



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - PPGA

GESTOS DO DESENHO EM LINHAS DE FUGA  
estratégias na construção do desenho performativo na  
Arte Contemporânea

VITÓRIA  
MARÇO - 2019

ANA CLÁUDIA DE SENA FIRMINO

GESTOS DO DESENHO EM LINHAS DE FUGA  
estratégias na construção do desenho performativo na  
Arte Contemporânea

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte. Linha de pesquisa: Nexos entre Artes, Espaço e Pensamento.  
Orientador: Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga.

VITÓRIA  
MARÇO - 2019

ANA CLÁUDIA DE SENA FIRMINO

GESTOS DO DESENHO EM LINHAS DE FUGA  
estratégias na construção do desenho performativo na  
Arte Contemporânea

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte. Linha de pesquisa: Nexos entre Artes, Espaço e Pensamento.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

Comissão examinadora

---

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga  
Orientador

---

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz  
Universidade Federal do Espírito Santo

---

Prof. Dr. Diego Rayck da Costa  
Universidade Federal do Espírito Santo

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de  
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

F525g Firmino, Ana Cláudia de Sena, 1987-  
Gestos do desenho em linhas de fuga : estratégias na  
construção do desenho performativo na Arte Contemporânea / Ana  
Cláudia de Sena Firmino. - 2019.  
199 f. : il.

Orientador: Ricardo Maurício Gonzaga.  
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do  
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Arte contemporânea. 2. Desenho Performativo. 3. Gesto do  
Desenho. 4. Corpo. 5. Desenho. I. Gonzaga, Ricardo Maurício.  
II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III.  
Título.

CDU: 7

---

Para minha mãe, Dona Vanda, batalhadora, criativa e companheira, que me incentiva a desenhar o meu próprio mundo.

Para meu pai, Sr. Clóvis, pelo perseverar (in memoriam).

## AGRADECIMENTO

Aos meus pais, Vanda e Clóvis, por ensinarem, diante das mudanças, dos deslocamentos e dos percursos, a valorizar além da materialidade, a enxergar a efemeridade da vida para assim, compreender que o destino é a viagem e a ter orgulho das linhas que me compõe.

Aos grandes amigos que a vida me presenteou e que compreenderam minhas faltas em alguns momentos das suas vidas por estar numa importante etapa acadêmica: Roseli Stein, Josiane Schneider, Andrea Velten, Juliana Silva, Adriana Velten, Nielson Brzesky, Cristia Cunha, Analúcia do Rosário, Cristiane Reis e Aldene Cerqueira Reis. E também aos amigos que mesmo longe que agregam inspirações à minha caminhada, os quais, não cito os nomes para não correr o risco da memória faltosa.

Ao meu doce Joplin por sua fiel companhia.

A minha amiga e companheira do mestrado, Maine Batista.

Ao meu orientador, o Prof. Dr. Maurício Gonzaga, por toda a sua contribuição em minha formação. Por sua confiança nesta pesquisa que passou por diversas transformações em seu percurso sem que tenha deixado de apostar na boa qualidade do trabalho. Agradeço também as boas conversas e a sua serenidade que irradia.

Ao Prof.Dr. Gaspar Leal Paz e o Prof. Dr. Diego Rayck da Costa por terem ressignificado a pesquisa através das inúmeras contribuições estruturais e referenciais e por terem aceitado o convite para participar da banca examinadora do trabalho.

A Karine Mathias e ao Evandro Amon Bruno, da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA), por serem sempre amáveis e efetivos nas orientações e nos suportes para solucionar todos os problemas relacionados às minhas responsabilidades acadêmicas. Assim como, todos os docentes, funcionários e demais membros que compõe o PPGA. Pessoas que exercem um trabalho de boníssima dedicação no sentido de avançar na qualidade do mestrado.

Por fim, meu agradecimento à Fundação de Amparo à Pesquisa (FAPES) pelo financiamento de minha pesquisa, sem o qual seria impossível a dedicação exclusiva para realizar um trabalho que considero satisfatório.

## RESUMO

FIRMINO, Ana Cláudia de Sena. **Gestos do desenho em linhas de fuga: estratégias na construção do desenho performativo na Arte Contemporânea.** 2019. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória – ES. Orientador: Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga.

Esta pesquisa propõe pensar uma série de questões, inerentes ao desenho, que propicia estratégias à construção do desenho performativo na arte contemporânea. O uso do termo *desenho performativo* refere-se ao processo criativo que evidencia o gesto de desenhar do corpo do artista durante a ação do desenho, evidenciado através de proposições estratégicas ligadas à projeção mental, considerando questões fenomenológicas que alteram a noção de projeto ao problematizá-lo dentro do espaço e tempo de ação. Para isso trata-se o desenho detentor de linhas de fuga ou de ruptura, através da filosofia de Gilles Deleuze, para enxergar as mais diversas, variadas e até presumidas desconexas possibilidades do desenho, para além das concepções e técnicas tradicionais. O estudo é firmado em aportes teóricos de outros autores e análise de trabalhos artísticos que exploram a ação do corpo do artista na criação, com possibilidades de leitura de trabalhos numa óptica do gesto de desenhar, no sentido de fomentar proficientes diálogos.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea. Desenho Performativo. Gesto de desenhar. Corpo. Desenho.

## ABSTRACT

FIRMINO, Ana Cláudia de Sena. **Drawing gestures in fugue lines: strategy in the construction of performative drawing in Contemporary Art.** 2019. Dissertation (Master of Arts) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória - ES. Advisor: Prof.Dr. Ricardo Maurício Gonzaga.

This research proposes to think a series of questions, inherent in the drawing, that propitiates strategies to the construction of the *performative drawing* in the contemporary art. The use of the term performative drawing refers to the creative process that evidences the gesture of drawing of the body of the artist during the action of the drawing, evidenced through strategic propositions linked to the mental projection, considering phenomenological questions that alter the notion of design to problematizing- within the space and time of action. For this purpose, the design of fugue or rupture lines, through the philosophy of Gilles Deleuze, is used to see the most diverse, varied and even presumed unconnected possibilities of design, beyond traditional concepts and techniques. The study is based on the theoretical contributions of other authors and analysis of artistic works that explore the body of the artist in the creation, with possibilities of reading works from the perspective of the gesture of drawing, in order to promote proficient dialogues.

**Keywords:** Contemporary Art. Performative Drawing. Drawing gesture. Body. Drawing.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Leonardo da Vinci, <i>Embrião no útero</i> , C. 1510. Tinta sobre papel. Biblioteca Real, Castelo de Windsor, Reino Unido.....	36
Figura 2 - Francisco Goya, <i>Bobabilicon</i> (Os Provérbios nº 4), C. 1818. Água-forte, Museu Metropolitano de Arte, Nova York, EUA. ....	37
Figura 3 - Edgar Degas, <i>A bacia</i> , 1886. Pastel, 0,59 m x 0,82 m. Museu d'Orsay, Paris, França.....	38
Figura 4 - Pablo Picasso. <i>Homem sentado</i> , 1914. Museo Picasso Málaga. CEGAP, Madri, Espanha .....	40
Figura 5 - Arp, <i>Sem título</i> , 1917. Colagem disposta segundo as leis do acaso, 48,6 x 34,6 cm, Nova Iorque, EUA.....	42
Figura 6 - Joan Miró, <i>A Família</i> , 1924. Carvão, giz e lápis de cera, conte sobre papel, (74,3 x 102,9 cm), Successió Miró / Sociedade dos Direitos dos Artistas (ARS), Nova Iorque, EUA.....	43
Figura 7 - Bisão Ferido (desenho rupestre), c. 15000-10.000 a.C. Espanha .....	47
Figura 8 - Desenhos de mãos em negativo (desenho rupestre). 13000-9500 a.C. Cova das Mãos (Cueva de las Manos). Santa Cruz, Argentina. ....	48
Figura 9 - Jackson Pollock trabalhando em seu estúdio, 1950. Em Long Island, Nova Iorque, EUA. 1950. Fotografia: Hans Namut.....	53
Figura 10 - Allan Kaprow, <i>18 Happenings em 6 partes</i> , 1959. Galleria Reuben, Nova Iorque, EUA.....	57
Figura 11 - Susan Weil e Robert Rauschenberg, <i>Sem título</i> , 1951, <i>Blueprint</i> : impressão corpo da modelo sobre papel, 183 x 122 cm. Fundação Robert Rauschenberg e Susan Weil, Nova Iorque, EUA .....	60
Figura 12 - Rauschenberg produzindo um <i>Blueprint</i> de uma composição do corpo nu de Susan Weil rodeado por plantas para matéria da revista Life, no seu apartamento, 1951. Nova Iorque, EUA. Fotografia: Wallace Kirkland.....	61
Figura 13 - Robert Rauschenberg e alguns <i>Blueprints</i> , no seu apartamento, 1951. Fundação Robert Rauschenberg e Susan Weil, Nova Iorque, EUA. Fotografia: Wallace Kirkland.....	62
Figura 14 - Kazuo Shiraga em seu estúdio, 1960. Amagasaki Cultural Center, Japão. ....	64
Figura 15 - Kazuo Shiraga em seu estúdio, 1960. Amagasaki Cultural Center, Japão.....	65

Figura 16 - Saburō Murakami, <i>Passing Through</i> , 1956. Saburō Murakami atravessando suportes de papel. Tóquio, Japão. Fotografia: Ōtsuji Kiyoji, Ohara Kaikan. ....	67
Figura 17 - Yves Klein, <i>Antropometria do período azul (Anthropometries of the Blue Period)</i> , 1960. Galeria Internacional de Arte Contemporânea, Paris, França. Fotografia: Harry Shunk e Janos Kender J.Paul Getty Trust.....	68
Figura 18 - Impressões dos corpos das modelo na ação <i>Antropometria (Anthropometries)</i> , 1960. Pigmento seco e resina sintética em papel montado sobre tela 228,6 x 152,40 cm ©Propriedade de Yves Klein, AD / ADAGP, Paris, França ..	70
Figura 19 - Susan Weil e Robert Rauschenberg, <i>Female Figure</i> , 1950. <i>Blueprint</i> : impressão do corpo da modelo sobre papel, 266,7 x 91,44 cm. Fundação Robert Rauschenberg e Susan Weil.....	71
Figura 20 - Shigeko Kubota, <i>Vagina Painting</i> , 1965. Ação realizada durante o <i>Perpetual Fluxfest</i> , Cinematheque, Nova Iorque, EUA. <i>The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift</i> .....	76
Figura 21 - Nam June Paik, <i>La Monte Young</i> , 1962. Ação realizada durante during <i>Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik</i> , Museu Städtisches, Wiesbaden, Alemanha. <i>The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift</i> . Fotografia: Bob Morris .....	77
Figura 22 - Joseph Beuys, <i>Siberian Symphony</i> , 1963. Ação realizada durante o <i>Festum Fluxorum</i> , Galeria Parnass em Wuppertal, Alemanha.....	79
Figura 23 - Joseph Beuys, <i>Eurasia, 3znd Section of the Siberian Sym phony</i> , 1966. Quadro negro, lebre morta, feltro, madeira e corda, 183x230x51 cm. Lothar Schirmer Collection, Monique, Alemanha.....	80
Figura 24 - Joseph Beuys, <i>For Siberian Symphony</i> , 1962. Tinta a óleo e aquarela em papel, 63,6 x 63,3 cm. Galerias Nacionais da Escócia.....	82
Figura 25 - Joseph Beuys, <i>Explaining pictures to a dead hare</i> , 1965. <i>Galerie Schmela</i> , Dusseldorf, Alemanha. Fotografia: Ute Klophaus.....	84
Figura 26 - Günter Brus, <i>Ana</i> , 1964. Ação com participação de Anni Brus, tinta, pape, atadura, escada e outros objetos. <i>Galerie Heike Curtze</i> , Viena, Áustria.....	87
Figura 27 - Rudolf Schwarzkogler – <i>1. Aktion, Hochzeit</i> , 1965. <i>Galerie Thaddaeus Ropac</i> , Paris, França.....	90
Figura 28 - Gina Pane, <i>Psyché</i> , 1974. Ação da artista com espelho, maquiagens, gilete e outros objetos. Collezione privata, Bergamo, Itália. ....	92
Figura 29 - Marina Abramovic, <i>Rhythm 10</i> , 1973. Ação realizada com facas e papel. <i>Edinburgh Festival</i> , Edinburgh, Escócia. Fotografia: Dezan Poznanovic. ....	94

Figura 30 - Marina Abramovic, manchas de sangue e os materiais usados na ação <i>Rhythm 10</i> , 1973.....	95
Figura 31 - Alice Aycock, <i>Uma simples rede subterrânea de poços e túneis</i> , 1975. Concreto, madeira e terra, 71,12x1524x274,32cm. <i>Fields Omi/Architecture Omi, Ghent</i> , Nova York. Fotografia: Dave Rittinger. ....	98
Figura 32 - Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i> , 1970. Lama, cristais de sal precipitados e rochas, 457,2m de comprimento e 4,57 de largura. Construído em <i>Rozel Point, Great Salt Lake</i> , Utah. Fotografia: George Steinmetz. ....	99
Figura 33 - <i>Cerne Abbas Walk</i> , 1975, Richard Long (born 1945). Na <i>Tate collection. Richard Long / SODRAC / Tate</i> , Londres, Reino Unido. ....	102
Figura 34 - Bruce Nauman, <i>Frame do Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square</i> , 1967-68. Collection do <i>Lyon Museum of Contemporary Art</i> , Paris, França. ....	105
Figura 35 - <i>Demonstrace jednoho</i> 1964. Ação realizadas na rua, a partir de escritos, desenhos e poemas, bem como alguns manifestos mimeografados . República Tcheca. ....	107
Figura 36 - Adrian Piper, <i>Catalysis III</i> , 1970. Ação realizada em uma rua de Nova Iorque, EUA, camisa pintada com tinta branca, cartaz com a frase <i>wet paint</i> . <i>Museum der Moderne Salzburg</i> , Áustria. ....	109
Figura 37 - Carolee Schneemann, <i>Up to and Including Her Limits</i> , 1973. Papel Crayon, corda, projetor de filme, video e seis monitores. Cortesia de Carolee Schneemann e <i>PPOW Gallery</i> , Nova Iorque, EUA. ....	110
Figura 38 - Frame do vídeo-performance <i>Marca registrada</i> , 10'33", Brasil, 1975. ...	112
Figura 39 - Anne Teresa De Keersmaeker's, <i>Violin Phase para a fase: four movements to the music of Steve Reich</i> , 2011. Ação apresentada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, EUA. Fotografia: Yi-Chun Wu/MoMA.....	115
Figura 40 - Janine Antoni, <i>Loving Care</i> , 1993. Ação performática com tinta de cabelo (cor preto natural) sobre papel. Dimensões variáveis. <i>Anthony d'Offay Gallery</i> , Londres. Fotografia: <i>Prudence Cumming Associates</i> . ....	122
Figura 41 - Paul Setúbal, <i>Compensação por Excesso (Compensation by Excess)</i> , 2018. Registro fotográfico da performance realizada no setor de performance, em SP-Arte, São Paulo, abril de 2018.....	124
Figura 42 - Paul Setúbal, esboços do trabalho <i>Compensação por Excesso (Compensation by Excess)</i> , 2018. Nanquim sobre papel (projeto). ....	125
Figura 43 - Robin Rhode, <i>Apparatus</i> (detalhe), 2009. Registro da ação do artista com o desenho em transformação feito de giz sobre parede, dimensões variáveis. ....	126

- Figura 44 - Nena Balthar, Frames do vídeoperformance *Desenho.moda.águas*, 2012-2015. Ações realizadas no Rio de Janeiro, Brasil. .... 137
- Figura 45 - Monika Weiss, *Elytron*, 2003. Tanque de concreto armado, tinta dissolvida em água, papel de fundo fotográfico, projeção de vídeo (ao vivo). Som em colaboração com Matthew Griffin, Chelsea, *Art Museum*, em Nova Iorque, EUA. ... 143
- Figura 46 - Tony Orrico, Frame do vídeo da obra *Penwald: 2: 8 cycles, 1000 efforts*, 2009. Ação realizada com lápis grafite desenho de grafite de 8 círculos. Cada círculo é desenhado por quatro padrões, consistindo em 31,25 esforços cada, totalizando 1.000 esforços. Realizado no *PlaceMark*, Nova Iorque, EUA. .... 148
- Figura 47 - Tony Orrico, *Penwald: 4: unison symmetry standing*, 2010. Performance, lapis grafite sobre papel. Ação ocorrida em três dias consecutivos, com duração de quatro horas cada, dimensão 203,20 x 548,64 cm. Fotografia: Michael hart. .... 150
- Figura 48 - Heather Hansen, *Emptied Gestures*, 2013. Ação gestos com carvão sobre papel. Nova Orleans, Luisiana, EUA. .... 154
- Figura 49 - Marcius Galan, *Andar em círculos* (2018). Projeção do trajeto das caminhadas em círculo do artista registradas no site [www.aarea.co](http://www.aarea.co) em tempo real. Cidade de São Paulo, Brasil..... 155
- Figura 50 - David Rokeby, Sequência de frames do *Very Nervous System*, 1991. *Ars Electronica*, Linz, Áustria ..... 157
- Figura 51 - Miguel Luiz Ambrizzi, *Desenho Maleável 5*, 2012, 2013. Registros fotográficos da ação realizada pelo artista com objeto de pano. Museu FBAUP, Porto, Portugal. .... 159
- Figura 52 - Tales Frey, *Reverso*, 2015. Performance realizada no *Teatro Municipal Rivoli*, na cidade do Porto, Portugal. Fotografia: José Caldeira. .... 165
- Figura 53 - CIA. Excessos, *Reciprocidade desalmada*, 2015. Ação performática sobre instalação contendo seis espelhos (60 x 40 cm cada). Realizada no espaço *Mira*, cidade do Porto, Portugal. Fotografia: Patrícia Barbosa ..... 166
- Figura 54 - Francis Alÿs, *Paradoxo da Praxis 1*, 1997. Frames do vídeo da ação do artista ocorrida na Cidade do México, México..... 170
- Figura 55 - Yara Pina, *Sem título 3* (2012). Série de registros fotográficos da ação cadeiras carbonizadas arremessadas contra parede. Ação realizada durante residência artística no *Espaço Labiríntimos*, Goiânia, estado de Goiás, Brasil..... 173
- Figura 56 - Lia Chai, *Desenho – corpo*, 2001. Framses do vídeo da ação (desenhando sobre o corpo até a carga de tinta da caneta acabar). Vídeo 51, cor, áudio, 4:3..... 174
- Figura 57 - Yara Pina, *Sem título 2*, 2011. Frames do vídeo da ação (rasgando uma tela preenchida com carvão em pó). Vídeo, 2'18, sem som. Vídeo: Reis Néri..... 176

Figura 58 - Anastasia Ax, *Reactor*, 2011 (série de fotografias). Ação performática da artista sobre instalação contendo rolos e faixas de papel, tinta preta e fita adesiva. *Galleri Syster val Kulturens*, Luleå, Suécia. Fotografia: Jason Boit..... 180

Figura 59 - Monika Weiss, *Phlegethon-Milczenie*, 2005. Ação performática da artista na instalação contendo lápis, livros, vídeo e música. Coleção *Cisneros Fontanals Art Foundation* (CIFO), Miami, EUA..... 183

# SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	vi
<b>ABSTRACT</b> .....	vii
<b>LISTA DE FIGURAS</b> .....	viii
<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	15
1.1 MEU DESENHO .....	15
1.2 DESENHO DA PESQUISA .....	17
<b>2 DO DESENHO</b> .....	24
2.1 INTENÇÕES EM LINHAS DE FUGA.....	24
2.2 PROJEÇÕES.....	32
2.3 MOBILIZAÇÃO DO CORPO .....	44
2.3.1 Ato primordial.....	44
2.3.2 Como instrumento na ação pictórica.....	50
2.3.3 Como experiência física e cotidiana .....	72
2.3.4 Como suporte de ideias .....	96
<b>3 DESENHO CONTEMPORÂNEO</b> .....	113
3.1 O ESPAÇO DO DESENHO .....	113
3.2 POTÊNCIA.....	117
3.3 ESTRATÉGIA .....	127
<b>4 CONSTRUÇÃO DO DESENHO PERFORMATIVO</b> .....	130
4.1 CORPO PERFORMATIVO .....	134
4.1.1 Consciência corporal .....	134
4.1.2 Experiência corporal .....	143
4.1.3 Corpo desejante.....	149
4.2 ESPAÇO E TEMPO DE AÇÃO.....	152
4.3 ESTRATÉGIAS PERFORMATIVAS .....	161
4.3.1 Desenho como rastro do corpo.....	162
4.3.1.1 <i>Reverso</i> (2014-2016) – Tales Frey.....	163
4.3.1.2 <i>Reciprocidade desalmada</i> (2015) – Cia. Excessos .....	165
4.3.2 Desenho como instrumento de transcrição da ação.....	167
4.3.2.1 <i>Paradox of praxi 1</i> (1997) – Francis Alÿs.....	168
4.3.2.2 <i>Sem título 3</i> (2012) – Yara Pina .....	173

4.3.3 Desenho como intercessão do corpo.....	173
4.3.3.1 <i>Desenho-corpo</i> (2001) – Lia Chaia .....	174
4.3.3.2 <i>Sem título 2</i> (2011) – Yara Pina .....	176
4.3.4 Desenho como variante da intervenção da ação.....	177
4.3.4.1 <i>Reactor</i> (2011) – Anastasia Ax.....	178
4.3.4.2 <i>Phlegethon-Milczenie</i> (2005) – Monika Weiss.....	181
<b>5 ASPECTOS CONCLUSIVOS .....</b>	<b>185</b>
<b>6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>189</b>

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 MEU DESENHO

Desenhar nasce dessa vontade, da noção de que há zonas da existência que não se oferecem à nossa compreensão sem um esforço que vença a inércia e que provoque o gesto e a marca. (REGO, 2015, p. 17).

Nesse sentido, a complexidade do desenho parece subscrever à complexidade e pluralidade de condutas do ser humano. Talvez por isso haja tanta vontade de falar da nossa própria experiência com o desenho. Explico: percebo que, em muitas ocasiões, quando converso sobre desenho com alguém, não é difícil ela irradiar uma espécie de necessidade primordial de falar do seu próprio desenho, no sentido de pertencimento. Mesmo quando diz *não sei desenhar*, parece falar de algo integrante ao seu ser, mas, por convenções históricas estabelecidas no ensino do desenho, penso que suas vontades foram restringidas.

Sobre essa restrição, percebo que durante toda minha infância fui incentivada a desenhar pela minha família. Não me recordo de algum momento ter levado tapas nas mãos por desenhar nas paredes e nas páginas dos livros que insistentemente minha mãe adquiria para compor a decoração. Mas foi na escola que o desenho acabou tornando-se uma prática, uma experiência do desenho que se configurou cada vez mais restrita através do processo de aprendizagem de técnicas e materiais tradicionais do desenho, da divisão persuasiva de saber ou não desenhar e do bom e ruim desenho atrelado ao figurativo sustentado pelas técnicas expressivas do desenho de observação. O resultado foi uma insistente e apegada visão restrita sobre a definição de desenho. Contudo, a compreensão complexa e profusa do desenho, adquirida a partir das investigações artísticas e da pesquisa acadêmica, me compele a todo o momento a ultrapassar os limites de uma insistente modelagem convencional do desenho e a movimentar em trajetórias possíveis criadas durante minhas próprias experimentações artísticas.

Investigo o desenho de grandes dimensões desde 2013, onde meu corpo envolve e é envolvido pelo desenho durante o seu processo de criação. Nessa relação, interesse-me pela possibilidade de pesquisar aspectos e estratégias

propiciadas pelo desenho numa dimensão performativa, um desenho performativo<sup>1</sup>. Um dos meus primeiros trabalhos intitulado *Elementares* (2014) é visível o embate que travo com as acepções tradicionais limitadoras do desenho. *Elementares* foi desenvolvido para uma exposição individual, com mesmo título, na Galeria Homero Massena localizada na Cidade Alta, Vitória, no Estado do Espírito Santo. A proposta foi produzir, diretamente nas paredes e teto do espaço expositivo, durante os trinta dias antecedentes à abertura oficial da exposição, um desenho efêmero não figurativo feito com lápis grafite, sem estudos prévios e realizado por mim diretamente sobre as paredes. A construção, durante trinta dias, de um desenho de grandes dimensões, dialogando com os limites físicos do espaço e as estratégias usadas para permitir a criação deste desenho (residir no espaço expositivo para desenhar por longos períodos e a utilização de andaime tipo torre para desenhar em pontos mais altos da galeria, trouxeram à tona o relacionamento contínuo entre corpos - era o meu corpo criando o corpo do desenho sobre o corpo arquitetônico, indicando um trabalho performativo preocupado com tempo. E é notável que nesta relação, o corpo do visitante também estivesse presente. Contudo, apesar das estratégias contemporâneas usadas em torno da produção do desenho *Elementares*, este ainda carregava minha visão taxativa sobre desenho: a manutenção de sistemas tradicionais de representação que se justificam pelas necessidades da prática do desenho. É limitar o reconhecimento do desenho através do resultado gráfico produzido com recursos técnicos, como o uso tradicional do lápis grafite, da técnica claro-escuro, justamente e somente por está atrelado, na minha concepção, a uma qualidade de desenho que detém relevância como resultado e que causa admiração do grande público. Não que se deva desmerecer esses recursos e atributos do desenho, pelo contrário, são recursos que aderem ao nosso tempo, mas, na arte contemporânea, é necessário assumir a amplitude de atuação do desenho e o seu papel frente ao mundo em que vivemos e o queremos realizar. Considero que esse pensamento, ainda está presente nos meus últimos trabalhos, apesar das forças que me direcionam às linhas complexas do desenho. Essa forças, estão inseridas nesta pesquisa, reverberando na investigação do meu próprio processo de criação de desenho. Ao mesmo tempo, mostra-se desafiante no

---

<sup>1</sup> Utilizo o termo *desenho performativo* desde os primeiros trabalhos artísticos que desenvolvi, com uma abordagem enfatizada da ação do corpo que desenha. Contudo, durante a concepção dessa pesquisa, descobri que o termo já tinha sido empregado por outros pesquisadores, como a artista Yara Pina, ao investigar o desenho nos mesmos termos.

sentido que, durante o estudo, compreendi a minha persistência em não deixar a confortável definição unívoca do desenho por apreensão de *perder a linha*. E diante da profusão do desenho, tentei justificar sua potencialidade através de uma análise de engajamento e subordinação com outras modalidades artísticas, contrapondo sua autonomia como linguagem artística e reforçando esta ideia através de sua capacidade de atuação advinda de uma tênue contraditória colocação de que a expansão do campo artístico levou à autonomia do desenho. Sobretudo depois de uma exposição de pontos de vistas, aportes e reflexões significativas ocorridas na etapa de qualificação desta dissertação, engajada no amadurecimento da compreensão sobre o próprio trabalho, assume-se aqui a complexidade do desenho sustentada, sobretudo, pela investigação do potencial performativo do desenho na arte contemporânea – meu objeto de estudo.

## 1.2 DESENHO DA PESQUISA

Um presumido desenho de toda a trajetória realizada para a construção dessa dissertação seria composto por linhas sinuosas que, por diversos momentos, se perpassam e retornam à posição inicial como estratégia referencial e confrontante.

Isso porque uma pesquisa em desenho segue e traça linhas que compõem seus mais diversos espaços, objetos, corpos; anima-se e constitui-se no traçado de linhas, como numa cartografia, feita pelas múltiplas relações. Deleuze (1997, p. 78, 79), preconiza que numa cartografia, se "ordena caminhos, ela mesma é uma viagem". É contida de virtualidades que se superpõem as realidades cujos percursos ela transforma. Uma cartografia comporta uma pluralidade de trajetos que são legíveis e "ela muda de sentido segundo aqueles que são retidos". Trajetos e devires, a arte os torna presentes uns nos outros; a cartografia "torna sensível sua presença mútua". Produzir a cartografia é, pois, a arte de construir um mapa sempre "aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente" (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 21).

Cada capítulo é um desenrolar de travessias que compõe esse possível desenho. Apesar dos textos seguirem seus próprios trajetos, apresentam aspectos e

abordagens que convergem para as mesmas intenções, convergem linhas comuns. Assim, por vezes coincidem e se estendem uns nos outros, como por ecos de uma mesma conversa: uma trajetória que vai e vem em torno do desenho de linhas. A própria estruturação de capítulos da pesquisa, revelada no sumário, contendo linhas que se abrem em outras linhas convergentes, demonstra um desenho profuso de intenções.

O intuito é apresentar, através de uma abordagem teórico reflexiva, argumentos em um espaço de assumidas incertezas que se dispõem em movimento, no sentido contrário a uma visão estática e restrita sobre desenho que, firmado em aportes teóricos de outros autores e percepção eletiva de trabalhos artísticos que exploram a ação do corpo do artista no processo de criação, com entendimento ter deterem conjunções do desenho, diante da impossibilidade de estabelecer paradigmas definitivos para a utilização dos termos relacionados às disciplinas da arte, possa fomentar proficientes diálogos sobre fatores, estratégias e desenvolvimentos que propiciam a construção do desenho performativo na Arte Contemporânea.

O uso do termo *desenho performativo* refere-se à coexistência desenho-corpo no processo que procura explorar o gesto de desenhar, seja do domínio visível ou imaginário, considerando questões fenomenológicas que alteram a noção de projeto ao problematizá-lo dentro do tempo da ação e as alterações que podem ocorrer nele. É relacionado com o processo de pensamento, não no sentido de colocar o desenho como meio auxiliar, fixá-lo como instrumento e muito menos com propósito de dar atenção à forma-matéria, mas de destacar o pensamento como articulador das ações do corpo do desenhador.

Trata-se de um estudo que alia a combinação entre documentação direta e indireta, isto é, valendo-se de dados primários e secundários, criteriosamente submetidos a um processo de coleta e fichamento. A documentação indireta compreende, como se sabe, a existência de fontes secundárias. Para a obtenção desses dados, tornou-se necessário realizar, sobretudo, pesquisa bibliográfica, cujos resultados são constituídos de publicações em forma de livros, artigos científicos publicados em periódicos, dissertações, monografias, catálogos de arte, resenhas, dicionários, enciclopédias, dentre outros. Os locais para as aquisições de tais fontes foram: bibliotecas da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), biblioteca pública do município de Vila Velha (Titanic), acervos particulares e sites da

Internet. Além das fontes escritas, recorri a documentos não escritos, como imagens digitais e impressas (no formato de fotografias e vídeos). Isso porque, ao investigar as potencialidades criativas e conceituais de trabalhos contemporâneos dos artistas analisados neste estudo, verifica-se uma riqueza de dados e informações centrados em imagens. Dessa forma, após o término da etapa da coleta dos dados escritos e imagéticos, seguiu-se a fase de análise e correlação entre estes documentos. Os dois conjuntos de dados foram objetos de análise em separado e conjuntamente com o intuito de responder a indagações teóricas e produzir reflexões de forma mais clara e satisfatória.

A metodologia adotada na presente dissertação procura explicitar a intenção de investigar o desenho no seu caráter expandido e dinâmico, dentro do entendimento sobre a ação de desenhar como indicativo de uma série de questões, inerentes ao próprio desenho, que propicia estratégias à construção do desenho performativo na Arte Contemporânea. Como desenvolvimento do estudo há três capítulos principais, dispostos entre uma parte introdutória e uma parte referente aos aspectos conclusivos. Nesses capítulos procurou-se, a todo o momento, somar e analisar trabalhos artísticos que exploram ou subentende a ação do corpo do artista na criação, através de leitura de trabalhos na perspectiva do ato de desenhar, justo por possuírem potencialidades do desenho, considerando conceitos, poéticas e questões fenomenológicas.

É proposto no capítulo 2, através de uma investigação histórica, filosófica e crítica da arte, refletir, através dos aspectos da noção de *linhas de fuga* discutidas em *Diálogos*, de Gilles Deleuze e Claire Parnet, questões tradicionalmente relacionadas aos debates do desenho, subsidiadas em conceitos e abordagens realizados por outros autores e orientadas através de considerações poéticas e práticas processuais de trabalhos de artistas, que fazem sobressair o gesto de desenhar do corpo do artista no processo de criação do desenho. No entendimento que as linhas do desenho perpassam uma relação na estruturação de pensamentos e de experimentação, investiga-se o processo de produção de pensamento que ocorre através dos estudos Friedrich Nietzsche e Gilles Deleuze.

Ao transpor essa concepção linhas de fuga ou de ruptura para o desenho, pode-se considerar que as linhas de fugas do desenho podem vazar o sistema, romper paradigmas e convenções normativas e limitadoras. No entanto, essas linhas não são fáceis de desenredar justamente por suas complexidades. Referencio-me,

para tanto, nos estudos de Juan José Gomez Molina, em *Las lecciones del dibujo* (2003), e o Diego Rayck Costa, em sua tese *Desenho – pretensões, erro e ruína* (2015) por assumirem essa complexidade, tanto no sentido da sua ampla significação atrelada a palavra, quanto pela capacidade de realizar movimentos de intenções através de discursos, termos e contextos. Ambos os autores, propõem pensar a dinâmica do desenho como um processo que tensione continuidade e ruptura com intuito tanto de propor quanto de amadurecer uma noção de desenho que compreenda uma relação ampliada de ideia, grafismo e objeto.

Ao acessar estudos históricos sobre a arte do ocidente e trabalhos artísticos do período Renascentista e dos subsequentes movimentos de vanguarda, pode-se analisar alguns pontos relativos ao desenho na contemporaneidade ligados a todo evento no qual ele propicia a produção de pensamento, a inauguração de acontecimentos e a abertura para novos territórios de criação. Novamente recorro a outro estudo de Diego Rayck da Costa, o artigo *Desenho como forma de pensamento*, publicado em 2009. Nele, Costa apresenta reflexões sobre o desenho orientadas por distintas concepções que o associam ou identificam com o processo de pensamento (2009, p. 6). Para o autor, a composição bivalente renascentista, foco central para a rivalidade entre as escolas de Florença e Veneza, investigada por Jacqueline Lichtenstein, no livro *Pintura, Vol.9: O desenho e a cor* (2006), representa uma quebra inquietante e coexistente, no exercício de desenhar (PETHERBRIDGE, 2010 apud COSTA, 2015, p. 25). Por outro lado, Thierry de Duve, no texto *Quando a forma se transformou em atitude – e além* (2003), aborda processos de transformações históricas do ensino da arte que certamente podem esclarecer as mudanças do entendimento do desenho como processo de pensamento, de atitude.

O estudo direciona-se em seguida no sentido de destacar a relação entre o corpo e o desenho: para Miguel Copón, no texto *El dibujo como máquina conceptual* (2002), o corpo funciona como um mediador entre ele mesmo e o mundo e o desenho provém de um ato corpóreo, de um gesto, uma peculiar estratégia de mobilidade corporal que deixa marcas de seus passos (COPÓN, 2002, p. 525). Domingos Rego, no artigo *Gesto primordial* (2015), defende que desenhar corresponde a uma experiência humana primordial. Rego aponta que os desenhos produzidos no período Pré-Histórico estabelecem, com as irregularidades das paredes das cavernas, uma comunhão de sentidos (REGO, 2015, p. 20, 109).

A partir da segunda metade do século XX, passa a ocorrer a incidência do corpo como elemento essencial para a concepção do projeto artístico e alguns fatores foram determinantes para isto: nas manifestações artísticas produzidas o corpo foi evidenciado no processo de criação da obra e tornou-se instrumento de um acontecimento pictórico. No estudo de Harold Rosenberg, *Os action painters norte-americanos* (1952), a relação entre corpo e arte adquire novas referências a partir do pós-guerra: “a tela começou a afigurar-se como uma arena na qual o artista age – mais do que uma superfície no qual se reproduz, se reinventa, se analisa ou se transfigura um objeto real ou imaginado” (ROSENBERG, 2006, p. 72). Allan Kaprow, em *O legado de Jackson Pollock* (2006) aponta que o pintor norte americano Jackson Pollock (1912-1956) foi um emissário dessa arte em cujo processo o corpo do artista é destacado (KAPROW, 2006, p. 39); outro fator determinante foi a afirmação do corpo em seus membros e funções corpóreas como instrumento questionador dos valores socioculturais. Arthur C. Danto, em *O mundo como armazém: Fluxus e filosofia* (2002), trata do surgimento de grupos como o Fluxus. O artista do Fluxus efetiva-se através dos trabalhos centrados em atos comuns, simples, do cotidiano (DANTO, 2002, p. 28). Para Marina Núñez, em *Jackson Pollock y las máquinas de dibujar* (2002), para os Acionistas Vienenses, outro grupo que surgiu neste contexto, havia uma idéia mais clara da arte como um ato psicoterapêutico da libertação, não somente para traduzir o excesso de energia em movimentos rudes, mas de uma decisão deliberada de dar liberdade aos seus impulsos (NÚÑEZ, 2002, p. 444); e, para finalizar, veremos algumas estratégias artísticas, definidas no âmbito do Conceitualismo, contribuiram para transformar o corpo do artista em suporte de uma linguagem de arte através da noção de corpo como estrutura de arte que carrega certa força política e ideológica. Sol Lewitt, *Parágrafos sobre Arte Conceitual* (2006), discorre que, a partir dessa concepção, para artistas procurando reestruturar a percepção e a relação entre o processo e o produto da arte, a informação e os sistemas substituíram as preocupações formais (LEWITT, 2006, p. 206).

O terceiro capítulo é estruturado no sentido de mostrar que os acontecimentos na arte a partir dos anos de 1950 e interesse de diversos artistas, críticos, pesquisadores e instituições de arte contribuíram para que o desenho se firmasse na contemporaneidade como uma importante disciplina autônoma em que se ampliam as novas formas de pensá-lo. Como consequência, o desenho está em

diversos espaços de arte, demonstrando suas potencialidades referenciadas aqui nos estudos de Laura Hoptman, *Drawing Now: eight proposition* (2002); de Bernice Rose, no livro *Allegories of Modernism: Contemporary Drawing at Museum of Modern Art* (1992); de Emma Dexter, em *Vitamin D – New perspectives in drawing* (2005) e de Juan José Gomez Molina, em *Estrategias del dibujo en el arte contemporâneo* (2002). Para Molina (2002, p.19), o desenho da atualidade é tratado como possuidor de estratégias ligadas à ação. O plano do desenho obedece à ação, ou em termos clássicos - ao desenho interno. Isso porque, ele é uma linguagem capaz de superar barreiras culturais, que pode existir globalmente com uma expressão imediata (MCKENZIE, 2008, p. 4), como argumenta Janet Mckenzie, em *Contemporary drawing: recent studies* (2008). Aqui referencio o texto *Pontos, linhas, planos e textos no túnel do tempo* (2011), de Ricardo Maurício Gonzaga, para investigar as possibilidades de ocorrência do desenho na atualidade. Busquei refletir sobre as três possibilidades de ocorrências pesquisadas pelo autor, através da investigação de trabalhos artísticos que possuem peculiaridades dadas a cada perspectiva. Os trabalhos analisados foram: *Loving Care* (1993), de Janine Antoni, *Compensação por excesso* (2018), de Paul Setúbal e *Apparatus* (2009), de Robin Rhode.

