabelecidos de uma disciplina para

propor um jogo de questionamento sobre os limites de linguagens, processos, técnicas, materiais ou práticas que lhe são próprios. Não se trata de constatar um desígnio óbvio que é, afinal, uma condição intrínseca à própria arte: a sua constante renovação de formas; a construção do novo a partir do antigo. Trata-se de constatar nos casos estudados, na sua procura por novas formas, não só uma reconceção dos conceitos ligados ao desenho, que forçosamente partem de definições ou pressupostos anteriores, mas sobretudo, os paralelos, equivalências e leituras que deles podemos extrair com as ideias de transmissão, continuidade ou transversalidade do desenho, princípios e sentidos que, afinal, também existiram nos discursos e dispositivos artísticos de outros tempos.

A segunda conclusão de fundo, a propósito das práticas estudadas que discutem os limites do desenho, é a de que os processos que são utilizados apontam invariavelmente para a adoção de estratégias que recorrem à transmissão e transposição entre distintos *media*, ou seja, à mistura, diluição ou permeabilidade entre suportes, dispositivos e linguagens. Esta hibridação de processos é favorável à criação de obras compósitas, indeterminadas ou ambíguas entre o campo do desenho e outros domínios. Processos que tiram partido das qualidades intersticiais e relacionais que são inerentes à própria questão que o *intermedia* suscita. O próprio prefixo “*inter*” indica a posição entre duas coisas, no tempo ou no espaço; aponta para reciprocidade, flexibilidade e continuidade entre duas ou mais naturezas. Assim, verificamos que a questão da hibridação está presente não apenas ao nível da metodologia e dos processos adotados — hibridação proporcionada pela prática *intermedia* — mas também ao nível dos resultados criativos das obras. Surgem, então, dificuldades de interpretação sobre o que é a obra: é a ideia, o processo, ou o resultado final? Sobre como nela se manifesta o desenho. Não que esta questão ontológica ou identitária sobre o desenho seja absolutamente determinante para a fruição ou entendimento de uma obra de arte. Apenas que estas dificuldades obrigam artista e espectador a olhar todos os aspetos do processo, os meios, o que a obra implica na sua matéria corpórea, como se apresenta e para onde aponta; para o que propõe.

No caso da nossa prática, nos trabalhos em que se usa a luz para desenhar, o desenho manifesta-se como sombra. A sombra é a marca, a manifestação desse desenho feito com a luz. Parece-nos que a marca, independentemente da sua natureza, é o sinal, ou sentido com o qual a palavra Desenho sempre se procura encontrar. O desenho pode ainda assumir-se, conceptualmente, como matéria sonora. Nas peças com som, o

CONCLUSÃO

desenho apresenta-se em *transitus*, como entidade em passagem, que atravessa, em continuidade, de uma manifestação visual a uma sonora.

A partir de todo este trabalho de investigação prática e teórica, alguns pontos ficaram por aprofundar. Muitos estudos de caso que suscitam o nosso interesse e exemplos de práticas ficaram certamente por estudar, mesmo aquelas em que o desenho se manifesta da forma mais tradicional. Exemplos que seguramente instigariam à discussão sobre os limites, e ao desenvolvimento da reflexão sobre um campo em que se descreve o desenho como *transitus* entre meios de expressão, processos, metodologias e conceitos. A delimitação do tema e da extensão do trabalho a isso obrigou. Como referimos, o aprofundamento da questão digital ficou em aberto. De igual modo, a questão da transposição *intermedia* ou, mais concretamente, da relação do desenho em presença com os dispositivos multimédia, merecia também uma investigação mais desenvolvida. E, com ela, as questões de autonomia e fronteira entre distintos campos: onde existe desenho nestes casos? Quais as marcas que o definem, por exemplo, nas produções que empregam a realidade virtual (VR) ou a inteligência artificial (AI)?

Como perspectivas de investigação futura traçam-se algumas possibilidades que podem vir a ser aprofundadas. Nomeadamente o desenvolvimento do estudo de práticas em que a luz e a sombra constituem matérias de trabalho; em que as suas revelações materiais e imateriais possam ser compreendidas como grafias, como meios da expressão do desenho, entendido este numa forma alargada, aberta, em *transitus*. Também o estudo das relações entre desenho e som oferece todo um caminho de possibilidades a explorar em investigações próximas. Quer a matéria da luz, quer a questão do digital, ou os cruzamentos com o domínio do som suscitam o aprofundamento da pesquisa sobre as questões de materialidade e imaterialidade, muito pertinente no tempo presente.

Outro campo promissor relaciona-se com a questão em torno do conceito de propriocepção. É possível que o conceito possa ter aplicação no âmbito do desenho, nas situações em que este transita para o espaço tridimensional e que convoca a percepção do espectador numa dimensão mais interativa e intelectual. A investigação sobre práticas de desenho proprioceptivas e cinestésicas oferece outro caminho de pesquisa: terá sentido aplicar o conceito de propriocepção no campo das realizações em desenho? Que mapeamento pode ser feito de práticas desse tipo no campo do desenho?

Por fim, resta-nos sublinhar o que começámos por referir logo no início: a teoria e a prática artística constituem ferramentas para tentarmos entender como nos posicionamos em relação à arte e, em concreto, face a uma disciplina como o desenho. O que é o desenho? Quando há desenho? Como é que o desenho que acontece hoje partilha as características que observamos no passado, tão próximas do pensamento, quanto do fazer? Procurando entender o sentido do seu acontecimento nas práticas contemporâneas estudadas, o nosso *leitmotiv* incidiu nos fenómenos liminares de desenho, nos territórios “entre”, na persistência de uma disciplina que se desenvolve em trânsito, identificando sintomas que a reconcebem, à luz do confronto possível entre o hoje e o ontem.

Talvez os sentidos do desenho sejam afinal tão flutuantes e multifacetados como a sombra transitória que está na sua origem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA School of Architecture. (2015, Oct. 9). *Claude Heath – Drawing as the Mapping of Sensation* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xVIcS4OG7eQ>
- Agamben, G. (2013). A Potência do Pensamento. In Agamben, G. *A Potência do Pensamento – Ensaios e Conferências* (pp. 239-250). Relógio d'Água Editores. (Edição original publicada em 2005)
- Agamben, G. (2008). *Bartleby Escrita da Potência*. Assírio & Alvim.
- Alberti, L. B. (1540). *De pictura: praestantissima et numquam satis laudata*. https://archive.org/details/gri_000033125008508091
- Alberti, L. B. (1992). *Da Pintura* (2ª ed). Editora da Unicamp. (Edição original publicada em 1540)
- Alberti, L. B. (2017). *Da Pintura, Seguido de Da Estátua*. Bookbuilders. (Edição original publicada em 1540)
- Albertina Museum. (2015, Jun 25). *Drawing Now: 2025 | Monika Grzymala's art* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/131767863>
- Alloway, L. (1975). *Rauschenberg on Paper: Robert Rauschenberg Drawings, 1958-1968*. Acquavella Contemporary Art.
- Alloway, L. (1986, April). Sol LeWitt: Modules, Walls, Books. *Artforum*, 13(8), 38-44.
- Almeida, B. P. (1996a). Como Habitar um Desenho. *Artes e Leilões*, 37, 13-15.
- Almeida, H. (1978). *Helena Almeida*. Módulo – Centro Difusor de Arte.
- Almeida, H. (1996b, Fevereiro). Negar a Pintura. Entrevista a José Sousa Machado. *Artes e Leilões*, (37), 10-12.
- Almeida, H. (1998). Helena Almeida. Entrevista a Isabel Carlos. *Electa*.
- Almeida, H., Lima, I. P. de, Silva, P. C. e, Carlos, I., Phelan, P. (2005). *inTus*. Livraria Civilização Editora.
- Almeida, H., Phelan, P., Buttler, C., Almeida, B. P., Ribas, J., Almeida, M. M. de. (2015). *A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*. Fundação de Serralves.
- Almeida, P. L., Duarte, M. B., Barbosa, J. T. (Eds.). (2014). *Drawing in the University Today*. 2iADS.
- Almeida, P. L. (2008). *La Dimensión Performativa de la Práctica Pictórica: Análisis de los Mecanismos de Transferencia-de-Uso entre Distintos Campos Performativos*. Tese de doutoramento. Universidad del País Vasco.

- Almeida, P. L. (2012). Desenhar entre o Arquivo e o Repertório: Notas para um Entendimento do Desenho 'Para Além da História'. In Faria, N. (2012). *Cadernos CIAJG – Encontros para Além da História*. Edição Guimarães Capital Europeia da Cultura.
- Alves, C. F., Calhau, F. (2001). *Passageiro assediado*. Assírio & Alvim.
- Ames-Lewis, F. (1981). *Drawing in Early Renaissance Italy*. Yale University Press.
- Anselmini, M. K. (2015). *Transfer Drawings 1952, 1958-68*. Rauschenberg Foundation. <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/transfer-drawings>
- Antin, D., Berger, M., Criqui, J.-P., Krauss, R. E., Michelson, A., Mitchell. W. J. T., Paice, K. (1994). *Robert Morris: The Mind/Body Problem*. Guggenheim Museum Publications.
- Antunes, J. L. (2003). *Júlio Pomar Desenhos para a Guerra e Paz de Tolstoi*. Arte Mágica Editores.
- Arnheim, R. (1969). *Visual Thinking*. University of California Press.
- Arnheim, R. (1986). On The Nature of Photography. In *New Essays on the Psychology of Art* (pp. 103-114). University of California.
- Arruda, L. (2015). Tipologias do Desenho. *Boletim da Aproped* 24 (Setembro), 11-18.
- Art 21. (2011). *Interview. Drawing and Exhibitions: Richard Tuttle*. <https://art21.org/read/richard-tuttle-drawing-and-exhibitions/>
- Avalanche Magazine Index. (2021). *Documents: Richard Serra*. http://avalancheindex.org/art_doc/documents-richard-serra/
- Badiou, A. (1996). *O Ser e o Evento*. Editora UFRJ.
- Badiou, A. (2006). *Drawing*. Lacan. <https://www.lacan.com/symptom12/drawing.html>
- Badiou, A. (2020). *São Paulo. A Fundação do Universalismo*. VS.
- Baiges, M. T. M., García, J. M. M. (2001). II. El Método Biográfico e el Pensamiento Estético de Vasari. In Vasari, G. (2001). *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tempos (Antologia)* (pp. 25-38). Editorial Tecnos.
- Bailey, M. (2013a). *Agnes Martin*. Notations: Contemporary Drawing as Idea and Process. <https://notations.aboutdrawing.org/agnes-martin/>
- Bailey, M. (2013b). *Ellsworth Kelly*. Notations: Contemporary Drawing as Idea and Process. <https://notations.aboutdrawing.org/ellsworth-kelly/>
- Baldinucci, F. (1681). *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*. Per Santi Franchi. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9762233v?rk=21459;2>
- Baldwin, E. (2019, Jan 24). *James Turrell's Roden Crater Set to Open After 45 Years*. Arch Daily. https://www.archdaily.com/910086/james-turrells-roden-crater-set-to-openafter45years?adsouce=search&ad_medium=search_result_all

- Bardt, J. (2006). *Kunst Aus Papier: zur Ikonographie eines plastischen Werkmaterials der zeitgenössischen Kunst*. Olms.
- Bartha Contemporary. (2018). *Reflex II. The Brain Closer Than Eye*. <https://www.barthacontemporary.com/exhibitions/reflex-ii/>
- Barthes, R. (2009). *O Óbvio e o Obtuso* (6.^a ed.). Edições 70.
- Barthes, R. (2010). *A Câmara Clara*. Edições 70. (Edição original publicada em 1980)
- Barthes, R. (2015). *O Grau Zero da Escrita*. Edições 70.
- Bastian, H. (2012). *Die Argonauten erreichen das offene Meer und beraten den Fortgang ihrer Erzählung. Über Beuys, Twombly, Kiefer, Warhol, Hirst*. Heiner Bastian.
- Baudelaire, C. (1941). *O Pintor da Vida Moderna*. Editorial Inquérito.
- Bear, L., Sharp, W. (2005). *Early History of Avalanche*. Chelsea Space. (Edição original publicada em 1996)
- Beccaria, M. (2013). *Olafur Eliasson*. Tate Publishing.
- Benjamin, W. (1977, February). Short History of Photography. *Artforum*, 15(6), 46-51. (Edição original publicada em 1931)
- Benjamin, W. (2004). *Selected Writings 1913-1926* (Vol. I). Harvard University Press.
- Berger, J. (2005). *Berger on Drawing*. Occasional Press.
- Berger, M. (1989). *Labyrinths: Robert Morris, minimalism, and the 1960s*. Harper & Row.
- Berggruen, O., Hollein, M., Pfeiffer, I. (Eds.). (2004). *Yves Klein*. Hatje Cantz.
- Bergson, H. (2006). *Duração e Simultaneidade*. Martins Fontes. (Edição original publicada em 1922)
- Bergson, H. (2018). *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência*. Edições 70. (Edição original publicada em 1888)
- Berlin, I. (2000). *Las raíces del romanticismo*. Taurus.
- Bernstein, R. (1997). Ellsworth Kelly's Multipanel paintings. In *Ellsworth Kelly: A Restrospective* (pp. 40-55). Guggenheim Museum Publications.
- Beuys, J. (2010). *Cada Homem um Artista*. 7 Nós.
- Bismark, M. (2001). Desenhar é o Desenho. In *Os Desenhos do Desenho nas Novas Perspectivas sobre Ensino Artístico. Actas do Seminário* (pp. 55-58). FPCEUP/EEEASRP.
- Blanchot, M. (2003). *The Infnit Conversation* (Theory and History of Literature, Vol. 82). University of Minnesota Press. (Edição original publicada em 1969)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bochner, M. (2008). *Solar System & Rest Rooms: Writings and Interviews 1965-2007*. The Mit Press.
- Bois, Y.-A., Krauss, R. E. (1999). *Formless: A User's Guide*. 2ª edição. Zone Books. (Edição original publicada em 1996)
- Bolota, A. (2019). *Ser Sombra [Desenho]*. Documenta.
- Bostock, J., Riley, H. T. (1857). *The Natural History of Pliny* (Vol. VI). Henry G. Bohn.
- Bourriaud, N. (2009). *Estética Relacional*. Martins Fontes.
- Braun, S., Uthemann, E. W. (2005). *Oskar Holweck – Arbeiten auf Papier: [erscheint zu der Ausstellung vom 6.02. - 13.03.2005 in der Galerie Palais am Festungsgraben, das Saarländische Künstlerhaus in Berlin] / Galerie Palais am Festungsgraben*. Galerie Palais am Festungsgraben.
- Braz, I. (2007). *Pensar a Pintura. Helena Almeida (1947-1979)*. Edições Colibri.
- Breton, A. (1965). *Surrealism and Painting*. MacDonald.
- Brodsky, V., Obach, G. (2013). *George Rousse*. Museu de Arte Contemporâneo.
- Brown, K. (2001). *John Cage Visual Art: To Sober and Quiet the Mind*. Crown Point Press.
- Brown, K., Sandler, I., Millar, J. (2010). *Every Day Is a Good Day: The Visual Art of John Cage*. Hayward Gallery Publishing.
- Bryson, N. (2003). A Walk for a Walk's Sake. In Zegher, C. de (2003). *The Stage of Drawing* (pp. 149-158). Tate Publishing/ The Drawing Centre.
- Burlingham, C., Pesenti, A. (Eds.). (2018). *Stones of the Staines: The Drawings of Victor Hugo*. Hammer Publications.
- Butler, C. H., Zegher, C. de. (2010). *On Line. Drawing Through the Twentieth Century*. MoMA.
- Butler, C. H. (1999). *Afterimage: Drawing Through Process*. The MIT Press.
- Cabanne, P. (1987). *Dialogues with Marcel Duchamp*. Da capo Press.
- Caldas, M. C. (2007). O quadro e a Moldura [notas sobre Fernando Calhau]. In Faria, N. (Coord. Ed.). *Fernando Calhau: Convocação: Leituras* (pp. 25-30). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Carlos, I. (2005). *Helena Almeida. Dias quasi tranquilos*. Caminho.
- Carmo, A. M. M. do. (2014). *Henri Maldiney Vertigem da Existência e Arte Existencial*. Tese de doutoramento. Universidade de Lisboa.
- Carmo, A. M. M. do. (2019). Arte e imagem na Estética de Henri Maldiney. *Phainomenon. Journal of Phenomenological Philosophy*, 29, 135-159. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (CFUL).

- Castleman, R. (1986). *Jasper Johns, a print retrospective*. MoMA.
- Castro, M. de. (1788). *Discurso sobre as Utilidades do Desenho*. Oficina de António Rodrigues Galhardo.
- Cennini, C. (2002). *El Libro del Arte*. Ediciones Akal. (Edição original publicada ca.1437)
- Centre Pompidou-Metz. (2019). *Rebecca Horn Theatre of Metamorphoses*. [Press Kit]. Centre Pompidou-Metz.
- Chafes, R. (2007). Ser é estar num ponto. In Faria, N. (Coord. e Ed.). *Fernando Calhau: Convocação: Leituras* (pp. 31-36). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Christo e Jeanne-Claude. (2021a). *The Floating Piers: Lake Iseo, Italy, 2014-16*. <https://christojeanneclaude.net/artworks/the-floating-piers/>
- Christo e Jeanne-Claude. (2021b). *Surrounded Islands: Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83. Christo and Jeanne Claude*. <https://christojeanneclaude.net/artworks/surrounded-islands/>
- Christo e Jeanne-Claude. (2021c). *Wrapped Reichstag: Berlin, 1971-95*. <https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-reichstag/>
- Cocker, E. (2012). The Restless Line, drawing. In Sawdon, P., Marshall, R. (Ed.). (2012). *Hyperdrawing. Beyond the Lines of Contemporary Art* (pp. xiii-xviii). I. B. Tauris & Co.
- Conduto, F. L. (2012). A importância da propriocepção. Uma revisão bibliográfica. *EFDeportes.com. Revista Digital* 165 (16), Febrero. Buenos Aires. <https://www.efdeportes.com/efd165/a-importancia-da-propriocepcao.htm>
- Contemporary Art Museum St. Louis. (2013). *Artist Talk: Anthony McCall* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3ODbdXy5UPs>
- Cosgrove, B. (2020). *Behind the Picture: Picasso Draws With Light*. Life. <https://www.life.com/arts-entertainment/behind-the-picture-picasso-draws-with-light/>
- Costa, M. (2016, Out 10). O artista enquanto máquina de emaranhar (filmes, livros, música e) paisagens. *Revista Caliban*. <https://revistacaliban.net/o-artista-enquanto-maquina-de-emaranhar-filmes-livros-musica-e-paisagens-6411f6f9e927>
- Craig-Martin, M. (1995). *Drawing the Line. Reappraising drawing past and present*. The South Bank Centre.
- Cunha, C., Cintra, L. F. L. (2015). *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Figueirinhas.
- D'Angelo, P. (1998). *A Estética do Romantismo*. Editorial Estampa.
- Da Vinci, L. (1998). *Tratado de Pintura*. Ediciones Akal. (Edição original publicada ca.1495)