No quarto capítulo, a disposição do estudo converge para a construção do desenho performativo. Para isso é intensificada interlocução para coexistência desenho-corpo no processo que procura destacar o gesto de desenhar do corpo do artista durante a ação do desenho. O termo *performativo* emerge nos estudos e da análise do discurso a partir de trabalhos como *How to do things with words* de John Langshaw Austin (1955/1962). O termo *performativo* é “usado em uma variedade de formas e construções cognatas, assim como se dá com o termo *imperativo*”. Ou seja, a própria declaração das palavras, realizadas em certas condições, significa a execução de uma ação (AUSTIN, 1990, p. 25). É procedida uma aproximação do desenho performativo com o *hiperdesenho* de Ema Coker no sentido de ser um desenho corpóreo meditativo num tempo presente que se ativa no momento de ação, pois atua diretamente no decorrer do processo. Fazendo e sendo assim, o desenho é voltado para si com intuito de considerar as condições de sua própria criação e potencialidade (COKER, 2012, p. xiii, tradução nossa). Ao considerar o corpo um dispositivo primordial no estudo do desenho performativo, neste capítulo investigamos o corpo inscrito principalmente em pensamentos dos filósofos Maurice

Merleau-Ponty e Gilles Deleuze e Félix Guattari e nos próprios conceitos engajados na operação de desenhar, tomamos outros autores, trabalhos artísticos contemporâneos de Nena Balthar, Tony Orrico e Monika Weiss, num entendimento de desenho performativo, e outras abordagens, considerando suas afinidades com o campo de questões de modo a explicitar a essencial presença corporal do desenhador performativo durante a sua experiência. Na concepção de que o corpo do desenhador está aberto às possibilidades de mudanças contidas em um espaço-tempo de criação, discute-se aqui o espaço e o tempo nos estudos de Michel Certeau, Merleau-Ponty e Deleuze e através das análises dos trabalhos dos artistas Heather Hansen, Marcius Galan, David Rokeby e Miguel Luiz Ambrizzi. Ao investigar a ação que o corpo executa, que realiza um desenho, em diversos trabalhos de artistas contemporâneos, em uma orientação interpretativa para desenho, ou seja, buscando possibilidades de leitura de trabalhos numa óptica do ato de desenhar, é possível identificar estratégias comuns que permitem associá-los em quatro proposições de estratégias do desenho performativo: desenho como rastro do corpo; desenho como instrumento de transcrição do gesto; desenho como intercessão do corpo; e desenho como variante da intervenção da ação. Trata-se aqui de investigar aspectos, métodos e desdobramentos ocorridos durante o processo de criação do desenho, através de trabalhos dos artistas contemporâneos: Tales Frey (*Reverso*, 2014-2016), Cia. Excessos (*Reciprocidade desalmada*, 2015), Francis Alÿs (*Paradox of praxi 1*, 1997), Yara Pina (*Sem título 3*, 2012 e *Sem título 2*, 2011), Lia Chaia (*Desenho-corpo*, 2001), Anastasia Ax (*Reactor*, 2011) e Monika Weiss (*Phlegethon-Milczenie*, 2005). A escolha destes artistas deu-se justamente pelas articulações encontradas em seus projetos artísticos que levam o desenho a convergir para uma dimensão performativa. O estudo das obras foi realizado em concomitância com concepções dos estudos de Jacques Derrida, José GIL, Roland Barthes, Deleuze e Felix Guattari, Nietzsche, Merleau-Ponty, e Marcel Duchamp.

Acredito que tais reflexões possam contribuir para destacar o desenho hoje como uma linguagem excepcional por direito próprio e evidenciar a experiência com o desenho permeado por diversas interações conectadas com o mundo através de um complexo de linhas de fuga.

## 2 DO DESENHO

### 2.1 INTENÇÕES EM LINHAS DE FUGA

O Desenho é uma daquelas palavras que vão além do escopo do discurso artístico para ser instalado em um quadro mais amplo de referências; outras palavras, como *escultura*, também penetram a linguagem cotidiana, enriquecendo-a com os valores que a prática artística fornece, mas a palavra *desenho* é introduzida com um valor que parece exceder o uso dessa disciplina, para nomear uma série de valores que pertencem à base de uma atividade essencial, no próprio fato de entender e nomear as coisas. É esse valor excessivo que dá ao termo sua riqueza e a dificuldade de sua compreensão (MOLINA, 2003, p. 17, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Nessa concepção, o desenho constitui e envolve todas as coisas e acontecimentos e, para Costa (2015, p. 15, 16), esta “complexidade do desenho inviabiliza uma definição conclusiva a seu respeito”, mas também “insinua a necessidade de assumir algum posicionamento sobre sua condição”. Sem a intenção de criar uma discussão de modelo dualista<sup>3</sup> sobre desenho, como Costa atenta em sua pesquisa *Desenho: pretensões, erro e ruína*, o intuito aqui, é realizar movimentos de intenções através de discursos, termos e contextos que compõe a favorável versatilidade do desenho no âmbito artístico. Logo, pensar o desenho detentor de linhas de fuga ou de ruptura, para enxergar muitas possibilidades, as mais diversas, variadas e até presumidas desconexas, parece ser uma alternativa para que a viciante definição singular atrelado ao aspecto normativo e técnico para o desenho não vire uma camisa de força nessa pesquisa. Para Deleuze e Parnet (1998, p. 48), as linhas de fuga ou de ruptura são linhas de desterritorialização pelas quais há uma constante fuga de pensamento, uma linha pela qual se foge e se faz fugir todo “um sistema como se arrebenta um tubo. [...] Fugir é traçar uma linha,

<sup>2</sup> Texto original (Molina, 2003, p. 17):

El Dibujo es una de esas palabras que sobrepasan el ámbito del discurso artístico para instalarse en un marco más amplio de referencias; otras palabras, como <<escultura>>, también penetran en el lenguaje cotidiano, enriqueciéndolo de aquellos valores que La práctica artística Le proporciona, pero la palabra Dibujo se introduce en él con un valor que parece exceder el uso de esa disciplina, para nombrar una serie de valores que pretensen al fundamento de una actividad esencial, en el hecho mismo de comprender y nombrar las cosas. Es este valor excesivo el que proporciona al término su riqueza y La dificultad de su comprensión.

<sup>3</sup> Nas reflexões sobre desenho ainda é possível encontrar uma concepção dualista sobre o desenho. Uma “alternância sucessiva pela prevalência de um entre dois discursos de valores opostos: ora o desenho é compreendido como prática, ação, ora como medium e seu decorrente produto” (COSTA, 2015, p. 22, 23).

linhas, toda uma cartografia. Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada”. Afinal, fugir é contestar a ordem pré-estabelecida, e essa contestação é um ato de desafio:

[...] Há algo de demoníaco, ou de demônico, em uma linha de fuga. Os demônios distinguem-se dos deuses, porque os deuses têm atributos, propriedades e funções fixas, territórios e códigos: eles têm a ver com os eixos, com os limites e com cadastros. É próprio do demônio saltar os intervalos, e de um intervalo a outro. "Que demônio deu o maior salto?", pergunta Édipo. Sempre há traição em uma linha de fuga. Não trapacear à maneira de um homem da ordem que prepara seu futuro, mas trair à maneira de um homem simples, que já não tem passado nem futuro. Trai-se as potências fixas que querem nos reter, as potências estabelecidas da terra. O movimento da traição foi definido pelo duplo desvio: o homem desvia seu rosto de Deus, que não deixa de desviar seu rosto do homem. É nesse duplo desvio, nessa distância dos rostos, que se traça uma linha de fuga, ou seja, a desterritorialização do homem (DELEUZE; PARNET 1998, p. 33 e 34).

Ao transpor essa concepção para o desenho, as linhas de fugas do desenho podem vazar o sistema, romper paradigmas e convenções normativas e limitadoras. Suas linhas permitem acessar sua potencialidade através da fuga para espaço que tem como característica, a instabilidade e o movimento, contrastando com o mundo estável e estático das margens. Suas linhas não têm território e nem necessariamente uma linearidade no seu acontecimento. Acessar linhas de fuga do desenho pode-se apresentar então, como ruptura para diversos tempos e espaços, no entanto, essas linhas não são fáceis de desenredar porque são justamente de dimensões e direções múltiplas e amplas que diversas vezes cruzam-se, podendo tornar-se traços que pode nos levar para pontos já vistos, ambíguos e viciantes ou podem nos desorientar diante da complexidade.

Como orientação nessa estrutura labiríntica de linhas do desenho, o diálogo fundamental pode ser estabelecido com uma série de autores que enseje a reflexão sobre desenho em um escopo do discurso artístico que destaque a exploração do gesto de desenhar no decorrer do processo de criação do desenho, dotando sua associação ao processo de pensamento, não no sentido de fixar o desenho como instrumento mediador, e muito menos com intuito de dar atenção à forma-matéria, mas de centrar as ideias como articuladoras das ações do corpo, propiciando acontecimentos e abertura para novos espaços de criação. Afinal de contas pode-se

ter o pensamento como “um processo discursivo, ativo e intencional, que dura um certo tempo e cujo resultado pode ser um certo número de julgamentos ou um certo número de ações consumadas deliberadamente” (ENGEL, 2008 apud MANNIS, 2008, p. 22). Isso porque Mannis (2008, p. 23, 24) considera que não pensamos somente com mecanismos da lógica, nem unicamente através de palavras, operações e número, ou seja, através dos processos lógicos, mas pensamos também de outras maneiras, através odores, gostos, tato, formas, materiais e contornos, linhas, volumes, cores, variações de luzes, objetos, gestos, movimentos e sons. Esse processo fica evidente quando observa-se uma criança, que antes de dominar a fala, “o olhar não se estanca naquilo que está observando, vai além”. Ela busca entender e se relacionar com as mãos, “com os movimentos, com as sensações do tato sobre os materiais, com os odores, com os sons que produz e com os sons que o ambiente lhe proporciona”.

Ao considerar que o “pensamento têm o poder de representar o mundo de um certo modo, e de causar ações em virtude de seus conteúdos (MANNIS, 2008, p. 32), é importante investigar aqui o processo de pensamento, não no aspecto de tentar explicar a interação entre mente e físico em uma instância da neurociência, mas de buscar, através de pensamentos filosóficos, elementos do processo de pensamentos que convergem-se para o processo de criação e para as ações do corpo.

A postura ocidental tradicional insiste, teimosamente, em que o pensamento é um fenômeno psicológico, puramente incorpóreo e não associado ao corpo. De acordo com essa atitude, existem coisas materiais tangíveis, por um lado, e o pensamento não associado ao corpo, por outro, sendo o pensamento está vinculado exclusivamente às nossas faculdades lingüísticas. Na verdade, “pensamos e nos comunicamos por meio de imagens e modelos mentais ou padrões neurais”, diferentemente da crença de que pensamos e nos comunicamos somente por meio de palavras e estruturas lingüísticas. Diversos filósofos desenvolveram filosofias de imagem que, hoje, servem como base para a compreensão das atividades mentais humanas e da imaginação (PALLASMAA, 2013, p. 26-28, 32).

Para o filósofo Nietzsche, por exemplo, o processo de pensamento sempre foi uma preocupação filosófica. O processo de pensamento, sob seu viés, se dá por imagens e por conceitos. Todo conceito surge a partir de imagens, metáforas, estas, por sua vez, são derivadas de atividades neurológicas, químicas e físicas:

A imaginação consiste em ver rapidamente as semelhanças. A seguir a reflexão avalia conceito por conceito e verifica. A semelhança deve ser substituída pela causalidade (NIETZSCHE, 2001, p. 19).

Pensar é um discernir. Há muito mais seqüências de imagens no cérebro que as que são utilizadas para pensar: o intelecto escolhe rapidamente as imagens semelhantes, a imagem escolhida produz de novo uma profusão de imagens: mas depressa o intelecto escolhe de novo uma imagem entre estas e assim ininterruptamente. O pensamento consciente nada mais é que uma escolha entre as representações. Há um longo caminho até à abstração (NIETZSCHE, 2001, p. 21).

Portanto, a primeira maneira é imaginar, ou seja, ver semelhanças entre as imagens. É tornar visível, é estabelecer contornos, linhas, sentidos, conexões, sendo que essa “produção imaginativa” tem a tendência para criar novas relações e, assim, multiplicar as imagens, criando ininterruptamente novas configurações. No processo, a razão vem a seguir numa visão das relações de causalidade entre os conceitos. Por isso, para Nietzsche (2001, p. 21) a imaginação, é um “poder estranho e ilógico”, capaz de criar e a de associar imagens: “existe uma dupla força artística: a que gera as imagens e a que as escolhe”. Portanto “o pensamento contém grandezas artísticas” (NIETZSCHE, 2001, p. 17); “há algo de artista nesta produção de formas por meio das quais alguma coisa entra na memória” (NIETZSCHE, 2001, p. 30).

Artistas ou não, nós somos imaginadores irreprímíveis na vida cotidiana, na qual desfrutamos das atividades imaginativas de modo persistente. Vivemos em um diálogo contínuo entre imaginação e a “realidade, o mental e o físico. A faculdade crucial da imagem é sua capacidade mágica de mediar entre o físico e o mental, o perceptual e o imaginário, o fatural e o não fatural. As imagens poéticas, referentes a uma experiência física sensorial evocativa, afetiva e significativa que contém camadas, são corporificadas e vivem como parte de nosso mundo existencial e senso de existência (PALLASMAA, 2013, p. 36, 40).

A interpretação de Nietzsche sobre a produção do pensamento está na formação do conceito de imagem no interior do pensamento de outro filósofo: Gilles Deleuze (1925-1995)<sup>4</sup>, em sua noção de *imagem do pensamento*, elaborada por a partir da análise de Marcel Proust (1871-1922)<sup>5</sup>:

---

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche é um dos principais intercessores de Deleuze em seu percurso. Além de ter dedicado dois de seus livros ao pensador alemão – *Nietzsche e a filosofia* (1976) e *Nietzsche* (2007), são inúmeros os textos em que Nietzsche se apresenta como um dos seus principais interlocutores.

“A verdade depende de um encontro com alguma coisa que nos força a pensar e a procurar o que é verdadeiro. O acaso dos encontros, a pressão das coações são os dois temas fundamentais de Proust”. (DELEUZE, 2003, p.15).

Deleuze (2003, p.89) observa-se que há na obra de Proust uma distinção entre pensamento e inteligência. O filósofo analisa que há uma força atuante sobre o pensamento que o compele a pensar. O pensamento se dá como uma aventura do involuntário e não como um elemento das nossas faculdades psicológicas que funcionam segundo ao nosso próprio interesse e da nossa utilidade:

[...] a busca da verdade é a aventura própria do involuntário. Sem algo que force a pensar, sem algo que violento o pensamento, este nada significa. Mais importante do que o pensamento é o que "dá que pensar"; mais importante do que o filósofo é o poeta. Victor Hugo faz filosofia em seus primeiros poemas, porque "ele ainda pensa, em vez de contentar-se, como a natureza, em dar que pensar". Mas o poeta aprende que o essencial está fora do pensamento, naquilo que força a pensar. O leitmotiv do Tempo redes coberto é a palavra forçar: impressões que nos forçam a olhar, encontros que nos forçam a interpretar, expressões que nos forçam a pensar (DELEUZE, 2003, p. 89).

Portanto, diferentemente da inteligência, classificada como voluntária, permitindo a mera representação dotada de uma lógica abstrata, de significações dominantes, o pensamento involuntário se organiza em um contexto social, buscando a compreensão das significações ofertadas, reconhecidas. Para o filósofo, no ato do pensamento, as faculdades voluntárias rompem com o reconhecimento e o pensamento torna-se involuntário e obriga a pensar o novo. Deleuze denomina esse processo como experiência que *vem de fora*. Pressupõe o contato com uma

---

Sem dúvida isto se deve ao fato de que dois dos principais alvos de Nietzsche ao longo de sua obra são justamente o modo de conhecer predominante na cultura do Ocidente – marcadamente representacional – e a dialética hegeliana – considerada por Deleuze como uns dos principais expoentes desse modelo da representação ou pensamento representacional –, apesar da sua incorporação do tempo e das transformações da natureza (MANGUEIRA e BONFIM, 2014, p. 620). Fonte: MANGUEIRA, Maurício; BONFIM, Eduardo Maurício da Silva. Força versus representação: o legado de Nietzsche na filosofia de Gilles Deleuze. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 55, n. 130, 2014, p. 619-635. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/kr/v55n130/10.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

<sup>5</sup> Na obra *Em busca do tempo perdido*. Escrita entre 1908-1909 e 1922, publicada entre 1913 e 1927 em sete volumes, os três últimos postumamente (LUCENA, 2013, p. 41). Fonte: LUCENA, Ludymylla Maria G. A gênese do conceito de imagem em Deleuze: notas sobre a imagem dogmática, a imagem pictural e a imagem cinematográfica. *Intuitio*, PUCRS, Porto Alegre, v. 6, n. 2, Nov. 2013, p. 39-48. Disponível em: < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intuitio/article/viewFile/13650/10437>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

força que nos tira do campo da identificação e nos lança diante do acaso, onde nada é previsível, onde nossas relações com o senso comum são rompidas, abalando as afirmações, as verdades (DELEUZE, 2003, p. 89, 90).

Segundo Deleuze são as inúmeras experiências cotidianas que nos forçam a pensar, portanto, pensar estar relacionado com o signo (DELEUZE, 2003, p. 91):

O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas. Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo. Traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura. Nem existem significações explícitas nem idéias claras, só existem sentidos implicados nos signos; e se o pensamento tem o poder de explicar o signo, de desenvolvê-lo em uma Idéia, é porque a Idéia já estava presente no signo, em estado envolvido e enrolado, no estado obscuro daquilo que força a pensar [...] (DELEUZE, 2003, p. 91).

Em *Nietzsche e a Filosofia* o autor nos diz que “o pensamento nunca pensa por si mesmo, como também não encontra, por si mesmo, o verdadeiro”. A veracidade de “um pensamento deve ser interpretada e avaliada segundo as forças ou o poder que o determinam a pensar, e a pensar isso de preferência àquilo” (DELEUZE, 1976, p. 49).

Contudo, tanto para Nietzsche quanto para Deleuze, o pensamento está em afinidade com a vida, mas não com a verdade:

Em lugar de um conhecimento que se opõe-se à vida, um pensamento que afirme a vida. A vida seria a força ativa do pensamento, e o pensamento seria o poder afirmativo da vida. Ambos iriam no mesmo sentido, encadeando-se e quebrando os limites, seguindo-se passo a passo um ao outro, no esforço de uma criação inaudita. Pensar significaria descobrir, inventar novas possibilidades de vida (DELEUZE, 1976, p. 48).

É nesse sentido que as produções de arte, as novas interpretações do mundo são geradas porque pensar não é reconhecer o verdadeiro, pensamento é criação. Deleuze e Nietzsche defendem que a busca da arte não é pela verdade e nem por valores que eliminam tudo o que pode haver de acaso, de possibilidade, de

desejo, de criação, de afirmação. A arte, para ambos os filósofos, é um elemento que assegura a afinidade entre o pensamento e a vida, entre o físico e mental. É compreensível afirmar que com os gestos de desenhar estamos pensando, articulando entre o mental e o físico. Bruce Nauman (1941), na *Exposição Drawing & Graphics no Boysman-Van Beuningen Museum de Roterdã*, em 1991, parece indicar o exercício do desenho dentro do prisma significante no processo de produção de pensamento:

Desenhar é equivalente a pensar. Alguns desenhos são feitos com a mesma intenção que se escreve: são anotações que se tomam. Outros tentam resolver a execução de uma escultura em particular, ou imaginar como isso funcionaria. Há um terceiro tipo, desenhos de representações de obras, que são feitos posteriormente, dando-as um novo enfoque. Todos eles permitem que uma abordagem sistemática no trabalho, mesmo que muitas vezes forcem sua lógica interna ao absurdo (MOLINA, 2003, p. 33, tradução nossa) <sup>6</sup>.

Portanto, percebe-se um paralelo entre desenho e processo de produção de pensamento que ocorrem na mente. Nessa relação, pode-se tratar o desenho como uma forma de linguagem<sup>7</sup> porque, de acordo do Molina (2003, p. 17, tradução nossa):

O Desenho é um termo presente como conceito em muitas atividades, no que determina o valor mais essencial de si, no fato de estabelecer-se como conhecimento. Está sempre relacionado a movimentos, condutas e comportamentos, que têm em comum o sustento de uma estrutura, através de gestos que marcam direções geradoras ou específicas que servem para estabelecer imagens

<sup>6</sup> Texto original (MOLINA, 2003, p. 33):

Dibujar es equivalente a pensar. Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe: son notas que se toman, Otros intentan resolver la ejecución de una escultura en particular, o imaginar cómo funcionaria. Existe un tercer tipo, dibujos representacionales de obras, que se realizan después de las mismas, dándoles un nuevo enfoque. Todos ellos posibilitan una aproximación sistemática en el trabajo, incluso si a menudo fuerzan su lógica interna hasta el absurdo.

<sup>7</sup>No sentido de linguagem não codificável, linguagem incompatível com palavras, uma linguagem que não se reduz. As linguagens têm por função a comunicação. A arte é comunicação não linguística. Para Kant, o belo dá prazer sem conceitos. Nós diríamos que a arte é comunicação através de uma linguagem sem conceito, proporcionando prazer ou desprazer. O próprio da arte é produzir *afectos* e *perceptos*, diriam Deleuze e Guattari. A arte é comunicação, sem conceito, através do *afecto*. Na comunicação de *afecto* não se distingue precisamente a causa deste *afecto*, esta causa é inexplicável e seu efeito não é limitado. Fonte: <<https://grafiasdebiamedeiros.blogspot.com/2014/04/bordas-rarefeitas-da-linguagem.html>>. Acesso em: 22 mar. 2018.

sobre fundos diferenciados. Refere-se também aos procedimentos capazes de produzir esses traços definidos e ao uso e conotações que esses procedimentos adquiriram em sua prática histórica<sup>8</sup>.

Desse modo, não se pode ignorar que também pode ser observado como um signo, que deixa indícios através da linguagem visual por meio do traço e da forma. Para Derdyk (1990, p. 101) “o signo gráfico é resultante de uma ação carregada de uma intencionalidade, ainda não totalmente expressa. O olho, expectador dessa conversa entre a mão, o gesto e o instrumento, percebe formas”.

Mas é preciso destacar que não trata-se de uma forma de conhecimento que se reduz ao simples processo de representação, refere-se, como Copón (2003, p. 430, tradução nossa) sustenta, à [...] “nossa capacidade de interagir com o meio ambiente, que só pode ocorrer como uma abertura radial, através do conhecimento, dos passos e restrições que ele representa operar”<sup>9</sup>. O que é importante de compreender “é a fluência do vital como uma conexão”<sup>10</sup>. Que através do desenho compreenda-se “a existência da lei das escalas e conexões da experiência”<sup>11</sup>.

O desenho deixa de operar apenas como um instrumento de reprodução e representação do mundo, para figurar em seu aspecto relacional com o pensamento, como estímulo do seu próprio processo de criação e a produção de pensamento a partir dele, essências que lhe pertence. Nesse sentido, não há a intenção de isolar o elemento gráfico na obra porque, na concepção de Molina (2003, p. 34, tradução nossa): “a validade do desenho não dependerá tanto de seu valor autônomo como

---

<sup>8</sup> Texto original (MOLINA, 2003, p. 17):

El Dibujo es un término que está presente como concepto en muchas actividades, en lo que determina el valor más esencial de ellas mismas, en el hecho mismo de establecerse como conocimiento. Está siempre relacionado con movimientos, conductas y comportamientos, que tienen de común el ser sustento ordenador de una estructura, a través de gestos que marcan direcciones generativas o puntuales que sirven para establecer figuras sobre fondos diferenciados. Está referido también a los procedimientos que son capaces de producir esos trazos definidos, y al uso y a las connotaciones que estos procedimientos han adquirido en su práctica histórica.

<sup>9</sup> Texto original (COPÓN, 2003, p. 430): [...] “nuestra posibilidad de interactuar con el medio, que sólo puede darse como una radial apertura, a través del conocimiento, de los pasos y constreñimientos que el mismo representar opera”.

<sup>10</sup> Texto original (COPÓN, 2003, p. 430): [...] “es la fluencia de lo vital como conexión”.

<sup>11</sup> Texto original (COPÓN, 2003, p. 430): [...] “al representar la ley de escalas y conexiones de la vivencia”.

obra de arte, mas de sua conexão com o processo pelo qual o artista o transforma em uma parte significativa de si mesmo”<sup>12</sup>. O desenho, portanto, é tratado aqui como linguagem, mas não no sentido de destacar possíveis elementos gráficos gerados a partir de uma organicidade de ideia, mas sim, de deslocamentos de reações mútuas e múltiplas do desenhador para transcender a condição do ser encerrado sobre si indiciado pelo pensamento, para, de um modo claro, participar na complexidade do mundo, interagir com ele, fazer parte do suporte utilizado para seu registro.

## 2.2 PROJEÇÕES

Ao acessar estudos históricos sobre a arte do ocidente, pode-se analisar alguns pontos relativos ao desenho na contemporaneidade ligados em todo evento no qual tenha ou pressuponha a ação do corpo do artista inserido na inauguração de acontecimentos e a abertura para novos territórios de criação, contribuindo para afrontar uma definição desgastada de desenho condicionada por hierarquizações e categorizações artísticas, técnicas e científicas, inserida em um “amplo espectro das discussões relevantes que vêm se desenvolvendo historicamente sobre o assunto” (COSTA, 2015, p. 16) e profundamente problematizada em nosso contexto contemporâneo.

No Renascimento, pode-se encontrar significativa produções de textos que se referiram diretamente ao desenho enquanto expressão de um conceito, fazendo distinção entre as atividades artísticas e atividades unicamente artesanais daquela época. Lichtenstein (2006, p. 11, 12) observa que Aristóteles (384 a.C-322 a.C) já afirmava o “desenho remetido à ordem de um projeto; pressupõe uma antecipação do espírito que concebe abstratamente e representa mentalmente a forma que quer realizar, o desenho que busca atingir”. E em consonância o pintor maneirista e arquiteto italiano Federico Zuccaro (1542-1609), em sua obra *Idea del Pittore* (1607) defende que o desenho não é matéria, nem corpo, nem acidente [...], e sim forma, concepção, ideia, regra e finalidade. Para Zuccaro o desenho é correspondente

---

<sup>12</sup> Texto original (MOLINA, 2003, p. 34): “La validez del dibujo no va a depender tanto de su valor autónomo como obra de arte, sino de su vinculación al proceso por el cual el artista lo transforma en una parte significativa de sí mismo”.

direto de conceitos como intenção e indica uma origem interna do desenho, formada pelo intelecto humano que, ao ser exteriorizar, é apenas operado para a compreensão de como aquela ideia se formou dentro dessa.

Artigas (1999, p. 73), relata que no Renascimento se inaugura um uma concepção dualista sobre o desenho:

[...] E se de um lado é risco, traçado, mediação para expressão de um plano a realizar, linguagem de uma técnica construtiva, de outro lado é designo, intenção, propósito, projeto humano no sentido de proposta do espírito. Um espírito que cria objetos novos e os introduz na vida real. O disegno do Renascimento, donde se originou a palavra para todas as outras línguas ligadas ao latim, como era de esperar, tem os dois conteúdos entrelaçados. Um significado e uma semântica, dinâmicos, que agitam a palavra pelo conflito que ela carrega consigo ao ser a expressão de uma linguagem técnica e de uma linguagem para a arte.

A composição bivalente renascentista, portanto, representaria uma quebra inquietante e coexistente, no exercício de desenhar. Essa cisão torna-se “conceituada como uma prática que confere fundamento teórico às artes, conseqüentemente a aproximando das artes liberais e afastando dos simples ofícios”:

Desta contraposição persiste ainda a tendência em opor o *fazer* e o *criar* na atividade de desenhar, vinculado a um entendimento pelo qual ambos manifestam diferenças inconciliáveis, como se consistissem processos distintos e sucessivos. A permanência desta oposição freqüentemente reincide em considerações sobre destreza manual e autonomia (e autoria) intelectual, supondo o conflito entre ambos centrado em um modelo visual representacional: o emprego da destreza disciplinar subordinada a este último *versus* a espontaneidade da experimentação criadora, investigativa ou questionadora, disposta a subvertê-lo. As opiniões tendem a conduzir para a valorização do virtuosismo técnico ou da inventividade subjetiva, expressiva (PETHERBRIDGE, 2010 apud COSTA, 2015, p. 25).

Mas é importante destacar que podem ser encontrados anteriormente, em textos dos pintores Cennino d’Andrea Cennini (1370-1440), Giorgio Vasari (1511-1574) e Leonardo da Vinci (1452-1519), posicionamentos que convergentes para o mesmo pensamento de Zuccaro quanto ao desenho (COSTA, 2009, p. 3). As centenas de notas sobre desenho de Leonardo se tornaram uma referência até os

dias atuais. Em um desses escritos, Leonardo compara o processo de criação dos poetas com as dos artistas na representação artística:

Então você nunca pensou sobre como os poetas compõe seus versos? Não se preocupavam em traçar letras belas nem se incomodavam ao riscar várias linhas para melhorá-los. Por isso, pintor, esboce a disposição das extremidades de suas figuras e considere primeiramente os movimentos apropriados ao estado mental das criaturas que fazem parte de seu quadro, e só depois, considere a beleza e a perfeição das partes (DA VINCI apud WOODFIELD, 2012, p. 213).

Leonardo “acreditava que o artista devia conhecer todas as leis da natureza, e para ele o olho era o instrumento perfeito para se obter tal conhecimento” (JANSON, 1988, p. 211). O processo do desenho neste período, logo, posiciona-se na substituição da imitação dos mestres pelo processo de estudo da natureza. Janson (1988, p. 211) destaca que o desenho *Embrião no Útero* (1510) de Leonardo apresenta a combinação de um intenso estudo de observação da anatomia humana com uma capacidade de invenção - “parafraseando as palavras do próprio Leonardo, visão e introvisão” (Figura 1).

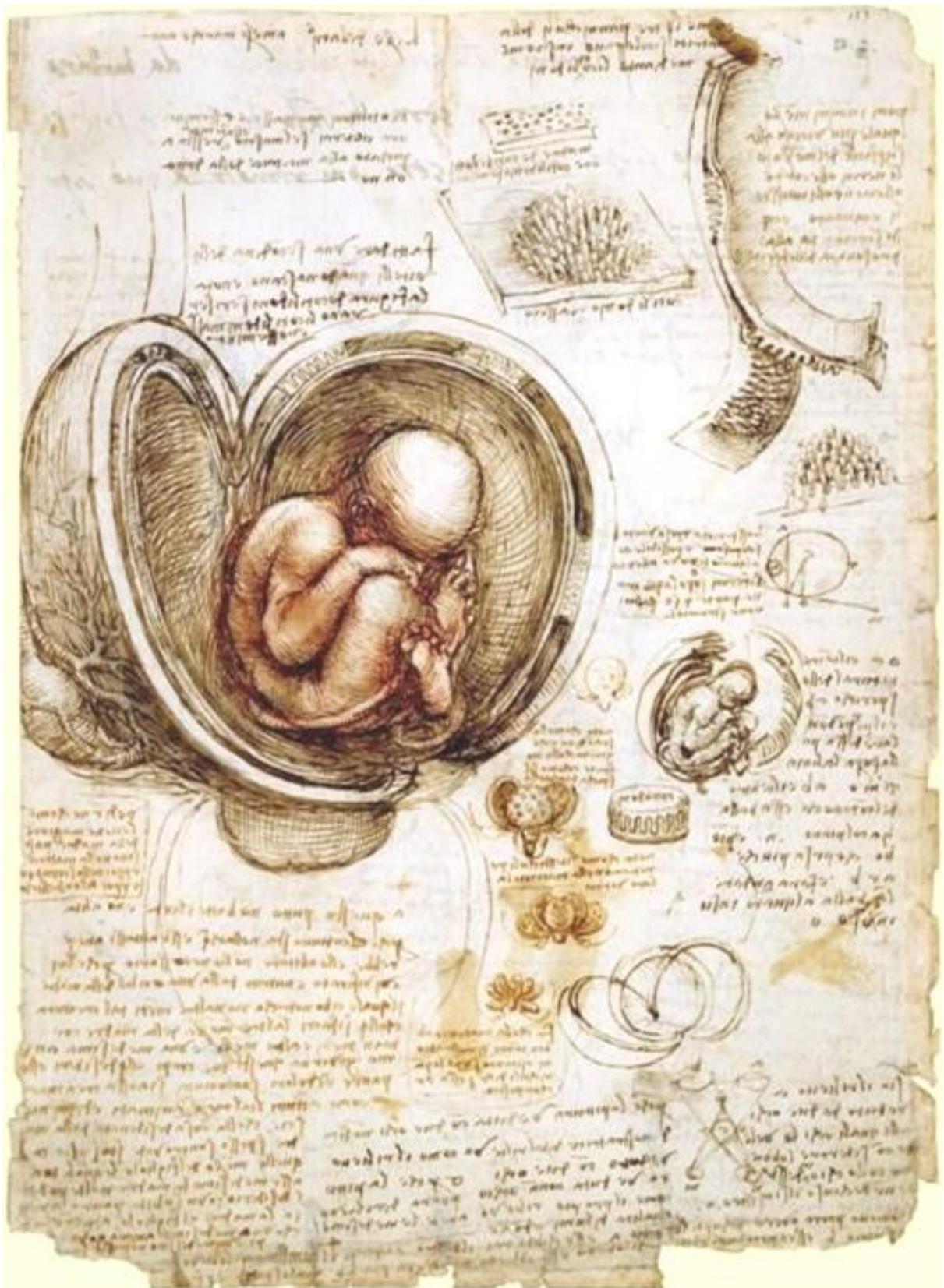


Figura 1 - Leonardo da Vinci, *Embrião no útero*, C. 1510. Tinta sobre papel. Biblioteca Real, Castelo de Windsor.

Fonte: <https://www.livescience.com/20157-anatomy-drawings-leonardo-da-vinci.html>

Percebe-se, portanto, que o desenho para Leonardo é um veículo e uma ferramenta para invenção, acompanhando o pensamento do artista por meio de traços sobrepostos onde a imaginação pudesse alcançar a liberdade. O esboço, segundo da Vinci, além de registro de uma inspiração ou a preparação para uma obra específica, poderia ser também fonte de outras inspirações e parte de um processo que está constantemente em desenvolvimento na mente do artista.

Através do artigo *Quando a forma se transforma em atitude e além*, pode-se considerar que a instrumentalização do desenho, juntamente com as outras práticas artísticas, acentuada pela industrialização, o progresso científico e as transformações ideológicas, até então a desintegração do sistema social e, praticamente, toda a artesanaria destruída, se afastou progressivamente da observação e imitação de seus próprios meios de expressão (DUVE, 2003, p. 93, 94). A figura do homem foi descartada como modelo externo de observação e recuperada como princípio interno subjetivo o que favoreceu um entendimento mais rígido na distinção entre o desenho interno e o desenho externo.

A aproximação entre desenho e ideia permaneceu efetiva no Romantismo. Os valores românticos fizeram do desenho um meio propício para expressar os anseios dos artistas no período: o desenho como potencialidade de criar um mundo imaginário, um local de alteridade em oposição aos valores instituídos. Apesar do enfoque na subjetividade, o desenho neste cenário continua sendo uma maneira de pensar, de desenvolver e apresentar imagens a partir de um artista inquieto (DEXTER, 2005, p. 9). O artista espanhol Francisco Goya (1746-1828) mergulhou progressivamente num universo individual de visões dantescas, como pode ser observado na sua obra *Bobabilicon* (1818, na Figura 2) - uma gravura em metal, que mesmo inspirada em provérbios e superstições, a cena pertence ao domínio do horror subjetivamente vivenciado (JANSON, 1988, p. 316).



Figura 2 - Francisco Goya, *Bobabilicon* (Os Provérbios nº 4), C. 1818. Foto: Consell Comarcal del Garraf. Água-forte, Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque.  
 Fonte: [https://www.ub.edu/web/ub/en/menu\\_eines/noticies/2013/01/082.html](https://www.ub.edu/web/ub/en/menu_eines/noticies/2013/01/082.html)

Com a valorização da criatividade – o nome dado à combinação das faculdades inatas da percepção e da imaginação, o conceito de arte como expressão tornou-se forte, levando o ensino da arte enfatizar o livre fazer e os trabalhos artísticos, incluindo o desenho, se tornaram formas de expressão da capacidade de percepção e imaginação do indivíduo (DUVE, 2003, p. 93, 94).

Gonzaga (2011, p. 3) ao analisar o texto de Duve - *Quando a forma se transforma em atitude e além* – compreende que com o Impressionismo, o interessante era *como* estava pintando e não tanto *o que* estava pintando numa tela. A invenção do artista dependia a sua capacidade de desafiar o meio no qual operava, recriando-o a cada novo trabalho. “Renovar a arte, reinventando-a, era o que se impunha ao artista moderno na nova tradição, paradoxalmente antitradicionalista: tradição do novo, constituída por rupturas”. O artista francês Edgar Degas (1834-1917), apesar de oficialmente fazer parte do Impressionismo, produziu obras com composições tão audaciosas que o afastam das características mais recorrentes do movimento, como as pinturas com os efeitos de luz ao ar livre (JANSON, 1988, p. 334). Degas, ao ar livre preferia, e de longe, "o que nós só

vemos na nossa memória". Ao dirigir-se a um pintor ele diz: "para vós, é necessário a vida natural, para mim, a vida fictícia" (CLAY, 2001, p. 62, tradução nossa) <sup>13</sup>. Em *A Bacia* (1886), apesar das cores tremulantes e luminosas impressionistas, Degas cria um desenho quase geométrico: a mulher agachada dentro da banheira forma um círculo dentro de um quadrado, e o restante é preenchido por uma prateleira retangular que quase compartilha o plano de fundo do quadro. "A tensão entre bidimensionalidade e tridimensionalidade, superfície e profundidade, aproximam-se do ponto de ruptura" (JANSON, 1988, p. 335). É o enquadramento da vida criada e influenciada pelas primeiras imagens fotográficas (Figura 3).



Figura 3 - Edgar Degas, *A bacia*, 1886. Pastel, 0,59 m x 0,82 m. Museu d'Orsay, Paris.  
Fonte: <https://besnepeinture.wordpress.com/category/les-peintres-connus-de-19-et-20e-siecle/>

Com a fotografia se desenvolve um novo paradigma cultural, apoiado na automação da produção, distribuição e consumo da informação, seja ela visual ou não, com conseqüências para os processos de percepção individual e para os sistemas de organização social (MACHADO, 2000, p.133, 134). Um desses efeitos

<sup>13</sup> Texto original (CLAY, 2001, p. 62): "au plein air il préfère, et de loin, « ce que l'on ne voit plus que dans sa mémoire ». S'adressant à un peintre il dit : «À vous, il faut la vie naturelle, à moi la vie factice»" (CLAY, 2001, p. 62).

está no início de uma crise no entendimento do desenho com um caráter descritivo e objetivo na criação de modelos estéticos e técnicos científicos, ampliando o entendimento do desenho enquanto linguagem não normatizada, não condicionada a determinações instrumentais e capaz de expressar as pretensões dos artistas diante das questões propostas pela arte moderna. Assim, o artista encontra no desenho um meio favorável de trabalho onde a arte se torna auto referente e que problematiza modelos vigentes anteriores, considerando autonomia das formas e o papel revolucionário do artista (COSTA, 2009, p. 6, 7).

Nas propostas do Cubismo o desenho serviu de dispositivo de investigação de uma dimensão organizadora e estrutural das formas. Numa de suas cartas a um jovem pintor Picasso (1881-1973), “Cézanne aconselhara-o a observar a natureza em termos de esferas, cones e cilindros”. A pretensão era dizer que deveria manter sempre em mente essas formas sólidas básicas quando organizasse suas pinturas. Contudo, Picasso, juntamente com outros artistas, decidiu seguir o conselho de forma literal, “abandonando a representação das coisas como se apresentam aos olhos. O intuito era construir um quadro de motivos sólidos e duradouros”:

[...] Por que não ser coerente e aceitar o fato de que o nosso objetivo real é construir algo, em vez de copiar algo? Se pensarmos num objeto, digamos, um violino, ele não se apresenta ao olho da nossa mente tal como o vemos com os olhos do nosso corpo. Podemos pensar e, de fato, pensamos em seus vários aspectos ao mesmo tempo. Alguns deles destacam-se com tanta clareza que sentimos poder tocá-los. E, no entanto, essa estranha mistura de imagens representa mais do violino "real" do que qualquer instantâneo ou pintura meticulosa poderia jamais conter."(PICASSO apud GOMBRICH, 1981, p. 573, 574).

O Cubismo tornou-se, nesse contexto, um movimento de pesquisa de figuras geométricas, decompondo as partes de um objeto no mesmo plano, revela a exploração desta possibilidade do desenho (COSTA, 2009, p. 8). No *Homem Sentado* (1914), vê-se claramente a exploração do desenho através da representação das partes da figura de um homem no mesmo plano (Figura 4). Decompondo o objeto em partes, Picasso tenta registrar seus elementos em planos sucessivos e superpostos, procurando a visão total da figura, examinando-a em todos os ângulos no mesmo instante, através da fragmentação dela. O desenho claramente demonstra o que Gombrich analisa: “o cubismo foi uma tentativa, não de

encobrir o paradoxo, e sim, de explorá-lo para novos efeitos” (GOMBRICH, 1981, p. 576).



Figura 4 - Pablo Picasso. *Homem sentado*, 1914. Museo Picasso Málaga. CEGAP, Madri, 2015. Fonte: <https://www.museopicassomalaga.org/en/temporary-exhibitions/movements-and-sequences-collection>

Já nas propostas como do Dadaísmo e do Surrealismo o desenho possibilitou outros caminhos de experimentação.