- Damish, H. (1995). *Traité du trait – Tractatus Tractus*. Éditions de La Réunion des Musées Nationaux.
- Dannatt, A. (2020, Jan 21). *Sculpting in Light: The Cinematography and Art of Adam Barker-Mill*. MUBI. <https://mubi.com/notebook/posts/sculpting-in-light-the-cinematography-and-art-of-adam-barker-mill>
- Danti, V. (1567). *Il primo Libro del Trattato delle Perfette Proporzioni*. [s.n.].
- De Piles, R. (1791). *Cours de Peinture Par Principes*. Du fond de Jombert. (Edição original publicada em 1766)
- Deiss, A., Emslander, F. (2019). *Simon Schubert Schattenreich*. Museum Morsbroich Leverkusen.
- Delaney, B. (2018, Jan 25). Blinded by the light: James Turrell obliterates the senses in stunning new Mona wing. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jan/26/blinded-by-the-light-james-turrell-obliterates-the-senses-in-stunning-new-mona-wing>
- Deleuze, G. (1974). *Logica do sentido*. Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo. (Edição original publicada em 1969)
- Deleuze, G. (1991). *A Dobra. Leibniz e o Barroco*. Papirus Editora. (Edição original publicada em 1988)
- Deleuze, G. (2011). *Francis Bacon. Lógica da sensação*. Orfeu Negro. (Edição original publicada em 1981)
- Deleuze, G., Guattari, F. (1997). *O que é a filosofia?* Editora 34. (Edição original publicada em 1991)
- Delimbeuf, K. (2016, Set 24). Mandar flechas no escuro. *Expresso*. <https://expresso.pt/cultura/2016-09-24-Mandar-flechas-no-escuro>
- Derrida, J. (1997). Une certaine possibilité impossible de dire l'événement. In Derrida, J., Nouss, A. e Soussana, G. (2001). *Dire l'événement, est-ce possible?* Editions l'Harmattan.
- Derrida, J. (2010). *Memórias de Cego. O auto-retrato e outras ruínas*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Derrida, J. (2012). Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. *Revista Cerrados*, 21 (33), 229-251. <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26148>
- Dewey, J. (1980). *Art as Experience*. Perigee Books. (Edição original publicada em 1934)
- Dexter, E. (2005). *Vitamina D. New Perspectives in Drawing*. Phaidon Press.
- Dias, B. M. F. P. (2011). *Acontecimento, Verdade e Sujeito. A Política como Condição da Filosofia em Alain Badiou*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

- Diawara, M. (Director). (2009). *Édouard Glissant: One World in Relation*. [Film]. 48 minutes. K'a Yéléma Productions.
- Dick Higgins. (2021). *Intermedia*. <https://dickhiggins.org/intermedia>
- Dickerman, L. (2017). *Robert Rauschenberg: Thirty-Four Illustrations for Dante's Inferno*. Museum of Modern Art.
- Diderot, D. (1984). *Essais sur la peinture; Salons de 1759, 1761, 1763*. Hermann. (Edição original publicada em 1795)
- Diderot, D. (1993). *Ensaio sobre a pintura*. Papyrus Editora da Unicamp.
- Diderot, D. (2019). *Carta sobre os Cegos para Uso Daqueles que Vêem* (2.^a ed.). Nova Vega. (Edição original publicada em 1749)
- Didi-Huberman, G. (2003). *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille* (2.^a ed.). Contraponto.
- Dilar Pereira. (s.d.). *Home* [Vimeo channel]. <https://vimeo.com/dilarpereira>
- Dillon, B. (2009). *The End of The Line: Attitudes in Drawing*. Hayward Gallery Publishing.
- Diogo Pimentão. (2018, Mar 23). *Soon at ARTUNER*. [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/261451963>
- Dittmann, L. (1986). „SEHE MIT FÜHLENDEM AUG...” Zu Oskar Holwecks Zeichnungen. In Enzweiler, J., Rompza, S. (1986). *Oskar Holweck: Werkverzeichnis der Zeichnungen 1956-1980* (pp. 11-15). [s.n.].
- Double Negative. (2022). *Double Negative*. <http://doublenegative.tarasen.net/double-negative>
- Downs, S., Marshall, R., Sawdon, P., Selby, A., Tormey, J. (Eds.). (2007). *Drawing Now. Between the Lines of Contemporary Art*. I. B. Tauris & Co.
- Drathen, D. von. (2005). O pulsar do desenho. Sobre a circulação entre performance, escultura e pintura. In Horn, R. (2005). *Bodylandscapes. Desenhos, esculturas, instalações, 1964-2004* (pp. 129- 184). Fundação Centro Cultural de Belém.
- Du Fresnoy, C. A. (1801). *A Arte da Pintura*. Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego. (Edição original publicada em 1668)
- Duchamp, M. (2002). *Engenheiro do Tempo Perdido. Entrevistas com Pierre Cabanne* (2.^a ed.). Assírio & Alvim.
- Dürer, A. (1972). *The Human Figure By Albrecht Dürer The Complete Dresden Sketchbook* (Ed. Walter L. Strauss). Dover Publications. (Edição original publicada em 1528)
- Elias, N. (1998). *Sobre o Tempo*. Jorge Zahar Editor. (Edição original publicada em 1984)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Eliasson, O. (2009, Feb). *Playing with space and light* [Video]. TED Conferences. https://www.ted.com/talks/olafur_eliasson_playing_with_space_and_light
- Elkins, J. (1997). *The Object Stares Back*. Harcourt.
- European Graduate School Video Lectures. (2013, Nov 30). *Manthia Diawara. On Edouard Glissant's Film One World In Relation. 2012* [Video]. YouTube. *Youtube.com*. <https://www.youtube.com/watch?v=6tXN0gG4X2U>
- Eye Filmmuseum. (2014). *Anthony McCall, Five-Minute Drawing (Amsterdam), 1974/2014 – documentation* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=07kK4vm2WAI>
- Faria, N. (Coord. e Ed.). (2006). *Fernando Calhau: convocação I-II: Modo Menor e Modo Maior: obras no acervo do CAMJAP*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Faria, N. (Coord. e Ed.). (2007). *Fernando Calhau: Convocação: Leituras*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Faria, N. (2007). *Fernando Calhau: desenho, 1965-2002*. Assírio & Alvim.
- Faria, N. (Coord. e Ed.) (2008). *Fernando Calhau: convocação I-II: Modo Menor e Modo Maior: works from the Modern Art Centre's vaults*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Farthing, S. (2013). Drawing Drawn (A Taxonomy). *Visual Communication*, 12 (4), 423–436. <https://doi.org/10.1177/1470357212460798>
- Fawcett, T. (1986, June). Graphic Versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction. *Art History*, 9(2), 185-212. John Wiley & Sons.
- Fay, B. (2013). *What is Drawing?* Irish Museum of Modern Art.
- Figueiredo, S. de. (2019, Fev 3). *Não se pode acelerar nem desacelerar o tempo da arte, tal como não se pode acelerar ou desacelerar o amor*. Porta 33. https://www.porta33.com/eventos/content_eventos/+importante_afiar_o_lapis/mais_importante_que_afiar_o_lapis_calendarizacao_6.html
- Fischer, A. (1995). *Oskar Holweck, Arbeiten 1956 - 1994: Museum Sankt Ingbert, 11.5.1995 - 30.7.1995* (pp. 10-17). Museum Sankt Ingbert.
- FitzLeverson, J. (2021). *Boundaries: procedures for boundary identification, demarcation and dispute resolution* (4th ed). Royal Institution of Chartered Surveyors (RICS). (Edição original publicada em 2014)
- Flynt, H. (1963, Spring). Concept Art. *An Anthology*. La Monte Young and Jackson Mac Low.
- Focus On The Masters. (2002). *A Conversation with Dennis Oppenheim Part 2. Focus on the Masters* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Kk456L-D2jY>
- Fried, M. (1998). *Art and Objecthood Essays and Reviews*. The University of Chicago Press.