A arte dadaísta não expressa a beleza, a verdade e a verossimilhança. Vai contra a arte como imitação. “Ela se define melhor como construção, fabricação. Inclina-se fortemente ao formalismo, reduzindo a obra de arte ao nível da expressão e, neste sentido, explora ao máximo a simultaneidade futurista e a colagem cubista” (DANTE, 1990, p. 33). Para Dante (1990, p.34, 38), há um intenso experimentalismo no dadaísmo e uso de diversas técnicas de composição. A exploração do azar está presente nas obras conferidas como produtos do acaso. “Pode-se escolher o processo de construção da composição, mas o resultado é imprevisível, um caos”. Não há interferência psíquica, mas sim um processo de composição chamada de *automatismo mecânico puro*. O Dadaísmo nunca possui composição relacionada com o inconsciente, ou explora o automatismo mecânico, ou explora o consciente absurdo. “O dadaísmo não é nem fácil, nem difícil, não suscita problemas de compreensão”.

O artista franco-alemão Jean (Hans) Arp (1886-1966) participou do Dadaísmo em Zurique durante a Primeira Guerra Mundial, criando colagens como da Figura 5 que configura-se como *colagem disposta segundo as leis do acaso*. Este trabalho consiste em fragmentos de papel geométricos colorido dispostos em uma composição aleatória. Arp criou os quadrados rasgando com as mãos os papéis, sem o uso de uma ferramenta cortante mais precisa. Através desse mecanismo o artista rendeu um nível maior de controle, aderindo os contornos irregulares dos quadrados (MOMA, s.d.). Nesse sentido, ao considerar a composição *do acaso*, observa-se um paradoxo, pois o acaso é algo sem controle, algo sem regras, o que diferentemente ocorre na disposição das formas geométricas desse trabalho. Há certo tipo de organização notada nos posicionamento dos quadrados que não se encontram um em cima do outro. De qualquer modo, essa obra demonstra, apesar de toda a ânsia de originalidade em relação às escolas de vanguarda, que o Dadaísmo se filia prosaicamente ao abstracionismo. E de fato vem daí o respeito que nutre por Kandinski tido como avô do movimento (DANTE, 1990, p. 33).



Figura 5 - Hans Arp, Sem título, 1917. Colagem disposta segundo as leis do acaso, 48,6 x 34,6 cm  
Nova Iorque, The Museum of Modern Art - MoMA.

Fonte:

[https://www.moma.org/collection/works/37166?artist\\_id=11&locale=pt&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/37166?artist_id=11&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist)

A composição surrealista é sempre ditada pelo inconsciente e por isso difícil mas passível de ser compreendida (DANTE, 1990, p. 38). Por isso, os artistas surrealistas buscaram “o puro automatismo psíquico... que visa a expressar... o verdadeiro processo do pensamento... livre do exercício da razão e de qualquer propósito estético ou moral”. Os desenhos de Joan Miró (1893-1983) são fluídos e as formas curvilíneas dominam a composição (JANSON, 1988, p. 381, 382). As formas, como podem ser observadas na obra *A Família* (1924), têm própria vida e força que parecem sofrer transformações perante os nossos olhos (Figura 5).

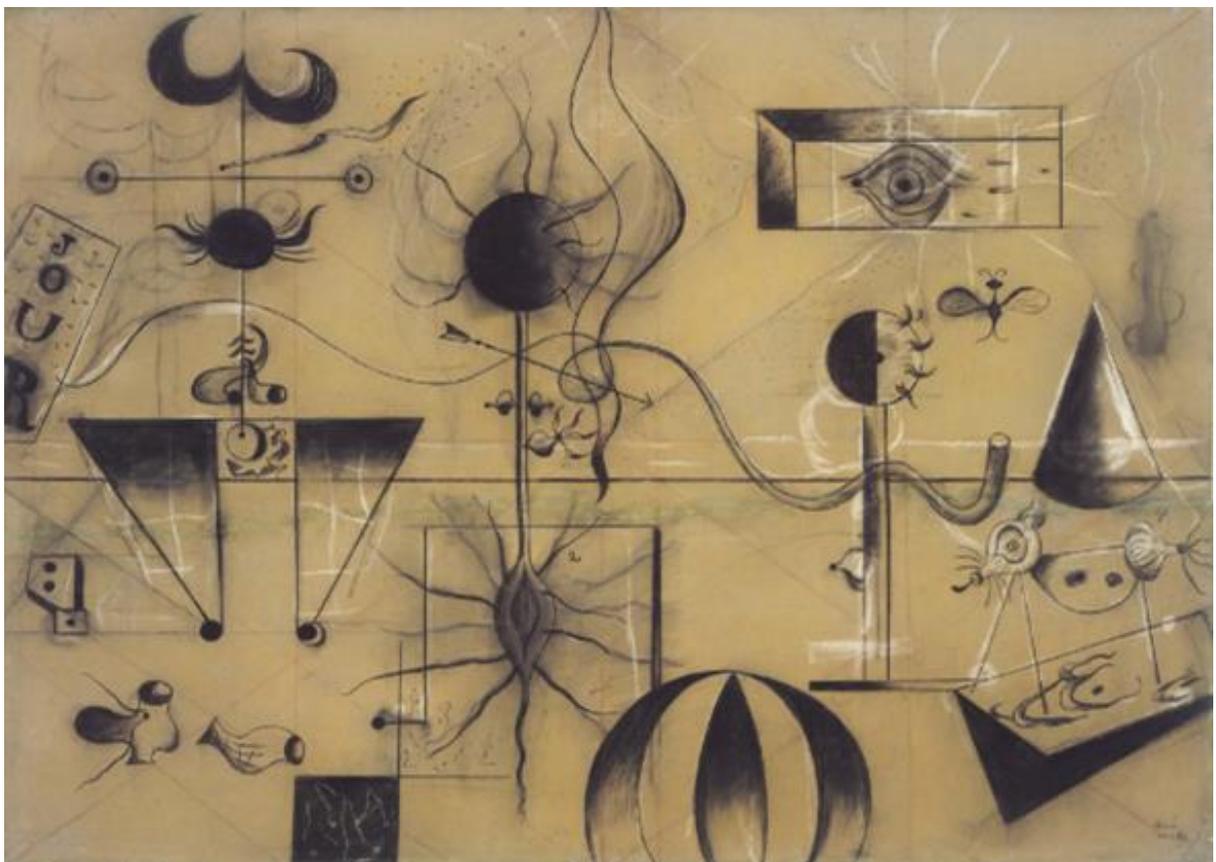


Figura 6 - Joan Miró, *A Família*, 1924. Carvão, giz e lápis de cera, conte sobre papel, (74,3 x 102,9 cm), Successió Miró / Sociedade dos Direitos dos Artistas (ARS), Nova York / ADAGP, Paris.

Fonte:

[https://www.moma.org/collection/works/36647?artist\\_id=4016&locale=pt&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/36647?artist_id=4016&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist)

Com Marcel Duchamp (1887-1968), a arte, envolvendo o desenho, ganha sua identidade própria. “A arte *moderna* e as obras anteriores pareciam conectadas em virtude de sua morfologia. Outra maneira de expressar isso seria afirmando que a *linguagem* da arte permaneceu a mesma, mas estava dizendo coisas novas”. Com a proposição do ready-made *não-assistido* de Duchamp “tornou-se concebível a

percepção de que se podia *falar outra linguagem* e ainda assim fazer sentido na arte”. Percebe-se a possibilidade de investigação acerca do campo da arte e da atuação do artista como questões a serem questionadas, problematizando-os a partir de sua prática. “Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança – de *aparência*, para *concepção* – foi o começo da arte moderna e o começo da arte conceitual” (KOSUTH, 2006, p. 2017).

A posteriori, o contínuo processo de descarte da estética com a manutenção da atitude e a diluição das categorias artísticas, operado principalmente com Marcel Duchamp (1887-1968), configura-se em um conjunto de práticas que muitas vezes estão ligadas a ações e elementos cotidianos, que fazem uso do desenho tanto por este seu caráter interdisciplinar multifacetado, quanto por sua correspondência com o conceito (COSTA, 2009, p. 8).

## 2.3 MOBILIZAÇÃO DO CORPO

### 2.3.1 Ato primordial

“Os pensamentos humanos ocorrem na mesma carne e osso do mundo, que também é ocupado por nosso ser corpóreo” (PALLASMAA, 2013, p. 35). Pode-se dizer que o “corpo é a linha errante metafórica entre a trajetória da mente e o traçado do mundo a superfície com experiência” (HARTY, 2015). Logo, o desenho, como vislumbre da projeção dos processos de pensamentos humanos, reflete as nossas aspirações, desejos e visões em relação ao mundo e também cria novas visões e aspirações de vida que, como defende Molina (2003, p. 18), comunica e informa a estrutura com a qual cada pessoa capta o fenômeno, refletindo ao mesmo tempo o valor simbólico que assume. “O desenho, então, é um dispositivo projetivo humano, que articula relações com seu ambiente, através da flexibilização de um conhecimento residual e mutável” [...] <sup>14</sup> (COPÓN, 2002, p. 525, tradução nossa).

---

<sup>14</sup> Texto original (COPÓN, 2002, p. 525): “El dibujo, entonces, es un dispositivo proyectual humano, que articula relaciones con su medio, mediante la flexibilización de un conocimiento residual y cambiante” [...].

O artista visual Arnaldo Battaglini (2007, p. 111) relata sua experiência com o desenho e sua relação com escultura na sua exposição *A fronteira como território* (2013):

[...] Se o desenho fica nesse limiar entre ideia/pensamento e forma/matéria, faz sentido reconhecer sua vinculação possível com a escultura, sua função de ponte entre o plano da ideia (ou da imagem pensada e sonhada) e o da forma representada no espaço. A escultura existe no mundo real, é feita de matéria deste mundo; já o desenho ocupa posição ambígua, entre o imaginário e o real, entre o mundo dos sonhos e das memórias, de um lado, e, de outro, o mundo da matéria, da sensação física, da dor. [...] Assim, o que era linha virou arame, vergalhão ou tubo de metal, dotado de mais peso visível, densidade e matéria. [...] Desenhos-concretos ou esculturas-desenho, essas obras falavam de escultura como construção linear no espaço, não como retirada ou agregação de matéria.

Quanto a ação para a materialidade do desenho, a ideia do artista só se concretiza por meio do gesto, da ação motora. Battaglini (2007, p. 111), discorre que o desenho fica no limiar entre a ideia e a realidade. Nesta fronteira está a ação do corpo do artista, que é evidenciada através da materialidade do corpo do desenho inscrito sobre o suporte e que só se manifesta por meio de seu corpo: mãos, braços e o restante do corpo como extensão para realização de suas ideias, suas intenções. Essa relação física entre o corpo do artista e o corpo do desenho acontece durante a concepção da obra que se dá no próprio ato de desenhar.

O desenho provém de um ato corpóreo, de um gesto, uma peculiar estratégia de mobilidade corporal que deixa marcas de seus passos por um suporte, criando, como sugere Copón (2002, p. 525), uma estranha *posição ontológica* na ação assim concebida. O corpo deixa vestígios de sua passagem e a possibilidade de reconstruir seu movimento e vitalidade através da inserção de marcas.

A tentativa de representação, antes da consciência da interpretação ou invenção faz parte da vontade humana. Rego (2015, p. 109) defende que “desenhar resulta de um impulso natural e de uma necessidade interior”. É um ato “anterior à invenção da linguagem falada ou escrita; corresponde, nessa medida, a uma experiência humana primordial. Essa ação radica na vontade do desenhador transcender a condição do ser encerrado sobre si, para, de um modo claro, participar na complexidade do mundo, interagir com ele, fazer parte”. Rego entende que desenhar implica o fazer, daí que qualquer evolução nesta disciplina implique a ação. Sem abarcar este aspecto, qualquer aproximação às qualidades formadoras

do desenho se revela impossível. Estamos num domínio em que, a par da natureza sensível, sobretudo dos gestos do corpo, a capacidade de abstração é solicitada.

O desenho acompanha o homem desde os primórdios. Sempre deixou registros gráficos de sua existência, vestígios comunicantes deixados à posteridade. O desenho, linguagem tão antiga e tão permanente, está presente desde que a homem inventou o homem. Ultrapassou as fronteiras espaciais e temporais e teimosamente acompanha a aventura do ser humano na Terra (DERDYK, 1990, p. 10). O homem *primitivo*<sup>15</sup> deixou sua marca nas cavernas, representou imagens, criou símbolos e registrou a sua história.

No período Pré-Histórico, há evidências de que o desenho estava inserido num contexto ritualístico mágico cujo propósito era o de assegurar uma caça bem-sucedida (GOMBRICH, 1981, p. 15). Para além da representação e significação do elemento visual, Rego (2015, p. 20), atenta que os desenhos produzidos nesse período estabelecem, com as irregularidades das paredes das cavernas, uma comunhão de sentidos. Valem-se dos desvios, das asperezas, incorporando os acidentes do suporte. Desse modo, os traços do desenho tornam visíveis a pressão e a inscrição do corpo do desenhador, tornando-o participante de um mundo que não se esgota ali, naquele indício da mão sobre a superfície áspera da rocha (como na Figura 6).

---

<sup>15</sup> O sentido de "primitivos" neste estudo segue a mesma concepção de Gombrich (1981, p. 213): "Chamamos a esses povos "primitivos" não porque sejam mais simples do que nós — os seus processos de pensamento são, com frequência, mais complicados do que os nossos — mas por estarem mais próximos do estado donde, em dado momento, emergiu toda a humanidade".



Figura 7 - Bisão Ferido (desenho rupestre), c. 15000-10.000 a.C. Altamira, Espanha.  
Fonte: <https://emcriativoportodaparte.blogspot.com/p/capitulo-1-tema-4.html>

Ao referir-se a Didi-Huberman, em *La ressemblance par contact*, esses desenhos são relacionados como dados fenomenológicos, na medida em que resultam de um gesto de aderência pelo contacto: “a mão traduz traços de individualidade e, em termos semióticos permite a convivência entre o índice (contacto) e seu ícone (semelhança)” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 45 apud REGO, 2015, p. 20). São, portanto, desenhos que sugerem a dualidade presença/ausência e interpretados como sinais que permitem uma arqueologia da imagem, um modo de fazer, um tempo inscrito que se propaga a partir da experiência que o gera.

Na Figura 7 pode-se observar que as mãos representadas dos desenhadores aparecem como negativos. Elas são retiradas logo após o ritual da pintura o que, sem dúvida, demonstram que o gesto e o corpo participam intimamente da formação física e tátil dessas imagens, através do contacto direto a servir de matriz, mas também pela energia necessária à definição dos sulcos e outras marcas gráficas (REGO, 2015, p. 20).

Em outras palavras, o corpo funciona como um mediador entre ele mesmo e o mundo. No que toca ao desenho, esse corpo atua para marcar a superfície gráfica,

produzindo traços que traduzem o registro dos movimentos corporais na superfície (HARTY, 2015, p. 62).



Figura 8 - Desenhos de mãos em negativo (desenho rupestre). 13000-9500 a.C. Cova das Mãos (Cueva de las Manos). Santa Cruz, Argentina.

Fonte: <https://www.terraadentro.com/arte-rupestre-da-cueva-de-las-manos/#jp-carousel-1197>

Neste estudo, os vestígios da vida de corpos dos primitivos, a mediar e a suscitar imagens, são os que unem esses desenhos tão distantes no tempo à trajetória da presença do corpo na atividade artística, que vence a inércia como origem do gesto artístico, até a sua concepção indispensável na arte, engendrado aqui no entendimento dos trabalhos artísticos, mencionados daqui por diante, como detentores de conjunções do desenho, pautado na percepção eletiva deste estudo diante da impossibilidade de estabelecer regras e padrões definitivos para a utilização dos termos relacionados às disciplinas da arte.

Praticamente todas as formas tradicionais de arte, incluindo o desenho foram bastante difundidas pela religião. Sobretudo no ocidente, a representação do corpo esteve associada aos valores éticos e morais determinados, sobretudo, pela religião que contribuiu para a permanência da rejeição da sensibilidade, em favor do espiritual. A emancipação do corpo aconteceu em decorrência da investigação

científica do corpo biológico; do desvelamento dos processos mentais destacando o pensamento sensível; da atenção sobre a mecânica dos afetos e da noção de corpos regulados pelos saberes e pelos poderes da ciência a partir do Renascimento e, principalmente, do Iluminismo. “A arte, de alguma forma, indexou, no corpo, a mutação dos saberes e dos pontos de vista. A liberação da forma acompanhou como um duplo simbólico a da matéria corporal”. Como resultado, pensar o corpo hoje é pensar suas performances, numa visão que o contempla como um elemento que traduz, reproduz, intui, presentifica, imagina, simboliza, veicula, dói, mostra e interage com o mundo e com o outro. (SANTOS, 2011, p. 939-941).

Alguns fatores foram determinantes para que, nas manifestações artísticas produzidas a partir da segunda metade do século XX, houvesse a incidência do corpo como concepção essencial no projeto artístico: o corpo foi evidenciado no processo de criação da obra e tornou-se um instrumento de um acontecimento pictórico; ocorreu a afirmação do corpo em seus membros e funções corpóreas como instrumento questionador dos valores socioculturais; e por último, algumas estratégias artísticas, definidas no *conceitualismo*, contribuíram para transformar o corpo do artista em suporte de uma linguagem de arte através da noção de corpo como estrutura de arte que carrega certa força política e ideológica (MELIM, 2009, p. 10-17).

Outro fator importante é que, depois dos anos 1950, a documentação fotográfica e de vídeo ganhou importante papel para garantir a memória da ação do corpo do artista. Logo que as primeiras câmeras de vídeo surgiram foram incorporadas nos processos de alguns artistas. Os artistas gravavam suas ações em um espaço inteiramente ausente de público. Desse modo, eleger o ateliê como espaço para registrar gestos performáticos tornava-se prática constante para grande parte desses artistas que incorporavam o vídeo como extensão de suas experimentações para que fossem apresentadas ao público em um museu. Tanto a fotografia quanto o vídeo propiciaram a instauração do corpo do artista como matéria artística e não há dúvida da clara intenção de sublinhar o processo do corpo em ação (MELIM, 2009, p. 47, 49, 50). Nessa perspectiva, a fotografia e o vídeo revestem-se de uma carga singular, uma vez que funde suas possibilidades de reprodução ao caráter efêmero das obras que registra.

### 2.3.2 Corpo como instrumento na ação pictórica

A relação entre corpo e arte adquire novas referências a partir do pós-guerra: “a tela começou a afigurar-se como uma arena na qual o artista age – mais do que uma superfície no qual se reproduz se reinventa, se analisa ou se transfigura um objeto real ou imaginado”. Essas ações, que sempre estiveram relacionadas ao momento da criação artística, transcendem esse limite em direção a obra de arte. Ou seja, as ações de reproduzir, reinventar, analisar ou expressar não estão apenas no momento anterior à obra, fazem parte desta. Como resultado, a ação fica em primeiro plano (ROSENBERG, 2006, p. 72, 73).

O que se destinava às telas não era um quadro, mas um acontecimento. O termo acontecimento nesse sentido refere-se ao ato. Refere-se a ação, ao momento. Agora o que conta não é definir a pintura de abstrata, expressionista ou abstrata expressionista, mas sim, colocá-la como ação a ser observável para eliminar o objeto. No gesticular com materiais para pintar, a estética foi subordinada. Forma, cor, composição e desenho são auxiliares. A atenção deslocou-se gradualmente da pintura como um objeto e focou-se no próprio ato de pintar. O que importa é a revelação contida na ação do corpo do artista (ROSENBERG, 2006, p. 72-74).

Com esse pensamento se observa que a pintura é um ato inseparável da “biografia do artista”. Essa biografia revela não só a atribuição direta da ação ao seu agente, mas também, a relação que o campo prático possui com o campo histórico e a questão temporal relacionando a pintura ao momento. Para o autor “o ato de pintar é da mesma substância metafísica que a existência do artista. A nova pintura acabou com todas as diferenças entre a arte e a vida”. Ou seja, houve a extinção do limite entre a arte e vida ao considerar o artista, o pintar, a pintura como componentes que se entrelaçam. Portanto, o registro da ação foi além da obra de arte (ROSENBERG, 2006, p. 75).

Kaprow (2006, p. 39-42), aponta que pintor norte americano Jackson Pollock (1912-1956) foi um emissário dessa arte cujo processo e o corpo do artista é destacado. Sobretudo quando, em 1951, o trabalho de Pollock foi apresentado para uma platéia no Museu de Arte Moderna de Nova York, através da documentação fotográfica e do filme realizado por Hans Namuth (1915-1990), o qual mostrava o artista em ação pintando uma grande tela estendida no chão (Figura 8) (MELIM, 2009, p. 11). Como Núñez (2002, p. 443, tradução nossa) descreve:

Em seu estúdio-celeiro, cercado por uma manta de retalhos de imagens já pintadas, rolos de tela, montes de latas de tintas ou pincéis, escadas, bancos e prateleiras, o centro da sala é liberado para se espalhar no chão uma enorme tela branca em aquele que Pollock vai transformar suas energias. Vestido de preto com um cowboy e uma camisa de mangas curtas, um balde de óleo misturado com terebentina em uma mão e um pedaço de pau ou pincel na outra, totalmente focado, Pollock se inclina sobre a tela, pisando sempre que necessário, para lançar sobre ele, com movimentos precisos e um tanto espasmódicos, seus famosos pingos de tinta. Dependendo da velocidade e das rotas da sua mão, há linhas, poças, gotas que formam um emaranhado de fluidos. Às vezes ele se aposenta para contemplar a imagem, envolve a tela, ele reflete sobre o tempo necessário - minutos, às vezes dias - e quando recupera a força emocional ou a clareza de conceito que procura, ele ataca o trabalho em uma nova explosão apaixonada. Todo o trabalho, tão cheio de movimentos e decisões, tão convulsivo, dá a impressão de ser fisicamente e mentalmente desgastante. A intensidade da ação é refletida na pintura que, indissolúvelmente ligada ao processo, efetivamente lembra a energia usada e algum tipo de luta travada dentro de Pollock<sup>16</sup>.

Há uma potência que pressupunha movimento corporal do artista em torno da lona estendida no chão, como o próprio Pollock descreve:

Minha pintura não vem do cavalete. Eu quase nunca estico minha tela antes de pintar. Eu prefiro pregar a lona não esticada na parede dura ou no chão. Eu preciso da resistência de uma superfície dura. No chão estou mais à vontade. Sinto-me mais próximo, mais uma parte da pintura, pois assim posso andar em volta, trabalhar dos quatro lados e literalmente estar na pintura. Isso é semelhante ao

---

<sup>16</sup> Texto original (NÚÑEZ, 2002, p. 443):

En su estudio-pajar, rodeado de un abigarramiento de cuadros ya pintados, rollos de lienzo, montones de botes llenos pintura o pinceles, escaleras, taburetes y estanterías, el centro de la estancia queda despejado para extender en el suelo un enorme lienzo blanco sobre el que Pollock volcará sus energías. Vestido de negro, con un vaquero y una camiseta de manga corta, un cubo de óleo mezclado con aguarrás en una mano y un palo o pincel en la otra, totalmente concentrado, Pollock se inclina sobre la tela, pisándola cuando es necesario, para arrojar sobre ella, con movimientos precisos y un tanto espasmódicos, sus famosos goteos de pintura. Dependiendo de la rapidez y recorridos de su mano, surgen líneas, charcos, gotas, que van formando una maraña fluida. En ocasiones se retira para contemplar la imagen, rodea el lienzo, reflexiona el tiempo necesario - minutos, a veces días-, y cuando recupera la fuerza emotiva o la claridad de concepto que buscaba, ataca la obra en un nuevo arrebató pasional. Todo el trabajo, tan lleno de movimientos y de decisiones, tan convulsivo, da la impresión de ser física y mentalmente agotador. La intensidad de la acción queda reflejada en la pintura que, indisolublemente vinculada al proceso, efectivamente rememora la energía empleada y algún tipo de lucha librada en el interior de Pollock.

método dos pintores de areia indianos do Ocidente<sup>17</sup> (POLLOCK, 1999, p.17).

Na tela estendida no chão era possível a transferência direta da ação de pintar. Pollock movimentava-se em torno de suas telas e por vezes entrava na composição que para ele, tinha vida própria:

Quando estou *na* pintura, não tenho consciência do que estou fazendo. Só vejo o que fiz depois de um período de "conscientização". Não tenho medo de fazer mudanças, destruir a imagem etc., porque a pintura tem vida própria. É só quando perco contato com a pintura que o resultado é ruim. Caso contrário, há pura harmonia, uma troca tranquila, e a pintura fica ótima<sup>18</sup> (POLLOCK, 1999, p.18, tradução nossa).

“O golpear, espremer os tubos de tinta, fazer borrões e o que mais entrasse em uma obra de Pollock”, deu um valor quase absoluto ao gesto que se sobrepôs ao interesse pelas composições usuais. O artista passa-se a vê absorvido pela tela, seu gesto aproxima-se do ritual, há incorporação do improvisado e há uma expansão para além dos limites da tela conferindo a ela um caráter espacial tridimensional. (KAPROW, 2006, p. 39, 40).

Deve-se compreender que Pollock é o típico artista do expressionismo abstrato. Encaixa-se perfeitamente com a imagem subjacente à ideia romântica de que a arte é a expressão direta da experiência emocional individual. Idéia que aprimora os conceitos de *Gênio* e *Inspiração*, deixando de lado que a criação artística é ordenada por meio da educação nos parâmetros de linguagem de uma sociedade mais ou menos dependentes de determinadas convenções e sistemas de

---

<sup>17</sup> Texto original (POLLOCK, 1999, p.17):

My painting does not come from the easel. I hardly ever stretch my canvas before painting. I prefer to tack the unstretched canvas to the hard wall or the floor. I need the resistance of a hard surface. On the floor I am more at ease. I feel nearer, more a part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be in the painting. This is akin to the method of the Indian sand painters of the West.

<sup>18</sup> Texto original (POLLOCK, 1999, p.18):

When I am *in* my painting, I'm not aware of what I'm doing. It is only after a sort "get acquainted" period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well.

notação (NÚÑEZ, 2002, p.448). E sem dúvida, a ação de Pollock sobre a tela alimenta essa ideia de gênio.



Figura 9 - Jackson Pollock trabalhando em seu estúdio, 1950. Em Long Island, Nova Iorque, EUA. 1950. Foto: Hans Namuth.

Fonte: <https://www.artcurial.com/en/lot-hans-namuth-1915-1990-jackson-pollock-1950-tirage-argentique-de-lepoque-1119-172#popin-active>.

Sobre seu processo de criação, Castro (2009, p. 3, 4) defende que a obra de Pollock se expande assim numa direção de variações não repetidas, com cada movimento corporal a interação com a tela é completa e integral. Na sua produção pictórica há uma força que comanda o gesto e o gesto pela primeira vez faz-se pintura. Assim, o ato de pintar é uma luta corpo a corpo em que o pintor se encontra, praticamente, dentro da tela.

As produções de Pollock revelam sinais do movimento inerentes à sua técnica: ao “passear-se” sobre a tela e ao deixar gotejar tinta, produz um resultado pictural que é, acima de tudo, fruto da velocidade do seu gesto, da expressão e do movimento que originaram a ação. Assim, no *action painting*, o gesto e a pincelada daí resultante expressam-se mais em si mesmos do que em qualquer outro significado que lhe seja exterior. O movimento do corpo referencia-se a ele próprio independentemente do significado que lhe queiramos dar. “Na atividade pictórica, o temperamento e o caráter do artista, revelam-se de imediato sem recurso a canais de decifração racional ou intelectual” (CASTRO, 2009, p. 4).

Além disso, a grande unidade pictórica inquieta e sem contornos está impregnada de subjetividade, envolve o corpo do espectador que se torna participante na fantasia do artista e provoca uma mudança no papel a ser assumido por ele (KAPROW, 2006, p. 41, 42).

Nesse sentido Kaprow (2006, p. 41) comenta:

[...] para apreender devidamente o impacto de Pollock, temos de ser acrobatas, constantemente dando saltos entre uma identificação com as mãos e o corpo que lançavam a tinta e ficavam "dentro" da tela e a submissão as marcas objetivas, permitindo a elas que nos confundam e nos tomem de assalto. Essa instabilidade se encontra realmente distante da ideia de uma pintura "completa". O artista, o espectador e o mundo exterior estão envolvidos aqui de modo muito permutável.

O contato com a obra de Pollock foi decisivo para toda a trajetória artística de Allan Kaprow (1927-2006). A partir do momento em que percebeu o rompimento com os limites das telas, Kaprow passou a agir em favor de práticas que estavam mais conectadas ao mundo fora delas. Assim, um dos criadores do happening<sup>19</sup>, pôde dar início às relações de contraste entre arte e vida, gerando interrogações e

---

<sup>19</sup>A tradução literal da palavra *happening* é acontecimento, ocorrência, evento (COHEN, 2002, p. 43).

proposições éticas também a quem tomasse contato com sua obra. (PESSOA, 2015, p. 107).

Aqui o artista, o espectador e o mundo exterior são bastante implicados, pois, seus trabalhos significam um contínuo que anula a separação tradicional dos limites da tela, do mundo do artista e daquele do espectador. Kaprow (2006, p. 43, 44) concluiu que após Pollock haveria duas alternativas a seguir: continuar em sua estética e fazer “quase-pinturas” ou abandonar a prática da pintura em direção ao espaço e aos objetos da vida cotidiana. É importante apontar como o corpo é visto nessa ampliação do espaço pictórico associado a um objeto, como os demais da vida cotidiana.

John Cage<sup>20</sup> (1912-1992), a partir dos anos de 1950, passou a produzir composições instrumentais, combinando uma coleção de harmonias e sonoridades num o envolvimento corporal. É nesse período que Cage fez parceria com Merce Cunningham<sup>21</sup> (1919-2009) na produção da obra *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* (1951). É uma obra que demarca a transição na carreira de Cage - um passo significativo no desenvolvimento de técnicas de experimentação de possibilidades sonoras, denominadas por Cage de *sound gamuts*. A obra envolve operações de acaso tanto na composição da música como das coreografias. Cage elaborou diversas tabelas que permitiam a combinação aleatória de inúmeras estruturas rítmicas para composição. Relacionou as suas tabelas com as tabelas usadas para identificar os hexagramas chineses (do livro *I-Ching, The book of Changes*). “O processo de composição da música era o movimento de um lugar da tabela para outro, a organização rítmica em frases de um som após o outro”. “O surgimento de uma ampla variedade sonora e a criação de continuidades inesperadas para os sons” acontece quando Cage move-se na tabela fazendo movimentos arbitrários ao longo de suas linhas, colunas e diagonais. Esse procedimento adotado do acaso permitia que tanto Cage quanto Cunningham se

---

<sup>20</sup> Um dos artistas expoentes na arte de performance. Cage tenta fundir os conceitos orientais para a música ocidental, incorporando aos seus concertos silêncios, ruídos e os princípios *zen* da não previsibilidade (COHEN, 2002, p. 43).

<sup>21</sup> Merce Cunningham foi um dos maiores artistas da dança norte-americana. Sua carreira de sete décadas foi marcada pela constante inovação em que ele expandiu as fronteiras da arte contemporânea, artes visuais, artes cênicas e música. Ele era um fabricante de dança, um colaborador feroz, um tomador de oportunidade, um inovador sem limites, um produtor de cinema e um professor. Fonte:< <https://www.mercecunningham.org/about/merce-cunningham/>>. Acesso em: 15 de ago. de 2018.

deparassem com possibilidades sonoras e coreográficas (PRITCHETT, 2009 apud ALMEIDA; OLINTO, 2017, p.17,18). Logo, para Cage o que ocorre são possibilidades de movimento corporal entre a música e a dança como uma experiência cinestésica no espaço:

A partir dessa independência de música e dança, um ritmo resulta, o qual não é o dos cascos dos cavalos ou de outras batidas regulares, mas o que nos lembra de uma multiplicidade de eventos no tempo e no espaço. [...] Nós não estamos, nessas danças e música, dizendo alguma coisa. Somos ingênuos o suficiente para pensar que se estivéssemos dizendo algo nós usaríamos palavras. Ao invés disso, estamos fazendo algo. O significado do que fazemos é determinado por cada um que vê e ouve. [...] O movimento é o movimento do corpo. É aqui que o Sr. Cunningham concentra sua atenção coreográfica e não sobre os músculos faciais. Na vida cotidiana, as pessoas habitualmente observam rostos e gestos, traduzindo o que vêem em termos psicológicos. Aqui, no entanto, estamos em presença de uma dança que utiliza todo o corpo, exigindo para a sua fruição o uso de sua faculdade de simpatia cinestésica. A inovação do nosso trabalho deriva, portanto, de termos nos afastado de preocupações humanas simplesmente privadas e nos aproximado do mundo da natureza e da sociedade da qual todos nós somos uma parte (CAGE, 1961, p. 94-95 apud ALMEIDA; OLINTO, 2017, p.17,18).

Influenciado pelo experimentalismo de John Cage, Kaprow é um dos inúmeros artistas que produzem *assemblages* na década de 1950. Das *assemblages*, o artista passa a desenvolver a *action collage*, que tem caráter mais complexo. Na proposta considerada inaugural - *18 Happenings em 6 partes* (1959) - os espectadores participam da colagem de várias ações, que inclui música, dança, desenho, etc., seguindo as instruções do artista a cada parte do espaço da galeria dividida por papel plástico transparente (Figura 9). De fato, o público se torna um interveniente na ação artística e não mais um espectador. A partir dessa série de espetáculos, a imprensa da época aglutinou outras manifestações sob o nome de “happening” e ao longo da década de 1960, apesar de muitos artistas não concordarem com o termo, este se difundiu por todo o mundo (COHEN, 2002, p.43).



Figura 10 - Allan Kaprow, *18 Happenings em 6 partes*, 1959. Galleria Reuben, Nova Iorque, EUA.

Fonte:

[https://www.moma.org/collection/works/175004?association=associatedworks&locale=de&page=1&parent\\_id=173008&sov\\_referrer=association](https://www.moma.org/collection/works/175004?association=associatedworks&locale=de&page=1&parent_id=173008&sov_referrer=association)

Os happenings eram marcados pela relação com os ambientes e objetos/pinturas e significava a ampliação dos gestos do *action painting* para o ambiente (ARCHER, 2008, p. 28). No happening, interessava mais o processo, o rito, a interação e menos o resultado estético final. Os valores de julgamento foram abandonados; o contexto do happening é a contracultura<sup>22</sup>, da sociedade alternativa da década de 60 (COHEN, 2002, p.132).

---

<sup>22</sup> *Contracultura* foi um termo usado para caracterizar os diversos movimentos civis e políticos, que ocorreram em diversos países do ocidente, principalmente nos anos 60 e 70. É um movimento de contestação de caráter social, cultural e política. Nasceu e ganhou força, principalmente entre os

De acordo Kaprow (2006, p. 44), nesse momento os espaços e os objetos deveriam fascinar o artista, incorporando-os como materiais para arte:

Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tinta, cadeira, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas. Esses corajosos criadores não só vão mostrar, como que pela primeira vez, o mundo que sempre tivemos em torno de nós mas ignoramos, como também vão descortinar acontecimentos e eventos inteiramente inauditos [...].

Os happenings, que prepondera o trabalho de grupo, buscavam ser extensão da vida cotidiana, daí girarem em torno de situações comuns. Apesar disso, eram extremamente complexos, pois envolviam a construção de ambientes, forte dimensão visual e a participação do público em etapas planejadas, aspectos que os distinguem das demais ações dos anos 60. Caracterizavam-se pela organização simultânea de acontecimentos, como em uma colagem, e pelo estabelecimento de relações entre os artistas e o público através da solicitação de diversos sentidos. A impossibilidade de repetição, relativa margem de imprevisto e utilização de locais alternativos que misturavam teatro, dança música, escultura poesia e pintura conferiam aos trabalhos caráter híbrido. E toda essa experimentação provoca uma ruptura na chamada convenção teatral, na medida em que não existe uma preocupação com a encenação, nem com a representação e provoca a participação do espectador (COHEN, 2002, p.133, 135, 136).

De acordo com Sneed (2011, p. 175), para Kaprow, ao mobilizar intencionalmente a vida cotidiana, algum tipo de experiência nova cria-se, na qual o artista molda a operação a partir da própria vida. Entretanto, isso deve ser mais do que apenas uma experiência artística - para ele, trata-se de um ato ético e político. O autor afirma que, ao provocar o participante a agir, Kaprow promove a percepção coletiva sobre o poder de “alterar o mundo”, referindo-se, neste caso, à capacidade de interação quanto aos “mais urgentes problemas do mundo”.

Podemos afirmar que a inclusão do outro – o fruidor, o espectador, o participante, o colaborador – no desenvolvimento do trabalho de Kaprow, o determina no sentido da instalação de uma estética colaborativa, ao mesmo tempo

em que, por se tratar de uma colaboração entre dois ou mais, evidentemente constrói uma ética onde a experimentação pelo contato com outro corpo cria novas possibilidades de vida e de confronto entre arte e vida (PESSOA, 2015, p. 114).

No início dos anos de 1950, Robert Rauschenberg (1925-2008), em início de carreira, juntamente com sua companheira Susan Weil (1930), produziu uma série de cianótipos<sup>23</sup> em seu apartamento de um quarto em Manhattan que foram intitulados como *Blueprints* (Figura 10). Apesar de atualmente não se ter conhecimento do paradeiro da maioria das obras, sempre foram lembradas como presságio da ascensão de Rauschenberg ao panteão de artistas americanos reverenciados (ARTFORUM, 2016, p. 187). Essas imagens, aqui tratadas como desenhos, mostram claramente sua rejeição ao Expressionismo Abstrato e sinalizam o início de seu uso inovador de objetos cotidianos, imagens serigrafadas e mídias mistas, que culminariam em sua célebre *combine painting* do final dos anos 1950 - conhecida como neo-Dada e precursora da Pop Art (ARTFORUM, 2016, p. 187).

---

<sup>23</sup> Imagens produzidas sob a luz ultravioleta em um objeto ou modelo vivo repousando sobre papel plano, expondo o papel onde a luz não está bloqueada e criando uma sombra negativa do objeto ou contorno do modelo, semelhante à forma como um raio X é feito. O suporte é então lavado, para a imagem final fica em azul.



Figura 11 – Susan Weil e Robert Rauschenberg, Sem título, 1951, *Blueprint*: impressão do corpo da modelo sobre papel, 183 x 122 cm. Fundação Robert Rauschenberg e Susan Weil, Nova Iorque, EUA.

Fonte: <https://www.provokr.com/art/rauschenbergs-blueprints/>

A recente descoberta de negativos fotográficos<sup>24</sup> revelou imagens em preto e branco do processo de criação dos *Blueprints* (ARTFORUM, 2016, p. 187) e elas se tornaram uma extensão performática dos processos de criação destas obras. Nessa perspectiva, são objetos que, em certa medida, podem ter tanto função documental quanto estética. Algumas, feitas pelo fotógrafo Wallace Kirkland<sup>25</sup>, no apartamento do casal, mostram Rauschenberg direcionando um foco de luz sobre o corpo nu de Weil e outros objetos, como peças de roupa e ramos de plantas, situados sobre o papel no chão, criando sombras negativas dos contornos dos elementos (Figura 11).



Figura 12 - Rauschenberg produzindo um *Blueprint* de uma composição do corpo nu de Susan Weil rodeado por plantas para matéria da revista *Life*, no seu apartamento, 1951. Nova Iorque, EUA. Foto: Wallace Kirkland

Fonte: <https://www.rauschenbergfoundation.org/artist/chronology-new>

<sup>24</sup> Foram descobertos nos arquivos da biblioteca da Universidade de Illinois em Chicago, EUA, em uma pasta intitulada *nus*. Fonte: <<https://www.provokr.com/art/rauschenbergs-blueprints/>>. Acessado em: 28 dez. 2018.

<sup>25</sup> A revista *Life* foi uma publicação de três páginas na revista, que era, naqueles tempos pré-digitais, a exposição mais eficaz da mídia de massa que um artista poderia ter. (Dois anos antes, *Life* havia exibido Jackson Pollock no trabalho e consolidou sua reputação com a manchete: "Ele é o maior pintor vivo dos Estados Unidos?"). Fonte: <<https://www.provokr.com/art/rauschenbergs-blueprints/>>. Acessado em: 28 dez. 2018.

Os *Blueprints* também nos remetem ao início desse capítulo quando os tão distantes desenhos em negativos de corpos primitivos parecem encontrar nessa série a vontade essencial do ser humano em participar na complexidade do mundo, interagir com ele, fazer parte, se comunicar através de marcas (Figura12). Em uma pequena caverna dos tempos modernos, é evidente que os desenhos em negativos de Rauschenberg e Weil revelam marcas mais complexas: a crença do artista “de que ‘a pintura se relaciona tanto à arte quanto à vida’, buscando agir entre estes dois pólos e apresentando um desafio direto à estética modernista predominante” <sup>26</sup> (FUNDAÇÃO ROBERT RAUSCHENBERG, 2019, tradução nossa).



Figura 13 - Robert Rauschenberg e alguns *Blueprints*, no seu apartamento, 1951. Fundação Robert Rauschenberg e Susan Weil, Nova Iorque, EUA. Foto: Wallace Kirkland.  
 Fonte: <https://www.artforum.com/print/201602/lost-and-found-susan-weil-and-robert-rauschenberg-s-blueprints-57461>

No Japão, os artistas do grupo Gutai pintavam os quadros com seus próprios corpos. Fundado em 1954 por Jiro Yoshihara (1905-1972), a *Gutai Bijutsu*

<sup>26</sup> Texto original (FUNDAÇÃO ROBERT RAUSCHENBERG, 2019): [...] his belief that “painting relates to both art and life” presented a direct challenge to the prevalent modernist aesthetic

*Kyokai* era composta por artistas que tinham vivenciado a derrota na guerra e a bomba atômica e que estavam no contexto de pós-guerra japonês onde o país que, antes era fortemente tradicionalista, foi obrigado a abrir-se culturalmente com a invasão do mercado capitalista. Seus trabalhos têm afinidade com *action painting* e arte informal, e caracterizam-se por teatralidade inspirada na improvisação do meio (MELIM, 2009, p.12).

Katsuo Shiraga (1924-2008), que desde os meados dos anos 50 pinta com seus pés ou movimentando seu corpo no meio da lama, “lembra um Pollock caligráfico: integra a tradição de desenho/escrita, típica de sua cultura, com o conceito expressionista do gesto como assinatura do artista” <sup>27</sup> (NÚÑEZ, 2002, p. 446, tradução nossa). Em seu trabalho *Lama provocante (Challenging Mud)* (Figura 13), de 1955, realiza, numa porção de barro no chão, uma pintura a partir dos movimentos de seu corpo - uma pintura bidimensional feita de lama. Nesse trabalho inicial seminal, o artista explorou o gesto pictórico no barro atirando-se e contorcendo o seu corpo semi-nu no espaço (MELIM, 2009, p.12). Como num duelo:

[...] o artista acreditava que a lama possuía o seu próprio espírito contra o qual ele lutava até ficar exausto e ser “vencido pela terra”. O barro permitia um retorno ao self, um regresso ao corpo e à terra. Neste tipo de obra os artistas utilizam o seu corpo em diálogo com o ambiente. A escala dos trabalhos está relacionada com a do corpo humano (KASTNER, 1998 apud INÁCIO, 2016, p. 20).

Em outra ação, o artista segura uma corda presa no teto e com os pés descalços, põe-se a dançar sobre a tela, arrastando e distribuindo a tinta em movimentos rápidos (Figura 14). Muitas dos atos do Shiraga certamente lembram Pollock, como o rápido fluxo, a profunda concentração, a lona no chão e a matéria fluida oleosa, mas o expressionismo abstrato de Shiraga talvez tenha um “maior efeito de previsibilidade estrutural através de uma ordenação rítmica” <sup>28</sup> (SAURA, 1993, p. 20 apud NÚÑEZ, 2002, p. 446, tradução nossa).

---

<sup>27</sup> Texto original (NÚÑEZ, 2002, p. 446): [...]“nos recuerda a un Pollock caligráfico: integra la tradición del dibujo/escritura, propia de su cultura, con la idea expresionista del gesto como firma del artista” [...].

<sup>28</sup> Texto original ((SAURA, 1993, p. 20 apud NÚÑEZ, 2002, p. 446): [...] “una mayor previsión del efecto estructural a través de una ordenamiento rítmico”.



Figura 14 - Kazuo Shiraga, *Challenging Mud*, 1955. Tokyo, Japan.

Fonte: <http://www.rudedo.be/amarant08/happening-en-performance/voorlopers/kazuo-shiraga-challenging-mud-1955/shiraga02/>

O artista se joga na tela com tinta de forma violenta; os corpos tombaram nas guerras, ele tombara na tela, impregnando-a com pigmento e energia (MELIM, 2009, p.12). Como Shiraga descreveu: "Eu quero pintar como se estivesse correndo ao redor de um campo de batalha, me esforçando para desabar de exaustão"<sup>29</sup>. Os gestos marciais de Shiraga nessa batalha dão a impressão de uma ação coerente e unificada que garante uma harmonia a priori e é capaz de absorver improvisações em seu percurso (NÚÑEZ, 2002, p. 446).

---

<sup>29</sup> Texto original: "I want to paint as though [I am] rushing around a battlefield, exerting myself to collapse from exhaustion". Fonte: <[http://genamlier.com/a/wp-content/uploads/pdfs/Shiraga\\_No\\_37\\_T45\\_1962.pdf](http://genamlier.com/a/wp-content/uploads/pdfs/Shiraga_No_37_T45_1962.pdf)>. Acesso em: 18 de jan. de 2019.



Figura 15 - Kazuo Shiraga em seu estúdio, 1960. Amagasaki Cultural Center, Japão.  
Fonte: <https://www.nytimes.com/2015/03/02/arts/international/art-world-rediscovers-kazuo-shiraga.html>

Saburo Murakam (1925-1996), em *Paper break throug* (1954), dispôs 21 chassis de madeira com papel kraft esticado sobre elas em ambos os lados (Figura 15). Como representação do rompimento com o suporte tradicional pictóricos, Murakam atravessou essa série de folhas de papel, perfurando uma por uma (ARTCOURT GALLERY, 2017, p. 2). Sobre *Paper-breaking*, o artista faz a seguinte afirmação:

Tendo a sensação de que algo está lá de antemão, eu não pesquiso. Mesmo sem uma premonição de sua substância, do que essa coisa é, através do direcionamento da ação por uma vitalidade contorcida, chego a uma exaltação psicológica que só pode ser considerada como sendo de certo tipo. O que obtive em minhas apresentações de rompimento de papel é uma “energia indescritível (ki)”<sup>30</sup> (ARTCOURT GALLERY, 2017, p. 1, tradução nossa).

O *Paper-Breaking*, em certa medida, se tornou sinônimo do próprio artista. Seu intuito era experimentar o desmantelamento do suporte tradicional pictórico, rompendo o suporte em busca de novas possibilidades. Segundo o próprio artista, no entanto, foi algo que surgiu de um senso de curiosidade, que o levou a entender o que emergiria da colisão entre o material e seu próprio corpo e mente; e também foi um ato inexpressivo baseado no desejo de libertar sua própria existência libertando, de uma só vez, o tempo-espço lacrado dentro dos quadros e papel de madeira. Portanto partir do imediatismo, do impulso vital do sujeito criador, foi além dos códigos do movimento, liberados de expressão estética como contribuição para o conhecimento (ARTCOURT GALLERY, 2017, p. 1). Ao analisar as imagens fotográficas do *Paper-Breaking*, percebe-se que as diferentes intensidades com que o artista atravessava as telas resultavam em desenhos de laceração distintos.

---

<sup>30</sup> Texto original (ARTCOURT GALLERY, 2017):

“Having the feeling something is there beforehand, I don’t search. Even without a premonition of its substance, of what that something is, through the guiding of action by a writhing vitality, I arrive at a psychological exaltation that can only be said to be a certain type. The thing I obtained in my performances of breaking paper is an “indescribable energy (ki)”.



Figura 16 - Saburō Murakami, *Passing Through*, 1956. Saburō Murakami atravessando suportes de papel. Tóquio, Japão. Foto: Ōtsuji Kiyoji, Ohara Kaikan.

Fonte: <https://www.artforum.com/print/201301/gutai-splendid-playground-38453>

Na França, em 1960, Yves Klein (1928-1962) utiliza “pincéis vivos” em sua célebre *Antropometria do período azul* (*Anthropométrie de l'époque bleue*), de 1960 (Figura 16). Na realização do trabalho, o artista contratou e dirigiu modelos mulheres que embeberam seus corpos nus em tinta azul (*International Klein Blue*) para imprimirem-se em papéis brancos gigantes presos à parede e esticados no chão. Enquanto uma platéia assistia o processo, uma orquestra que tocava a *Monótona - silêncio-sinfonia* (*Symphonie Monoton-Silence*), composta pelo artista, que se constituía em peça musical de 20 minutos com apenas uma nota contínua, seguida de 20 minutos de silêncio (CASTRO, 2009, p. 7; ARCHER, 2008, p. 28).

Os corpos das modelos foram utilizados como “pincéis vivos”, como objetos passivos e Klein direcionava a atuação destes pincéis:

Esses pincéis vivos estão sob o direcionamento constante dos meus comandos, tais como "um pouco para a direita; mais para a esquerda agora; de novo para a direita etc.". Mantendo-me a uma distância definida e obrigatória da pintura, sou capaz de resolver o problema do distanciamento [...] (KLEIN, 2006, p.58).



Figura 17 - Yves Klein, *Antropometria do período azul (Anthropometries of the Blue Period)*, 1960. Galeria Internacional de Arte Contemporânea, Paris, França. Foto: Harry Shunk e Janos Kender J.Paul Getty Trust.

Fonte: <http://www.yvesklein.com/en/photographies/view/468/yves-klein-s-performance-yanthropometries-of-the-blue-periody/>

É improvável olhar para os resultados da ação dos corpos femininos sobre o papel em *Antropometria* (Figura 17) e não compará-los com alguns *Blueprints* (1951) de Rauschenberg e Klein (Figura 18): ambos os trabalhos, com tonalidade azul, trazem impressões que possuem uma sensação corporal definitivamente feminina. Contudo, em *Antropometria*, mesmo que não houvesse conhecimento do processo, os gestos definem essa feminilidade das modelos geram falhas e demonstram intensidades dos movimentos corporais orquestrados. O corpo nu impresso em *Blueprint* tem, além da consciência corporal feminina, uma força estática fantasmagórica profundamente poderosa e poética. Além do mais, deve-se atentar que o corpo feminino do *Blueprint* não é tratado da mesma forma dos corpos

femininos do trabalho *Antropometria*<sup>31</sup> (1960) de Yves Klein, que demonstra uma objetificação dos corpos femininos orquestrada por um artista.

---

<sup>31</sup> Yves Klein contratou algumas modelos que embeberam seus corpos nus em tinta azul (*Klein Blue*) para imprimirem-se em uma tela gigante esticada no chão. A ação foi feita com uma orquestra que tocava a Sinfonia monotônica composta pelo artista enquanto uma plateia assistia o processo. Os corpos delas foram utilizados como “pincéis vivos”, como objetos passivos (ARCHER, 2008, p. 28).



Figura 18 – Impressões dos corpos das modelo na ação *Antropometria (Anthropometries)*, 1960. Pigmento seco e resina sintética em papel montado sobre tela 228,6 x 152,40 cm ©Propriedade de Yves Klein, AD / ADAGP, Paris, França.

Fontes: <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/85/anthropometries/871/untitled-anthropometry/?of=12>



Figura 19 - Susan Weil e Robert Rauschenberg, *Female Figure*, 1950. Blueprint: impressão do corpo da modelo sobre papel, 266,7 x 91,44 cm. Fundação Robert Rauschenberg e Susan Weil.  
Fonte: <https://www.provokr.com/art/rauschenbergs-blueprints/>

Sobre a interligação entre a sinfonia e a ação pictórica, Klein (2006, p.60) declara:

Assim como eu criei uma *Monótona - silêncio-sinfonia* em 1947, composta em duas partes- um som amplo e contínuo seguido por um silêncio igualmente amplo e extenso, dotados de uma dimensão sem limites, do mesmo modo, tentarei apresentar diante de vocês uma pintura escrita da curta história de minha arte, a ser seguida, naturalmente, ao fim de minha explanação, por um silêncio puro e *afetivo*.

BOIS (2010, p. 70), em seu texto crítico relacional sobre a relevância de Klein na atualidade, considera que a música talvez seja o elemento mais notável na obra do artista:

[...] ao despojar, na *Symphonie monoton*, o som “de uma eclosão [attack] e de uma culminação [ending]”, privando assim a música de suas propriedades usuais (do ritmo, até mesmo da melodia – afinal, o que é uma melodia sem começo ou conclusão?), atributos que ainda garantiam a ela uma função narrativa ou figurativa, Klein declarou o som como ele é, em sua própria materialidade, erradicado de suas conexões temporais (o que “cria uma sensação vertiginosa”, ele notou, com justeza).

Nesse momento, Klein é comparado a John Cage quando, em seu o processo instrutivo e não convencional, escreve à mão, na partitura de sua sinfonia: “nenhuma eclosão deve ser perceptível – os golpes do arco não devem ser ouvidos” (BOIS, 2010, p. 70). Desse modo, consegue-se pensar que, além da presença atuante dos corpos dirigidos das modelos, os corpos dos musicistas, do mesmo modo, possuem uma importância de presença demarcada pela sinfonia articulada pelos atributos dados por Klein.

### 2.3.3 Corpo como experiência física e cotidiana

Nos anos 60 e 70, a emergência do corpo do artista afirma-se como meio contrário a qualquer coisa que alimentasse um mercado e, com isso, contribuísse para o bem-estar comercial das economias, em particular, “como prestação de apoio tácito, ainda que de modo indireto, ao envolvimento dos EUA, entre outras coisas, na Guerra do Vietnã” (ARCHER, 2008, p. 117).

Com o florescimento da contracultura e do movimento hippie, os anos 60 vão ser marcados por uma produção maciça, que usa a experimentação cênica como forma de se atingir as propostas humanistas da época, visando liberar o indivíduo de sua alienação na sociedade de massas. Para os artistas, o corpo era o lugar onde se devia transformar a condição do indivíduo alienado para a de um homem livre, autêntico e autônomo. A incorporação do corpo significava uma subversão dos tabus e interditos, e fazia do espectador testemunha de uma transgressão, de arranjo agressivo e crítico das regras sociais, religiosas e culturais (COHEN, 2002, p.43).

Com isso, de acordo com Cohen (2002, p. 44), o happening amplia sua atuação e se nutre do que de novo produz-se nas diferentes artes:

[...] do teatro se incorpora o laboratório de Grotowski, o teatro ritual de Artaud, o teatro dialético de Brecht; da dança, as novas expressões de Martha Graham e Yvonne Rainier, para citar alguns artistas. É das artes plásticas que irá surgir o elo principal que produzirá a performance dos anos 70/80: a action painting. Conforme já comentado, Jackson Pollock lança a ideia de que o artista deve ser o sujeito e objeto de sua obra. Há uma transferência da pintura para o ato de pintar enquanto objeto artístico. A partir desse novo conceito, vai ganhar importância a movimentação física do artista durante sua "encenação". O caminho das artes cênicas será percorrido então pelo approach das artes plásticas: o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público.

As ideias de Cage também influenciaram enormemente os artistas do Fluxus<sup>32</sup>. O Fluxus - um movimento centrado na associação de artistas com ideias novas ou menos similares do que um grupo bem definido, fazia a interconexões diferentes artes - dança, música, artes visuais e teatro. Surge por iniciativa do lituano George Maciunas (1931-1978), que na Alemanha, agregou artistas que estavam experimentando novas formas de arte - Wolf Vostell (1932-1998), Nam June Paik (1932-2006), Ben Vautier (1935), Daniel Spoerri (1930), Knížák (1940), Robert Filliou (1926-1987) e Joseph Beuys (1921-1986) são os nomes mais representativos. Em 1963 Dick Higgins (1938-1998) e Maciunas voltam para Nova York e vários outros

---

<sup>32</sup> Na terminologia de Fluxus encontra-se *flux*, que significa fluir, conexão e transformação. Logo se tem o "entendimento que abre para a interdisciplinaridade. A denominação *Fluxus* não terá sido pelo seu autor, George Maciunas (1931-1978), inconsequente, visto que a gênese do seu sentido aponta já para o dialógico" (PINA, 2011, p. 3).

artistas se associam ao movimento, como Shigeo Kubota (1937-2015). O Fluxus compartilha uma sensibilidade dadaísta com o happening americano, particularmente das ideias do compositor americano John Cage (era um estudioso e entusiasta do Zen Budismo). Privilegia o efêmero, o transitório, o que flui, a energia vital unificadora de arte e vida - por isso o gesto banal adquire a importância de obra de arte. Artistas plásticos, coreógrafos, compositores e atores trabalham juntos no intuito de promover novas práticas experimentais (MELIM, 2009, p.14; ARCHER, 2008, p. 108).

O artista do Fluxus efetiva-se através dos trabalhos centrados nos atos comuns, simples, do cotidiano, de forma que “a crença de que a consciência mais elevada poderia ser alcançada mediante a mais comum das atividades” por meio de ações repetitivas. As ações Fluxus, mais internacionais, têm caráter mais político do que os happenings, mais ligados ao contexto americano. Se o happening apresenta maiores complexidade e duração, os artistas do Fluxus recorrem a ações muito simples e concentram-se num acontecimento que ocorre de maneira improvisada. Sem nenhuma participação do espectador, suas ações são geralmente desenvolvidas perante um público (DANTO, 2002, p. 28).

O humor era outro elemento imprescindível para concretização dessa arte. “Os risos envolviam a audiência eclodindo na disrupção”. O uso do acaso, da redução, da inclusão, da repetição e do silêncio nas partituras, tinha o objetivo de “destruir todas as convenções da composição musical, conferir à arte nova dimensão performativa inspirada na exploração do som pelo som, do diálogo com o espaço e com as audiências” (PINA, 2011, p. 5).

Com o Fluxus, a arte não seria recinto especial do real, mas uma forma de experimentar qualquer coisa. Os atos de comer e se vestir estão presentes em várias apresentações do Fluxus, como por exemplo, a refeição de Ben Vautier, em *Comida Fluxus* (1963). A comida oferecia oportunidades para uma variedade de brincadeiras – um componente importante da sensibilidade do grupo. Por isso as apresentações Fluxus eram acontecimentos simples, consistindo de evento único, como a apresentação de George Brecht ligando e desligando a luz, pois pretendiam ter grau zero de emoção. Isso justifica a recorrência de trabalhos com os atos de comer e de vestir, pois eram ações readymade, que podiam ser executadas de maneira simples e fácil por qualquer pessoa. Como atos cotidianos os trabalhos são

marcados pelo naturalismo e desenvolvem-se como narrativas temporais (DANTO, 2002, p. 28, 29).

Um ano após a sua chegada em Nova Iorque, a artista japonesa Shigeo Kubota (1937-2015), apresentou sua *Vagina Painting* - sua obra mais conhecida, na Perpetual Fluxfest em 4 de julho de 1965 (Figura 19). A provocante *Vagina Painting* demonstra claramente a influência não só de artistas como Jackson Pollock ou Kazuo Shiraga, mas também de seu parceiro Fluxus, Nam June Paik, que em 1962, no Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik em Wiesbaden, usou sua cabeça como pincel para pintar uma longa faixa de papel estendida no chão em *La Monte Young* (ARMAND, 2012, p. 226) (Figura 20). Kubota, tendo um pincel anexado à calcinha que vestia, o mergulhava em tinta vermelha e, agachando-se sobre folhas de papel branco no chão, fazia marcas caligráficas. Literalmente, marcou sua própria independência das barreiras de gênero existentes no Japão, porém, o desempenho foi entendido, por muitos como, uma crítica sobre o glorificado machismo incorporado nas ações de pintores masculinos (YOSHIMOTO, 2005, p. 179). No entanto, Yoshimoto (2005, p. 182) indica uma possível inspiração japonesa para *Vagina Painting*: “um truque de gueixa de classe baixa para entreter clientes, chamado *hanadensha* (literalmente traduzido como ‘trem de flores’) no qual uma gueixa usa sua vulva em várias ações, incluindo desenho caligrafia com pincel na vagina”<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Texto original (YOSHIMOTO, 2005, p. 182): “a low-class geisha’s trick for entertaining customers, called *hanadensha* (literally translated as “flower train”) in which a geisha uses her vulva in various actions, including drawing calligraphy with a brush in her vagina”.



Figura 20 - Shigeko Kubota, *Vagina Painting*, 1965. Ação realizada durante o *Perpetual Fluxfest*, Cinematheque, Nova Iorque, EUA. *The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift*.  
Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/126778>



Figura 21 - Nam June Paik, *La Monte Young*, 1962. Ação realizada durante *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik*, Museu Städtisches, Wiesbaden, Alemanha. *The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift*. Foto: Bob Morris.  
Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/127637>

Em condições mais gerais, encontramos um paralelo entre o caráter dos happenings e dos eventos do Fluxus na recorrência ao Dadá, mas enquanto os

happenings eram amplos, uma multiplicidade de coisas, os eventos do Fluxus eram simples e unitários na concepção. Além disso, a *antiarte* dos artistas do Fluxus, visava reconectar a arte com a vida num sentido plenamente político (ARCHER, 2008, p. 116).

Joseph Beuys (1921) foi responsável, junto com Nam June Paik e George Maciunas, por organizar os primeiros festivais na Alemanha, entre eles, a *Sinfonia Siberiana – Festum Fluxus Fluxurum* (1963), na própria Academia de Düsseldorf, onde era professor. O trabalho de Beuys em Fluxus deve muito às teorias de Cage (MELIM, 2009, p.15). Muitas das inovações musicais de Cage foram úteis para Beuys, e suas teorias sociais, pedagógicas e estéticas também fornecem notáveis paralelos com o próprio pensamento de Beuys (TEMKIN; ROSE, 1993, p. 49).

Beuys realizou, a partir de meados dos anos 60 até o início dos anos 1970, desenhos que se relacionam com muitas de suas ações<sup>34</sup>, indicando como o desenho permaneceu parte integrante do processo de Beuys durante esse período. Como professor, certamente suas experiências pedagógicas influenciaram muitas de suas obras que incluíam desenhar e escrever em quadros negros, como em *Siberian Symphony*, de 1963 (Figura 21) e *Eurasia Siberian Symphony 1963*, de 1966 (Figura 22). Em *Siberian Symphony*, uma lebre morta foi amarrada e pendurada em um quadro negro sobre o qual o artista escreveu frases durante toda a ação. O outro elemento principal é a grande forma perto da parte inferior da composição, que é a silhueta áspera de um piano de cauda com a tampa levantada. A ação sinfônica incluiu uma composição de piano do artista, que incorporou elementos e harmonias de obras do compositor de vanguarda Erik Satie (1866-1925) (TEMKIN; ROSE, 1993, p.52, 58).

---

<sup>34</sup> *Aktion*.



Figura 22 - Joseph Beuys, *Siberian Symphony*, 1963. Ação realizada durante o *Festum Fluxorum*, Galeria Parnass em Wuppertal, Alemanha.

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/127303>

Beuys incorporou múltiplos personagens - artista, professor e xamã moderno. Através do uso de símbolos altamente pessoais para abordar problemas que assombram a Alemanha do pós-guerra, *Eurasia Siberian Symphony 1963* é composto de materiais que o artista usou durante a ação, em *Siberian Symphony*, apresentada durante *Festum Fluxorum Fluxus*, em 2 de fevereiro de 1963, na Academia Diüsseldorf. Na composição da obra, incluem uma armadura de pólos interseção, uma lebre taxidermida, triângulos de gordura e feltro e um quadro negro com um desenho e inscrições feitos com giz. Entre as inscrições, a palavra *Eurasia* nomeia o bloco continental que liga a Europa e a Ásia e evoca a fusão de culturas orientais e ocidentais, particularmente ressonantes para Beuys numa Alemanha dividida pela guerra fria; a lebre sugere a capacidade de percorrer longas distâncias; o desenho de cruz truncada acima representa a divisão entre o Oriente e o Ocidente. Dois números abaixo indicam os ângulos dos triângulos de feltro e gordura; um terço corresponde à temperatura de uma febre alta humana (42° C) (MOMA, 2013, p. 264).



Figura 23 - Joseph Beuys, *Eurasia, 3rd Section of the Siberian Symphony*, 1966. Quadro negro, lebre morta, feltro, madeira e corda, 183x230x51 cm. Lothar Schirmer Collection, Monique, Alemanha.

Fonte: [https://scontent-lga3-1.cdninstagram.com/vp/0b928f80b61a03c18e578d6cae026916/5CFD2CD4/t51.2885-15/sh0.08/e35/p750x750/47691003\\_1960634340658532\\_2236250636360276508\\_n.jpg?\\_nc\\_ht=scontent-lga3-1.cdninstagram.com&ig\\_cache\\_key=MTk0NjM1OTMzMTk3Mjg5NjMxNQ%3D%3D.2](https://scontent-lga3-1.cdninstagram.com/vp/0b928f80b61a03c18e578d6cae026916/5CFD2CD4/t51.2885-15/sh0.08/e35/p750x750/47691003_1960634340658532_2236250636360276508_n.jpg?_nc_ht=scontent-lga3-1.cdninstagram.com&ig_cache_key=MTk0NjM1OTMzMTk3Mjg5NjMxNQ%3D%3D.2)

Uma chave para decifrar a apresentação enigmática é a narrativa frequentemente contada por Beuys de ter sido abatida na Criméia durante a Terceira

Guerra Mundial e salva pelos tártaros locais, que envolveram seu corpo em gordura e feltro, materiais que posteriormente associaram aos métodos orientais de cura holística. Embora expressos em termos míticos, os temas do trabalho dizem respeito à política de divisão da Guerra Fria. 1963 pode se referir à alta nota de esperança alcançada naquele ano pelo discurso de John F. Kennedy aos berlinenses ocidentais. Beuys pode estar sugerindo que a cura está em tais encontros face a face, depois impedida por paredes físicas e ideológicas (MOMA, 2013, p. 264).

Beuys preparou um grande número de desenhos esquemáticos conhecidos como *Partituren*. Esses desenhos formam imagens das principais preocupações de Beuys na ação e atingem uma força de imagem independente, abrangendo fragmentos dos textos e listas de elementos usados na ação. Contudo, apesar de possuírem uma existência autônoma como desenhos únicos, também enfatizam sua conexão com o evento que documentam, com o artista que os criou e com seu corpo (TEMKIN; ROSE, 1993, p.54). Um dos seus primeiros *Partituren*, foi *For Siberian Symphony* (1962) - um trabalho a óleo e aquarela sobre papel que se relaciona com a sua ação ao vivo *Siberian Symphony*, de 1963, realizado na Academia de Arte de Düsseldorf (Figura 23). O desenho foi apresentado na segunda noite do festival e expõe descrições das ações do *Siberian Symphony*. No festival se tornou, juntamente como outros objetos, parte integrante das ações de Beuys (TEMKIN; ROSE, 1993, p. 49).

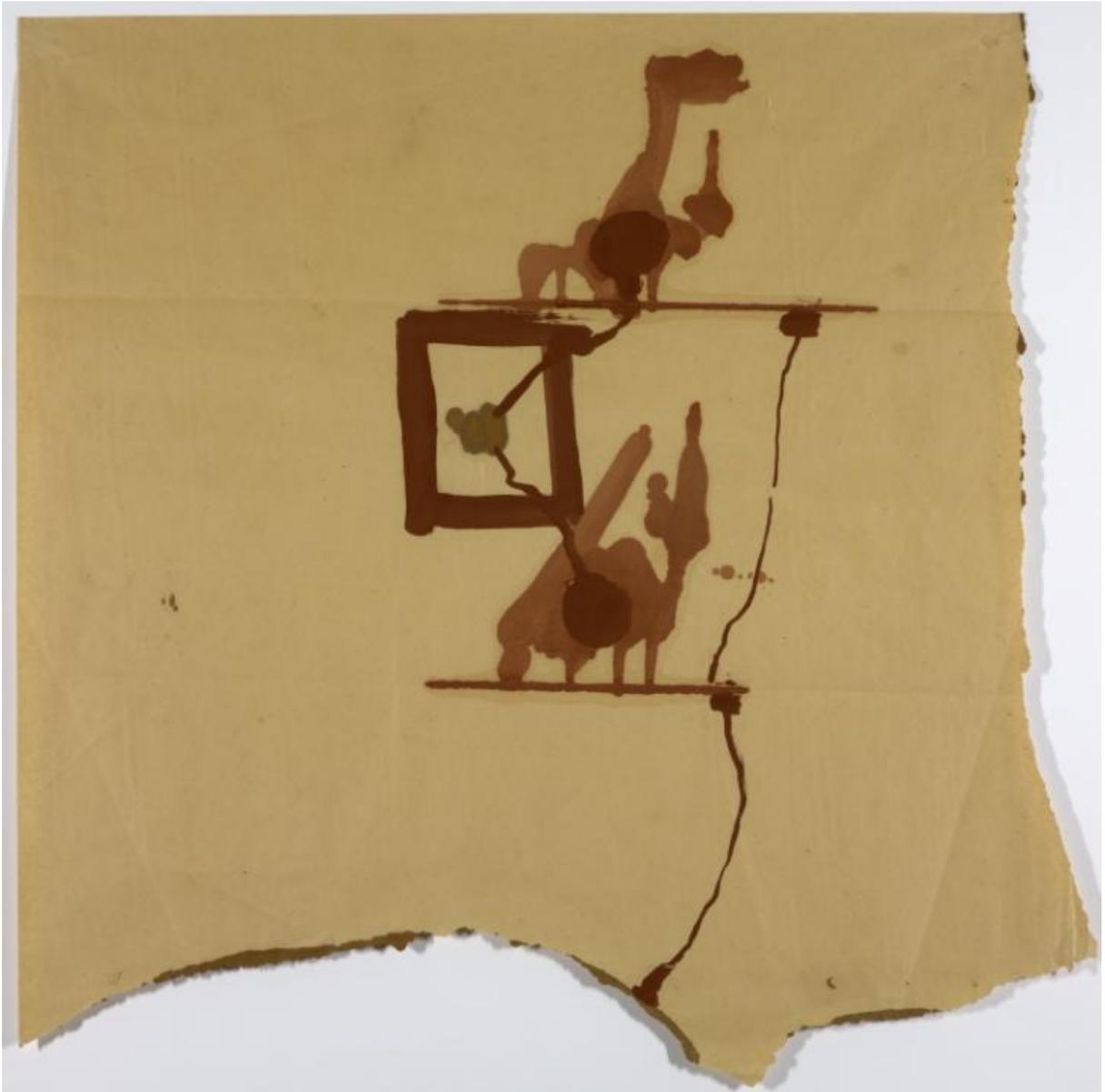


Figura 24 - Joseph Beuys, *For Siberian Symphony*, 1962. Tinta a óleo e aquarela em papel, 63,6 x 63,3 cm. Galerias Nacionais da Escócia.

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-for-siberian-symphony-ar00655>

O desenho *For Siberian Symphony* é em papel pardo que tem uma borda direita rasgada e uma borda inferior muito irregular. A tinta a óleo usada para partes do desenho ficou encharcada, fazendo com que o suporte de papel pareça transparente em alguns lugares, assim como manchando as bordas externas do papel de uma cor marrom-escura. A aquarela usada para o restante do desenho é mais escura e mais avermelhada em comparação com a tinta a óleo mais amarela, que deixou um resíduo gorduroso em torno de suas linhas e formas. O papel já havia sido dobrado em dois lugares, onde as duas linhas horizontais da composição estão localizadas. No topo dessa estrutura há uma figura em silhueta

do que parece ser uma lebre, o animal totêmico de Beuys. No lado direito do desenho há uma linha vertical oscilante e desconexa que contém três gotas circulares de tinta: isso significa os fios elétricos e galhos de pinheiro que conectavam pedaços de argila em um sistema que ligava o piano à lebre dentro do quadro da *Siberian Symphony* (STEPHANIE, 2011).

As ações de Beuys tornaram-se uma parte principal de seu trabalho e estavam integralmente ligadas à produção de objetos. O corpo de quase trinta ações de Beuys possui uma unidade extraordinária, apesar da ampla gama de configurações e assuntos (TEMKIN e ROSE, 1993, p. 16, 17). Em *Como explicar imagens a uma lebre morta (How to Explain Pictures to a Dead Hare)*, de 1965, Beuys com cabeça recoberta de mel e folhas de ouro, mostra seus desenhos e pinturas ali expostos a uma lebre morta e, durante as três horas de ações, o público literalmente ficou do lado de fora, assistindo pela janela (MELIM, 2009, p.15). A Figura 24 é um registro fotográfico do dia da ação. Ela apresenta o artista sentado em um banco, vestido de jeans e colete de pescador, embalando uma lebre morta em seus braços. Dessa vez, o chapéu - marca registrada de Beuys, não está presente. Atrás do artista, um grupo de grandes desenhos está fixado na parede. Os desenhos são do próprio Beuys, grosseiramente emoldurados, densamente pendurados e suas linhas finas são quase imperceptíveis na fotografia (TEMKIN e ROSE, 1993, p. 27).

Para Temkin e Rose (1993, p. 16, 17) essa ação, que abriu sua primeira exposição na Galerie Schmela, em Düsseldorf, compartilha com todas as outras ações de Beuys um aspecto fortemente ritualístico, carregado de símbolos. O senso de cerimônia se relacionava mais de perto com as performances dos artistas vienenses do movimento actionista, embora o trabalho de Beuys não compartilhasse o horripilante teatro dos vienenses.

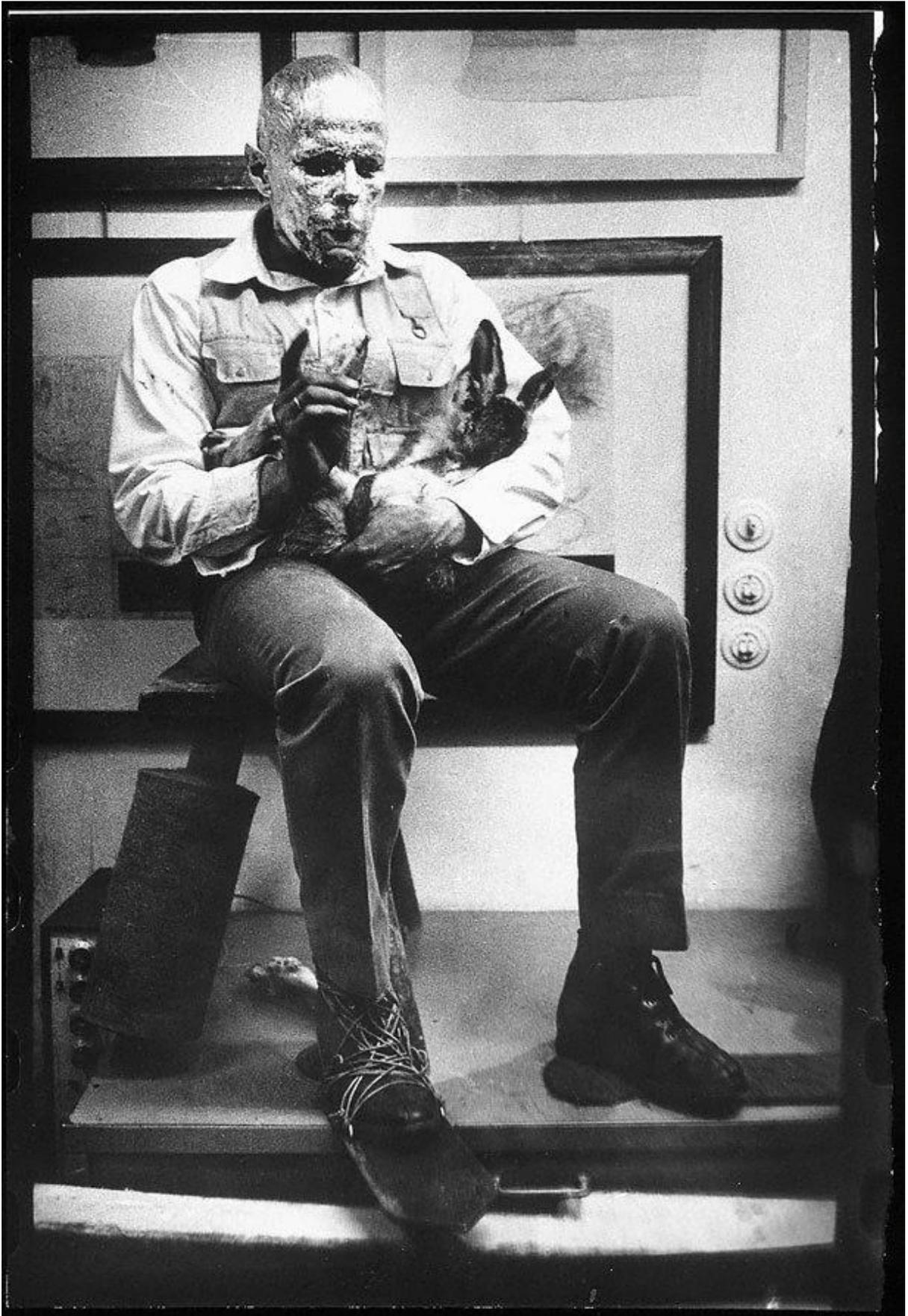


Figura 25 - Joseph Beuys, *Explaining pictures to a dead hare*, 1965. Galerie Schmela, Dusseldorf, Alemanha. Foto: Ute Klophaus.

Fonte: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/>

A expressão *body art* (*arte do corpo*) surge apenas em 1969, embora, muitos artistas já estivessem trabalhando nesse sentido desde o início da década, como os artistas do Acionismo Vienense - grupo formado pelos artistas Otto Mühl (1925-2013), Arnulf Rainer (1929), Rudolph Swarczkogler (1940-1969), Günter Brus (1938) e Hermann Nitsch (1938) (MELIM, 2009, p. 15). Havia uma idéia mais clara da arte como um ato psicoterapêutico da libertação, não somente para traduzir o excesso de energia em movimentos bruscos, mas de uma decisão deliberada de dar liberdade aos seus impulsos, “a encenar uma reminiscência de um sacrifício e envolvimento na ação que atinge o estado de transe ou autoritual hipnose”<sup>35</sup> (NÚÑEZ, 2002, p. 444).

Para alguns deles, tratava-se do corpo como extensão do espaço pictórico, como forma provocadora de libertar a energia reprimida, mediante atos de purificação e redenção através da utilização de secreções reais do próprio corpo. A ideia de purificação, através da podridão e a perversidade, como condição prévia ao conhecimento intensificado, consciente e positivamente vivido da existência e da realidade, é o fundamento de todos eles. A celebração da carne e a ênfase em funções orgânicas como vomitar, urinar, defecar, ejacular, sangrar visavam à restauração da situação primordial do corpo por meio de atos diretos e elementares. Os artistas consideravam o corpo como o centro das relações existenciais e potência de liberdade e recorriam a ações com agressividade, como a castração e a violação, pois acentuavam o drama através de simulações. Visavam a um efeito catártico que resultasse numa tomada de consciência deliberada da existência. Reflexos da humilhação da condição humana, as ações refletem a tensão com a própria ordem social que converte o corpo em produto, em objeto econômico, em máquina ou instrumento. As ações eram programadas e geralmente registradas em fotografias e filmes (MELIM, 2009, p. 15; SILVA, 2008, p. 241, 242).

Em 1960, Günter Brus passou a rejeitar qualquer representação concebida e começou a pintar em um nível puramente gestual - a *Informel painting*. Movendo-se impulsivamente na tela, ele considerou *action painting* como um processo de pintura essencialmente física e imediata. Penetrando na realidade (NEUE GALERIE GRAZ, 2012, p.3). Brus desejava ir além dos limites da tela:

---

<sup>35</sup> Texto original (NÚÑEZ, 2002, p. 444): [...] “una puesta en escena que recuerda a un ritual de sacrificio y una implicación en la acción que llega al estado de trance o auto-hipnosis”.

A *autopintura* é um desenvolvimento adicional da pintura. A superfície pictórica perdeu sua função como único meio de expressão. Tornou-se sua origem, a parede, o objeto, o ser vivo, o humano Corpo retornado. A inclusão do meu corpo como portador de expressão resulta em um evento cuja sequência a câmera captura e o espectador pode experimentar<sup>36</sup> (BRUS 2004, p. 55, tradução nossa).