- Fuhlbrügge, H. (2016). *The Unique Multiples of Sol LeWitt*. Fine Art Multiple. <https://fineartmultiple.com/blog/the-unique-multiples-sol-lewitt/>
- Gadanhó, P., Silvério, J. (2019). *De Outros Espaços*. Fundação EDP.
- Gagosian. (2021). *Richard Serra. Rifts. April 6 - May 25, 2018*. <https://gagosian.com/exhibitions/2018/richard-serra-rifts/>
- Galassi, P. (1991). *Before Photography*. The Museum of Modern Art.
- Galerias Municipais. (2021). *Your Money and Your Life: Claire Fontaine*. <https://galeriasmunicipais.pt/en/exposicoes/your-money-and-your-life/>
- Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder. (2017). *Joëlle Tuerlinckx on her exhibition Les Salons Paléolithiques* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JMoWEOnXHwQ>
- Galerie Thomas Schulte. (2020). *Rebecca Horn Introduction of Works*. Galerie Thomas Schulte.
- Galleries Now. (2022). John Cage: Ryoanji. <https://www.galleriesnow.net/shows/john-cage-ryoanji/#artworks>
- Gantes, M. C. (2012). O desenho em aberto. In Marques, A. P. (Coord.). *Desenhar, saber desenhar* (pp. 124-129). CIEBA-FBAUL.
- Gantes, M. C. (2013). *Desenho nos Séculos XX e XXI: Imagem, Espaço e Tempo*. Tese de doutoramento. Universidade de Lisboa.
- Gantes, M. C. (2014). O tempo do desenho. In Marques, A. P. (Coord.). *As Idades do Desenho* (pp. 141-149). CIEBA-FBAUL.
- Gantes, M. C. (2014). Robert Smithson: “Spiral Jetty” como um desenho Geológico. In Almeida, P. L., Duarte, M. B., Barbosa, J. T. (Eds.). *Drawing in the University Today* (pp. 365-370). 2 iADS.
- Garner, S. (Ed.). (2008). *Writing on Drawing*. Intellect Books.
- Garrett, C., Price, M. (Eds.). (2013). *Vitamina D2. New Perspectives in Drawing*. Phaidon Press.
- Gayford, M. (2011). *A Bigger Message. Conversations with David Hockney*. Thames & Hudson.
- Gaylord, K. (2013). *Robert Ryman*. Notations: Contemporary Drawing as Idea and Process. <https://notations.aboutdrawing.org/category/robert-ryman/>
- Gil, J. (2003). *O Plano Flutuante. Transcrições e Orquestrações – Desenhos de Ângelo de Sousa*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Glissant, É. (2009). *Philosophie de la Relation*. Gallimard.
- Goldman, J. (1985). *James Rosenquist*. Viking Penguin Books/Denver Art Museum.
- Gombrich, E. H. (2005). *A História da Arte*. Público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Goodman, N. (2006). *As Linguagens da Arte. Uma abordagem à Teoria dos Símbolos*. Gradiva. (Edição original publicada em 1968)
- Goodman, N. (2013). *Ways of World Making*. Hackett Publishing. (Edição original publicada em 1978)
- Govan, M., Kim, C. Y. (2013). *James Turrell: A Retrospective*. Los Angeles County Museum of Art/Prestel Verlag.
- Graf, A., Scheunemann, D. (Eds.). (2007). *Avant-Garde Film*. Editions Rodopi.
- Gross, J. R. (2015). *Drawing Redefined*. deCordova Sculpture Park and Museum.
- Grzymala, M. (2009, Aug/Sep). Monika Grzymala. *Art World*, 76-79.
- Grzymala, M. (2019, August 11). This Polish artist dances and draws in space using 10 kilometres of tape. *Frame Magazine*, 202-203. Frame Publishers.
- Hammond, C., Oppenheim, D. (2014). *Dennis Oppenheim: Whirlpool (Eye of the Storm), 1973 [Curatorial Project]*. Goldsmiths, University of London. <http://research.gold.ac.uk/id/eprint/21499/>
- Hauptman, J. (2004). *Drawing from the Modern, 1880-1945*. MoMA Publications.
- Havens, G. R. (1989). Diderot, Denis. In Johnston, B. (Ed.) (1989). *Collier's Encyclopedia*. McMillan (8), 196-198.
- Heath, C. (2011). Claude Heath. In Maslen, Mick e Southern, Jack (Eds.), *Drawing Projects: An Exploration of the Language of Drawing* (pp. 90-95). Black Dog Publishing.
- Hébert, L. (2019). *An Introduction to Applied Semiotics Tools for Text and Image Analysis*. Routledge.
- Herbert, L., Liehnard, J. H., McGehee, J. P., Riley, T. (1998). *James Turrell: Spirit and Light*. Contemporary Arts Museum.
- Hering M. (Ed.). (2018). *Olafur Eliasson: WATERcolours A studio Visit*. Staatliche Graphische Sammlung.
- Hobsbawn, E. (2001). *A Era das Revoluções 1789-1848* (5ª ed.). Editorial Presença. (Edição original publicada em 1962)
- Hockney, D. (1985). *David Hockney Fotógrafo*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Holanda, F. de. (1983). *Da Pintura Antiga*. INCM. (Edição original publicada em 1548)
- Holanda, F. de. (1983). *Da Ciência do Desenho*. Horizonte. (Edição original publicada em 1571)
- Hoptman, L. (2002). *Drawing Now: Eight Propositions*. The Museum of Modern Art.
- Horn, R. (2005). *Bodylandscapes. Desenhos, esculturas, instalações, 1964-2004*. Fundação Centro Cultural de Belém.
- Ingold, T. (2016). *Lines*. Routledge.

- Iversen, M. (2012). Index, Diagram, Graphic Trace. *Tate Papers 18*, Autumn. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/18/index-diagram-graphic-trace>
- Jacinto, J. (2013). *Arder de Mão*. Tese de doutoramento. Universidade de Lisboa.
- James, E. (2004). *Jacquard's web: how a hand-loom led to the birth of the information age*. Oxford University Press.
- Janson, H. W. (1998). *História da Arte* (6ª ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Jeffrey Dennis. (2014, Jan 23). *Richard Tuttle at Chelsea College of Arts* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=AfsjPKt7F0k>
- Jenkins, H. (2007). *Transmedia Storytelling 101*. ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/256600239_Transmedia_Storytelling_101
- Judd, D. (2005). *Complete Writings 1959-1975*. New York University Press. (Edição original publicada em 1965)
- Kalinov, K. (2017). Transmedia Narratives: Definition and Social Transformations in the Consumption of Media Content in the Globalized World. *Postmodernism problems* 7 (1), 60-68. https://www.researchgate.net/publication/324418032_Transmedia_Narratives_Definition_and_Social_Transformations_in_the_Consumption_of_Media_Content_in_the_Globalized_World
- Kandinsky, W. (2010). *Do Espiritual na Arte*. Dom Quixote. (Edição original publicada em 1910)
- Kaplan, L. (1995). *László Moholy-Nagy. Bigraphical Writings*. Duke University Press.
- Kaprow, A. (2003). *Essays on the Blurring of Art and Life* (2ª ed). University of California Press.
- Kaufhold, E. (2013). *Christian Schad. Catalogue Raisonné. Volume II: Photographs*. Wienand Verlag.
- Kearney, F., Krěma, E., Packer, M. (2012). *Motion Capture: Drawing and the Moving Image*. Glucksman.
- Kelly, E. (1980). Notes from 1969. In Kelly, E. *Ellsworth Kelly: Paintings and Sculptures 1963-1979* (pp. 30-34). Musée Nationale d'Art Modern.
- Kent, C., Steward, J. (2008). *Learning by Heart: Teachings to Free the Creative Spirit*. Allworth Press.
- Kentler International Drawing Space. (2018, Nov 14). *Performance: Diogo Pimentão* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/300829826>
- Kentridge, W. (2014). *Six Drawing Lessons (The Charles Eliot Norton Lectures)*. Harvard University Press.
- Kerr, W. (2019). *Diogo Pimentão. Drawing Body* [Press-release]. Galeria Cristina Guerra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Keshvani, R. (Ed.). (2014). *Adam Barker-Mill*. Bartha Contemporary.
- Kienbaum, J. (Ed.). (2017). *Beat Zoderer: Around 5 Corners*. Snoeck.
- Kingston, A. (Ed.). (2003). *What is Drawing? Three Practises Explored: Lucy Gunning, Claude Heath, Rae Smith*. Black Dog Press.
- Klee, P. (2001). *Escritos sobre Arte*. Cotovia.
- Koerver, J. P. (2019). *Jens Peter Koerver about Simon Schubert's folds in "Other Persons, Other Places"*. Simon Schubert. <https://www.simonschubert.de/texts/>
- König, K., Litz, C. (2003). *AC: Bruce Nauman: Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)*. Walther König.
- Konstruktiv, H., Strauss, D. (Ed.). (2008). *Beat Zoderer: New Tools for Old Attitudes*. Berlin and Stuttgart: Hatje Cantz.
- Kostelanetz, R. (2002). *Conversing with Cage* (2^a ed). Routledge.
- Kovats, T. (Ed.). (2006). *The Drawing Book*. Black Dog Publishing.
- Kranjec, A. (2013). Thought Is a Material: Talking with Mel Bochner about Space, Art, and Language. *Journal of Cognitive Neuroscience* 25 (12), August, pp. 2015-2024. <https://www.researchgate.net/publication/256200630>
- Krauss, R. E. (1979, Spring). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 30-44. The MIT Press.
- Krauss, R. E. (1985). *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press.
- Krauss, R. E. (1996). *The Optical Unconscious* (4^a ed.). The MIT Press.
- Krauss, R. E. (2011). *Under Blue Cup*. The MIT Press.
- Krauss, R. E. (1999). *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Thames & Hudson.
- Krěma, E. (2012). Lightning and Rain: Phenomenology, Psychoanalysis and Matisse's Hand. *Tate Papers* 18, Autumn. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/18/lightning-and-rain-phenomenology-psychoanalysis-and-matisse's-hand>
- Krěma, E. (2012). Time Held Up. In Kearney, F. e Packer, M. *Motion Capture: Drawing and the Moving Image*. Glucksman.
- Krěma, E. (2015). *compression* (exh. cat.). Enclave Books 7 The Crescent.
- Krěma, E. (2017). *Rauschenberg / Dante: Drawing a Modern Inferno*. Yale University Press.
- Krümmel, C. (2010). Drawing A Medium Art. In Adolphs, V. e Krümmel, C. *Linie, Line, Linea* (pp. 21-25). Institut für Auslandsbeziehungen.
- Kunsthau Bregenz. (2020, Fev). *Unprecedented Times* [Exhibition booklet]. <https://www.kunsthau->

- bregenz.at/fileadmin/user_upload/KUB/Presse/Aktuelle_Ausstellung/Unvergessliche_Zeit/Ausstellungsheft_KUB_2020.02_Unvergessliche_Zeit.pdf
- Kunsthaus Bregenz. (2022). *On William Kentridge's The Centre for the Less Good Idea and »29 Long Minutes«*. https://www.kunsthaus-bregenz.at/fileadmin/user_upload/KUB/Presse/Aktuelle_Ausstellung/Unvergessliche_Zeit/The_Long_Minute_Details_English.docx
- KunstSpektrum. (2011a). *Richard Serra on his drawing (2011)*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=92haKUsVHBQ>
- KunstSpektrum. (2011b). *Richard Serra – Talk with Charlie Rose (2001)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KEvklGKd6uE>
- Kurczynski, K. (2011). Drawing Is the New Painting. *Art Journal* 1 (70), 92-110. <https://www.jstor.org/stable/41430592>
- Kuspit, D. (2007, Sept. 17). The Machine Self and the Squiggle Game. *Artnet Magazine*. <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit9-17-07.asp>
- Lambertie. (2012). Diogo Pimentão. Fraction (déployée) [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/38558394>
- Lampert, C., Jeremy, C. (2009). *In Between the Lines: Recent British Drawings*. Trinity Contemporary.
- Lee, P. M. (1999). Same Kinds of Duration: the Temporality of Drawing as Process Art. In Cornelia, H. B. *AfterImage: Drawing Through Process* (pp. 25-48). The Museum of Contemporary Art/The MIT Press.
- Legg, A. (1978). *Sol LeWitt*. MoMA.
- LeWitt, S. (1967, June). Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*, 5(10), 79-83.
- LeWitt, S. (1969, January). Sentences on Conceptual Art. 0-9, 5, 3-5.
- Lillemose, J. (2006). Conceptual Transformations of Art: From Dematerialization of the Object to Immateriality in Networks. In Krysa, J. (Ed.). *Curating Immateriality: the Work of the Curator in the Age of Network Systems* (pp. 117-139). Autonomedia.
- Lippard, R. L. (1997). *Six Years: the Dematerialization of the Art Object, 1966 to 1972*. University of California Press.
- Lobo, P. (25 Fevereiro 2005). *Klein e os limites*. Diário de Notícias. <https://www.dn.pt/arquivo/2005/klein-e-os-limites-610370.html>
- Lorz, J., Mayeur, C., Trevor, T., Snauwaert, D., Tuerlinckx, J. (2013). *Joëlle Tuerlinckx: Wor(l)(d)(k) in Progress?* Walther König.
- Lousa, M. T. V. (2013). *Francisco de Holanda e a Ascensão do Pintor*. Tese de doutoramento. Universidade de Lisboa.
- Lovatt, A. (2010). Ideas in Transmission: LeWitt's Wall Drawings and the Question of Medium. *Tate Papers* 14, Autumn. <http://www.tate.org.uk/research/tate->