Com a ação intitulada *Ana* (1964), Brus iniciou as *autopinturas* (Figura 25). Nesta ação ele trabalhou o espaço tridimensional, transformando-o em um espaço branco uniforme em um cenário obscurecido, culminando em uma orgia de pintura existencial, acromática, que parecia ser uma tentativa agonizante de obliteração (NEUE GALERIE GRAZ, 2012, p.3). Para Núñez (2002, p. 444), esse espaço em que a ação acontece, embora seja acionado, perde a sua função como único suporte expressivo, uma vez que o corpo humano não será apenas o catalisador dos impulsos compulsivos, mas sua vítima.

A ação foi captada pelo cineasta Kurt Kren (1929-1998) e pelo fotógrafo Siegfried Klein (Khasaq). Kren filma em sequências curtas de muitos ângulos diferentes, usando filme preto e branco de alto contraste, criando efeitos inquietantes<sup>37</sup>. Sobre essa forma de filmagem, Lammer menciona o estudo de Monika Faber em que a pesquisadora analisa que, ao captar as ações de Brus em *Ana*, o cineasta também participa da discussão sobre o processo de pintura pelo “caráter cirúrgico da câmera para a produção da realidade. Kren disseca clinicamente o espaço inicialmente branco, construído a partir de itens como peças de bicicletas quebradas, a esposa Anni Brus, que atua como modelo nua, e peças de mobiliários. Logo após, realizar gestos descontrolados, que o faz se libertar, sob enorme esforço, os panos e ataduras brancas que envolvem seu corpo, Brus move-se pelo espaço branco, e como vestígio das suas ações, derrama e esfrega tinta preta sobre todos os objetos brancos e já no corpo nu de Anni, a transforma em uma tela viva. Finalmente ele salta de uma escada e lançou tinta nas paredes com desespero até cair exausto (FABER, 1996, p. 56 apud LAMMER, 2007, p. 160, 161).

<sup>36</sup> Texto original (BRUS, 2004, S. 55):

*Selbstbemalung* ist eine Weiterentwicklung der Malerei. Die Bildfläche hat ihre Funktion als alleiniger Ausdrucksträger verloren. Sie wurde zu ihrem Ursprung, zur Wand, zum Objekt, zum Lebewesen, zum menschlichen Körper zurückgeführt. Durch die Einbeziehung meines Körpers als Ausdrucksträger entsteht als Ergebnis ein Geschehen, dessen Ablauf die Kamera festhält und der Zuschauer miterleben kann.

<sup>37</sup> Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GBjuvERCwEc>>. Acesso em: 2 dez. 2018.



Figura 26 - Günter Brus, *Ana*, 1964. Ação com participação de Anni Brus, tinta, pape, atadura, escada e outros objetos. *Galerie Heike Curtze*, Viena, Áustria.  
Fonte: [http://www.all-art.org/art\\_20th\\_century/brus1.html](http://www.all-art.org/art_20th_century/brus1.html)

As pernas de Anni, ao terem sido pintadas de preto das coxas para baixo, parecem devoradas pela cor negra profunda. A participação da esposa, a qual tem

uma esperada relação estreita, simboliza o princípio feminino e também marca a relação objetual. A cor negra apreende cada vez mais o ambiente e nas interações entre o espaço branco, que gradualmente se dissolve no negro, estão sensações de proximidade e distância. O suporte, nesse momento, tem o papel de documentar os traços de seus movimentos corporais. A pintura e o desenho tornam, assim, um evento, sendo o processo mais importante do que o trabalho resultante (FABER, 1996, p. 56 apud LAMMER, 2007, p. 160, 161).

O artista austríaco Rudolf Schwarzkogler mostrou ser um dos mais radicais dos artistas vienenses, voltando-se para a artificialidade do corpo. Por meio da fotografia, encena seu corpo automutilado, recorrendo à atmosfera hospitalar, as simulações cirúrgicas, e ao ambiente catastrófico. Suas ações são cerimônias longas, brutais, obscenas que nos remeter ao sadomasoquismo. Cenas que incluíam, além de mutilação, defecar em público, ingerir fezes e urina, vomitar e derramar sangue de animal sobre o público (ARCHER, 2008, p. 111). O intuito de Schwarzkogler era:

[...] vivenciar uma experiência não mediada, realidade sensual não filtrada; para despir o véu dos conceitos. Ele queria ver como apenas um animal, uma criança, um louco ou Deus pode ver. Os insights assim obtidos, ele procurou conciliar com o conhecimento humano e experiência. Ele queria se desmascarar na esperança de enriquecimento extraordinário. Em suma, impulsionado sem descanso para superar a si mesmo, aspirava ao impossível, a seu próprio post mortem, que considerava a experiência mais fundamental da vida. "A arte virou-se: pintura real", escreveu ele. Sua é uma arte da percepção interna, tornando o visível invisível. Ou inversamente: a tentativa de descobrir o aspecto incondicional das condições. É o que Novalis chamou de romantizar. Sua preocupação era a alquimia dos sentidos. Não para descrever, mas para decompor as coisas<sup>38</sup> (FÖLDÉNYI, 1993, p. 136, tradução nossa).

---

<sup>38</sup> Texto original (FÖLDÉNYI, 1993, p. 136):

[...] wanted to experience an unmediated, unfiltered sensual reality; to strip away its veil of concepts. He wanted to see as only an animal, an infant, a madman, or God can see. The insights thus gained he sought to reconcile with human knowledge and experience. He wanted to unmask himself in the hope of extraordinary enrichment. In short, driven without respite to outdo himself, he aspired to the impossible, to his own post-mortem, which he considered the most fundamental experience in life. "Art turned inwards: real painting," he wrote. His is an art of inner perception. Making the visible invisible. Or conversely: the attempt to discover the unconditional aspect of conditions. It is what Novalis called Romanticizing. His concern was the alchemy of the senses. Not to depict but to decompose things.

Para o intento, gerava situações concebidas como uma ação pictórica. Schwarzkogler, juntamente com a participação dos seus amigos Heinz Cibulka (1943) e Annie Brus, produziu uma série intitulada *Tableaux Vivant* (Quadros Vivos), que tinha como composições, diversos elementos, “como peixes e galinhas mortas, variedades de instrumentos médicos, utensílios de cosméticos” e tinta “luminosa inspirada no azul ultramarinho característico de Yves Klein” (COUTO, 2012, p.192, 195). A primeira ação intitulada *1. Action Hochzeit* (Ação 1: Casamento) (1965), foi a única na qual utiliza a cor azul e sua única ação apresentada diante de uma platéia, ainda assim, as imagens foram realizadas antes do público chegar (Figura 26).



Figura 27 – Rudolf Schwarzkogler – *1. Aktion, Hochzeit*, 1965. *Galerie Thaddaeus Ropac*, Paris, França.

Fonte: <http://www.artnet.com/artists/rudolf-schwarzkogler/1-aktion-hochzeit-portfolio-of-10-w6-silkscreens-wVYwQCfdSsWDNRxGs34wCw2>

Um dos trabalhos mais marcante de Schwarzkogler foi, sem dúvida, *Action 2* (*Ação 2*), de 1965. A imagem sugere uma autocastração, uma mutilação do corpo. Munido de lâminas o artista simulou a mutilação do seu próprio pênis, criando. Esse acontecimento mítico que o consagrou. A automutilação suicida do próprio pênis

executada pelo artista se trata de uma história baseada na circulação de uma sequência fotográfica mostrando um torso masculino com o pênis envolto em ataduras apoiado sobre uma mesa, com lâminas de barbear devidamente posicionados ao lado (ARCHER, 2008, p. 111). Segundo Stiles (1990, p. 35), as fotografias em questão, não são de Schwarzkogler, mas, sim, do artista Heinz Cibulka (1943), que posou para o ritual de castração totalmente artificial.

Verifica que “ele estava interessado nas possibilidades imagéticas do corpo” e para atingir os seus fins usou da simulação de uma ação para a criação de imagens. Couto relata que “continuava sendo uma ação, porém, com a privacidade, deixava de ser performance para tornar-se imagem conceitual”. Como a maioria artistas do Acionismo Vienense, Schwarzkogler “estavam conscientes da potencialidade que as imagens técnicas (fotografia e filme) agregavam às suas ações, e as utilizaram para atingirem os seus fins”. E “provavelmente, a principal razão desse interesse em transpor o trabalho para filme ou fotografia residia em explorar a abordagem pictórica que esses artistas tinham” (F RICKE, 2005, p.585 apud COUTO, 2012, p. 194)

Os artistas vienenses lançavam mão da dor como ritual, do esforço físico, concentração para além dos limites normais de tolerância, entretanto, em grau e contexto diferenciados, havia artistas, como a artista francesa Gina Pane (1939-1990), que consideravam o corpo como meio de exploração do potencial real da dor: Pane acreditava que a dor ritualizada tinha efeito purificador para atingir uma sociedade anestesiada: justifica-se assim a autodilaceração do corpo nos anos 70. Em *L'Escalade* (1971), Pane sobe uma escada de metal com lâminas de barbear fixadas nos degraus; a ação foi executada para um pequeno grupo de amigos em seu estúdio e fotografada em close (MELIM, 2009, p. 18, 19). Em *Psyche* (1974), no espaço fechado de uma galeria em Paris, ajoelha-se no chão, reproduz seus traços sobre o espelho que está diante de si, como uma espécie de desenho inscrito no vidro; depois, corta os supercílios com uma gilete, de modo que o sangue real acaba por realçar a imagem especular, fazendo-a reverberar (Figura 27). A artista afirmava querer criar uma linguagem através desses ferimentos; atacando seu corpo confronta sua própria vulnerabilidade com a das mulheres em geral. Em 1974, a cabeça sobre um joelho (FRAYZE-PEREIRA, 2006, p. 302).



Figura 28 - Gina Pane, *Psyché*, 1974. Ação da artista com espelho, maquiagens, gilete e outros objetos. Collezione privata, Bergamo, Itália.  
Fonte: <http://atpdiary.com/arte-in-centro-gina/>

O corpo em dor ou sofrimento passa a ser elemento que unifica os rituais dos artistas e as primeiras performances, como da sérvia Marina Abramovic, buscava o esgotamento físico. Suas performances solos no início dos anos de 1970, muitas delas chamadas de *Rhythms* devido a um trabalho anterior com instalações de som, requeriam que ela gritasse até ficar completamente rouca, dançasse até cair por esgotamento, fosse surrada por uma máquina de vento até desmaiar, que se flagelasse, que tomasse drogas alteradoras da mente e realizasse outros atos perigosos. O denominador comum era a afirmação de um corpo puro e primitivo, eliminando a exaltação à beleza a que esteve submetido pela arte durante séculos, para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem. Em 1973, no Festival de Edinburg, Abramovic realiza sua primeira performance – o *Rhythm 10* (Ritmo 10, Figura 28), em que explora elementos do ritual e do gesto. Com duração de uma hora, a artista fica sobre uma folha branca no chão que, por sua vez, tem à disposição vinte facas enfileiradas e de tamanhos variados e dois gravadores de fita. Marina liga gravador, escolhe uma das facas e inicia o jogo da Rússia, que consiste em realizar com uma faca, movimentos rítmicos entre os dedos abertos da mão sobre o papel. Quando a faca causa algum corte, substitui a faca usada por outra da fileira de vinte. Ao usar todas as vinte facas, ela liga o segundo gravador, rebobina a fita gravada da primeira sequência, ouve a gravação, tentando reproduzir os mesmos erros que causaram os cortes. Neste trabalho, a artista explora as limitações físicas e mentais do corpo, a dor e os sons dos esfaqueamentos, os sons da história e da replicação (passado e presente) (CHEN, 2016, p.53).

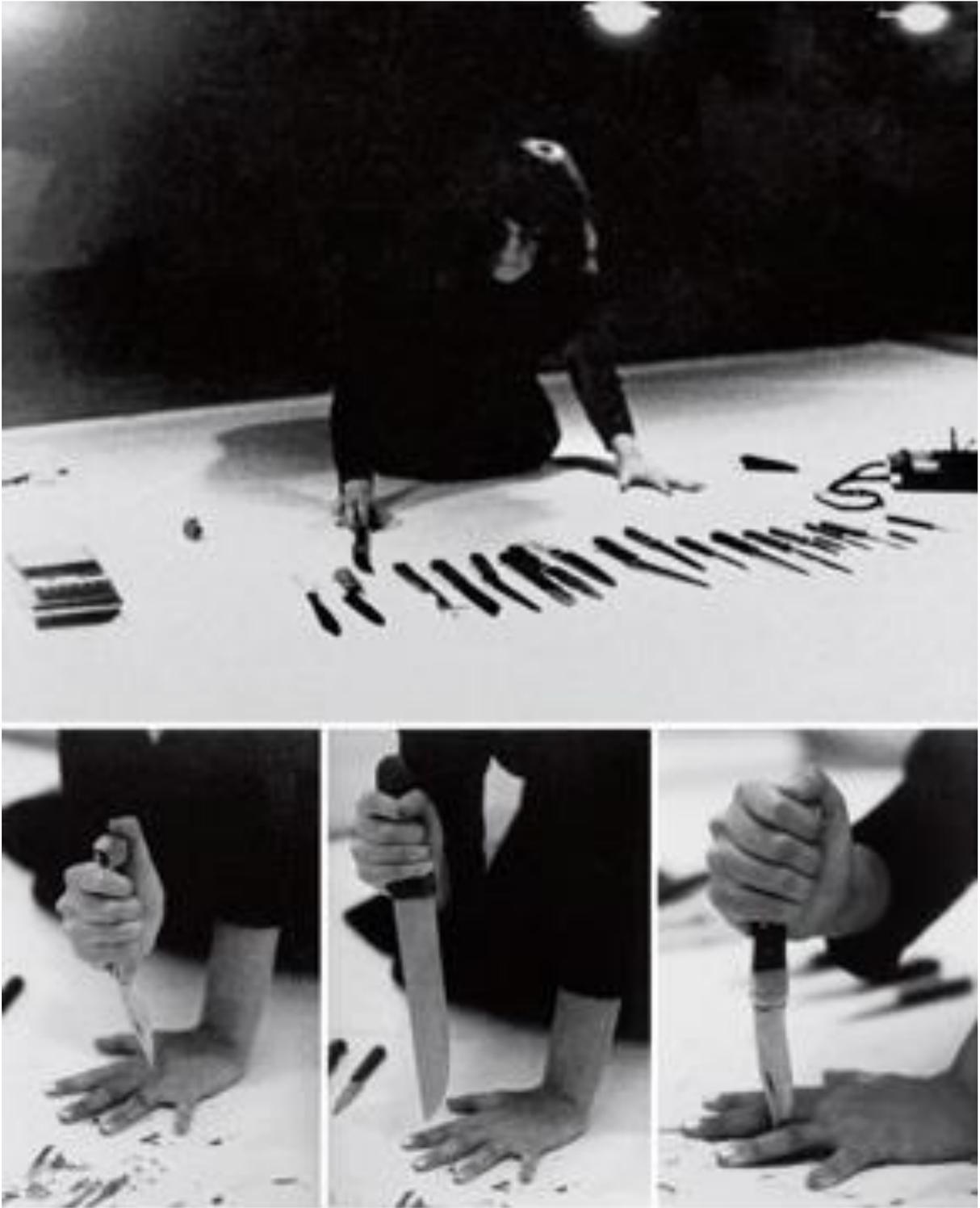


Figura 29 - Marina Abramovic, *Rhythm 10*, 1973. Ação realizada com facas e papel. *Edinburgh Festival*, Edinburgh, Escócia. Foto: Dezan Poznanovic.

Fonte: [https://www.moma.org/wp/inside\\_out/wp-content/uploads/2010/03/Pages-from-Abramovic-spreads.jpg?\\_ga=2.127101325.1426850799.1548270748-663396529.1547062194](https://www.moma.org/wp/inside_out/wp-content/uploads/2010/03/Pages-from-Abramovic-spreads.jpg?_ga=2.127101325.1426850799.1548270748-663396529.1547062194)

As fissuras causadas pelas pontas das facas e o sangue dos repetidos cortes, geram marcas sobre a folha branca no chão. Como um primitivo ensaio, pode-se observar, dessa forma, que Abramovic realiza um ritual pictórico em que as

marcas são vestígios das ações mentais e físicas da artista. Assim como nos *action paints* de Pollock, *Ritmo 10* revela sinais das ações da artista sobre o suporte (Figura 29). Mesmo que o seu desejo, no primeiro momento da performance, não tenha sido de se ferir e mesmo que tenha tentado repetir os gestos do passado, o acaso está presente para profusão futura. Nesse caso também a “atividade pictórica, o temperamento e o caráter do artista, revelam-se de imediato sem recurso a canais de decifração racional ou intelectual” (CASTRO, 2009, p. 4).



Figura 30 - Marina Abramovic, manchas de sangue e os materiais usados na ação *Rhythm 10*, 1973.  
Fonte: <https://marina-abramovic.blogspot.com/2009/11/thomas-lips-1975-1993-2005.html>

Em 1974, Abramovic novamente desafia seus próprios limites em *Rhythm 0* (*Ritmo 0*, *Ritmo final*): ela se colocou em silêncio na galeria Studio Mona em Nápoles ao lado de uma mesa com 72 objetos variados. Os visitantes eram convidados a utilizar os objetos no corpo da artista como achassem apropriado. As ações foram interrompidas quando Abramovic, depois, de ter toda sua roupa arrancada, foi forçada a segurar uma pistola, com o cano em sua boca aberta (ARCHER, 2008, p. 113, 114).

### 2.3.4 Corpo como suporte do pensamento

Durante a metade dos anos 60 a meados dos anos 70, dois aspectos constituíram mudanças radicais na arte: o *campo ampliado*, que ocasionou o “afrouxamento das categorias e o dismantelamento das fronteiras interdisciplinares” e “desmaterialização do objeto artístico”, em que se acentuou a dicotomia entre corpo e mente, considerando o corpo como suporte de uma ideia. Como favorecimento, durante este período houve também uma crescente facilitação de acesso e uso das tecnologias de comunicação: não apenas a fotografia e o filme, mas também o som – com a introdução do cassete de áudio e a disponibilidade mais ampla de equipamento de gravação – e o vídeo, seguindo o aparecimento no mercado das primeiras câmeras individuais (ARCHER, 2008, p. 61). Lippard e Chandler (2013, p. 151, 152) comentam que esses processos colaboraram para a experimentação de novos meios e que os artistas passaram a ter interesse por trabalhos que enfatizavam o processo do pensamento. Como consequência, houve a perda de interesse pelo objeto artístico. *Arte como ideia* e *arte como ação*, são indicados como duas fontes para as manifestações artísticas associadas à desmaterialização do objeto, sendo que, na *arte como ideia*, a sensação deu lugar ao conceito, e na *arte como ação*, a matéria transformou-se em energia e em movimento-tempo. Com estas ideias, os artistas trabalharam novos modelos, entre os quais se incluem a arte conceitual, processo, anti-forma, land art, ambiental, body art e performance.

O termo *campo ampliado* de Robert Morris (1938-1973) foi formalizado no final da década de 70 pelo artigo *Sculpture in the expanded field*, da historiadora e crítica de Arte Contemporânea Rosalind Krauss. Publicado originalmente em 1979 pela revista *October*<sup>39</sup>, Krauss discorre que a categoria escultura é restrita, ligada à história, à lógica do monumento. Ela funciona como marco espaço-temporal e carrega uma simbologia sobre o lugar à qual se destina, mediando-o ao signo que representa. Por isso costuma ser figurativa, vertical e estar apoiada em um pedestal. Contudo, a lógica do monumento se quebrou porque o termo *escultura* vinha sendo usado de modo muito abrangente na tentativa de rotular obras que, na verdade, não

---

<sup>39</sup> É um americano periódico acadêmico fundado por Rosalind E. Krauss e Annette Michelson. Concentra a atenção crítica sobre as artes contemporâneas e seus vários contextos de interpretação. Fonte: <<http://www.mitpressjournals.org/page/about/octo>>. Acessado em: 07 de mai. De 2017.

mais poderiam ser assim definidas, mas somente a partir de seus limites com a paisagem e com a arquitetura. Com isso o próprio termo *escultura* tornara-se difícil de definir assim como aceitá-lo como definição para um conjunto de trabalhos artísticos de natureza muito diversificada (KRAUSS, 1979, p. 133). Segundo Krauss (1979, p. 132):

A respeito dos trabalhos encontrados no início dos anos 60, seria mais apropriado dizer que a escultura estava na categoria de terra de ninguém [sic]: era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem.

Nesse sentido, a escultura assumiu sua total condição de lógica inversa para se tornar pura negatividade, ou seja, uma combinação de exclusões. “A escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura”. No primeiro momento estas parecem ser contraditórias entre si, mas quando colocadas contra muito do que era denominado *land art*<sup>40</sup> e arte ambiental, começaram a fazer sentido. No fim dos anos 60 e ao longo dos anos 70, a combinação de paisagem e não-paisagem passa a ser utilizada por muitos artistas. O trabalho *A Simple Network of Underground Wells and Tunnels*<sup>41</sup>, de 1975, da artista Alice Aycock (1946), não se compõe apenas de construções, mas certamente, é mais do que o lugar em que estas estruturas estão construídas (Figura 30) (ARCHER, 2008, p. 102).

---

<sup>40</sup> É uma corrente artística que inaugura uma nova relação com o ambiente natural, utilizando espaços e recursos naturais para realizar a obra. A natureza é o lugar onde a arte se enraíza. AMBIENTE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo351/ambiente>>. Acesso em: 13 de Fev. 2018. Acesso em 18 de abr. de 2015.

<sup>41</sup> *Uma simples rede subterrânea de poços e túneis* (tradução nossa).



Figura 31 - Alice Aycock, *Uma simples rede subterrânea de poços e túneis*, 1975. Concreto, madeira e terra, 71,12x1524x274,32cm. Reconstruído permanentemente em 2011. *Fields Omi/Architecture Omi, Ghent*, Nova York. Foto: Dave Rittinger.  
Fonte: <http://www.aaycock.com/sculpture1970.html>.

Cunhado pelo artista Robert Irwin (1928), para referir-se as situações em que o trabalho toma determinados lugares escolhidos pelo artista como localização real, uma realidade tangível (KWON, 2002, p.11), o termo *site specific*, passa a ser empregado para classificar produções de artistas tais como Richard Serra (1938), Robert Morris, Carl Andre (1935), Christo (1935) e Robert Smithson (1938-1973) (ARCHER, 2008, p. 102, 103).

Em *Spiral Jetty*<sup>42</sup> (1970), de Robert Smithson (Figura 31), o lugar está diretamente engajado e carrega as pretensões de envolver o corpo do homem em relações significativas com o espaço. O filme produzido a partir da obra *Spiral Jetty*, intitulado com o mesmo, tornou-se parte integrante e constitutiva do trabalho de Smithson e “testemunha a presença inestimável do desenho no germinar das ideias artísticas”<sup>43</sup>. Através das sequências de filmagens produzidas, a partir de um

<sup>42</sup> *Pier ou Cais Espiral. Site Specific*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>>. Acesso em: 15 de fev. 2018.

<sup>43</sup> Vídeo da obra disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=Cg\\_iJp6LAUc](https://www.youtube.com/watch?v=Cg_iJp6LAUc)>. Acesso em: 15 de fev. 2018.

helicóptero, sobre a imensa estrutura do *Spiral Jetty*, é perceptível que Smithson, conseguiu transferir seu desenho esquemático da obra feito sobre papel “para o plano do concreto e já não do meramente simbólico, ao associar o processo a diferentes media em simultâneo, o fílmico, a escrita, a escultura e, mais importante, o desenho, que é a força dominante na construção do seu trabalho”. Na sequência do filme, observa-se que o próprio Smithson é filmado, correndo de forma diversificada e aparentemente errante, de um extremo a outro da espiral, dando assim a perceber o contraste existente entre o movimento imprevisível do corpo do artista e o caráter gráfico (desenho) da espiral. *Spiral Jetty* é uma obra que faz o público tomar consciência da sua própria existência (COSTA, 2013, p. 163), não somente através da estrutura construída na paisagem, mas pela integração de diferentes materiais existentes e incipientes que, para Costa (2013, p. 184):

O texto *The Spiral Jetty*, escrito em 1971, foi assumido pelo artista como uma obra de arte em si, parte integrante, material, das obras homônimas que formam um conjunto ubíquo: a escultura na paisagem (ou escultura-paisagística?), o filme, os desenhos e a teia de disseminações das imagens-fotos, mediaticamente encenadas. Podemos afirmar que se tratava de um grande desenho em processo: entropia enquanto material de criação.



Figura 32 - Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Lama, cristais de sal precipitados e rochas, 457,2m de comprimento e 4,57 de largura. Construído em *Rozel Point, Great Salt Lake*, Utah. Foto: George Steinmetz.

Fonte: <https://diaart.org/visit/visit/robert-smithson-spiral-jetty>

Justamente pela problematização de uma série de oposições a circular em torno da categoria modernista *escultura*, o campo ampliado é gerado de modo a fazer com que a escultura torne-se apenas uma das definições que o constituem. Quando conseguimos nos situar dentro dessa ampliação, enxergamos outras categorias, mas nenhuma delas assimilável pela categoria *escultura* e percebemos que a *escultura* não é mais apenas um único termo contido dentro de um campo que inclui outras possibilidades organizadas de formas diferentes que começam ser pensadas. Logo, a exploração do campo ampliado na passagem para o pós-modernismo ocasionou uma ruptura tanto das práticas artísticas quanto dos meios de expressão. Os artistas passaram a ocupar diferentes lugares dentro do campo ampliado. Como resultado, passam a produzir composições complexas de linguagens, técnicas, agentes etc. A prática do artista não é mais somente definida em relação a um determinado meio de expressão, mas sim em relação às ações dentro de um conjunto de termos culturais para o qual, meios como fotografia, vídeos, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita, entre outros, possam ser empregados. O artista mobiliza e se desloca por vários suportes e linguagens para dar forma às suas inquietações. Por conseguinte, dentro de qualquer uma das posições geradas por um determinado espaço lógico, vários meios diferentes de expressão podem ser utilizados. Ocorre também que o artista pode vir a ocupar, sucessivamente, qualquer uma das posições. Da mesma forma, na posição limitada da própria *escultura*, a organização e conteúdo de um trabalho marcante irão refletir a condição do espaço lógico (KRAUSS, 1979, p. 136, 137).

A partir dessa concepção, para artistas procurando reestruturar a percepção e a relação entre o processo e o produto da arte, a informação e os sistemas substituíram as preocupações formais. A ideia ou o conceito é o mais importante e a forma material é secundária, efêmera, despretensiosa e/ou desmaterializada. As ideias desenvolvidas a partir do minimalismo, de situação, repetição e processo são fundamentais para que os artistas efetuem a transferência de uma concepção de obra enquanto objeto para um trabalho que implique a colocação do espectador em situação. “Um trabalho de arte pode ser entendido como um condutor da mente do artista para os observadores” (LEWITT, 2006, p. 206).

Richard Long (1945) fazia arte ao realizar caminhadas. Uma rota que pudesse ser facilmente conceitualizada – uma linha, círculo ou quadrado – era seguida no solo. A caminhada em si não podia ser experimentada por um público, o

qual, em vez disso, via alguma forma de documentação dela: um mapa com o desenho da rota da caminhada, um texto contendo informações passadas ou vistas no percurso, uma fotografia, uma sistematização da caminhada – tal como carregar um objeto encontrado durante um tempo até avistar outro e substituir um pelo outro. A lógica pré-programada de muitas dessas ações aproxima-se da sensibilidade do conceitualismo: uma caminhada de seis dias por todas as estradas, alamedas e pistas duplas dentro de um raio de seis milhas. Da mesma forma, Long podia parar a caminhada e fazer uma linha ou círculo com pedras ou gravetos, ou arrastando no chão as suas botas. “Estas eram deixadas para se desintegrar pelas forças da natureza e assim também só podiam ser realmente vistas como fotografia numa parede de galeria” (ARCHER, 2008, p. 93, 94).

Para *Cerne Abbas Walk*, de 1975 (Figura 32), uma obra inspirada em um desenho pré-histórico em grande escala chamado gigante Cerne Abbas<sup>44</sup>, o artista percorreu um imenso círculo em volta do desenho do gigante e depois sobrepôs a forma da caminhada em um mapa. Então fotografou a paisagem e o desenho do gigante, colando-as no mapa. Como prova da natureza única da obra, Long rotulou uma peça fotográfica que acompanhava: “Seus olhos vigiam uma milha campestre. O gigante caminha na colina, um passo, para sempre”<sup>45</sup>. Enquanto Long sonha com um gigante cujo passo duraria para sempre, ele só é capaz de oferecer, em comparação, um passo humano pequeno e finito. Como o gigante de Cerne Abbas permitiu que Long concebesse uma peça que nunca termina, ela une a linha finita com a eternidade expressa pelo círculo. Ao considerar os muitos caminhos de Long em termos do fluxo interminável de existências que ocorreram e ocorrerão, seu portfólio já extenso se estende muito além do quantificável. Os pontos de origem e fim representados se transformam em meros pontos, talvez os das elipses sugestivas (DAPENA-TRETERP, 2014, 114, tradução nossa).

---

<sup>44</sup> Chamado Cerne Abbas pela comunidade local de Dorset, na Inglaterra, a figura tem a pose sugestiva de caminhar - com as pernas abertas e com os dois pés apontados para frente – e só existe hoje porque o contorno é continuamente atualizado.

<sup>45</sup> Texto original: “His eyes watch over a country mile. The giant walks on the hill, one step, forever.” (DAPENA-TRETERP, 2014, 114).

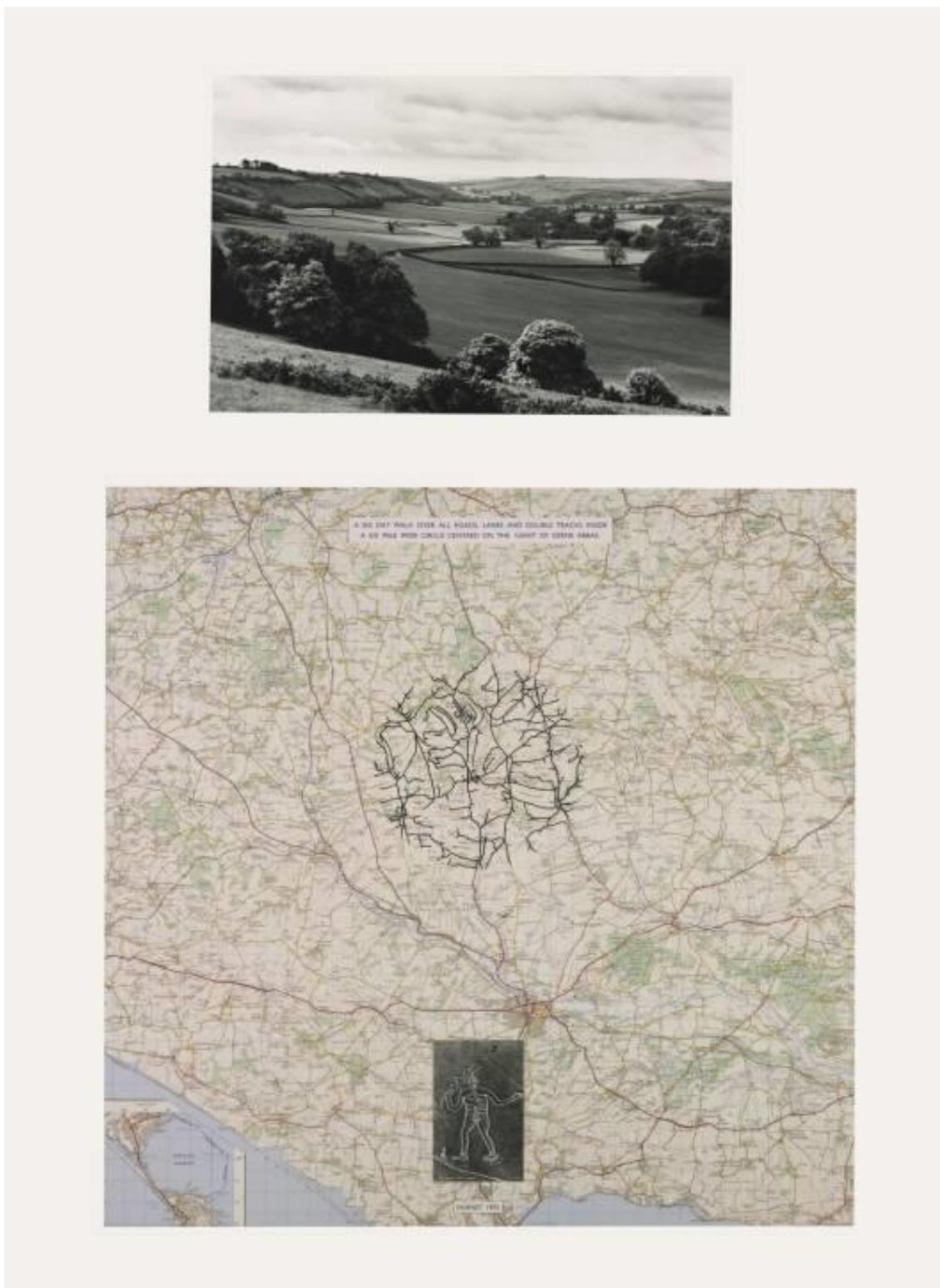


Figura 33 - *Cerne Abbas Walk*, 1975, Richard Long (born 1945). Na *Tate collection*. Richard Long / SODRAC / Tate, Londres, Reino Unido.

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-cerne-abbas-walk-t02066>

A partir do final dos anos 60, predominou o discurso de que os artistas teriam que assumir uma atitude crítica, com discurso politizado sobre a arte, em relação à sociedade. Os artistas, tradicionalmente vistos como individualistas

avessos às associações, passaram a organizar grupos que “levavam adiante a ideia predominantemente no Conceitualismo de que era de responsabilidade do artista tanto estabelecer o contexto para a sua obra quanto fazer a própria obra” (ARCHER, 2008, p. 118; DUVE, 2003, p. 102).

Em 1973, Beuys, demitido da Academia de Düsseldorf, formou a Universidade Livre Internacional – ULF, com objetivo de estimular a discussão através das fronteiras entre as disciplinas acadêmicas. Liberto das restrições impostas à pesquisa pelos imperativos econômicos e políticos do funcionamento departamental, Beuys esperava que fosse possível avançar o pensamento com relação às várias questões ao abordá-las de vários pontos de vista teóricos de uma só vez (ARCHER, 2008, p. 122). E as escolas de arte mais progressivas assumiram esse discurso conceitual. Segundo Duve (2003, p. 102):

[...]. Linguística, semiótica, antropologia, psicanálise, psicanálise, marxismo, feminismo, estruturalismo e pós-estruturalismo, em resumo, “teoria” (a comumente chamada “teoria francesa”) invade as escolas de arte e conseguem deslocar – às vezes substituir – a prática do ateliê enquanto renovam o vocabulário crítico e as ferramentas intelectuais a fim de aproximar o fazer do apreciar a arte [...]

A expressão *body Art* surge no contexto de experimentalismo do final da década de 1960 e agrupa várias tendências que tinham como denominador a proposta de *desfetichizar* o corpo humano. Liga-se inicialmente aos artistas americanos Vito Acconci (1940-2017), Chris Burden (1946-2015) e Bruce Nauman (1941). Suas obras apresentam algumas mudanças que implicam separação nítida entre o artista e o corpo, diferenciando-se de toda identificação até aquele momento (ARCHER, 2008, p. 104).

O trabalho de Nauman assumiu muitas formas, embora todas estivessem enraizadas na própria presença corporal do artista. Reprisando a *Fonte* (1917) de Duchamp, ele apresentou a si mesmo como o objeto moldado e fotografou a parte superior de seu corpo enquanto esguichava água pela boca em *Auto-retrato como fonte* (1966-70). No final dos anos 60, Nauman usava com frequência o seu corpo como modelo de seu trabalho, assim como enfocava outros aspectos de sua identidade: sua assinatura, por exemplo, apresentada em néon, porém risivelmente exagerada numa outra dimensão. (ARCHER, 2008, p. 104, 107, 108). Em 1967-

1969, sob a influência de coreógrafos como Merce Cunningham (1919-2009) e Meredith Monk (1942), Nauman, empreendeu uma série de ações em seu estúdio. Eram simples, repetitivas, regulares e metódicas. Esses estudos, nos quais ele era assunto principal, foram gravados em uma série de filmes curtos feitos a partir de 1967, em tempo real, sem roteiro e sem edição. Esses trabalhos indicam que Nauman acessa vários níveis da investigação do papel físico e mental e do ato artístico. Por meio dessas ações elementares, Nauman foi capaz de explorar as maneiras como um corpo pode intervir no espaço, os limites para a pertinência de uma ação e até mesmo a natureza do corpo como matéria-prima da obra (MAC-LYON, 2010, p. 2,4).

Em uma dessas ações - *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*<sup>46</sup> (1967-1968) Nauman caminhar de maneira particular sobre um quadrado desenhado no chão com uma fita adesiva<sup>47</sup> (Figura 33). A forma rítmica e rigorosa da caminhada de Nauman é composta no silêncio, no movimento “de um pé à frente do outro e na transferência do peso do corpo de uma perna a outra”, no exagero proposital das “torções do quadril e o balançar correspondente dos ombros” (BENETTI, 2011, p. 182). Nauman realiza movimento de vaivém, respeitando o perímetro de um quadrado desenhado no chão, “concêntrico àquele quadrado da dança”. No vídeo pode-se perceber que:

[...]. Ao fundo, há ainda um terceiro quadrado marcado com um espelho recostado em um dos lados, junto à parede, no qual aparece um trecho de imagem rebatida toda vez que Nauman passa ali em frente. A presença do espelho parece reafirma o partido de que o “corpo” não é algo dado nesses trabalhos, mas repetidamente buscado, constituído a cada vez. Além disso, a câmera disposta no canto inferior esquerdo não abarca as dimensões totais do quadrado maior e, sendo assim, o corpo sai parcial ou completamente do enquadramento, para reaparecer em seguida, caminhando sem perder o compasso (BENETTI, 2011, p. 182).

Benetti (2011, p. 182) atenta que os desenhos traçados no chão do estúdio servem mais para destacar:

[...] um certo caráter calculado que a repetição exaustiva do movimento parece conferir aos gestos, quase na tentativa de

<sup>46</sup> *Andando de maneira exagerada em torno do perímetro de uma quadrado* (tradução nossa).

<sup>47</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pkxIIbuMbDU>

esvaziar suas potencialidades expressivas por meio de um rigor que conduz à desnaturação.

Do que servir para direcionar e formalizar os exercícios do artista. De qualquer forma, “os limites demarcados acentuam o estranhamento provocado pela ausência do artista em certos quadros, momentos em que a câmera, em virtude de sua posição fixa, deixa de captá-lo” Portanto, o desenho no chão, evidencia os desenhos reprisados conferidos pelos movimentos do corpo de Nauman. (BENETTI, 2011, p. 182).



Figura 34 - Bruce Nauman, Frame do *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, 1967-68. Collection do *Lyon Museum of Contemporary Art*, Paris, França.

Fonte: [http://www.mac-lyon.com/static/contenu/fichiers/dossiers\\_presse/2010/dp\\_nauman\\_en.pdf](http://www.mac-lyon.com/static/contenu/fichiers/dossiers_presse/2010/dp_nauman_en.pdf)

Ao longo dos anos 70 o rótulo *body Art* se dilui e a performance afirma-se através da exploração da natureza absolutamente *não mercenária* do conceitualismo (em nível de signo, por exemplo) e “incorpora tecnologia e incrementa o resultado estético”. É o início do que os americanos chamaram de *performance art*, ao utilizar o corpo como matéria-prima, não o reduzindo à mera exploração de suas

capacidades. A performance vincula-se ao princípio básico de transformar o corpo do artista em suporte de uma linguagem de arte. De instrumento, ela passa ser um suporte que carrega certa força política e ideológica (ARCHER, 2008, p. 117; COHEN, 2002, p.44).

Na República Tcheca, Milan Knížák (1940), nas décadas de 1960, respondendo ao regime autoritário e repressor de seu país, realiza uma série de ações performáticas denominadas *Demonstrace* (*Demonstrações*) – ações realizadas grande parte das vezes na rua. Muitas das ações de protesto contra a imposição do regime soviético na antiga Tchechoslováquia realizada pelo grupo Aktual, do qual Knížák foi ativo integrante, foram sendo conhecidas no Ocidente através dos seus livros, grande parte deles manuscrita, documentando performances, a partir de escritos, desenhos e poemas, bem como alguns manifestos mimeografados (MELIM, 2009, p. 21). Em *Demonstrace jednoho*<sup>48</sup> (Figura 34), de 1964, Knížák desdobra, no chão da rua, estende uma grande folha de papel branco e opera conforme os comandos apresentados no cartaz do evento, que ele mesmo definiu:

Pare no meio da multidão, desenrole o papel no chão, pise nele, tire sua roupa normal e vista algo especial (por exemplo, casaco metade vermelho e metade verde, com uma algema e um lenço de renda fixado nas costas por um alfinetes, etc.):

POR FAVOR, SEMPRE QUE POSSÍVEL, ANDE POR TODO O LUGAR.

Deite sobre o papel, leia o livro, leia as páginas para rasgar, em seguida levante-se, amasse o papel, queime, varra cuidadosamente os restos, troque de roupa e vá embora<sup>49</sup> (MILAN KNÍŽÁK, s.d., tradução nossa).

<sup>48</sup> *Demonstração de um* (tradução nossa).

<sup>49</sup> Texto original (MILAN KNÍŽÁK, s.d.):

Zastavit se uprostřed davu, na zemi rozvinout papír, postavit se na něj, svléknout si normální oděv a obléci něco výjimečného (např. kabát napůl rudý, napůl zelený, na klopě zavěšená malá pila, na zádech přišpendlený krajkový kapesník apod), vystavit plakát s nápisem:

PROSÍM KOLEMJDOUNÍ, ABY, POKUD MOŽNO, PŘI PROCHÁZENÍ KOLEM TOHOTO MÍSTA KOKRHALI

Lehnout si na papír, číst knihu, přečtené stránky vytrhávat, pak vstát, papír zmuchlat, spálit, pečlivě zamést zbytky, převléci se a odejít.

As ações de Knízák mostram, entre outras coisas, um elemento de auto-representação, contendo um sentido de provocação. O suporte de papel está presente, não somente para demarcar o espaço de ação, mas também para registro de suas operações.



Figura 35 - *Demonstrace jednoho* 1964. Ação realizadas na rua, a partir de escritos, desenhos e poemas, bem como alguns manifestos mimeografados . República Tcheca.

Fonte: <http://www.milanknizak.com/192-akce/219-demonstrace/234-demonstrace-jednoho-1964/>

Sem dúvida, o impacto feminismo foi uma das influências mais importante sobre arte e sua crítica nos anos 70. A artista americana Adrian Piper (1948), com suas obras, desafia a relação entre o artista e o público através de certo

envolvimento com questões políticas através das suas obras, que perpassa por questões da área da consciência feminista e negra. (ARCHER, 2008, p. 124). A série *Catalysis* (1970-1973) é um exemplo intrigante do ativismo artístico de Piper: nela lida com a relevância da conduta pública e das construções de identidade. Em *Catalysis III*<sup>50</sup> (1970), por exemplo, a artista anda por uma rua de Nova Iorque, em meio a multidão, vestindo uma camisa que antes tinha sido toda pintada com tinta branca. Fixada na parte frontal da camisa, há uma cartaz com a frase *wet paint* (tinta fresca) escrita a mão “como se fosse uma pintura andando pela rua com a tinta ainda fresca” (Figura 35). Graw (2010, P. 198), analisa que, desse modo, seu movimento corporal é análogo ao gesto pictórico que provoca reações de quem a vê intrigado. O trabalho “apela para o medo de contato motivado por questões raciais do espectador, o traduz nos códigos da pintura e, desse modo, lhe dá visibilidade.

Piper foi se tornando cada vez mais consciente do quanto sua identidade como mulher negra afetava a forma e a intenção da sua obra. Em uma de suas performances, ela adotou uma identidade andrógina e ambígua: com maquiagem branca no rosto, um bigode desenhado, cabelo em estilo afro e envolta por uma luz difusa, ela se tornou, em *Eu sou a localização #2* (1975), ponto de convergência de crenças, atitudes e forças sociais (ARCHER, 2008, p.134).

---

<sup>50</sup> *Catalise III* (tradução nossa).



Figura 36 - Adrian Piper, *Catalysis III*, 1970. Ação realizada em uma rua de Nova Iorque, EUA, camisa pintada com tinta branca, cartaz com a frase *wet paint*. *Museum der Moderne Salzburg*, Áustria.  
 Fonte: <https://www.e-flux.com/announcements/12686/making-spaces-from-the-collections/>

Carolee Schneemann (1939) iniciou com a pintura de paisagem e desenhos de seres vivos, contudo, a partir de 1961, passou a explorar as novas opções estéticas tornadas disponíveis na esteira da *action painting*. Schneemann busca uma construção pictórica, incorporando “seu corpo físico e suas ações na obra. E o filme e a fotografia passam a ser utilizados para comunicar a qualidade expressionista e narrativa desta construção. *Up To And Including Her Limits (Até e inclusive os Limites Dela)*, de 1973, além de representar uma total integração entre ação e objeto, carrega um discurso sobre a “hipermasculinidade da *action painting* e a natureza sexualizada da “gota ejaculatória” de Pollock em particular”. Nua,

suspensa por uma corda que limita a extensão dos seus movimentos em uma instalação de extensas folhas de papel branco (nas paredes e no chão), Schneemann, segurando nas mãos lápis de cera, se move no sentido de alcançar o papel para deixar uma teia de “marcas coloridas, vestígios da energia do corpo em movimento” (Figura 36). Como Schneemann explica em 1977, *Up To And Including Her Limits* é o resultado direto da pintura fisicalizada de Pollock. “Todo o meu corpo se torna um agente de traços visuais, vestígios da energia do corpo em movimento” (REILLY, 2016, p. 3-7).

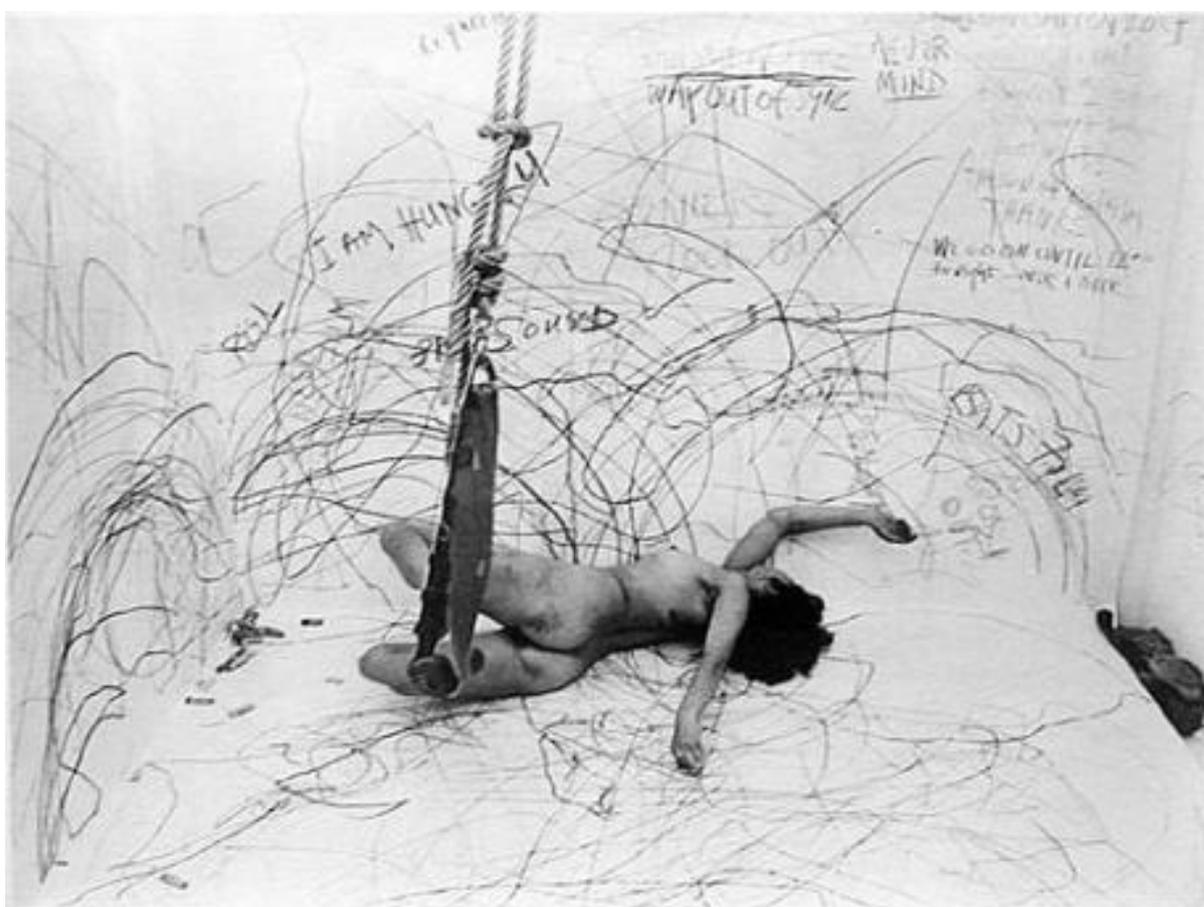


Figura 37 - Carolee Schneemann, *Up to and Including Her Limits*, 1973. Papel Crayon, corda, projetor de filme, vídeo e seis monitores. Cortesia de Carolee Schneemann e PPOW Gallery, Nova Iorque, EUA.

Fonte: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/carolee-schneemann-up-to-and-including-her-limits-1973-76/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/carolee-schneemann-up-to-and-including-her-limits-1973-76/)

No Brasil, Leticia Parente realiza a sua mais conhecida e perturbadora ação performática - *Marca Registrada*, de 1974<sup>51</sup> (Figura 37). Sobre o trabalho, Ribeiro em

<sup>51</sup> Vídeo disponível em: <<http://galeriajaquelinemartins.com.br/artista/leticia-parente>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

seu artigo *Diálogos estéticos e alguns caminhos da intertextualidade para a história da arte e do vídeo* (2014), menciona a descrição feita por Christine Mello:

Um corpo feminino sentado num banco com as pernas cruzadas e um dos pés diante da câmera [...]. Nas mãos, agulha e linha preta. Com firmeza, a linha é passada pelo buraco da agulha e faz um nó em uma das pontas. A mão delicada deliberadamente inicia uma costura incomum. Aqui o suporte não é algodão ou linho, mas a própria pele da artista. Não há titubeios, são gestos precisos os de Letícia Parente em sua performance, em tempo real, diante de uma câmera de vídeo (MELLO, 2008, p. 143 apud RIBEIRO, 2014, p. 107).

Nesse trabalho, Parente borda a própria a sola de um dos pés com a frase *Ma de in Brasil* (COSTA, 2009, p. 5). Em *Marca registrada*, há a apropriação e integração de elementos e sentidos propiciados pela escrita que aparece como elemento visual - como desenho e vídeo. Impregnada de materialidade e gestualidade, o vídeo que carrega um sentido simbólico referente ao contexto político e cultural da época, mas evoca outros sentidos:

Para além dos sentidos simbólicos, há ainda outros indizíveis. Fazendo penetrar a fina agulha nas camadas superficiais de sua pele, invadindo a superfície de seu corpo com aquele instrumento pungente, Letícia desarticula silenciosamente uma cadeia de experiências, valores, conceitos e idéias enraizadas na cultura artística e na cena política do momento. Mais do que minar valores arcaicos substituindo-os com outros mais novos, Letícia dá mobilidade aos sentidos. Parece antes colocá-los a mover-se do que trocá-los por outros quaisquer que pudessem valer mais. Não há o novo a ser substituído pelo antigo, mas há movimento crítico, questionamento. São justamente os valores, sejam eles da arte, da cultura ou da política que estão em questão. Afinal, um trabalho artístico exposto sobre a sola do pé que tocará a terra, o chão, não é aceitável para os valores de uma cultura que acredita que a arte eleva o espírito (COSTA, 2009, p. 7).

A forma em que o vídeo foi produzido - ausência de composição, o desprezo pela estruturação, a improvisação tanto da câmera que observa quanto da performer - parece ter apenas a função de registrar a ação (COSTA, 2007, p. 6). Assim, “a prática artística se transforma em prática vivencial, uma vez que a obra é participada e habitada ao mesmo tempo, no aqui e agora, por quem a fez (artista) e por quem a observa (público)” (RIBEIRO, 2014, p. 108).



Figura 38 – Frame do vídeo-performance *Marca registrada*, 10'33", Brasil, 1975.  
Fonte: <http://galeriajaquelinemartins.com.br/img/artist-image/large/61858938596-635.jpeg>

### 3 DESENHO CONTEMPORÂNEO

#### 3.1 O ESPAÇO DO DESENHO

O estado perpétuo do desenho floresceu no final da década de 1960 e início dos anos 1970 (HOPTMAN, 2002, p.11), em um cenário de tendências para dismantelar hierarquias que foram subprodutos das práticas de vanguarda nos últimos 50 anos, como a arte conceitual na década de 1960, e a ascensão do vídeo e da fotografia no mercado internacional da arte, contribuindo para que o desenho seguisse o seu fluxo na arte (DEXTER, 2005, p.8). Nos anos posteriores, o desenho pôde revelar sua potencialidade autônoma e muitos dos seus aspectos, que o torna:

[...] um objeto de tão difícil manejo - por implicar condicionalmente alguma mediação, por ser cheio de ambigüidades, ao mesmo tempo tão funcionalmente simples e simbolicamente complexo (COSTA, 2015, p. 17).

Esses aspectos incitaram o interesse de diversos artistas, críticos, pesquisadores, editores e instituições de arte, o que resultou no estabelecimento do espaço do desenho na arte contemporânea. Essa afirmação pode inicialmente ser atestada através da atuação de inúmeros artistas com produções contemporâneas direcionadas para o desenho: Richard Serra, Bruce Nauman (1941), Sol LeWitt (1928-2007), Marlene Duma (1953), William Kentridge (1955), Karl Haendel (1976), Susan Hefun (1962), Tania Kovats (1966) e Jina Valentine (1979) são alguns dos muitos artistas internacionais com trabalhos em desenho. E no âmbito nacional, pode-se citar: Edith Derdyk (1955), Nena Balthar, Yara Pina (1979), Gil Vicente (1958), Sandra Cinto (1968), Rosana Ricalde (1971) e Marlon de Azambuja (1978), entre muitos outros. As tantas produções de desenho desses e outros artistas são evidenciadas a partir de várias exposições individuais e coletivas, encontros e outros eventos que buscam reunir artistas que trabalham com o desenho: em 1992, o Museu de Arte Moderna (MoMA) publica o livro *Allegories of Modernism: Contemporary Drawing at Museum of Modern Art*, de Bernice Rose, em conjunto com a exposição de mesmo título. Além de discutir cada um dos trabalhos dos artistas da mostra e articular os temas apresentados na exposição em si, o livro reavalia as premissas de *Drawing Now* - uma exposição exibida no museu em 1976,

que também teve uma publicação de catálogo, de autoria de Bernice Rose. A curadora analisou os desenhos das décadas de 1960 a 1976 e, em seguida, examinou o período de 1976 a 1992 (ROSE, 1992, p. 6). Em 2002, o MoMA realizou a exposição *Drawing Now: Eight Propositions*. Dessa vez, o texto do catálogo da exposição foi escrito pela curadora Laura Hoptman. Nele, ela examina os trabalhos de desenhos da década de 90 e enfatiza que a celebração da valorização do desenho no final da década de 1960 e início dos anos 70 (HOPTMAN, 2002, p. 11).

E em 2010-2011, o MoMA volta a realizar uma exposição dedicada à produção do desenho - *On Line: Drawing Through Twentieth Century*<sup>52</sup>. Sob curadoria de Connie Butler e Catherine de Zegher, a intenção foi mostrar um afastamento da definição institucional do desenho e do papel como material de suporte. Em vez disso, os artistas, expandiram a linha do plano para o espaço, numa relação com o tempo. Compreendendo o trabalho de mais de cem artistas, a exposição mapeou a transformação do desenho entre 1910 e 2010, quando os artistas tornaram a linha um objeto de intensa exploração: como o caminho de um ponto em movimento ou um corpo humano em movimento (o dançarino traçando linhas dinâmicas pelo palco, o artista errante traçando linhas através da terra), como um elemento em uma rede e como um limite - político, cultural ou social. *Violin Phase* (2011), de Anne Teresa De Keersmaecker's (1960), é um desses trabalhos. *Violin Phase* é uma das quatro partes de sua primeira peça intitulada *Fase: Four Movements à Música de Steve Reich*, criada em 1981. Originalmente planejado para o palco e não para o espaço de exposição, *Violin Phase* foi realizado duas vezes por dia durante a mostra no MoMA. As apresentações foram organizadas para combinar com a exposição *On Line: Drawing Through the Twentieth Century* (2010-2011) (MOMA, s.d.). Sobre um grande quadrado de areia, com sua camada uniformemente varrida no chão, De Keersmaecker desenha formas circulares na areia à medida que se movimenta, conforme o diâmetro dos seus pés. Segundo a artista: “quando você trabalha com geometria e padrões geométricos, o que você realmente faz é medir a terra”<sup>53</sup>. Numa dança solitária, seu corpo torce de um lado para o outro, seus braços

<sup>52</sup> Site da mostra disponível em: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/#introduction>

<sup>53</sup> Texto original: “when you work with geometry and geometrical patterns, what you actually do is like measuring the earth”. Mencionado no texto do folder - *Anne Teresa de Keersmaecker - Work/Travail/Arbeid* *began*, elaborado pelo MoMA. Fonte: <<https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZilsljwMTcvMDMvMjAvM2ZsMmxoM3NhNI9BVERLX0Jyb2NodXJl>

movem-se em busca de equilíbrio com o restante do corpo e seus pés calçados varrem a areia produzindo manchas reveladoras da cor do piso. As marcas são traçadas e retraídas enquanto ela se move em padrões circulares, formando um desenho dos gestos que podem ser visto pelo público de uma varanda em um andar superior<sup>54</sup> (Figura 38). [...] “o próprio ato da dança se torna um desenho, uma inserção da linha no tempo e o espaço tridimensional do nosso mundo vivido”<sup>55</sup> (MOMA, s.d., tradução nossa).



Figura 39 - Anne Teresa De Keersmaeker's, *Violin Phase* para a fase: *four movements to the music of Steve Reich*, 2011. Ação apresentada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, EUA. Fotografia: Yi-Chun Wu/MoMA.

Fonte: [https://www.moma.org/calendar/performance/1580?installation\\_image\\_index=1](https://www.moma.org/calendar/performance/1580?installation_image_index=1)

---

X1I3XzFfLnBkZiJdXQ/ATDK\_Brochure\_R7%20%281%29.pdf?sha=fe7f64b35ffbc73b>. Acesso em: 3 fev. 2019.

<sup>54</sup> Documentário produzido pelo MoMA sobre *Violin Phase*, de Anne Teresa De Keersmaeker's disponível em:<<https://vimeo.com/21823379>>. Acesso em: 3 fev. 2019.

<sup>55</sup> Texto original (MOMA, s.d.): [...] “the very act of dance becomes a drawing, an insertion of line into time and the three-dimensional space of our lived world”.

Como corpo que dança, assume-se a ideia de um corpo *metafenômeno*, sugerido por Gil (2004, p. 53) para aludir um corpo paradoxal, no sentido que esse corpo é, não somente um corpo anatômico, cartesiano e ocidental, mas sensível, possuidor de outras texturas, modificador do tempo e do espaço, visível e virtual ao mesmo tempo:

Feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico [...] Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento de sua singularidade através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos (GIL, 2004, p. 53).

É um corpo paradoxal que produz desenhos em movimentos – marcas de um corpo que se abre e se fecha ao espaço e aos outros corpos, mas que também opera abertura do espaço interior que se revela ao reverter-se para o exterior (GIL, 2004, p. 57).

Há também a criação de espaços dedicados especificamente à promoção, experimentação, mostra e pesquisa sobre o desenho: um exemplo é o Drawing Center<sup>56</sup>, citado Yara Pina em uma entrevista dada à Renan Marcondes em 2014. Pina comenta que a instituição “se dedica especialmente à história e à produção contemporânea do desenho” (MARCONDES, 2014, p. 7). De acordo com o próprio site da Drawing Center, já foram apresentados mais de trezentas exposições no centro e foram publicados mais de cento e cinquenta catálogos. As exposições da instituição englobam uma ampla gama de atividades artísticas e adotam uma abordagem exclusivamente interdisciplinar, que integra o desenho à ciência, arquitetura, literatura, comida, movimentos políticos, teatro, cinema, música, fotografia, coreografia, têxteis e tecnologia (DRAWING CENTER, s.d.).

Durante os anos de 1990, as feiras de arte e bienais favoreceram o vídeo e a fotografia, mas no final da década houve uma mudança marcante em favor do desenho. Esse quadro deve-se não somente há um número considerável de artistas

---

<sup>56</sup> Museu localizado no distrito SoHo de Manhattan, EUA. A instituição explora o meio do desenho como primário, dinâmico e relevante para a cultura contemporânea, o futuro da arte e o pensamento criativo. Suas atividades, ambas multidisciplinares e amplamente históricas, incluem exposições; Open Sessions - um programa de curadoria de artistas que incentiva a comunidade e a colaboração; a publicação do Drawing Papers; e educação e programas públicos. Fonte: <<http://www.drawingcenter.org>>. Acesso em: 4 de fev 2019.

no centro das atenções durante a segunda metade dos anos 90 que escolheu o desenho como sua atividade principal, mas também ao interesse do mercado de arte diante das possibilidades técnicas e métodos muito melhores de transporte, enquadramento e instalação de exposições dos trabalhos de desenho e preservação de obras frágeis ou desajeitadas, direcionada para a intenção de serem alvos de venda (MCKENZIE, 2008, p. 5).

### 3.2 POTÊNCIA

Para Emma Dexter, no livro *Vitamin D: New perspectives in drawing* (2005)<sup>57</sup>, ao discutir sobre cento e nove desenhos de artistas de todo o mundo, considera que o enorme interesse dos artistas pelo desenho hoje, refere-se ao considerá-lo “um meio de fugir aos rigores do *conceitualismo*, *pós-estruturalismo* e *teoria crítica*” (DEXTER, 2005, p. 5). Essa afirmação parece impor ao desenho, baseado na espontaneidade e na vitalidade, um papel reducionista e até mesmo superficial a ser adotado por aqueles que desejam evitar a complexidade como se fosse possível isolar o desenho das suas implicações com o contexto e com sua autoanálise. Desse modo, parece colocar o *conceitualismo*, *pós-estruturalismo* e *teoria crítica* como características inerentes a determinadas práticas artísticas e não a conjuntura. Contudo, não se pode ignorar a relevância das colocações de Dexter no sentido de instigar discussões a respeito do desenho e assim revelar as suas potencialidades. Dexter (2005, p. 5) procura mencionar algumas dessas potencialidades em seu texto, sempre atrelados a experimentação. A curadora destaca que são aspectos usados para explorar noções de autenticidade, expressão, narrativa, sendo o meio perfeito de revelar experiências e a voz dos outros.

Não é concebido na arte contemporânea o desenho ser visto como uma simples relação bidimensional, engajada por normas, técnicas e materiais tradicionais. O desenho assume diferentes abordagens, assim como adotar diferentes suportes porque “o desenho é ilimitado, pois nem mesmo o traço, essa convenção eminentemente desenhística, que não existe no fenômeno da visão, [...]

---

<sup>57</sup> É um livro que documenta o atual momento artístico-histórico de artistas que estão redefinindo e empurrando os limites do desenho em novas direções. Neste livro o desenho é monumental para micro, do conceitual para o tridimensional, do preto e branco para a cor completa.

e colocamos entre o corpo e o ar, como diz Da Vinci, nem mesmo o traço o delimita” (ANDRADE, 1975, p. 74).

Com a aniquilação das hierarquias herdadas das tradições acadêmicas que respeitavam disciplinas, temas, técnicas e suportes, ocorreu a quebra de distinções entre pintura e desenho - e impressão - tornaram-se indistintas, e o suporte já não serve, invariavelmente, como uma linha divisória entre as disciplinas. O desenho é uma das principais linguagens da atualidade em que opera em uma variedade de formas, tanto conservadoras quanto revolucionárias (ROSE, 1992, p. 11).

Wandschneider e Faria (1999, p. 13), reconhece que embora muitos artistas continuem a trabalhar segundo a tradição:

[...] a arte contemporânea é por fatalidade histórica indisciplinada. Os artistas já não se regem por regras e convenções ditadas pela tradição, desarticulada ao longo de um século de rupturas e inovações; utilizam a tradição com o conhecimento dos modos como foi sucessivamente reinventada ou subvertida.

Quer dizer, na arte contemporânea as ações não são orientadas sob paradigmas definitivos, por isso as circunscrições do desenho convergem-se e transformam continuamente com outras disciplinas, concepções e instituições.

A curadora Laura Hoptman, ao analisar as produções de desenho na mostra *Drawing Now: Eight Propositions*, defende que o desenho ultrapassou os limites do papel e parecia estar em todos os lugares onde ações manifestavam algum tipo de desenho (HOPTMAN, 2002, p.11). Em suas próprias palavras:

Esta celebração do estado perpétuo do desenho tornou-se um rico florescimento do trabalho no final da década de 60 e início dos anos 70, quando a materialidade do objeto da arte sofreu uma profunda reavaliação. Livre das bordas da página, o desenho parece estar em todos os lugares - em escarificações na paisagem, em instalações *site specific*, em *performances*. As ações envolvidas nestas obras - como riscar, espalhar, andar - manifestam um tipo de desenho, mas mesmo entre os artistas comprometidos nestes atos de desenho metafóricos e efêmeros muitos ainda continuam a utilizar os meios mais convencionais, com lápis e papel, como forma de transcrição. Ao diagramar suas performances e registrar suas instalações, os artistas tornaram visível e concreto o que não poderia ser considerado material. Essa ideia de desenho como análogo à atividade tornou-se essencial para o desenvolvimento da arte conceitual e continua hoje entre os conceituais da década de 1980

como o método preferido de traduzir ações artísticas em objetos de arte<sup>58</sup> (HOPTMAN, 2002, p.11, tradução nossa).

No entanto, Costa (2015, p. 18) observa que Hoptman, ao construir parte do seu discurso na suposição de que todos os artistas:

[...], ao operarem “*site-specific installations*”, “*performances*” e outras ações afins, estariam assumindo uma posição contrária ao uso de meios “mais convencionais” de desenho e que, ao utilizarem “lápiz e papel”, estariam assinando uma declaração de inconsistência em suas atitudes. [...].

Configura-se em uma *total inversão* para Costa (2015, p. 18-20), pois optar por essas formas de trabalho costumam justamente implicar para o artista acontecimentos que podem ser atendidos através de desenhos *convencionais* - “tanto em uma perspectiva especulativa quanto prática em seu processo”, e cuja coexistência destes registros gráficos não configura algum problema em si. Mais, ao considerar o desenho apenas como um meio de tornar visíveis trabalhos que poderiam ser tomados como imateriais ou apenas um *método* para “traduzir ações artísticas em objetos de arte”, Hoptman demonstra uma análise não apenas *generalizante*, como também *simplificadora* do desenho, “tanto dos processos de trabalho destes artistas quanto de seus relatos e reflexões posteriores”. Afinal, Costa entende que não “constitui problema ou uma fraqueza o fato de um trabalho artístico poder ser considerado *imaterial*, em definitivo ou temporariamente”. Não há, nem mesmo diante da atenção ao processo, uma exigência em fazer converter cada movimento investigativo do artista em um objeto submetido às determinações de uma categoria artística tradicional. Além disso, quando associa *site specific*

---

<sup>58</sup> Texto original (HOPTMAN, 2002, p. 11):

This celebration of drawing's perpetual state of becoming made for a rich flowering of work in the late 1960s and early '70s, when the materiality of the art object underwent a profound reassessment. Freed from the confines of the page, drawing seemed to be everywhere - in scarifications of the landscape, in *site-specific* installations, in *performance*. The actions that went into these works - actions like scratching, scattering, walking - manifested a kind of drawing, but even as artists engaged in these metaphoric and ephemeral acts of draftmanship, many of them also continued to use the more conventional medium of pencil and paper as a means of transcription. By diagramming their performances and recording their installations, artists made visible and concrete what could not be considered material. This idea of drawing as an analogue to activity became essential to the development of conceptual art, and it continues today among post-1980s conceptualists as the preferred method of translating artful actions into art objects.

*installations e performances* a um ato de *desenho metafórico*, Hoptman contraria os depoimentos dos artistas e a análise dos teóricos envolvidos nestas situações recorrentes na *process art* que expressam o comprometimento destas propostas com a experiência direta, física e sensorial do sujeito com a materialidade, o que as afasta da intenção de metaforizar. A especial contribuição da maioria delas é que não se baseavam em comparações implícitas entre seus elementos e assuntos exteriores, mas justamente colocam-se como ação artística elas mesmas. Portanto, não são desenhos metafóricos, e sim, desenhos, mas fora das convenções normativas que organizaram a arte ocidental nos séculos precedentes.

Outra afirmação que parece ser equívoca é quando Dexter (2005, p.8) defende que o atual ressurgimento do desenho nos últimos anos é talvez o primeiro momento da história em que os artistas podem optar por desenhar como principal meio, confiante de que seu trabalho não perderá valor como resultado. O que parece um engano, pois pode-se afirmar que o desenho não ressurgiu, ele sempre esteve presente. Seria mais adequado dizer que o atual surgimento de uma nova abordagem de aspectos, sempre de enorme relevância e próprios do desenho, foram assumidos pelos artistas em seus trabalhos, onde mais uma vez, passam pelo crivo das convenções normativas da arte ocidental.

De qualquer forma, o prospecto de desenho e todas as formas de arte visual mudaram dramaticamente. A primeira década do século XXI é caracterizada por uma diversidade ainda maior do que aquela que existia como um fio comum que percorreu uma série de formas de arte nos anos 80. Entender o papel da arte em um ambiente cultural que está sendo constantemente redefinido é cada vez mais da competência de todo artista. Em nossa cultura global, as comunicações foram desafiadas e avançaram extraordinariamente ao longo do século passado e, particularmente, em termos eletrônicos, na última década. O desenho é uma linguagem capaz de superar barreiras culturais, que pode existir globalmente com uma expressão imediata. Desenho aborda a situação humana em níveis metafísicos e espirituais; é também um meio direto de expressar questões sociais e políticas em um momento de aguda ameaça política e terrorista (MCKENZIE, 2008, p. 4).

Com essa liberdade de abordagem, pode-se demarcar possibilidades de ocorrência do desenho na atualidade? Para Gonzaga (2011, p.16,17), em *Pontos, linhas, planos e textos no túnel do tempo*, sim. O autor observa três possíveis possibilidades de ocorrências para o desenho contemporâneo: primeiramente, o

desenho seria como lugar de resistência através da realização potente de trabalhos autorais vigorosos que carregam o não esgotamento completo dos valores modernos e que, agora, se apresentaria livre das imposições da exigência radical da ruptura e da novidade – “no mínimo ilusória, como agora é percebida”. Caracterizando como defesa, seria contra discursos progressistas que defendem processos unidirecionais irrevogáveis, baseados nos avanços tecnológicos. Uma busca da “reaproximação existencial com as coisas, os seres e o mundo, em oposição ao vetor galopante dos processos de distanciamento do real pelas vias abertas, cada vez mais totalitárias. A artista americana Janine Antoni (1964) parece estabelecer ligação com esse cenário quando observa-se que, ao contrário de muitos artistas contemporâneos e alguns críticos, não se nega a estabelecer um vínculo com as convenções artísticas: “é literalmente fazer um objeto que fala sobre história da arte, sobre o corpo, sobre ser mulher, identidade [...]”<sup>59</sup>. É só conhecer os trabalhos da artista para atestar essa afirmação (MIYOSHI, 2009, p. 134). Suas obras também têm relação com as “manifestações contra culturais que a antecedem em vinte ou trinta anos”. Antoni, de modo inusitado, busca explorar em seus trabalhos rituais corporais que incluem questões de gênero. Em *Loving Cair*<sup>60</sup> (1993) investiga a intervenção da pintura de ação, como a de McCarthy. Em uma sala, com o chão e paredes brancas, Antoni mergulha os cabelos dentro de um balde de tinta preta existente no espaço e dá início a movimentos com a cabeça no sentido de gerar marcas no chão, como um pincel (Figura 39). Numa posição em que os joelhos e suas mãos estão contra o chão - uma postura também considerada de humilhação ao altruísmo feminino - traça gestos no chão num confronto de proximidade e distância. Em vez de atacar a superfície pintada a partir de uma posição de segurança e controle semelhantes à Pollock, se posiciona encima do suporte, habita, mantém ligada ao mesmo, esfregando e deslizando em cada parte do chão. Não está mais em jogo apenas o olhar, mas sim o tato. Colocando todo o corpo, a materialidade do olhar é arrancada. Desse modo, Antoni “transforma um ritual diário do sexo feminino em um comentário excêntrico sobre o lugar das mulheres na pintura abstrata”. Antoni usa, mais uma vez, o corpo como instrumento de resistência ao controle social, que dita quais desejos são lícitos e despreza um

---

<sup>59</sup> (GORDON, 2008, p. 5 apud MIYOSHI, 2009, p. 134).

<sup>60</sup> *Cuidado amoroso* (tradução nossa).

corpo cujas expressões, Antoni vê a possibilidade de transcender os limites da racionalidade. Mas a fúria histórica é deslocada por um movimento lento e sensual, provavelmente mais agradável (NÚÑOZ, 2002, p. 447).



Figura 40 - Janine Antoni, *Loving Care*, 1993. Ação performática com tinta de cabelo (cor preto natural) sobre papel. Dimensões variáveis. *Anthony d'Offay Gallery*, Londres. Fotografia: *Prudence Cumming Associates*.

Fonte: <http://www.janineantoni.net/loving-care/>

Segundo Miyoshi, Benjamin Buchloh, referindo-se a *Loving Care*, considera que a obra de Antoni seria, não apenas redutiva em *termos pictóricos* - se comparada a Fluxus, Joseph Beuys e Diter Rot, como também não conferiria ao trabalho uma *emotividade específica*:

O que acontece no trabalho de Antoni é, precisamente, a espetacularização da teoria feminista. E a espetacularização das práticas Fluxus. As duas convergem numa operação estratégica bem planejada. E, certamente, um modo fabuloso de ser bem sucedido é usar uma performance Fluxus de 1965, de Shigeko Kubota, modificando-a um pouco numa galeria elitizada de Londres, bancada para fazer uma performance feminista pública e radical. Estou me

referindo à obra [de Antoni] com tintura de cabelo (BUCHLOH, 1994, p. 15 apud MIYOSHI 2009, p. 135).

Miyoshi (2009, p. 135, 136), julga que essa análise de Benjamin Buchloh reduz a obra em “a uma pequena variação de *Vagina painting*, de Shikego Kubota. Na sua concepção, *Loving Care*, estabelece vínculos com o século 19:

[...] inúmeros quadros oitocentistas representando mulheres sonolentas ou mortas sobre superfícies úmidas, com os cabelos longos e esparramados contêm elementos que as obras de Kubota, Nam June Paik [Fig. 3], Yves Klein e Jackson Pollock não utilizam. *Loving Care* extrai parte de sua força exatamente de todas essas pinturas e performances em conjunto. A ação de Janine Antoni contrapõe-se à imobilidade daquelas mulheres, fazendo uso enérgico não só do corpo como também dos cabelos,<sup>7</sup> convertidos num pincel e configurando uma espécie de nova alegoria da pintura.[...]

De certo modo, *Loving Care* vai além da crítica feminista e supera as referências modernas – “é uma crítica ao próprio fazer artístico, contemporâneo e de outros tempos” (MIYOSHI, 2009, p. 136).

Numa segunda possibilidade, o desenho se valeria da sua histórica posição subsidiária em relação ao trabalho final, como esboço ou projeto, como meio imediato de projeção de ideia. Nesse sentido, o autor destaca a natural aptidão do desenho para a captura imediata da ideia que sempre foi tão valiosa para o artista em todos os tempos. Desse modo, os desenhos apresentam-se como projetos, seja adquirindo forma técnica, seja em forma mais poética, por assim dizer, tateantes e especulativos. Os desenhos do trabalho *Compensação por Excesso* (*Compensation by Excess*), de Paul Setúbal, realizado em 2018, configuram-se como projeto para a ação em que o artista sustenta com o peso de seu corpo uma escultura de Franz Weissmann *Coluna Vermelha*, da década de 1970, por cerca de 45 horas (Figura 40). O sistema de roldanas permite que o corpo do artista suporte o peso da obra, que a qualquer deslize pode cair (Figura 41). Os esboços apresentam anotações de intenções de cálculos, de materiais e até mesmo posição do artista ao manter suspensa a escultura com cerca de 200 quilos a 2 metros e meio de altura (PAUL SETÚBAL, s.d.). Há uma conexão muito forte entre os esboços e a realidade de execução do projeto. O projeto como foi idealizado tinha que acontecer porque fazia parte de como “lidar com os mecanismos da arte que legitimam os valores históricos e comerciais”. Durante o período de montagem, “em um mesmo dia, o projeto era

viável e inviável várias vezes”, comenta Paul Setúbal para revista online *Bravo!*<sup>61</sup>. A importância dos desenhos como projeto pode ser atestada através da presença destes desenhos no site oficial do artista como elementos integrantes do trabalho e seus compartilhamentos em outros sites como material de divulgação.



Figura 41 - Paul Setúbal, *Compensação por Excesso (Compensation by Excess)*, 2018. Registro fotográfico da performance realizada no setor de performance, em SP-Arte, São Paulo, abril de 2018. Fonte: <https://www.paulsetubal.com/compensacao-por-excesso-sp-arte>

---

<sup>61</sup> Matéria *SP-Arte abre espaço à performance - Paul Setúbal e Karla Giroto estão entre os artistas que apresentam trabalhos simultâneos e ininterruptos* (publicada em 11 de abril de 2018). Fonte: <<https://medium.com/revista-bravo/sp-arte-abre-espaco-a-performance-fd3e717e8fd0>>. Acesso em: 11 jan. 2019.