- papers/14/ideas-in-transmission-lewitt-wall-drawings-and-the-question-of-medium
- Lucie-Smith, E., Scaringella, M. (2010). *Bacon. A Ponta do Iceberg*. Fundação Eugénio D’Almeida.
- Liotard, J-F. (1985). *Les Immatériaux*. Centre Georges Pompidou.
- Liotard, J-F. (2003). *A Condição Pós-Moderna* (3ª ed). Gradiva.
- Liotard, J-F. (1985). Les Immatériaux. In Ferguson, B. W., Greenberg, R., Nairne, S. (Eds.). (1996). *Thinking about exhibitions* (pp. 159-175). Routledge.
- Mabona, S. [@siphomabona]. (s.d.). *Posts* [Instagram profile]. Instagram. Consultado em 2022, em <https://www.instagram.com/siphomabona/>
- Madragoa. (2020). *Sara Chang Yan*. <https://www.galeriamadragoa.pt/artists/5767f7348cdc4d7957c721dd>
- Maia, T. (2007). O gesto da arte [O segredo do artista, 2]. In Faria, N. (Coord. e Ed.). (2007). *Fernando Calhau: Convocação: Leituras* (pp. 71-92). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Maldiney, H. (1994). *Regard Parole Espace*. L’Age d’homme. (Edição original publicada em 1973)
- Maillet, A. (2009). *The Claude Glass. Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*. Zone Books.
- Mansoor, J. (2006). Tuerlinckx and the Fold: within and beyond a critique of institutions. In Zegher, C. de, Carl, K., Mansoor, J., Newman, Tuerlinckx, J., M., Ghez, S. *Joëlle Tuerlinckx Study Book* (exh. cat.) (pp. 21-30). The Drawing Center/The Renaissance Society at The University of Chicago.
- Marcelino, A. (2012). *Da Semelhança no Desenho. Representação e Dispositivos Ópticos em Imagens Desenhadas*. Tese de doutoramento. Universidade de Lisboa.
- Marcelino, A. (2014a). A Drawing is a Picture. In Almeida, L. P., Duarte, M. B., Barbosa, J.T.(Eds.) (2014). *Drawing in the University Today* (pp. 313-316). i2ADS.
- Marcelino, A. (2014b). Lucido dal vero. Novos paradigmas da imagem e representação num século de viragem. *Arte Teoria* 16/17, 75-87. FBAUL.
- Marcoci, R., Schmuckli, C. (2001). *Projects 73: Olafur Eliasson* (exh. cat.). The Museum of Modern Art.
- Marlborough. (2022). *William Anastasi: Blind Drawings 1963-2018*. <https://marlborougharchive.com/exhibitions/william-anastasi-the-blind-drawings>
- Marmeleira, J. (2019). Diogo Pimentão: Os desenhos que os corpos fazem e nos deixam. *Contemporânea* 03-04/2019. <https://contemporanea.pt/edicoes/03-04-2019/diogo-pimentao-os-desenhos-que-os-corpos-fazem-e-nos-deixam>

- Marques, A. P. (2009). Blotting, Bluffing Nature. In Marques, A. P. (Coord.). (2009). *Arte & Natureza* (pp. 38-45). FBAUL-CIEBA.
- Marques, J. (2014). *O Processo como Circunstância do Desenho. Contribuições para o estudo de modelos experimentais de processo*. Tese de doutoramento. Universidade do Porto.
- Marquilhas, M. B. (2019, Maio). Documented Diogo Pimentão. *Contemporânea*, #3.
- Martin, A. (2005). *Writings*. Hatje Cantz Publishers.
- Martins, C. (2019, 23 de novembro). Paulus. François Bucher e Pedro A. H. Paixão. *Revista E do Expresso*.
- Maslen, M., Southen, J. (2011). *Drawing Projects an exploration and the language of drawing*. Black Dog Publishing.
- MASS MoCA (2021). *Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective*. <https://massmoca.org/sol-lewitt/>
- Matos, S. A., Faro, P. (2019). *Sara Chang Yan. Sem Pressa de Chegar*. [Press release]. Galerias Municipais/EGEAC.
- May, S., Eliasson, O., Latour, B., Massey, D., Rosenfield, I. (2003). *Olafur Eliasson: The Weather Project, The Unilever Series*. Tate Publishing.
- Maynard, P. (2005). *Drawing Distinctions. The varieties of graphic expression*. Cornell University Press.
- McCall, A. (2003, Winter). “Line Describing a Cone” and Related Films. *October*, 103, 42-62. The MIT Press.
- McCrickard, K. (2012). *William Kentridge, um inovador relutante*. In Tone, Lilian (org.) (2012) *William Kentridge: Fortuna* (exh. cat) pp. 280-289 (trad.), pp. 323-327 (texto original). Instituto Moreira Salles: Pinacoteca do Estado de São Paulo/Fundação Iberê Camargo.
- McGlynn, T. (2018, March). *Robert Ryman: Drawings*. The Brooklyn Rail. <https://brooklynrail.org/2018/03/artseen/ROBERT-RYMAN-Drawings>
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw-Hill Book Company.
- McLuhan, M. (1967). *The Medium is the Massage: An Inveictory of Effects*. Gingko Press.
- Mekas, J. (Ed.). (1966). Special issue: Expanded Arts. *Film Culture* 43, Winter. Fondazione Bonotto. https://www.fondazionebonotto.org/admin/download/file/98f4eac_fxc093043.w eb.jpg
- Merleau-Ponty, M. (1990). *O Primado da Percepção e as Suas Consequências Filosóficas*. Papyrus Editora.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenologia da Percepção*. Martins Fontes.

- Merleau-Ponty, M. (2002). *O Olho e o Espírito* (4ª ed.). Vega.
- Michals, D. (2021). *Things Are Queer: 50 Years of Sequences*. Steidl.
- Michaud, P.-A. (2007). Quadro monocromo. In Faria, N. (Coord. e Ed.). *Fernando Calhau: Convocação: Leituras* (pp. 37-46). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Molina, J. J. G. (Coord.). (2002a). *Máquinas y Herramientas del Dibujo*. Cátedra.
- Molina, J. J. G. (Coord.). (2002b). *Estratégias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Cátedra.
- Molina, J. J. G. (Coord.). (2005). *El Manual de Dibujo* (3ª ed.). Cátedra.
- Molina, J. J. G. (Coord.). (2005). *Los Nombre del Dibujo* (4ª ed.). Cátedra.
- Molina, J. J. G. (Coord.). (2006). *Las Lecciones del Dibujo* (4ª ed.). Cátedra.
- Molina, J. J. G. (Coord.). (2007). *La Representación de La Representación*. Cátedra.
- MoMA. (2018). *Bruce Nauman Disappearing Acts*.
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3852>
- MoMA. (2021a). *Glossary of Art Terms*.
https://www.moma.org/learn/moma_learning/glossary/#d
- MoMA. (2021b). *Richard Serra Verblist 1967-68*.
<https://www.moma.org/collection/works/152793>
- MoMA. (2022a). *Georges Seurat's Luminous Drawings are the focus of Comprehensive Exhibition at MoMA* [Press release].
https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_387127.pdf
- MoMA. (2022b). *Pablo Picasso – Guitar. Paris, January-February 1914*.
<https://www.moma.org/collection/works/80934>
- MoMA. (2022c). *Pablo Picasso – Guitar, Paris, October-December 1912*.
<https://www.moma.org/collection/works/81723>
- Monika Grzymala. (2020a). *Raumzeichnung (stop motion)*. http://t-r-a-n-s-i-t.net/chronology/2020_stopmotion.html
- Monika Grzymala. (2020b). *Tree of Life*. http://t-r-a-n-s-i-t.net/chronology/2019_treeoflife20192.html
- Monika Weiss. (2022). *Dafne (for Nirbhaya) 2020*. <https://www.monikaweiss.net/dafne>
- Montólio, C. (1995, Abril). *Joseph Beuys. Fragmentos de um Todo*. *Artes & Leilões*, 28, 37-39 e 66.
- Morris, R. (1975, October). Aligned with Nazca. *Artforum*, 26-39.
- Morris, R. (1993). Writing with Davidson: Some Afterthoughts after Doing “Blind Time IV: Drawing with Davidson”. *Critical Inquiry* 4 (19), Summer, 617-627.
<https://www.jstor.org/stable/1343899>