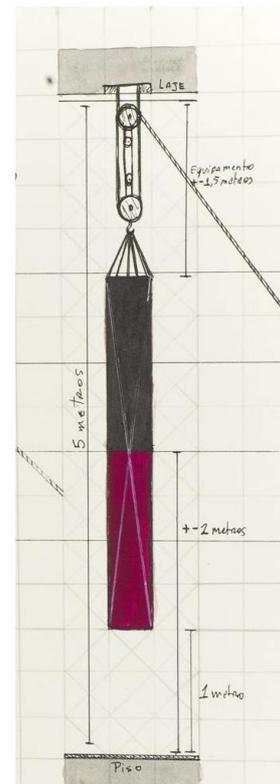
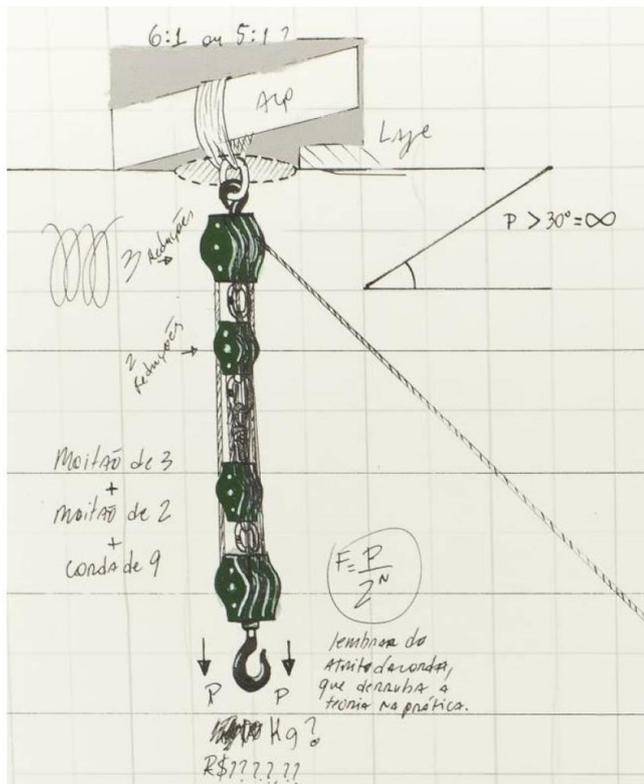
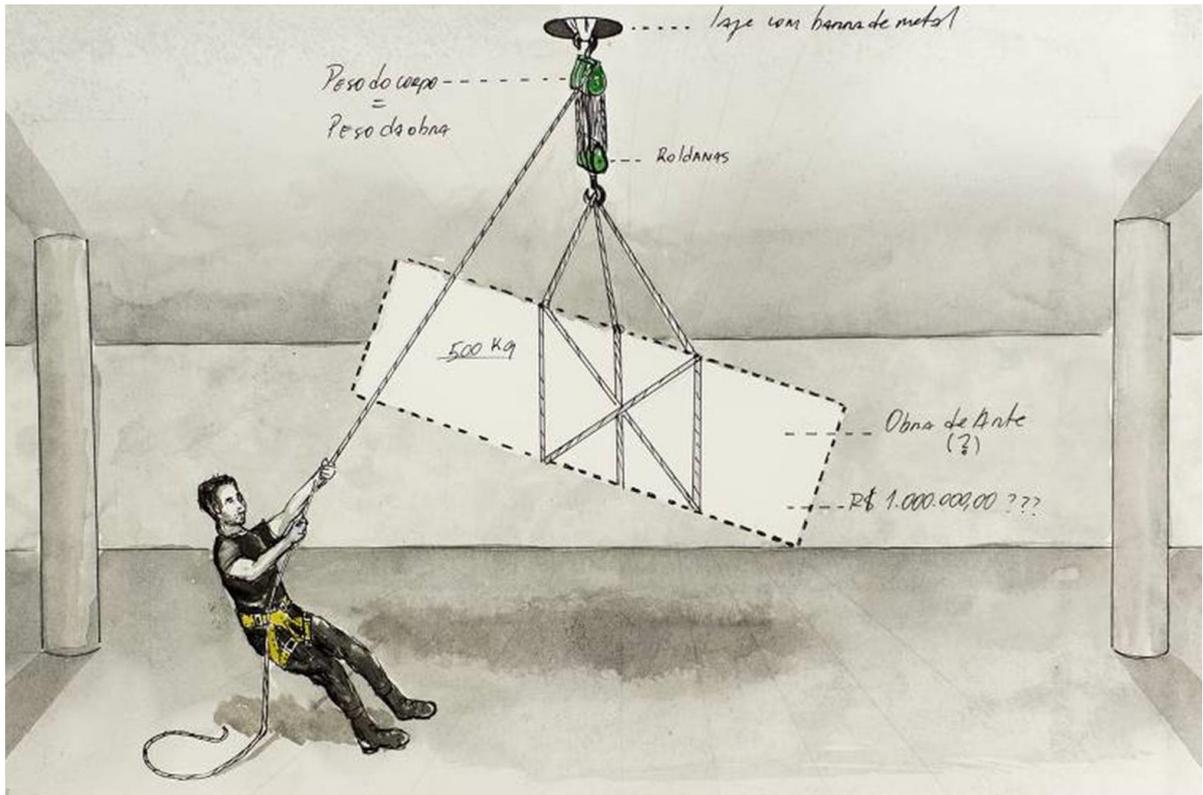


Figura 42 - Paul Setúbal, esboços do trabalho *Compensação por Excesso (Compensation by Excess)*, 2018. Nanquim sobre papel (projeto).

Fonte: <https://www.paulsetubal.com/compensacao-por-excesso-sp-arte>

E como terceira possibilidade, poderia adotar recursos técnicos de seus sistemas tradicionais de representação, “lindando em consonância com o *modus operandi* paradigmático das imagens técnicas”, num campo ampliado de possibilidades técnicas e carregando atitudes que se revelariam pós-moderna. Nos trabalhos do artista sul-africano Robin Rhode, evidencia-se uma relação narrativa entre o desenho e com o corpo do artista. O caráter transitório do desenho é altamente visado nas proposições de Rhode, cuja sutileza do registro gráfico é ampliada ao ser colocada em contraponto com a tentativa do artista de se relacionar com ela (MARCONDES, 2013, p. 6). No trabalho *Apparatus* (2009), Rhode interage com um desenho em transformação produzindo pelo artista que claramente se vale das técnicas tradicionais de representação, como perspectiva e claro-escuro (Figura 42).



Figura 43 - Robin Rhode, *Apparatus* (detalhe), 2009. Registro da ação do artista com o desenho em transformação feito de giz sobre parede, dimensões variáveis.

Fonte: <https://www.lehmannmaupin.com/artists/robin-rhode#inquire>

A estratégia de transformação do desenho o coloca também em interação com o corpo do artista. Na sucessão de fotografias da ação, os movimentos de

Rhode parecem alterar as representações bidimensionais, comprimindo espaço e tempo em um *storyboard* fictício. Combinando o expressionismo individual com preocupações socioeconômicas mais amplas, o trabalho de Rhode revela um domínio da ilusão, uma rica variedade de referências históricas e contemporâneas (LEHMANN MAUPIN, s.d.).

### 3.3 ESTRATÉGIA

Molina (2002, p. 18, 19) faz uso da palavra *estratégia* para representação mais próxima da situação do artista contemporâneo, particularmente o artista que trabalha com o desenho. Para o autor, *estratégia* é a melhor sentença que caracteriza o comportamento atual em seus aspectos mais críticos e também preserva certas descrenças que irão atuar sobre o sentido negativo na produção do trabalho, pois tenderá a interpretar os fatos em uma função exclusiva do êxito dos seus objetivos e porque, em muitos casos, será confundido com o meio que provoca sua realização (MOLINA, 2002, p.19).

Uma *estratégia continuada*, baseada no que em termos militares, converte um exército de vanguarda em um exército de ocupação. A estratégia não fala sobre o conflito, nem sobre os planos que deram origem a esta situação, mas sim, se direciona para em uma situação ameaçadora, pontual, onde há a distribuição de forças em uma cena específica para tomar decisões imediatas. Isso porque, “a precisão e previsão dos detalhes, as dobras e desdobras da ação, a disposição adequada dos materiais, a adequação dos mesmos para determinar a ação”<sup>62</sup>, certamente são metáforas esclarecedoras do caráter imediato, até mesmo trágico, que por sua vez, parece traduzir a situação do artista - sempre sujeito ao estresse que sente ao iniciar uma ação que leva a um resultado sempre incerto. Dessa forma, a estratégia está mais ligada à ação do desenho do que ao próprio desenho. O plano do desenho obedece à ação, ou em termos clássicos - ao desenho interno. E também atende uma imagem esclarecedora da ação do artista - a necessidade de

---

<sup>62</sup> Texto original (MOLINA, 2002, p.19): “la precisión y previsión del detalle, los pliegues y los repliegues de la acción, la disposición adecuada de los materiales, la adecuación de ellos a determinar la acción”.

ver o estágio e o cenário de operações de acordo com os movimentos (MOLINA, 2002, p.19).

Costa cita Delfim Sardo na acepção que o autor discorre sobre a *alta performatividade* própria do desenho contemporâneo:

[...] o artista desenvolve uma competência específica em resposta a um “interior critério de exigência” e cuja possibilidade de avaliação pauta-se na “ficção sobre os parâmetros de exercício que o artista se propôs”. Nesta perspectiva de Sardo, o circuito entre projeção e realização no processo do desenho artístico ocorre circularmente, como um motor operacional cuja meta ou finalidade encontra-se no próprio funcionamento. Não há, nesta definição, hierarquia nem divergência valorativa entre virtuosismo ou liberdade criativa, entre competência compulsiva e investigação poética. E ainda, o que remove este desenho de uma armadilha autotélica é seu movimento por apropriar-se de métodos e códigos gráficos específicos de outras áreas (imaginários científico, técnico, infantil, doméstico, psicopatológico, etc.), incorporando-os ao contexto artístico ao envolvê-los em relação com uma contraparte de ordem estética (SARDO, 2006, p.43 apud COSTA 2015, p. 26, 27).

O movimento de apropriar-se é o que talvez seja a mais interessante sobre desenho. Permite que seja a própria objetividade da transmissão, seja impulso, sentimento, percepção ou conceito. O desenho revela o movimento mais sutil, a análise mais clínica, o drama mais preciso (MCKENZIE, 2008, p. 11). São estratégias de lidar com o fato de desenhar, e mostram claramente a *diferença* a partir da qual o significado *desenho* é construído, para demonstrar que é exatamente isso que se quer realizar, “o que determina a *técnica*, a forma do desenho, em função dos problemas que são citados, nas referências que os desenhos fazem sempre de outros desenhos”. Não é a maneira como cria ou representa a realidade, mas o modo como o cita, o que nos fala sobre isso. A descrição das estratégias de Henri Matisse (1869-1954), Hans Bellmer (1902-1975), Duchamp, Kazimir Malevich (1879-1935), entre outros, fala muito pouco como estes artistas pensaram sobre como desenhar a partir do que eles nos dizem sobre seus processos. Poucos indicam como podemos reconstruir seus processos a partir do que sabemos e da ideia de como pensamos que isso aconteceu (MOLINA, 2002, p.19):

Da mesma forma que falamos anos depois do que fizemos em nossas vidas, como uma interpretação em mudança, dependendo dos projetos que fizemos dela. Qual dessas versões é a verdade,

não é um fato tão importante quanto descobrir qual dessas versões é capaz de construir nossa realidade<sup>63</sup>.

O resultado de uma ação cujo êxito resolveu o problema que o desencadeou, anulando a tensão que formulou a necessidade e o significado do desenho; apenas impedindo seu surgimento, problematizando sua validade, questionando sua vigilância, pode o novo desenho falar da necessidade que temos agora deles. Mostrar os processos graficamente, sistematizá-los verbalmente, é criar necessidades culturais das quais é possível estabelecer as diferenças que se apresentam pertinentes, modificando o imaginário do qual é possível se entender (MOLINA, 2002, p.19). Mckenzie (2008, p. 6) fala em revolução, mas deixa claro que há certa adequação em tal revolução - um reconhecimento da necessidade de refletir e construir. Fisicamente, em papel ou outra superfície, o desenho pode fazer exatamente isso. O processo de harmonizar o caos - uma expressão pessoal e irrestrita - da vida moderna é um dos muitos desafios que podem ser enfrentados através do desenho. Cada desenhador terá uma definição ligeiramente diferente do que o desenho significa para ele.

---

<sup>63</sup> Texto original (MOLINA, 2002, p.19):

De la misma manera que nosotros hablamos años atrás de qué es lo hicimos en nuestra vida, como una interpretación cambiante en función de los proyectos que nosotros efectuamos de Ella. Cuál de estas versiones es la verdad, no es un hecho tan importante como el de averiguar cuál de estas versiones es capaz de construir nuestra realidad futura.

#### 4 CONSTRUÇÃO DO DESENHO PERFORMATIVO

O intento nesse capítulo é a construção do desenho performativo através da interlocução com diversos estudos de autores que tratem de questões envoltas da ação do corpo no processo de criação e da relação entre desenho e corpo e apresentar trabalhos contemporâneos que detenham aspectos e estratégias que correspondam ao desenho performativo. O uso do termo *desenho performativo* refere-se à coexistência desenho-corpo no processo que em procura, explorar o gesto de desenhar, seja do domínio visível ou imaginário, considerando questões fenomenológicas que alteram a noção de projeto ao problematizá-lo dentro do tempo da ação e as alterações que podem ocorrer nele.

O desenho performativo é associado com o processo de pensamento, não no sentido de colocar o desenho como mediador, fixá-lo como instrumento e muito menos com intuito de dar atenção à forma-matéria, mas de centrar as ideias como articuladoras das ações do corpo do desenhador. Por isso, na investigação dos trabalhos expostos a partir daqui, o resultado visual quando existente, não é considerado, apenas a exploração do gesto de desenhar – é atentar em produzir, centrar-se na sua própria criação.

Ao abordar a ação do desenhador performativo, é imprescindível buscar definições e distinções a respeito do gesto e do movimento. Seguindo a proposta de Hubert Godard, em *Gesto e Percepção* (2003), movimento é um fenômeno que “descreve os deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço, do mesmo modo que uma máquina produz movimento”. O movimento é um fenômeno constante, mesmo que não seja perceptível. É próprio de cada parte do corpo humano, é vital. O gesto, em contrapartida, “se inscreve na distância entre esse movimento e a tela de fundo tônico-gravitacional do indivíduo, isto é, como pré-movimento em todas as suas dimensões afetivas e projetivas”. Nesse espaço, há “expressividade do gesto humano, expressividade que a máquina não possui” (GODARD, 2003, p.17). O pré-movimento seria a atitude em relação “ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé”. Ao movimentarmos, é o pré-movimento que produz a carga expressiva que diferencia movimento de gesto (GODARD, 2003, p.13). Portanto, pode-se considerar que o que diferencia o movimento do gesto na experiência do desenho performativo, é a própria consciência do desenhador tem da ação do seu

corpo em estado de criação do desenho. É maneira como o desenhador trabalha consciente o seu corpo numa dimensão performativa.

O termo *performativo* emerge nos estudos e de análise do discurso a partir de trabalhos como *How to do things with words* (1955/1962) de John Langshaw Austin. O termo *performativo* é “usado em uma variedade de formas e construções cognatas, assim como se dá com o termo *imperativo*”. *Performativo* é uma derivação “do verbo inglês *to perform*,” verbo atrelado ao substantivo *ação*, e indica que, ao se lançar um determinado pronunciamento, está na verdade, estabelecendo ação concreta, não sendo, por conseguinte, “considerado um mero equivalente a dizer algo” (AUSTIN, 1990, p. 25). Ou seja, a própria declaração das palavras, realizadas em certas condições, significa a execução de uma ação. Por exemplo: “aposto cinco reais que amanhã chove”. Com essa expressão descrevemos o que pensamos ou fazemos, mas com ela “fazemos realmente alguma coisa” (OLIVEIRA, 1996, p. 152).

Isso significa que há certas palavras, dentro de um campo de linguagem, ao serem proferidas, possuem qualidade do fazer, da ação. Contudo, mesmo diante da formulação de critérios de realização de um ato performativo, Austin admitiu a grande dificuldade de distinção e identificação de pronunciamentos de caráter performativo. Em virtude disso, Austin resolve “retomar toda a questão inicial e repensá-la. Sua pergunta é então: que significa dizer que dizer algo é fazer algo? na sua resposta, permanece a perspectiva fundamental: a linguagem é um tipo de ação humana” (OLIVEIRA, 1996, p. 152, 154, 156). Logo, é fácil de compreender que o sentido do performativo de Austin, é uma ação humana de ocorrência cotidiana, ordinária. E que por isso, é compreensível que a palavra *performativo* seja tomada por outros campos, incluindo a arte, visto que [...] “a arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado” (ARCHER, 2008, p. 236). Ao posicioná-lo na poética do desenho, a colocação *drawing is a verb*<sup>64</sup>, de Richard Serra, indica uma simultaneidade entre dizer e fazer, relativo ao perfazer do performativo, ou mesmo ao que se está fazendo diante de outrem e, assim, pode ser percebido como fato autônomo. Logo, observa-se que envolve certo desempenho, que alcança ou não o “a fazer” originalmente intencionado.

---

<sup>64</sup> Mencionado por Costa (2015, p. 18).

Apesar de Coker afirmar que o *hiperdesenho* recusa planejamento e a premeditação – é outro desenho surgido a partir da inexistência de qualquer estímulo antecedente, a intenção do desenho performativo aproxima-se de alguns aspectos do *hiperdesenho* sinalizados por Emma Cocker, no sentido que é um desenho do meditativo corpóreo num tempo presente que possui a intenção de ativação no momento de ação, pois atua diretamente no decorrer do processo e que em muitos trabalhos apresentados a partir daqui, “é iniciado na esperança de manifestar aquilo que não poderia ter sido concebido desde o início e nem planejado com antecedência” <sup>65</sup> (COKER, 2012, p. xiii, tradução nossa).

Fazendo e sendo assim, o desenho é voltado para si com intuito de considerar as condições de sua própria criação e potencialidade, “sendo isso análogo ao pensar pensando sobre o pensamento - um reduto Foucaultiano” <sup>66</sup> (COKER, 2012, p. xiii, tradução nossa). O interesse é direcionado pela contingência que algo aconteça, nesse sentido Coker (2012, p. xiii, tradução nossa) enfatiza:

Não mais preocupado em dar representação material àquilo que já foi conceituado ou é conhecido por existir, o objetivo (oblíquo) de tal prática pode ser produzir uma condição germinativa na qual algo inesperado ou imprevisto possa surgir. Ele define algo para que algo mais aconteça. Isso não é conceber o desenho como um esboço preliminar ou preparatório que - como a hipótese - cria a premissa de que algo desconhecido ou não planejado possa ocorrer<sup>67</sup>.

Essa forma específica de desenho torna-se meditativa, onde é ativada como um processo de pensamento vivo e reflexivo, que ocorre no momento presente:

O corpo em movimento executa o desenho no tempo e no espaço além do reino de duas dimensões, esculpindo linhas invisíveis no terreno de terrenos mais expansivos. Libertada das expectativas habituais de representação e premeditação, a linha vagueia.

---

<sup>65</sup> “[...]; which does not follow, but is initiated instead in the hope of making manifest that which could not have been conceived of at the outset nor planned for in advance” (COKER, 2012, p. xiii).

<sup>66</sup> “[...], this being analogous to thinking thinking about thinking – a Foucaultian fold” (COKER, 2012, p. xiii)..

<sup>67</sup> Texto original Coker (2012, p. xiii):

No longer concerned with giving material representation to what has been already conceptualized or is known to exist, the (oblique) aim of such a practice might be to produce germinal condition wherein something unexpected or unanticipated might arise. It sets something up in order for something else to happen. This is not to conceive of drawing as a preliminary or preparatory sketch that – like the hypothesis – creates the premise for something unknown or unplanned for might occur.

Preocupado apenas com o tempo presente de sua existência em desenvolvimento e o momento futuro possível de um encontro com algo desconhecido, o desenho se torna inquieto. Isso incomoda. Nestes termos <sup>68</sup> (Cocker, 2012, p. xiii, tradução nossa).

Mas como acontecem com *hiperdesenho*, as ações que esse corpo executa referem-se precisamente ao instante em que acontecem – um tempo presente. Assim, ao longo do processo de desenho, além dos traços, linhas que o corpo vai registrando sobre o suporte, produzem-se outras marcas que ultrapassam o domínio desse suporte. Esta reflexão pode ser entendida através dos gestos que esse corpo em movimento executa em simultâneo com a ação de desenhar. O corpo que pela sua natureza tridimensional tanto desenha sobre o suporte como também, pelos gestos que acompanham o desenho, deixa marcas invisíveis no espaço que se situa fora desse suporte, isto é, nas palavras de Emma Cocker “[...] um corpo pontuando um caminho ao longo do espaço” [...] (Cocker, 2012, p. xiii).

Ao centrar no processo de criação, nos acontecimentos do desenhar, designado aqui como desenho performativo, é relevante uma aproximação de uma abordagem do termo *processo*. Uma abordagem de processo como Costa bem coloca: não se restringe as particularidades históricas da *process art*, em “que caracteriza o grupo de artistas norte americanos cujos trabalhos ficaram marcados por esta problemática” (LEE apud COSTA, 2015, p. 31). Muitos desses artistas foram mencionados e seus trabalhos discutidos no segundo capítulo - *Mobilização do Corpo*, para enfatizar uma apreciação renovada da relação entre arte e vida que se estabeleceu a partir do momento que a atenção se deslocou gradualmente da pintura como um objeto e focou-se na presença do corpo do artista no próprio gesto de pintar. Mas também aproxima-se de outra acepção mencionada por Costa (COSTA, 2015, p. 31): “evento ou ato pelo qual algo passa a ser ou simplesmente é”. Costa, ainda se referindo ao estudo de Lee, escreve que em ambas as abordagens, evidenciam-se “a componente temporal implicada na materialidade”. O que significa que, ao envolver os sentidos correspondentes de desenho e processo:

<sup>68</sup> Texto original (Cocker, 2012, p. xiii):

The moving body performs the drawing in time and space beyond the realm of two dimensions, carving invisible lines across the ground of more expansive terrains. Liberated from the habitual expectations of both representation and premeditation, the line wanders. Concerned only with the present time of its unfolding existence and the future-possible moment of an encounter with something unknown drawing becomes restless. It stirs, uneasy. In these terms.

[...] ‘meios e fins são inseparavelmente entrelaçados’, isto é especialmente evidenciado na duração, seja a do fazer, da matéria, de determinada condição ou da recepção da obra. ‘O que isto mostra é que desenho não é simplesmente um meio para {atingir} um fim. Pelo que isto revela, sua finalidade é {em si} uma mediação - a caminho de algo mais’ (LEE apud COSTA, 2015, p. 31).

Ou seja, Costa entende que a autora tem no tempo do evento uma condição que propicia onde é “possível deslocar a atenção da oposição forma-matéria, privilegiada em análises voltadas predominantemente à espacialidade”. O encontro de desenho e processo em um discurso traz consigo o elemento da “temporalidade” como fator principal:

Nesta sua proposta, mantém-se a ênfase no processo sem estabelecer interrupções de início/fim, fraturas em sua extensão. Entretanto, esta continuidade não gera uma longa indiferenciação, um campo homogêneo: se reconhece um relevo de zonas distintas pelos quais se observa os movimentos característicos do processo, tais quais ondulações, deslizamentos e correntes. O trajeto entre o que se entende como meio e fim não se perde em sua transitoriedade, mas justamente segue aí. O desenho é permeado pelo conceito de mediação, continuamente (COSTA, 2015, p. 33, 34).

## 4.1 CORPO PERFORMATIVO

Ao considerar o corpo um dispositivo primordial no estudo do desenho performativo, neste capítulo investigamos o corpo inscrito em pensamentos dos filósofos Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e Gilles Deleuze e Félix Guattari e nos próprios conceitos engajados na operação de desenhar, tomamos outros autores, projetos artísticos contemporâneos, num entendimento de desenho performativo, e outras abordagens, considerando suas afinidades com o campo de questões de modo a explicitar a importância corporal do desenhador performativo durante a sua experiência.

### 4.1.1 Consciência Corporal

Na obra *Fenomenologia da percepção* (1999), Merleau-Ponty muda o foco da afirmação de Descartes (“penso, logo existo”), que coloca a certeza da existência no pensamento (na consciência ou na alma), para situá-la no corpo e desenvolve o conceito de *Corpo Próprio*. O *Corpo Próprio*, para o autor é a ideia de que cada pessoa é um corpo que percebe e que pensa – e, pensando, atua no mundo e sobre si mesmo. Desse modo, Merleau-Ponty, defende um monismo corpo/consciência, criticando radicalmente a dicotomia sujeito/objeto (MERLEAU-PONTY 1999, p. 269, 270):

[...]. Portanto, sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total. Assim, a experiência do corpo próprio opõe-se ao movimento reflexivo que destaca o objeto do sujeito e o sujeito do objeto, e que nos dá apenas o pensamento do corpo ou o corpo em idéia, e não a experiência do corpo ou o corpo em realidade. Descartes o sabia muito bem, já que uma célebre carta a Elisabeth distingue o corpo tal como ele é concebido pelo uso da vida do corpo tal como ele é concebido pelo entendimento. Mas em Descartes esse singular saber que temos de nosso corpo apenas pelo fato de que somos um corpo permanece subordinado ao conhecimento por idéias porque, atrás do homem tal como de fato ele é, encontra-se Deus enquanto autor racional de nossa situação de fato. Apoiado nessa garantia transcendente, Descartes pode aceitar calmamente nossa condição irracional: não cabe a nós sustentar a razão e, uma vez que a reconhecemos no fundo das coisas, resta-nos apenas agir e pensar no mundo. Mas, se nossa união com o corpo é substancial, como poderíamos sentir em nós mesmos uma alma pura e dali ter acesso a um Espírito absoluto? Antes de colocar essa questão, vejamos tudo o que está implicado na redescoberta do corpo próprio. Ele não é apenas um objeto entre todos, que resiste à reflexão e permanece, por assim dizer, colado ao sujeito. A obscuridade atinge todo o mundo percebido.

Um corpo não é um objeto, mas tampouco é pura consciência ou pura percepção e, um corpo que acontece em meio às coisas, nós as percebemos pois “o corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente”. “A coisa e o mundo me são dados com as partes de meu corpo não por uma “geometria natural”, mas em uma conexão viva comparável, ou antes idêntica à que existe entre as partes de meu próprio corpo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 273, 276). É uma visão fenomenológica do homem, do mundo e seus acontecimentos, sendo aberto para os fatores existenciais e, assim ter a compreensão do que possa

devir pelos vários aspectos apresentados. A Fenomenologia deixa-se praticar e reconhecer como realmente existe, ou seja, é necessário descrever o real fazendo uma reflexão da experimentação e aprendizagem, recolocando numa subjetividade de lado do seu ser e do tempo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 6, 18). E assim descobrimos nossa existência, que existimos porque somos um corpo no mundo. O nosso corpo próprio é a sede da percepção do mundo e de nós mesmos, possibilidade única de existência concreta. Isso nos leva a pensar no corpo em pleno devir, como um instrumento de experimentação do mundo.

Ao ascender essa percepção à construção do reconhecimento do desenho performativo, o corpo da artista brasileira Nena Balthar - que trabalha o desenho numa interação entre corpo, espaço e do tempo numa ideia de campo ampliado<sup>69</sup>, na série *Desenho.modos.águas*<sup>70</sup> (2012-2015) investiga a existência de uma geografia do desenho que implica na prática do seu corpo e suas articulações com o espaço, em que o desenho na paisagem é o registro da sua ação (BALTHAR, 2015, p. 262). Balthar acopla uma câmera digital na cabeça para registrar em vídeo seu nado no *Piscinão de Ramos*<sup>71</sup> (Figura 43), na piscina do Parque Laje e em diversas praias. Essa ação, na verdade, é repetida em diversas localidades da cidade do Rio de Janeiro. Ela “viagem pela paisagem carioca” onde o horizonte é a linha d’água. As extensões dos seus braços riscam, rasgam e marcam a paisagem. “O princípio eleito para realizar os nados se baseia no pressuposto de percepção de quem se encontra imerso na paisagem, uma imersão literal e aquática”. Para Balthar, o ponto de vista do nadador – uma tênue linha divisória entre a paisagem terrestre e a paisagem submersa – percebe os limites entre esses dois espaços. É a presença da água na paisagem, seja o espelho d’água de piscinas e de lagoas ou do mar. A respiração e o deslocar-se na superfície líquida são os elementos sonoros da obra. O espectador fica imerso como que tomado pela imagem e pela sonoridade rítmica, proporcionada pela repetição compassada dos movimentos e da respiração.

---

<sup>69</sup> Portifólio da artista disponível em: <[https://issuu.com/nenabalthar/docs/nena\\_balthar\\_portfolio\\_](https://issuu.com/nenabalthar/docs/nena_balthar_portfolio_)>. Acesso em: 5 jan. de 2018.

<sup>70</sup> Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=B10cdBlyyPo>>. Acesso em: 5 jan. de 2018.

<sup>71</sup> *Parque Ambiental da Praia de Ramos Carlos Roberto de Oliveira* popularmente conhecido como *Piscinão de Ramos* é uma área de lazer que consiste em uma praia de areias de tombo em torno duma piscina pública de água salgada instalada na Praia de Ramos, no Rio de Janeiro. Disponível em: <[www.dtengenharia.com.br/obras/obras-rio-de-janeiro/piscinao-de-ramos](http://www.dtengenharia.com.br/obras/obras-rio-de-janeiro/piscinao-de-ramos)>. Acessado em: 5 jan. de 2016.

Tentativa de desenhar e apresentar o que o corpo sente: o esforço, o desafio, o cheiro, a temperatura da água (BALTHAR, 2015, p. 265).



Figura 44 - Nena Balthar, Frames do videoperformance *Desenho.modos.águas*, 2012-2015. Ações realizadas no Rio de Janeiro, Brasil.

Fonte: [www.youtube.com/watch?v=B10cdBlyyPo](http://www.youtube.com/watch?v=B10cdBlyyPo).

Balthar é visivelmente uma habilidosa nadadora. Condiciona movimentos de braçadas e mantém uma frequência no tempo de imersão e emersão para deixar visível a linha que separa as duas perspectivas, os horizontes. Assistir a ação de desenhar causa certa aflição de que a qualquer momento a criação será cessada por um mergulho sem retorno em espaços que perdemos a dimensão. Ao olhar o horizonte guiado pelo céu, há uma torcida que suas mãos agarrem uma superfície segura. Mas, há também uma sensação de calma. Mesmo que a respiração denuncie um exercício fadigoso, o som da água e do vento provavelmente desencadeia memórias profundas ou sensações de relaxamento que se assemelham a vida uterina em que se pode ouvir os batimentos cardíacos da mãe. O que a artista faz nestes trabalhos, é desenhar a linha errante metafórica entre a mente e o mundo e explorar as diferentes posições da percepção tanto dela quanto de quem assiste ao vídeo da ação.

Essas estratégias vão de encontro com as ideias de Merleau-Ponty no sentido que o corpo da artista “aparece como postura em vista de certa tarefa atual ou possível” que resulta em uma “espacialidade de situação”, diferentemente dos

objetos exteriores que se configuram dentro de uma “espacialidade de posição”. A câmera acoplada na cabeça de Balthar permite mostrar apenas os braços da artista em movimento na água. Somente seus braços estão acentuados e todo o seu corpo vagueia atrás dela. Contudo, mesmo que não seja visível o restante do corpo da artista, que só haja o envolvimento visual dos seus braços que se lê no contato com a água, sabe-se onde está o restante do corpo por “um saber absoluto”, “assim como o primitivo no deserto está a cada instante imediatamente orientado, sem precisar recordar e somar as distâncias percorridas e os ângulos de deslocamento desde o ponto de partida”. Isso porque o corpo não está designado “por uma posição determinada pela relação a outras posições ou pela relação a coordenadas exteriores”, mas designado pela a “instalação das primeiras coordenadas, a ancoragem do corpo ativo em um objeto, a situação do corpo em face de suas tarefas” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 146). Contudo, o corpo da artista está em movimento e logo, segundo Merleau-Ponty:

Se o espaço corporal e o espaço exterior formam um sistema prático, o primeiro sendo o fundo sobre o qual pode destacar-se ou o vazio diante do qual o objeto pode aparecer como meta de nossa ação, é evidentemente na ação que a espacialidade do corpo se realiza, e a análise do movimento próprio deve levar-nos a compreendê-la melhor (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 149).

Tendo o corpo em movimento, percebe-se de modo mais efetivo como ele habita o espaço e o tempo, “porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 149). Portanto, pode-se interpretar que o corpo de Balthar está centrado por suas tarefas porque há destaque de seus gestos sobre um espaço exterior e o tempo. “E Merleau-Ponty (1999, p. 147) aponta que, enquanto há o foco nessas tarefas para atingir uma meta, o movimento corporal é um modo de exprimir que o corpo está no mundo”.

E ao emprestar seu corpo ao mundo que a artista transforma o mundo em desenho de entrelaçamento de visão e movimento que vai de encontro com a concepção de Merleau-Ponty sobre a percepção, que para o autor, está relacionada à atitude corpórea:

[...]. A cor, antes de ser vista, anuncia-se então pela experiência de uma certa atitude do corpo que só convém a ela e a determina com precisão: "Há um deslizamento de alto a baixo em meu corpo, portanto isso não pode ser verde, só pode ser azul; mas de fato não vejo o azul", diz um outro paciente. E um outro: "Cerrei os dentes e sei por isso que é amarelo." Se se faz um estímulo luminoso crescer pouco a pouco a partir de um valor subliminar, primeiramente se experimenta uma certa disposição do corpo e, repentinamente, a sensação continua e "se propaga no domínio visual" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 284).

Nesse contexto, os sentidos aparecem associados a movimentos porque os objetos estimulam à realização de um movimento, havendo criação, novas possibilidades de interpretação das diferentes situações existenciais. De acordo com Merleau-Ponty o movimento e o sentir são os elementos chaves da percepção, desse modo:

A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 308).

Podemos então considerar que Merleau-Ponty, identifica a percepção com o corpo em movimento que por sua vez, direciona, no processo de conhecimento, o entendimento de sujeito. Afinal para o filósofo:

Não é o sujeito epistemológico que efetua a síntese, é o corpo; quando sai de sua dispersão, se ordena, se dirige por todos os meios para um termo único de seu movimento, e quando, pelo fenômeno da sinergia, uma intenção única se concebe nele. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 312).

Por isso, a apreensão do sentido ou dos sentidos se faz pelo corpo, tratando-se de uma expressão criadora, a partir dos diferentes olhares sobre o mundo. E considerando-se que "das coisas ao pensamento das coisas, reduz-se a experiência" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 497), é preciso destacar a experiência do corpo como campo criador de sentidos. Ou seja, um sujeito olha, sente e, nesse acontecimento corpóreo fenomenal, reconhece o espaço como campo criador de sentidos. Contudo, para Merleau-Ponty, também emergem incertezas que nos direcionando ao processo de adesão há hipóteses. Há uma adesão ao mundo, através de uma crença perceptiva, afinal:

Não há mais essências acima de nós, objetos positivos, oferecidos a um olho espiritual. Há, porém, uma essência sob nós, nervura comum do significante e do significado, aderência e reversibilidade de um a outro, como as coisas visíveis são as dobras secretas de nossa carne e de nosso corpo (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 117).

O resultado é a imputação de sentidos dos acontecimentos que não está em uma essência do corpo, mas sim, na corporeidade vivida como abertura ao mundo. O filósofo reporta-se a uma espécie de mímica em que corpo e mundo formam uma práxis, a saber:

Mímica do mundo pelo corpo e camada de significações correspondentes = o espaço cultural e também todos os objetos de uso. Em particular percepção de objetos simbólicos (mapas, desenhos, obras de arte, cinema: exemplo excelente o movimento real e em foto). Trata-se em tudo isso de uma percepção cada vez mais “inteligente”, e cada vez menos “sensorial”. E, no entanto, uma percepção no sentido que 1) não se trata de função discursiva nem de subsunção mecânica 2) trata-se da aplicação de um princípio que não é sempre tematizado. Breve, trata-se de umas práxis (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 52)

É nesse sentido que a exploração da pintura, do desenho, das artes, nos dá uma nova visão do tempo e do homem; bem como outras formas de percepção da ciência e da filosofia:

Enquanto a ciência e a filosofia das ciências abriam, assim, as portas para uma exploração do mundo percebido, a pintura, a poesia e a filosofia entravam decididamente no domínio que lhes era assim reconhecido e davam-nos uma visão, extremamente nova e característica de nosso tempo, das coisas, do espaço, dos animais e até do homem visto de fora tal como aparece no campo de nossa percepção (MERLEAU-PONTY, 2004, p.8).

Podemos encontrar essa atitude diante do mundo nos trabalhos da artista polonesa multidisciplinar Monika Weiss (1964): ela explora relações entre corpo, história e memória coletiva. cujos trabalhos multifacetados incluem desenho, apresentação, vídeo, composições sonoras, fotografia e executados em espaços privados ou públicos. O desenho, como cerne da sua produção, investiga a natureza do tempo e da memória e evoca rituais em resposta às questões da história social e cultural (MONIKA WEISS, s.d.). Em *Elytron*, de 2003, Quasha, no texto *Conceiving body* (2004), descreve que Weiss está nua imersa, em posição fetal, numa banheira em formato octogonal cheia de tinta preta diluída em água, de

onde ela emerge de vez em quando para rastejar ou rolar sobre um grande papel branco instalado no chão da galeria e lentamente retornar para o recipiente que “tem um efeito de lagoa negra<sup>72</sup>” que, de certo modo, faz gerenciamento de tempo e, como tal, uma reduto do impulso para controlar o tempo - um total de cinco horas, durante sete dias de exposição. Para Pennina Barnett, em *Performing the Drawing* (2003), Weiss faz desenhos com seu corpo, deixando uma trilha ou rastro de seus movimentos (Figura 44). As marcas deixadas falam do corpo que se estende no papel (MONIKA WEISS, s.d.). Quasha (2004) destaca que a intensa lentidão e quase laboriosa como o corpo de Weiss movimentava-se no espaço, desperta até o olhar mais atônito. Em certo sentido, a visão passa a ser percebida, “a sensação ou a sensação sentida, o registro de devolução do estado corporal sob coação, que é a *coisa lançada diante* da mente. O projeto do artista é objeto como projeção - uma espécie de organização *autogerada*”<sup>73</sup>.

Na análise de Quasha (2004), um dos conceitos é tirado de um poeta polonês do século XIX, chamado Zygmunt Krasinski: “*spirit and body are only two wings.*”<sup>74</sup>. Ao acompanhar os movimentos de Weiss, somos encorajados a perceber que somente vemos metade da ação, o corpo como uma das asas. Não é possível ver a outra metade – o espírito. Então o olhar pode passar “para o espaço em si, na qual encontramos a ação presente, o desenho do conceito, a projeção e a trajetória corporal”<sup>75</sup>. O corpo de Weiss nesse espaço, denuncia como nós situamos o corpo conceitualmente: parece que inevitavelmente tratamos o corpo como objeto em nossa cultura ocidental. Por exemplo, a anatomia ocidental é estudada sobre um corpo mais objetivado, onde a palavra *soma*, que no contexto grego reteve a problemática da fronteira da vida, também refere-se a cadáver. Soma como cadáver se torna o modelo da ciência e da medicina, de modo que a “mente viva” fica presa ao estudo do corpo como descarte anônimo. Como resultado, ele retifica sua condição como uma coleção de peças intercambiáveis, parecida com uma máquina,

---

<sup>72</sup> Texto original (MONIKA WEISS, s.d.): “her rising has a black lagoon effect”.

<sup>73</sup> Texto original (MONIKA WEISS, s.d.): “the feeling or felt sensation, the fed-back registration of devolving body state under duress, which is the *thing thrown before* the mind, ob-jectified, ob-jected. The artist’s project is object as projection—a sort of self-engendered *bodying forth*”.

<sup>74</sup> “*Espírito e corpo são apenas duas asas*” (tradução nossa).

<sup>75</sup> Texto original (MONIKA WEISS, s.d.): “to the space itself, to this gap in which we find the present action, the drawing forth of the concept, the projection and bodily trajectory”.

e desvia a atenção do todo corporificado. Isso vai contra a visão da medicina oriental tradicional que oferece um paradigma contrastante de um todo energético, um campo ressonante no qual toda ação é registrada na totalidade. Weiss está envolvida em uma espécie de fala concreta do corpo - submersa no poço escuro / batismal, ou arrastando no chão como um grande e lento pincel. O seu corpo nunca está totalmente solto. Pintor, pintado e pintura são um, com apenas um traço, uma trilha, uma pista. O *remanescente* parece estar à beira de se tornar um gigante esboço histórico, algo que podemos temer que nós e nossa arte pudéssemos acabar - uma anotação necessária, mas inconsequente. Motivação - sair da água (a explosão antes do nascimento) - torna-se uma lenta oscilação entre a submersão e a emergência; pele como barreira contra o frio e como contato com a superfície; água e terra. Os extremos se tornam indistinguíveis, ou os contrários estão ligados por sua intensidade. A angústia existencial ou a ansiedade ontológica não podem se manifestar da perplexidade da arte ou da confusão espiritual. O corpo está fora de si com energia incontrolável, em busca de seu mistério; intensificou o desgaste como busca de visão.

A questão aqui nessa ambiguidade da arte é a natureza/função variada da imagem e do corpo, uma questão enraizada na vida em si mesma como mostramos aos olhos dos outros, mostramos a nós mesmos e obtemos feedback, percebemos nosso corpo através de sua imagem, a imagem que fica entre nós e o mundo. "Assim, permanecendo nessa liminaridade de ver o mundo através dos próprios olhos e de si mesmo através dos olhos do mundo" <sup>76</sup>, "chegamos ao momento histórico através de poderes mediadores da arte em sua compreensão da realidade<sup>77</sup>". Weiss opera no limite para expor seu limite, seu envolvimento, sua pele, ao contínuo feedback radical. Suas decisões - como aquelas que encontram seu centro menos em uma estética reconhecível do que em uma política individualizada, uma ontológica. Mas dizer isso é desestabilizar ainda mais a definição - para nos preservar da crença no que vemos. A arte visual se move facilmente em direção ao corpo conceituado. Esta arte pode ser, entre outras coisas, uma maneira de contornar o limite da crença, em direção à concepção corpo - corpo

---

<sup>76</sup> Texto original (QUASHA, 2004): "So standing in this intrinsic liminality of seeing the *world through one's own eyes and oneself through the world's eyes*[...].

<sup>77</sup>Texto original (QUASHA, 2004): "[...] we come upon the historical moment through mediating powers. This is the art angle in its grasp of reality".

se refazendo, nós, em sua natureza liminar, sua / nossa liminaridade (QUASHA, 2004).



Figura 45 - Monika Weiss, *Elytron*, 2003. Tanque de concreto armado, tinta dissolvida em água, papel de fundo fotográfico, projeção de vídeo (ao vivo). Som em colaboração com Matthew Griffin, Chelsea, Art Museum, em Nova Iorque, EUA.