- Morris, S. (2012). Drawing in the Dark. *Tate Papers* 18, Autumn. <http://www.tate.org.uk/research/tate-papers/18/drawing-in-the-dark>
- Morris, S. (2015). *Sun Dial: NightWatch_Tapestry Dossier* (Artist book). <http://susanmorris.com/marking-time/>
- Morrish, D., MacCallum, M. (2013). *Copper Plate Photogravure: Demystifying the Process*. Focal Press. (Edição original de 2003)
- Müller, G., Gorgoni, G. (1972, Janeiro). *The New Avant-Garde: Issues for the Art of the Seventies*. Praeger Publishers.
- Mundy, J. (Ed.). (2015). *Man Ray Writings on Art*. Getty Publications.
- National Academy of Design. (2012, Sept 25). John Cage: The Sight of Silence at the National Academy of Design [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?time_continue=15&v=E3xLEo1z8RQ&feature=embogo
- National Galerie Staatliche Museen zu Berlin. (2021). *Fluids. A Happening by Allan Kaprow 1967/2015*. <http://kaprowinberlin.smb.museum/en/#stadt-bild>
- Nancy, J-L. (2007). *Listening*. Fordham University Press. (Edição original publicada em 2002)
- Nancy, J-L. (2013). *The Pleasure in Drawing*. Fordham University Press.
- Nauman, B. (2005). *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*. The Mit Press.
- Neves, J. (2010). *Infinite Fold*. Galerie Thaddaeus Ropac. https://ropac.net/usr/documents/exhibitions/press_release_url/317/infinite_fold_group_show-408.pdf
- Neves, J. (2018). *Diogo Pimentão, Drawn Towards*. Kentler International Drawing Space. <https://www.kentlergallery.org/Detail/exhibitions/380>
- Newman, B. (1962, Summer). Entrevista a Dorothy Gees Seckler. *Art in America*, 2(50).
- Newman, M. (2003). The Marks, Traces, and Gestures of Drawing. In Zegher, C. de (2003) (Ed.). *The Stage of Drawing: Gesture and Act. Selected from the Tate Collection* (pp. 93-108). Tate Publishing /The Drawing Center.
- Newman, M. (2006). Joëlle Tuerlinckx: At the Edge of the Visible. In Zegher, C. de, Carl, K., Mansoor, J., Newman, Tuerlinckx, J., M., Ghez, S. *Joëlle Tuerlinckx Study Book* (exh. cat.) (pp. 31- 45). The Drawing Center/The Renaissance Society at The University of Chicago.
- Nicolaidis, K. (1969). *The Natural Way To Draw*. Houghton Mifflin Company. (Edição original publicada em 1941)
- Nogueira, I. (2020). Miguel Palma: (Ainda) O Desconforto Moderno. A estabilidade é um convite à desaceleração. *Contemporânea* 01-02-03.

- <https://contemporanea.pt/edicoes/01-02-03-2020/miguel-palma-ainda-o-desconforto-moderno>
- Nunes, F. (1767). *Arte da pintura, symmetria, e perspectiva*. Officina de Joaõ Baptista Alvares.
- O’Hara, J. (2007). *Robert Rauschenberg Transfer Drawings from the 1960s*. Jonathan O’Hara Gallery.
- Olafur Eliasson. (2022a). *Connecting cross country with a line – A film for ‘station to station’*, 2013.
<https://www.olafureliasson.net/archive/uncategorized/MDA115404/connecting-cross-country-with-a-line-a-film-for-station-to-station#slideshow>
- Olafur Eliasson. (2022b). *Olafur Eliasson: WASSERfarben, 2018*.
<https://olafureliasson.net/archive/exhibition/EXH102537/olafureliassonwasserfarben#slideshow>
- Onions, G. T. (1996). *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford.
- Pace Gallery. (2022). *Richard Tuttle: basis, 70s Drawings*.
<https://www.pacegallery.com/exhibitions/richard-tuttle-10/>
- Paixão, P. A. H. (2008b). Considerações sobre desenho para «garantir uma existência civil, mesmo entre nós os» artistas. In Romão, A., Sena, G., Luz, N. da. *Atlas Projecto de Desenho* (pp. 14-17). Associação Avalanche.
- Paixão, P. A. H. (2008a). *Desenho. A transparência dos Signos*. Assírio & Alvim.
- Paixão, P. A. H. (2019). *Pela Bruma Dentro conversa com Cristina Robalo em torno do desenho*. Documenta.
- Panofsky, E. (2000). *Idea: A Evolução do conceito de Belo*. Martins Fontes.
- Parish, N. (2007). *Henri Michaux Experimentation with Signs*. Editions Rodopi.
- Pereira, A. (2017). Self-representation as a performative act of the body: Absence-presence disruptions and aporias in the Works of Helena Almeida and Jorge Molder. In Vicente, G. (Ed.) *Intensified Bodies. from the Performing Arts in Portugal* (pp. 193-227). Peter Lang.
- Pereira, D. (2012). *O Caderno de Campo na Construção do Desenho científico*. Dissertação de mestrado. Universidade de Lisboa.
- Pereira, D. (2019a). “Desmaterialização da arte” e imaterialidade: desenho e sublimação em James Turrell. *Expressão múltipla II: teoria e prática do desenho: atas das conferências*, 48-55. [s.n.].
- Pereira, D. (2019b, Dezembro). Time. Table. Drawing. Space. *Convocarte Revista de Ciências da Arte*, 9, 146-155. FBAUL-CIEBA.
- Pereira, D. (2019c). Desenho contemporâneo: um campo híbrido. [Comunicação]. *Encontro de Investigação em Arte e Design – EnIAD*.

- Pereira, D. (2020a). ‘La logique de ma pensée’ múltiplo e vazio como Expressão de *Disegno* em Joëlle Tuerlinckx. *Expressão múltipla III: teoria e prática do desenho: atas das conferências*, 84-90 [s.n.].
- Pereira, D. (2020b). *Deriva no Estúdio: Transitus e Pensamento de William Kentridge* [áudio e texto]. WALK. <https://walk.lab2pt.net/pt/artigos/>
- Pereira, D. (2020c). THE LONG MINUTE: seis filmes de William Kentridge. *Expressão múltipla IV: teoria e prática do desenho: atas das conferências*, 79-88. [s.n.].
- Pereira, D. (2020d). Desenho com luz e transmutação. Debate com Dilar Pereira, conduzido por Manuel Gantes, ocorrido a 13 de novembro. *Cinco Minutos de Desenho*. <https://5md.belasartes.ulisboa.pt/2020/11/06/dilar-pereira/>
- Pereira, D. (2021). Rabih Mroué: ‘another day is gone/another day begins/ i’am still/ in the same shit’. *Criadores sobre Outras Obras: atas do congresso*, 462-471. [s.n.].
- Pereira, F. A. B. (2018). A Conservação e Restauro de pinturas da fase académica de Adriano Sousa Lopes como exemplo de História da Arte de «campo expandido». In *Catálogo Adriano de Sousa Lopes. Conservação e restauro das obras académicas pertencentes ao espólio da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa* (pp. 10-14). FBAUL.
- Pereira, J. C. (2002). Permanências Clássicas na Concepção de Desenho de Denis Diderot. *Arte Teoria*, 3, 149-155. FBAUL.
- Pereira, J. F. (2000). Teoria do Desenho Português. O Modelo Clássico. In Arruda, L.; Carvalho, J. A. S. *Francisco Vieira Lusitano 1699-1783, o Desenho* (pp. 9-33). MCL/IPM/MNAA.
- Perez, M. von H. (2019). *Miguel Palma. (Ainda) o Desconforto Moderno*. Exposição temporária 19/09/2019-19/01/2020 (Folha de Sala). Centro Cultural de Belém.
- Petherbridge, D. (2010). *The Primacy of Drawing*. Yale University Press.
- Pimentão, D. (2006a). *Cousa*. Assírio & Alvim.
- Pimentão, D. (2006b). *Diogo Pimentão*. [Video]. RTP <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/diogo-pimentao/>
- Pincus-Witten, R. (1974, April). Cy Twombly. *Artforum*, 60-64.
- Pinharanda, J. (2002, Jun 13). Uma obra ao negro. *Jornal Público. Ípsilon*. <https://www.publico.pt/2002/06/13/jornal/uma-obra-ao-negro-171587>
- Pinto, P. (Org.). (2019). *José Barrias. Escrever com a Luz. Notas para uma Biografia da Sombra*. Lisboa: Documenta.
- Prat, F. (1911). St. Paul. *The Catholic Encyclopedia*. Consultado em 16-03-2020. <http://www.newadvent.org/cathen/11567b.htm>
- Pulitzer Arts Foundation. (2015a). *Richard Shiff on Richard Tuttle Wire Pieces* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IcFPDWQrznU>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Pulitzer Arts Foundation. (2015b). *Richard Tuttle Wire Pieces*.
<https://pulitzerarts.org/exhibition/richard-tuttle/>
- Queiroz, J. (2019). Como um Mergulho. In Matos, S. A. e Faro, P. *Sara Chang Yan. Sem Pressa de Chegar* (pp. 9-13). Galerias Municipais/EGEAC.
- Rackham, H. (1961). *Pliny Natural History: with an English Translation in Ten Volumes* (Vol. IX, Libri XXXIII – XXXV). Harvard University Press/ William Heinemann.
- Ragaglia, L. (2020, Jun). On Sara Chang Yan's Quando o céu, o mar e os corpos se tornam transparentes. *MADRazine* 10.
<https://www.galeriamadragoa.pt/madrazine/60784c4eb641a20013c44ab6>
- Ramos, J. A. S. (2004). *A Realidade Transformada. A Fotografia e a sua Utilização* Tese de doutoramento. Universidade de Lisboa.
- Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Orpheu Negro.
- Rancière, J. (2011). *O Destino das Imagens*. Orfeu Negro.
- Rancière, J. (2016). O que o “Medium” pode querer dizer: o exemplo da fotografia (trad. Pedro Lapa). *ART IS ON*, 4, 32-30. ARTIS – Instituto de História da Arte, FLUL. (Edição original publicada em 2008)
- Rato, V. (2015, Fev 13). Vazio, com todas as formas dentro. *Jornal Público. Ípsilon*.
<https://www.publico.pt/2015/02/13/culturaipsilon/noticia/vazio-com-todas-as-formas-dentro-1685770>
- Rattemeyer, C. (2013). Drawing Today. In Garrett, C. e Price, M. (Eds). *Vitamina D2. New Perspectives in Drawing* (pp. 006-014). Phaidon Press.
- Rauschenberg Foundation. (2022). *Dante Drawings (1958–60)*.
<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/galleries/series/dante-drawings-1958-60>
- Ravarino, C. L., Guerini, U. (Eds.). (2015). *Catalogue Raisonné of Francis Bacon Drawings Donated to Cristiano Lovatelli Ravarino*. Petronivis Publishing House.
- Rawson, P. (1979). *Seeing Through Drawing*. British Broadcasting Corporation.
- Rebentisch, J. (2016). *O Plural da Arte*. *ART IS ON*, 4, 41-52. ARTIS – Instituto de História da Arte, FLUL. (Edição original *Der Plural der Kunst* publicada em 2013)
- Rego, D. (2008). *A matéria do tempo. O tempo como tema na produção artística contemporânea*. Domingos Rego. <http://www.domingosreg.com/textos/textos-teoricos/domingos-rego-a-materia-do-tempo-2008.html>
- Rego, D. (2013). *O peso no desenho: percepção, metáfora e substância*. Tese de doutoramento. Universidade de Lisboa.
- Reis, J., Ambrósio, D. (Eds. e coord.). (2018). *Portuguese Emerging Art 2018*. EMERGE.

- Revault, F. (2019). *James Turrell. Art Interview*.
<https://www.artinterview.com/interviews/james-turrell/>
- Ribas, J., Sardo, D. (2017). *Splitting, Cutting, Writing, Drawing, Eating... Gordon Matta-Clark*. Fundação de Serralves.
- Richard Long. (2021). *Walking A Line In Peru, 1972*.
<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/lineperu.html>
- Richter, J. P. (1980). *The Notebooks of Leonardo Da Vinci*. Oxford University Press.
- Ripa, C. (1613). *Iconologia*. Apresso gli Heredi di Matteo Florimi. (Edição original publicada em 1593)
- Rivkin, J. (2018). *Chalk: The Art and Erasure of Cy Twombly*. Melville House Printing.
- Roberts, P. (2014). *Alvin Langdon Coburn*. Fundación MAPFRE.
- Rodrigues, A. L. M. M. (2000). *O Desenho Ordem do Pensamento Arquitectónico*. Editorial Estampa.
- Rodrigues, A. L. M. M. (2003). *Desenho*. Quimera.
- Rodrigues, A. L. M. M. (2016). *O Observador Observado. Textos sobre o desenho e o desenhador*. Quimera.
- Rodrigues, F. de A. (1836). *Methodo das Proporções e Anatomia do Corpo Humano, dedicado à Mocidade Estudiosa, que se Applica às Artes do Desenho*. A. S. Coelho & Comp^a.
- Rodrigues, F. de A. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Imprensa Nacional.
- Rodrigues, L. F. S. P. (2010). *Desenho, Criação e Consciência*. Bond.
- Romão, A., Sena, G., Luz, N. da. (2008). *Atlas Projecto de Desenho*. Associação Avalanche.
- Romero, A. B. (2000). Del dibujo de objetos al dibujo como objeto. El modelo Beuys. *Arte, Individuo y Sociedad*, 12, 185-227. Publicaciones Universidad Complutense de Madrid.
- Rose, B. (1976). *Drawing Now*. MoMA.
- Rosenfeld, E. (2018). *The Book of Highs 252 ways to alter your consciousness without drugs*. Workman Publishing Co.
- Rua, M. H. (1998). *Os Dez Livros de Arquitectura de Vitruvius*. Departamento de Engenharia Civil Instituto Superior Técnico.
- Ruiz, C., Luke, B. (2019, Jun 12). *Interview: William Kentridge on his life lessons*. The Art Newspaper. <https://www.theartnewspaper.com/2019/06/12/interview-william-kentridge-on-his-life-lessons>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ruskin, J. (1971). *The Elements of Drawing*. Dover Publications. (Edição original publicada em 1857)
- San Francisco Museum of Modern Art. (2018, Jul 24). *Ellsworth Kelly on Abstraction*. [Video]. YouTube. <https://www.sfmoma.org/artwork/99.341/>
- San Payo, M. (2009). *O Desenho em viagem: álbum, caderno ou diário gráfico. O álbum de Domingos António de Sequeira*. Tese de doutoramento. Universidade de Lisboa.
- Santos, L. (2018). Miguel Palma. A-Z. *Contemporânea 04*. <https://contemporanea.pt/edicoes/04-2018/miguel-palma-z>
- Sardo, D., Molder, J., Sardo, D., Draffthen, D. von, Calhau, F. (2001). *Work in Progress* (exh. cat.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sardo, D. (2007). A pequena noite. 5 propostas para olhar a obra de Fernando Calhau. In Faria, N. (Coord. e Ed.) (2007). *Fernando Calhau: Convocação: Leituras* (pp. 49-62). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sardo, D. (2008). Desenhar o Vento. In Romão, A.; Sena, G., Luz, N. da. *Atlas Projecto de Desenho* (pp. 42-43). Associação Avalanche.
- Sardo, D. (2017). *O Exercício Experimental da Liberdade. Dispositivos da arte no século XX*. Orpheu Negro.
- Sardo, D. (2019). *Ph 03. Helena Almeida*. INCM.
- Sawdon, P., Marshall, R. (2009, April 2-4). *Drawing: an ambiguous practice* [Conference presentation]. Intersections: 35th Annual Conference of the Association of Art Historians, MIRIAD, Manchester Metropolitan University. <https://hdl.handle.net/2134/6069>
- Sawdon, P., Marshall, R. (Ed.). (2012). *Hyperdrawing. Beyond the Lines of Contemporary Art*. Londres: I. B. Tauris & Co .
- Sawdon, P., Russell, M. (2015). *Drawing Ambiguity: Beside the Lines of Contemporary Art*. London & New York: I.B. Tauris& Co.
- Schade, W. (1992). *Joseph Beuys: early drawings*. Schirmer's Visual Library.
- Schiller, F. (1795). *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Projekt Gutenberg. <https://www.projekt-gutenberg.org/schiller/aesterz/aesterz4.html>
- Schiller, F. (2002). *A Educação Estética do Homem numa série de cartas* (4ª ed.). Editora Iluminuras.
- Schimmel, P. (Ed.). (1998). *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*. MoCA Los Angeles/Thames & Hudson.
- Schlosser, J. von. (1993). *La literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna*. (4ª ed.). Catedra.

- Schmidt, K. (2005). Rebecca Horn Desenhos 1964-2004. In Horn, R. (2005). *Bodylandscapes. Desenhos, esculturas, instalações, 1964-2004* (pp. 45-128). Fundação Centro Cultural de Belém.
- Schwarz, D. (2019). *Richard Tuttle: A Fair Sampling Collected Writings 1966-2019*. Walther König.
- Schwarz, D. (2020). *Sol LeWitt: Folds and Rips 1966-1980*. Verlag Der Buchhandlung Walther König.
- Serpentine. (2007). *Julia Peyton-Jones and Hans Ulrich Obrist Interviewed Anthony McCall at is studio in New York, September 2007*. <https://d37zoqglehb9o7.cloudfront.net/uploads/2020/03/Anthony-Mccall-interview.pdf>
- Serra, R. (1994). *Writings Interviews*. The University of Chicago Press.
- Serra, R. (1995a, Abril). Território Sensível ou O lugar e o seu contexto. Entrevista de José de Sousa Machado. *Artes & Leilões*, 28, 26-29.
- Serra, R. (1995b, Abril). Conferência de Richard Serra na Gulbenkian. *Arte & Leilões*, 28, 32-34 e 66.
- Serra, R. (1997). *Richard Serra* (Vol.1). Centro de Arte Hélio Oiticica.
- Seymour, A. (1983). *Joseph Beuys: drawings*. Victoria & Albert Museum.
- Shusterman, R. (2010). Dewey's *Art as Experience*: The Psychological Background. *The Journal of Aesthetic Education* 1 (44), Spring, 26-43. <https://www.jstor.org/stable/10.5406/jaesteduc.44.1.0026>
- Signer, B. (2017). *Fundamental Concepts for Interactive Paper and Cross-Media Information Spaces*. Books on Demand.
- Silva, V. da. (2007). Et sic in infinitum. O desenho de Fernando Calhau. In Faria, N. (Coord. e Ed.). *Fernando Calhau: Convocação: Leituras* (pp. 11-24). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Silva, V. M. O. da. (2004). *Ética e Política do Desenho. Teoria e Prática do desenho na arte do século XVIII*. FBAUP.
- Sinisgalli, R. (2010). *Leon Battista Alberti: On Painting*. Cambridge University Press.
- Siskind, A., Traub, C., Mora, G., (2014). *Aaron Siskind: Another Photographic Reality*. University of Texas Press.
- Snow, M., Reid, D. (1994). *Michael Snow: The Walking Woman Works*. Art Gallery of Ontario.
- Snow, M. (2004). *Michael Snow Biographie Of The Walking Woman*. La Lettre Volée.
- Sontag, S. (2004). *Sobre Fotografia*. Campo das Letras. (Edição original publicada em 1977)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Sougez, M. L. (2001). *História da Fotografia*. Dinalivro. (Edição original publicada em 1996)
- Speed, H. (1972). *The Practice & Science of Drawing*. Dover Publications. (Edição original publicada em 1917)
- Staatliche Graphische Sammlung München. (2021). *Olafur Eliasson: WASSERfarben, 07.06. - 02.09.2018*. <https://www.sgsm.eu/ausstellungen-exhibition/ausstellungsarchiv-archive/eliasson/>
- Stachelhaus, H. (1987). *Joseph Beuys*. Abbeville.
- Stuckey, C. e Cattelan, M. (2020). *William Anastasi The Blind Drawings 1963-2018. Marlborough, London. November 12 – December 21, 2019*. Marlborough.
- Stout, K. (2014). *Contemporary Drawing from 1960s to Now*. Tate Publishing.
- Strickland, E. (1993). *Minimalism: origins*. Indiana University Press.
- Studio Olafur Eliasson. (2018, Agosto 28). *Olafur Eliasson – On ‘WASSERfarben’* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/287075362>
- Surin, K.; Tsouti-Schillinger, N. e Morris, R. (2003). *Robert Morris: Blind Time Drawings*. Haim Chanin Fine Arts.
- Sylvester, D. (2002). *Interviews with Francis Bacon*. Thames & Hudson. (Edição original publicada em 1975)
- Talbot, H. F. (1844). *The Pencil of Nature*. Longman, Brown, Green and Longmans.
- Talbot, H. F. (2020). *O Lápis da Natureza*. Pirassununga. (Edição original publicada em 1844)
- Tate. (2016, Dez 16). *Black Mountain College – ‘A School Like No Other’*. TateShots [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ManNYunSYkQ>
- Tate. (2021). *Tracing the Century: Drawing as a Catalyst for Change*. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/tracing-century-drawing-catalyst-change>
- Tate. (2022a). *Automatism*. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/automatism>
- Tate. (2022b). *Mixed-media*. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/mixed-media>
- Tate. (2022c). *Rebecca Horn. Pencil Mask. 1972*. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-pencil-mask-t07847>
- TAUVOD – Tel Aviv University. (2012, Jun 24). *“A Natural History of the Studio” - A Meeting with the Artist William Kentridge*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Vm1juXIaCsg>
- Taylor, A. (2008). Foreword – Re: Positioning Drawing. In Garner, S. *Writing on Drawing. Essays on Drawing Practice and Research* (pp. 9- 11). Intellect.

- Taylor, A. J. (2019). Optics: James Rosenquist and the Politics of Vision. In Taylor, A. J., Bancroft, S. C. (2019). *James Rosenquist: Visualising the Sixties* (pp. 13-41). Galerie Thaddaeus Ropac.
- Temkin, A., Rose, B. (1993). *Thinking is form: the drawings of Joseph Beuys*. Philadelphia Museum of Art/ The Museum of Modern Art.
- Tengarrinha, J. P. (2017). *Desenho e Teatralidade. O Gesto como Repetição Singular*. Tese de doutoramento. Universidade de Lisboa.
- The Courtauld Institute of Art. (2016, Nov 2). Anthony McCall – ‘Solid Light, Dark Rooms’. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ufDO2EGtMmE>
- The Door of Perception. (2014, Jul 9). *James Turrell. Perceive your Perceiving*. <https://doorofperception.com/2014/07/james-turrell-perceive-your-perceiving/>
- The Power Plant Contemporary Art Gallery. (2005). *Joëlle Tuerlinckx: NO'W'*. https://www.thepowerplant.org/Exhibitions/2005/2005_Fall/Joelle-Tuerlinckx--NO-W-.aspx
- The Renaissance Society. (2003). *Chicago Studies: Les Etants Donnés*. <https://renaissancesociety.org/exhibitions/435/-chicago-studies-les-etants-donnes/>
- Thierolf, C. (2012). *John Cage Catalogue Raisonné of Visual Art Work Vol. I: Ryoan ji*. Schirmer/Mosel.
- Tone, L. (org.) (2012). *William Kentridge: Fortuna* (exh. cat.). Instituto Moreira Salles: Pinacoteca do Estado de São Paulo/ Fundação Iberê Camargo.
- Tuerlinckx, J. (2012). *Lexicon* (a compendium of terms for Exhibition Matters/Materials). Part/volume #1 published on the occasion of the exhibition ‘WOR(LD)K IN PROGRESS?’ at Wiels, 22.09.2012 - 06.01.2013. Wiels.
- Tuttle, R. (2005, November). Richard Tuttle Manifesto. *Drawing Papers* 49. The Drawing Center.
- Valérie, P. (2012). *Degas. Dança. Desenho*. Cosac & Naify. (Edição original publicada em 1936)
- Van der Grinten, G. (2015). *Simon Schubert. Grafite*. Strzelecki Books.
- Varnedoe, K. (1994). *Cy Twombly, a retrospective*. The Museum of Modern Art.
- Vasari, G. (2001). *Las Vidas de Los Más Excelentes Arquitectos, Pintores, Escultores Italianos desde Cimabue a Nuestros Tiempos* (Antologia). Editorial Tecnos.
- Vasari, G. (1568). *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Appresso i Giunti. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54558939> (Edição original publicada em 1550).
- Venturi, L. (2002). *História da Crítica de Arte*. Edições 70.
- Verhagen, E. (2014). *Jan Dibbets: the photographic work*. Leuven University Press.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Verhulst, M., Kooij, B. van (1994). *Witte de With: Cahier #2*. Witte de With Center for Contemporary Art/Richter Verlag.
- Vidal, C. (1996, Fevereiro). Obsessão da Pintura. *Artes e Leilões*, 37, 16-18.
- Viollet-le-Duc, E.-E. (1879). *Histoire d'un dessinateur: comment on apprend à dessiner*. J. Hetzel.
- Vitrúvio. (2015). *Tratado de arquitectura* (3ªed.). IST Press.
- Waldman, D. (Ed.). (1996). *Ellsworth Kelly: A Restrospective*. Guggenheim Museum Publications.
- Walker Art Center. (2006, Nov 10). *Drawing as primary medium* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fQ74XZ87qBM>
- Walker, H. (2003). *As a Matter of Fact*. The Renaissance Society. <https://renaissancesociety.org/publishing/55/as-a-matter-of-fact/>
- Walsh, T. (2018, Dec 18). *Why Nauman Now?* MoMA. <https://www.moma.org/magazine/articles/18>
- Wandschneider, M., Faria, N. (1999). *A Indisciplina do Desenho*. Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea.
- Weiss, M. (2014). Performing the Drawing – Performing Lament in Public Domain. In Almeida, P. L., Duarte, M. B. e Barbosa, J. T. (Eds.). *Drawing in the University Today* (pp. 27-36). i2ADS.
- Weitemeier, H. (2001). *Klein*. Taschen.
- Winden, J. van. (2009). *Een blinde wendingDe invloed van een experiment met blindtekenen op het werk van Cy Twombly*. [s.n.].
- Winslow, A. (1978). Introduction. In Meder, J. *The Mastery of Drawing* (Vol. 1) (pp. 5-15). Abaris Books.
- Winterson, J. (2005, May 23). *The bionic woman*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/may/23/art>
- Wölfflin, H. (1985). *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Editorial Optima. (Edição original publicada em 1915)
- Wood, P. (2002). *Arte Conceptual*. Editorial Presença.
- Yale University Art Gallery. (2015). *William Kentridge: Peripheral Thinking* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=79FuROwzRvs>
- Yan, S. C., Ruão, M. (2021). Sobre Transparência, Eternidade e Vazio. *Umbigo*, #79, 58-67.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. P. Dutton & Co.
- Yves Klein. (2021a). *Anthropométries*. <http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/serie/1/anthropometries/?of=6>

- Yves Klein. (2021b). *Les “Pinceaux Vivants”*. <http://www.yvesklein.com/fr/textes-choisis/view/29/les-pinceaux-vivants/>
- Yves Klein. (2021c). *Pierre Restany. Anthropométries de l'Epoque Bleue. 1960*. <http://www.yvesklein.com/fr/documents/view/19701/pierre-restany-anthropometries-de-l-epoque-bleue/>
- Yves Klein. (2022a). *Ives Klein “L'immatériel est l'idée grande”, Scribbled note on a tablecloth, ca. 1960*. <http://www.yvesklein.com/en/documents/view/19738/yves-klein-l-immateriel-est-l-idee-grande-scribbled-note-on-a-tablecloth/>
- Yves Klein. (2022b). Document, 1961 __yves Klein, “Chelsea Hotel Manifesto”. http://www.yvesklein.com/en/ressources?sh=manifesto#/en/ressources/view/document/19721/yves-klein-chelsea-hotel-manifesto?sh=manifesto&sb=_created&sd=desc
- Zaratan. (2020, Maio 17). *SPAMM – 4BR3 4 tU4 M3NT3, D35con3c+4* [Video]. Facebook. <https://www.facebook.com/zaratan.ac/videos/2587667911547186>
- Zaratan. (2021). *HAMMER TIME | Exposição-Leilão 18 Novembro a 18 Dezembro*. <https://zaratan.pt/pt/exhibit/90>
- Zegher, C. de (Ed.). (2000). *Untitled Passages by Henri Michaux*. Merrell Pub.
- Zegher, C. de (Ed.). (2003). *The Stage of Drawing*. Tate Publishing and The Drawing Centre.
- Zegher, C. de (Ed.). (2006). *Freeing the Line. Exhibition* [Press release]. Marian Goodman Gallery.
- Zegher, C. de, Carl, K. (2006). A Story around Zero. In Zegher, C. de, Carl, K., Mansoor, J., Newman, Tuerlinckx, J., M., Ghez, S. *Joëlle Tuerlinckx Study Book* (exh. cat.) (pp. 7-15). The Drawing Center/The Renaissance Society at the University of Chicago.
- Zuccaro, F. (1607). *L'idea de'pittori, scultori et architetti*. Per Agostino Disserolio. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111901v>
- Zuccaro, F. (1768). *L'idea de'pittori, scultori et architetti*. Nella Stamperia Di Marco Pagliarini. <https://archive.org/details/lideadepittorisc00zucc/page/n3/mode/2up>
- Zweite, A. (2005). Bodylandscapes de Rebecca Horn. Dez apontamentos sobre a corrida dos sentimentos e o desenho na era pós-mecânica. In Horn, R. (2005). *Bodylandscapes. Desenhos, esculturas, instalações, 1964-2004* (pp. 13-44). Fundação Centro Cultural de Belém.