Fonte: <http://www.monika-weiss.com/articles/works/218>.

Há uma ubiquidade espacial do movimento e do tempo na atuação intensificada do corpo da artista que permite investigar o movimento em suas fases através do desenho estroboscópico, num processo que mostra o movimento não só do corpo do artista, mas também daqueles que observam sua imagem que fica entre nós e o mundo. Logo, a partir das suas experiências, o desenhador performativo trabalha os sentidos, sua imaginação e seu processo de criação que dá início a uma inscrição do seu corpo em ação, no conhecimento do seu corpo. No desenho performativo a atribuição dos sentidos é da ordem do movimento, dos desenhos do corpo no espaço. O desenhador performativo trabalha a presença e constrói uma corporeidade diferenciada, capaz de produzir um estado não cotidiano de ser/estar em ação.

#### 4.1.2 Experiência Corporal

Considerar esse corpo performativo como meio intensivo que opera como potência de criação de novos modos de experimentar um corpo e conseqüentemente, produzir e incitar novas percepções e possibilidades de vida no mundo, pode nos conduzir a concepção de *Corpo sem Órgãos* (ou apenas CsO) de Deleuze e Guattari, os quais estabelecem:

Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.11).

CsO é “o que resta quando tudo foi retirado, é um corpo intensivo, não estratificado e não territorializado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações” e seu processo de criação perpassa por muitos níveis de experimentação, levando da falha, do esgotamento até o fim da vida. Sendo esse corpo, também, repleto de alegria, êxtase e dança. No processo de criar um CsO, tem-se que agir com prudência, experimentar aos poucos, em doses equilibradas (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 12, 13). Isso porque, o CsO não é um corpo de órgãos organizados, é um espaço virtual do nosso próprio corpo que não deve ser interpretado, mas sim experimentado – um corpo de desejo:

O CsO é o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior falta que viria torná-lo oco, o prazer que viria preenchê-lo) (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 15).

Nesse processo, os devires se mostram relevantes na construção do CsO. Para Deleuze e Guattari o devir ocorre a partir das formas e do sujeito em um plano pré-individual que ocorre de maneiras infinitas e o mesmo, é vislumbrado por meio de princípios discrepantes que estão para além das formas e dos sujeitos:

[...] Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 64).

Ao interpretar os devires como agenciamentos de experiências, podemos afirmar que são projeções que incitam elementos de criação e percepção para transformação do mundo. Os devires não são representações, nem imitações, nem metáforas. São estados intensivos das sensações inscritas, marcadas, registradas no corpo que depois transcorrem nos movimentos e gestos para que aja, segundo Deleuze e Guattari, uma fenomenologia:

O ser da sensação, o bloco do percepto e do afecto, surgirá como a unidade ou a reversibilidade entre aquele que sente e o sentido, o seu íntimo entrelaçamento, à semelhança das mãos que se apertam: é a carne que se vai separar simultaneamente do corpo vivido, do mundo percebido, e da intencionalidade de um a outro ainda demasiado ligada à experiência – enquanto a carne nos dá o ser da sensação, e traz a opinião originária distinta do juízo de experiência. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 157).

Desse modo podemos compreender o desenho performativo num alinhamento de um processo de sentido psicofísico. Afinal, o fazer, o ver, a consciência do corpo, também são experiências físicas que não se admite uma postura desinteressada. Há toda uma rede de experiências que não só se apresentam como singularidades, mas se integram no sentido de totalidade, identidade e presença de um corpo, potenciam acontecimentos que se manifestam em contínuos movimentos e até em gestos mínimos.

Essa singularidade, levando em consideração a perspectiva filosófica de Deleuze, é um ponto intensivo que possui linhas, igualmente intensivas, que ligam as diferentes singularidades, mas, Deleuze (2009, p.55) destaca que as singularidades divergem entre si por diferenças de potencial. Na verdade, o que melhor identifica, a natureza de uma singularidade é a sua origem ou domínio à qual pertence, por exemplo, ela é “essencialmente pré-individual, não-pessoal, aconceitual. Ela é completamente indiferente ao individual e ao coletivo, ao pessoal e ao impessoal, ao particular e ao geral – e às suas oposições”. A singularidade é um acontecimento ideal que, em conjunto com outras singularidades, expandem para o conceito *Acontecimento*, pois as singularidades não se encontram isoladas, mas amarradas onde se cruzam e derivam tantas outras séries pontilhadas de singularidades. Portanto:

[...] Longe de serem individuais ou pessoais, as singularidades presidem à gênese dos indivíduos e das pessoas: elas repartem-se num “potencial” que não comporta por si mesmo nem Ego (Moi) individual, nem Eu (Je) pessoal, mas que os produz atualizando-se, efetuando-se, as figuras desta atualização não se parecendo em nada ao potencial efetuado. É somente uma teoria dos pontos singulares que se acha apta a ultrapassar a síntese da pessoa e a análise do indivíduo tais como eles são (ou se fazem) na consciência. (DELEUZE, 2009, p.105).

O acontecimento é consequência do ressoar das séries. “[...] ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera. [...] Ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece”. E justamente, para Deleuze, “no que acontece” é o acidente, isto é, a sua efetuação espaço-temporal (DELEUZE, 2009, p.56, 152). Logo, o que diferencia o acontecimento acidental do ideal é o território da linguagem: descrever um acontecimento, sonorizar em significantes e significados<sup>78</sup> as vibrações das suas singularidades, é individualizá-lo, torná-lo pessoal, dotá-lo de conceitos e, portanto, é acidente. É nesse cenário ocorre realmente uma diferença de potencial que se exprime por movimentos de abertura, de desbloqueio das potências próprias do corpo. É um despertar do nosso corpo, uma mudança na qualidade de sentir e na intensidade das sensações físicas. É uma experiência do corpo, um acontecimento ideal que não se repete. Porque, segundo Silva (2010, p. 16). “a experiência, cada experiência, [...] é um bloco afecto-percepto que, uma vez tendo acontecido e tendo sido vivido, permanece escrito no corpo em mínimas e inapreendidas vibrações”. Contudo, existem:

[...] a experiência (acontecimento ideal ou singularidade) dor, ou amor, ou desgosto, etc., que poderá ocorrer, depois, com mais ou menos intensidade, e essa diferença na qualidade apenas se afigurará como a mesma experiência quando expressa pela linguagem, reguladora da repetição e da propriedade, isto é, a formação de uma pessoalidade relativa a uma coisa que é comum. A experiência é, então, um indizível (SILVA, 2010, p. 16).

Por isso, quando se fala de determinada experiência, como uma coisa que se conta, se explica, há a construção reguladora da repetição, no sentido da criação exata de outra coisa, à semelhança do simulacro. Mas quando há demora e uso das

---

<sup>78</sup> Deleuze fundamentou o Corpo como exemplo de uma estrutura fundada por uma dualidade, cuja designação toma o nome dos componentes do signo – significado e significante - o que gera um efeito de sentido na superfície (no discurso).

diversas linguagens “(como as palavras de uma língua, as notas da música, as cores e formas da pintura, os gestos e vocalizações da performance ou dança, etc.)” na percepção do “aglomerado de traços, rastros informes, partículas incongruentes”, há uma leitura diferenciante. Isso porque afirmamos a inscrição concreta da experiência “no corpo, é esse aqui e ali percorrido pelo elemento diferenciante”, “[...] aqui e ali a experiência, o bloco afecto-percepto escrito nos órgãos, nos músculos, nos ossos, na pele – mais do que a tatuagem, a cicatriz ou a escarificação são a mais perfeita escrita de uma experiência na carne e na pele” (SILVA, 2010, p. 16).

Em *Penwald: 2: 8 cycles, 1000 efforts*<sup>79</sup> (Figura 45), de 2009, Tony Orrico<sup>80</sup> veste uma camiseta cinza e calça cinza mais escura. Coloca-se de joelhos e se abaixa de braços sobre um piso de madeira coberto de papel branco fixado com fitas adesivas. Seus dedos dos pés descalços se deformam no encontro com o suporte. No silêncio do espaço, o artista erguer o queixo, enquanto segura com as mãos dois bastões de grafite. Mantendo-se de braços, ele começa a mover os braços. E desse movimento circular ele risca com grafite o papel. Dá para ouvir o barulho do atrito do grafite sobre o suporte. Orrico faz movimentos repetidamente. No primeiro momento, Orrico estende os braços e realiza movimento repetido no sentido de formar linhas circulares muito precisas, mantendo o corpo num eixo. O artista usa os pés para se deslocar de forma cíclica enquanto as mãos riscam o papel com o grafite. Ao realizar oito movimentos, desloca para fora da figura circular recém criada e inicia um outro círculo/movimento diferente. Ao completar uma volta no papel e retornar sobre o primeiro círculo desenhado, Orrico realiza outro movimento repetido com os braços, mantendo o eixo central no círculo criado anteriormente. Seus pés continuam a se mover lentamente enquanto ele desenha. Novamente se desloca girando o corpo até que ele faz um total de 8 formas circulares sobrepostas<sup>81</sup>. É como um espirógrafo humano. Seu corpo é usado tanto para

---

<sup>79</sup> Realizado no PlaceMark, Nova Iorque, EUA.

<sup>80</sup> Artista visual, *performer* e coreógrafo, investiga a relação entre o gesto do desenho e o tempo-espaço da ação, principalmente a repetição de movimentos do seu corpo, utilizando-se de materiais como grafite, carvão e papel (TONY ORRICO, s.d.). Ao combinar elementos encontrados na dança, teatro e performance, o artista explora o movimento repetitivo por longos períodos de tempo, colocando o movimento do desenho em confronto com a sua fisicalidade (Young, 2015). O artista estuda o uso de seu corpo em uma série de desenhos como uma ferramenta de medição para inscrever geometrias através do movimento em curso.

<sup>81</sup> Descrição e análise realizada a partir do vídeo da obra. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BWqH1oIWJY>>. Acesso em: 12 out. 2019.

desenhar quanto para promover a força locomotiva; contudo, as repetidas traçadas das curvas feitas pelo corpo não se mantém por uma engrenagem como num espirógrafo, mas sim pela consciência espacial do artista, que busca se manter no eixo, orientado pelas próprias linhas que vão se repetindo. Sobre sensibilidade espacial, Orrico comenta:

Eu dedico minha atenção, racionalmente, à sensibilidade do meu corpo no nível receptivo - pontos e linhas prontas no espaço. Eu alcanço um senso de incorporação que é geométrico e mecânico. Sem dominar o sentido do eixo ou força direcional, e encontrar a capacidade de motor da tração inventada. O curso não é objetivo; é uma continuação do caminho e resposta aos estímulos<sup>82</sup> (TONY ORRICO, s.d.).

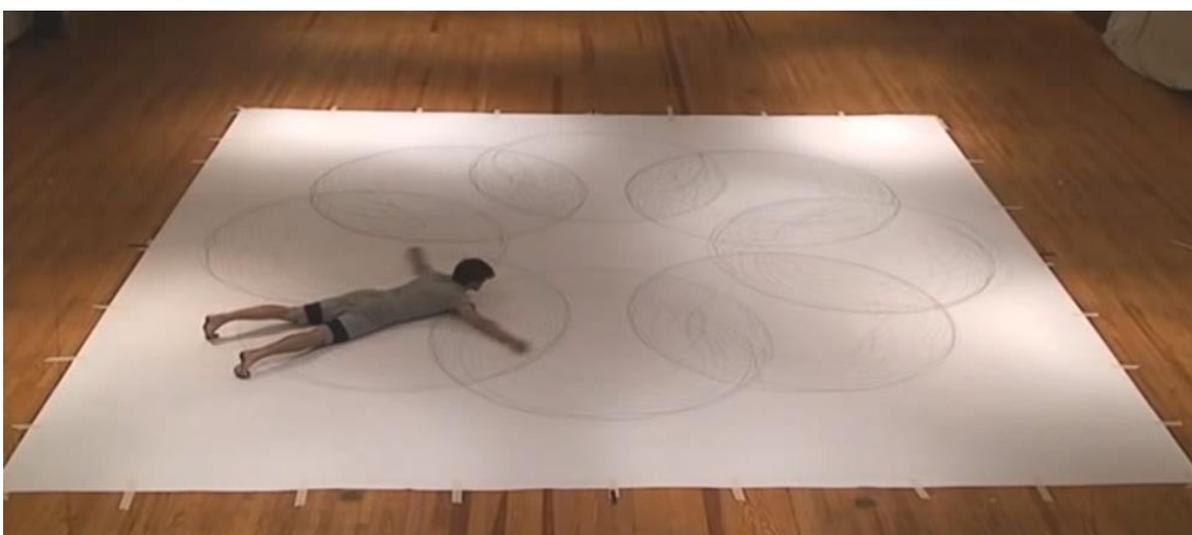


Figura 46 – Tony Orrico, Frame do vídeo da obra *Penwald: 2: 8 cycles, 1000 efforts*, 2009. Ação realizada com lápis grafite desenho de grafite de 8 círculos. Cada círculo é desenhado por quatro padrões, consistindo em 31,25 esforços cada, totalizando 1.000 esforços. Realizado no *PlaceMark*, Nova Iorque, EUA.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=BWqH1oIWJJY>

Neste sentido, essas repetições de movimentos/traçados, assumem a característica de serem atravessadas pela diferença. Deleuze, no seu livro,

<sup>82</sup> Texto original:

I commit my attention, rationally, to the sensitivity of my body at the receptive level— ready points and lines in space. I attain a sense of embodiment that is geometric and mechanical. With no dominating sense of axis or directional force, and find the ability to motor from invented traction. The course is non-objective; it is a continuation of pathway and response to stimuli.

*Diferença e Repetição*, de 1968, trabalha exaustivamente sobre esses dois conceitos. Com Deleuze, pode-se dizer que a repetição é a diferença em si mesma. Ou seja, o mesmo nunca se não se repete, só o diferente. Para Deleuze, todos os quatros aspectos pertencente da ideia de representação - a identidade, a analogia, a oposição e a semelhança, derivam de um mesmo, de um idêntico, de uma forma. Pois, Deleuze (2006, p. 44). relaciona a diferença à univocidade do ser:

[...] O Ser é o mesmo para todas estas modalidades, mas estas modalidades não são as mesmas. Ele é "igual" para todas, mas elas mesmas não são iguais. Ele se diz num só sentido de todas, mas elas mesmas não têm o mesmo sentido. É da essência do ser unívoco reportar-se a diferenças individuantes, mas estas diferenças não têm a mesma essência e não variam a essência do ser - como o branco se reporta a intensidades diversas, mas permanece essencialmente o mesmo branco.

O [...] “essencial na univocidade não é que o Ser se diga num único sentido” (DELEUZE, 2006, p. 44). Potartanto, tudo que tem relação com o ser é passível de mudança, afinal este mesmo ser muda o tempo todo, pois se relaciona com o mundo e suas distintas intensidades.

Na ação que dura cerca de uma hora e quarenta minutos, o Orrico repetidamente traça as figuras da mesma forma metódica, a uma velocidade constante e aparentemente usando o mesmo número de traço. Isso faz com que o espectador pense sobre o que escapa ao pensamento, faz com que o espectador sinta de fato o que está sendo mostrado. O espectador passa a ser consciente do corpo, do devir, do que está ali sensivelmente. Há uma consciência do que está ali materialmente (o desenho em processo), mas pode-se sentir, mesmo assistindo ao registro em vídeo, que Orrico nos oferece uma imagem sendo criada para experimentarmos, uma imagem-viva que traz uma sensação de não sabermos o que pode acontecer de fato, mas há o desejo que aconteça. Orrico captura as forças orgânicas, sendo traçadas e interage com o que está para além da cena, que transborda os limites do suporte de papel.

#### 4.1.3 Corpo desejante

Em outro trabalho - *Drawing Penwald: 4: unison symmetry standing*<sup>83</sup> (2010), Tony Orrico, em pé, posicionado em frente a um grande painel de papel fixado na parede, usa a extensão de seus braços para realizar movimentos bilaterais (simétricos) que produzem um desenho em três partes com bastão de grafita (Figura 46). A ação, realizada durante quatro horas ao longo de três noites consecutivas, demonstram o artista em busca de um processo de auto-regulação do corpo em que as mãos se contorcem, os punhos flexionam, os dedos ora alongam, ora retraem, repetidas vezes. Os movimentos das mãos, por vezes, se assemelham ao sismógrafo que geram traçados gráficos oscilantes e o restante do corpo, num processo de equilíbrio, responde ao esforço da cinética bilateral, da força translacional do movimento em relação ao tempo de tomada de um espaço<sup>84</sup>.



Figura 47- Tony Orrico, *Penwald: 4: unison symmetry standing*, 2010. Performance, lapis grafite sobre papel. Ação ocorrida em três dias consecutivos, com duração de quatro horas cada, dimensão 203,20 x 548,64 cm. Fotografia: Michael hart.

Fonte: <https://curiator.com/art/tony-orrico/penwald-4-unison-symmetry-standing-in-progress>

<sup>83</sup> Performance, grafite em papel (80 x 216 polegadas). Tony Orrico usa a extensão de seus braços para realizar movimento bilateral e variável para inscrever um desenho em três partes. Orrico, num estado de cinestesia, realiza esse trabalho durante 4 horas ao longo de três noites consecutivas. Fonte: <<https://tonyorrico.com/penwald-drawings/archive/>>. Acessado em: 18 de fev. de 2016.

<sup>84</sup> Descrição e análise realizada a partir do vídeo da obra. Disponível em: <<https://tonyorrico.com/penwald-drawings/archive/>>. Acesso em: 11 dez. 2018.

A visão de Orrico como um sismógrafo humano (e anteriormente espirógrafo humano), leva a pensá-lo como máquina. Uma máquina no conceito de *Máquinas desejantes* de Deleuze e Guatarri, do livro *O Anti-Édipo, capitalismo e esquizofrenia* (2004). Afinal de contas:

O que há por toda a parte são mas é máquinas, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com as suas ligações e conexões. Uma máquina-órgão está ligada a uma máquina-origem: uma emite o fluxo que a outra corta (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 7).

Ao desenhar, Orrico ultrapassa as necessidades fisiológicas do corpo em um êxtase motriz exasperado cuja vibração ecoa no tempo e no espaço e transforma as ligações, os sentidos. Segundo Marcondes (2003, p. 5), Orrico explora a limitação da esfera de seus braços estendidos, considerando a repetição, refração e exaustão como motores dos movimentos. Mas, Young (2015) salienta que a questão fundamental nos trabalhos de Orrico se origina em encontrar um ponto em que um ato se torna mais do que apenas habilidades motoras e passa ser um processo. No caso de Orrico, a experiência processual deixa uma marca na existência corporal na forma de um desenho. Pode-se ponderar, nesse caso, que a junção da capacidade motora com o processo está à disposição das operações do desejo: um indivíduo situa-se num determinado espaço e tempo; ao ocorrer um acontecimento nesse espaço-tempo, o indivíduo o presencia; ele passa a experienciar esse acontecimento, que já se encontra inserido numa máquina social técnica (um corpo pleno) e neste momento, há o funcionamento da máquina desejante; do evento extrai o código do fluxo de desejo na ligação entre o indivíduo e o acontecimento, em seguida, destaca e registra no seu corpo e depois, enquanto consome essa energia, produz desejo que poderá ser canalizado para outros produtos (como, no caso aqui o desenho). O resultado desse processo de síntese, que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, é a produção do real:

Se o desejo produz, produz real. Se o desejo é produtor, só o pode ser na realidade e da realidade. O desejo é esse conjunto de *sínteses passivas* que maquinam os objectos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real resulta disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente. Ao desejo não falta nada, não lhe falta o seu objecto. É antes o sujeito que falta ao desejo, ou o desejo que não tem sujeito fixo; é sempre a repressão que cria o sujeito fixo;

é sempre a repressão que cria o sujeito fixo. O desejo e o seu objecto são uma só e mesma coisa: a máquina, enquanto máquina de máquina. O desejo é máquina, o objecto de desejo é também máquina conectada, de modo que o produto é extraído do produzir, e qualquer coisa no produto se afasta do produzir, que vai dar ao sujeito nômade e vagabundo um resto. O ser objectivo do desejo é o Real em si mesmo. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 31).

Novamente ao aceder o CsO: vê-se que sua construção é o momento em que se dá a criação, uma ausência da identidade e máxima concentração no desejo, absoluta produção de desejo para produzir outra máquina desejante, como a arte. Por isso, na construção de um CsO é um percurso de criação: “toda a obra [como a literária] é uma viagem, um trajeto, mas que apenas percorre este ou aquele caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a compõem, que constituem a sua paisagem ou o seu concerto” (DELEUZE, 2002, p. 10 apud SILVA, 2010, p. 31). Portanto, no decorrer do processo de desenho performativo, produzem-se fluxos de desejos e um acontecimento a ser vivenciado corporalmente pelo desenhador cuja construção baseia-se na experiência direta, na percepção ampliada e consciente da realidade.

#### 4.2 ESPAÇO E TEMPO DE AÇÃO

O espaço performativo é uma delimitação onde se explora o gesto de desenhar. Esta reflexão pode ser entendida através dos gestos que o corpo do desenhador, de natureza tridimensional, executa em uma relação entre ação, espaço e tempo. Aqui estruturam-se duas formas de se pensar o espaço performativo: espaço físico no qual acontece a ação de desenhar (gestos no espaço) e espaço gerado pela demarcação de gestos (espaço dos gestos).

Em ambos os casos, pensa-se aqui, em espaço como *lugar praticável* – termo cunhado por Michel de Certeau. Um lugar de gestos, deslocamentos e relação entre elementos. A ideia de lugar e espaço tem como possibilidade definir um campo específico, entendendo esse espaço praticado pelos sujeitos. Segundo Certeau (1998, p. 201, 202):

[...] Um *lugar* é a ordem (seja qual for), segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto

excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do 'próprio': os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar "próprio" e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade.

Existe espaço sempre que se tomam em conta os vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais, ou de proximidades contratuais. O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambigüidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), modificada pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. Diversamente do lugar, não tem portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um "próprio".

A partir dessa oposição entre lugar e espaço, Certeau (1998, p. 202), nos fala da incessante transformação de lugares em espaços: a univocidade e a estabilidade de um lugar são modificadas pelas transformações ocorridas dentro dele, o tornando um espaço (CERTEAU, 1998, p. 202). Assim, esse espaço é o lugar que se desenha, é o lugar praticado pelo desenhador, na inter-relação entre os signos gerados. É um, portanto, *espaço existencial* formado a partir da necessidade da existência abrir para um "fora" sob a forma de espaço. Essa experiência, então, é a relação com o mundo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 394).

Na primeira proposição, o espaço no qual acontece a ação de desenhar, é delimitado por um espaço físico – como exemplo, uma galeria, uma papel de grandes dimensões estendido no chão ou na parede, um grande espelho e uma galeria. Desse modo, o desenho é concebido espacialmente a partir da inscrição sobre um suporte, um lugar definido.

Heather Hansen (1970), artista americana, trabalha gestos fluidos sobre um grande suporte de papel no chão, gerando marcas no espaço. Em frente a um público ou a uma câmera, realiza gesto de desenhar. Posicionada sobre o papel estendido no chão, com pedaços de carvão ou pastel nas mãos, Hansen à medida que vai produzindo gestos equilibrados, progressivamente constrói uma espécie de diagrama destes gestos. Não são somente as mãos que desenharam, o corpo todo desenha conforme se movimentava sobre as linhas de carvão, criando grandes manchas. Como dançarina, sabe como o gesto traz o foco para o corpo, e que seus

movimentos, capturados em carvão ou pastel, tornam-se testemunhos dos seus gestos no espaço (HEATHER HANSEN, s.d.). O seu trabalho *Emptied gestures* (2013) é uma experiência de percepção existencial através dos gestos de desenhar realizados no espaço. A artista procura maneiras de realizar gestos que ficam registrados diretamente no grande papel estendido no chão. Ela está realizando, como a própria artista intitula o trabalho – *emptied gestures*<sup>85</sup> – com intuito de buscar algo novo no processo (Figura 47). Os movimentos de Hansen parecem relacionar-se com um espaço interior que se lança para “fora”. Seus gestos de desenhar são altamente sedutores e suas ações projetam sua feminilidade. Há exuberância e força nas suas ações e sua energia é profundamente poderosa e poética que intensifica a percepção do espaço (HEATHER HANSEN, s.d.).



Figura 48 - Heather Hansen, *Emptied Gestures*, 2013. Ação gestos com carvão sobre papel. Nova Orleans, Luisiana, EUA.

Fonte: [www. http://www.heatherhansen.net/current-exhibition-1](http://www.heatherhansen.net/current-exhibition-1)

---

<sup>85</sup> *Gestos esvaziados* (tradução nossa).

Em *Andar em círculos* (2018) o artista Marcius Galan<sup>86</sup> (1972), busca realizar caminhadas circulares sucessivas pelo mesmo perímetro nas ruas da cidade de São Paulo. O artista carrega consigo um dispositivo eletrônico que projeta o trajeto no site [www.aarea.co](http://www.aarea.co) em tempo real (Figura 48). Por dias consecutivos executou o mesmo caminho, na tentativa de retificar a circunferência (MARCIOUS-TRABALHOS, 2018).



Figura 49 - Marcius Galan, *Andar em círculos* (2018). Projeção do trajeto das caminhadas em círculo do artista registradas no site [www.aarea.co](http://www.aarea.co) em tempo real. Cidade de São Paulo, Brasil.

Fonte: <https://marcius-trabalhos.blogspot.com/2018/08/andar-em-circulos.html>

Galan “precisa encontrar atalhos e rotas alternativas para atingir sua caminhada circular por uma malha urbana não planejada, constituída pela

---

<sup>86</sup> Os seus trabalhos apontam para brechas na estruturação das formas, como estratégia para subverter as regras que conformam o cotidiano contemporâneo. Elementos aleatórios, como notas fiscais, arquitetura e círculos são submetidos a diagramas que, a partir de erros calculados induzidos pelo artista, contestam a crença que temos no sistema lógico (MARCIOUS-TRABALHOS, 2018).

desordenada especulação imobiliária”. O Artista comenta que “*Andar em círculos* parte de obstáculos que restringem o desenho” (MARCIVS-TRABALHOS, 2018). Portanto, o artista refere-se a um desenho de intenções pré-programada. O intuito é realizar um círculo, mas, quando Galan realiza as caminhadas, o que se destaca é a tentativa de traçar dentro das possibilidades impostas pelo espaço da cidade. Nesse sentido, o espaço delimita diretamente as ações do desenho.

Outra forma de se pensar o espaço performativo é quando ele acontece pela demarcação de movimentos do desenhador, ou seja, é o espaço no gesto de desenhar que o constitui. Então se o ato ocorre no tempo presente, o espaço somente acontece no agora. O desenho como espaço é gerado a partir de uma ação corporal e conceitual, independente da extensão ou dimensão que essa ação possa ter como gesto, uma vez que engloba desde o traçar até o perceber/ordenar/lançar. Tem haver com a consciência do espaço formado pelo gesto de desenhar.

*Very Nervous System* (1991), do David Rokeby (1960), é uma das diversas instalações realizadas de mesmo título que por sua vez, é a terceira geração de instalações sonoras interativas criadas pelo artista. Nestes sistemas, utiliza-se câmaras de vídeo, processadores de imagens, computadores, sintetizadores e um sistema de som para criar uma instalação no qual os movimentos do corpo projetam som e/ou música. Segundo o próprio Rokeby, é uma interface que “torna-se uma zona de experiência, de encontro multidimensional. A linguagem do encontro é inicialmente incerta, mas evolui à medida que se explora e experimenta<sup>87</sup> (DAVID ROKEBY, s.d.).

A instalação de 1991 foi realizada no *Ars Electronica*, localizado em Linz, Áustria. O trabalho é executado por meio de dispositivos sonoros que geram sons a partir de gestos, de movimentos, de deslocamento do corpo. David Rokeby compõe música gesticulando e dançando: a modulação sonora nasce direta e instantaneamente do deslocamento do corpo dele. (COUCHOT, 1997, p. 138). O trabalho também é uma ação performativa em meio a diversos dispositivos tecnológicos, pois a atenção está nos gestos fluidos e não lineares do corpo do artista, centrado principalmente nos braços e nas pernas. Por diversos momentos faz pequenas pausas que cessam os sons, ressaltando a causa gestual. Assemelha-

---

<sup>87</sup> [...] “becomes a zone of experience, of multi-dimensional encounter. The language of encounter is initially unclear, but evolves as one explores and experiences”.

se a um maestro, mas realizando sua própria composição corpórea<sup>88</sup> (Figura 49). Seus gestos criam um desenho sobre uma partitura invisível no ar, convidando o espectador a penetrar em um espaço virtual de gestos de desenhar sons. O espaço de criação da obra e o espaço em que se dá a ver os gestos.



Figura 50 - David Rokeby, Sequência de frames do *Very Nervous System*, 1991. *Ars Electronica*, Linz, Áustria.

Fonte: <https://vimeo.com/8120954>

O artista Miguel Luiz Ambrizzi, em *Desenhos maleáveis* (2012-2013), manipula, com todo o seu corpo, um objeto maleável feito de tecido (Figura 49). É um trabalho dinâmico que tem a participação direta do público, pois durante um determinado momento da ação, a artista aproxima-se de alguém presente e transfere o objeto para ele, incentivando que também manuseie no seu corpo (AMBRIZZI, 2013, p. 408). Para Ambrizzi é como um jogo: “nos permite uma dinâmica de linha e sua duração no espaço e no tempo, através de uma integração completa entre o sujeito - transformado em jogador - e a linha, onde ele se torna um “descobridor do trabalho” (AMBRIZZI, 2013, p. 409).

<sup>88</sup>Descrição e análise realizada a partir do vídeo da obra disponível em: < <https://vimeo.com/8120954>>. Acesso em: 17 fev. 2019.

Como efeito, Ambrizzi e os participantes produzem gestos que transformam o desenho do objeto durante toda ação. Através da manipulação do objeto, onde a experiência acontece entre seus corpos, percebe-se que os gestos do desenhacriam um espaço de ação. A transferência corpo a corpo dos desenhos, significa confluência entre espaços de gestos traçados. O que ativa esses espaços são os gestos de desenhar de corpos operantes e atuais, num contato através do olhar e da sensibilidade.

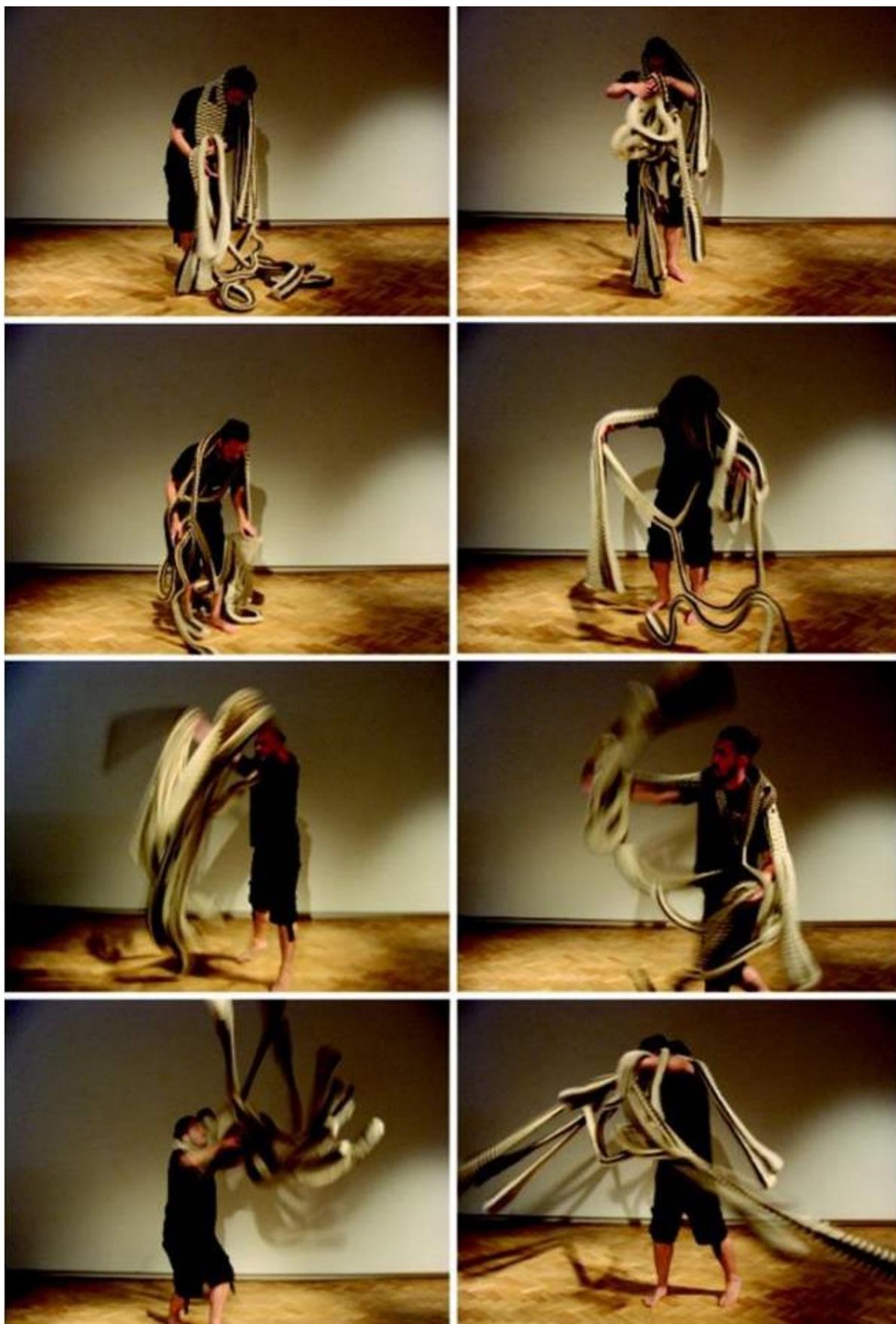


Figura 51 - Miguel Luiz Ambrizzi, *Desenho Maleável 5*, 2012, 2013. Registros fotográficos da ação realizada pelo artista com objeto de pano. Museu FBAUP, Porto, Portugal.  
Fonte: AMBRIZZI (2013, p. 4103).

O corpo do desenhador realiza gestos no instante em que acontece a ação. Ele está aberto às possibilidades de mudanças durante a ação. Logo, é um corpo no acontecimento. O acontecimento deleuziano, já mencionado aqui no subcapítulo *Experiência Corporal*, para a construção desse corpo performativo, demonstra que o acontecimento se dá na sua efetuação espaço-temporal (DELEUZE, 2009, p.56). Por esse ângulo, busca-se aqui um tempo relacionado ao que acontece com o desenhador dentro de uma espacialidade. Não numa concepção de tempo cronológico, mas pensa-se em um tempo em que busca situar o corpo desenhador no acontecimento a partir de percepções que se delineiam entre corporais e incorporais.

Deleuze, em *Lógica do sentido*, formula dois regimes temporais - *Cronos* e *Aion*, a partir das três dimensões sucessivas do tempo - presente, passado e futuro. Para Deleuze primeiramente, há os corpos “como causas e o estado de suas misturas em profundidade”, limitados e situados sempre no presente e, do outro lado, as coisas incorporais ou acontecimentos, um devir, recolhidos no “passado e o futuro essencialmente ilimitados” (DELEUZE, 2009, p. 63). O tempo de “Cronos é o presente que só existe, que faz do passado e do futuro suas duas dimensões dirigidas, tais que vamos sempre do passado ao futuro, mas na medida em que as presentes se sucedem nos mundos ou sistemas parciais” (DELEUZE, 2009, p. 79). Significa dizer que Cronos o que para nós é passado ou futuro é sempre presente maior, infinito. É tempo das profundezas dos corpos e dos estados de coisas, ou seja, este presente é corporal, é o tempo das misturas, da ação. Contrariamente, “Aion é o passado-futuro em uma subdivisão infinita do momento abstrato, que não cessa de se decompor nos dois sentidos ao mesmo tempo, esquivando para sempre todo presente” (DELEUZE, 2009, p. 79). Aion se refere dos acontecimentos incorporais que preenchem o presente crônico de instantes, é uma linha reta finita no Instante. Silva (2010, p. 28, 29) considera que esse instante dá força ao Aion porque:

[...] é a instância paradoxal, que para o elemento diferenciante/somatógrafo, cuja primeira função é a divisão e subdivisão do presente em passado e futuro; dessa ação o elemento extrai as singularidades que igualmente se atiram para o passado e para o futuro, constituindo, assim, cada singularidade como elemento dos acontecimentos; e, por fim, o Aion traça-se como fronteira entre os corpos e a linguagem.

Desse modo, a proeminência do tempo sobre desenho performativo, está no desenhador buscar ingressar-se no instante do Aion. Com o Aion, enquanto atua contra o estado de coisas, o corpo do desenhador pode emergir num tempo de criação, mas somente enquanto dura o acontecimento.

### 4.3 ESTRATÉGIAS PERFORMATIVAS

Ao investigar a ação que o corpo executa, que realiza um desenho, em diversos trabalhos de artistas contemporâneos, em uma orientação interpretativa para desenho, ou seja, buscando possibilidades de leitura de trabalhos numa óptica do ato de desenhar, é possível identificar estratégias comuns que permitem associá-los em quatro proposições de estratégias do desenho performativo: desenho como rastro do corpo (corpo – desenho – espaço); desenho como instrumento de transcrição do gesto (corpo – desenho – tempo); desenho como intercessão do corpo (corpo – desenho); e desenho como variante da intervenção da ação (corpo – desenho - desenho).

A ação na coexistência desenho-corpo, presente em todos os trabalhos aqui analisados, converte toda tensão de refletir sobre o processo de desenhar e, por conseguinte, problematizar seu surgimento, em uma busca de falar da necessidade que se têm das potencialidades do gesto de desenhar, dentro do tempo da ação e as alterações que podem ocorrer nele. Nestes trabalhos, os gestos do corpo desenhador referem-se ao tempo presente. Ao longo do processo de desenho criam-se outras marcas que ultrapassam o domínio do suporte.

A elaboração das proposições parte de identificar estratégias a partir de diversas indagações: qual relação que destaca-se na existência da manutenção do corpo, desenho, espaço e tempo? Quais os aspectos do gesto do desenhador (aceleração, ritmo, velocidade ou frequência)? Que mobilização o corpo assume? Qual a tempo do processo (duração)? Existe elemento de transcrição envolvido? Qual a configuração visual das marcas durante o gesto, se é que existem algumas? Qual a dimensão da interação do espaço com a ação?

Vale ressaltar que a inserção deste ou daquele trabalho artístico em categorias de proposições relacionáveis, parte da igualmente interpretação da análise. Por isso, os trabalhos pesquisados em determinadas proposições, podem

possuir características conferidas em outras ordens de estratégia. Ou seja, não se exclui pensar um trabalho em outros modos aqui colocados, pois a associação partiu de reflexão de estratégias verificáveis que sobressaem em cada trabalho artístico, que possam estar implicados na realização de manutenção do gesto de desenhar e da manutenção do espaço e do tempo.

#### 4.3.1 Desenho como rastro do corpo

Existe a relação intrínseca entre desenho, corpo e espaço, em que o corpo do artista realiza gestos que deixam marcas, sendo possível observar um desenho a partir de movimentos do corpo dentro da espacialidade. As marcas acontecem por consequência de deslocamento corporal, sendo constituído por atos imprevisíveis e desconstrutíveis. Outro elemento, além do corpo, quando presente, não é usado como impressor, mas algo em que o corpo diretamente se imprime. Por isso, o desenho é considerado um rastro em ação. A impressão imprevisível do ato gera rastro que, na definição de Derrida, remete à noção de arbitrariedade, do inesperado, daquilo que não pode ser previsto. Mas para articular nesse sentido, é preciso:

[...] pensar o rastro antes do ente. Mas o movimento do rastro é necessariamente ocultado, produz-se como ocultação de si. Quando o outro anuncia-se como tal, apresenta-se na dissimulação de si. Esta formulação não é teológica, como se poderia crer com alguma precipitação. O “teológico” é um momento determinado no movimento total do rastro. O campo do ente, antes de ser determinado como campo de presença, estrutura-se conforme as diversas possibilidades – genéticas e estruturais – do rastro. A apresentação do outro como tal, isto é, a dissimulação de seu “como-tal”, começo desde sempre e nenhuma estrutura do ente dela escapa. (DERRIDA, 2004, p. 57).

O rastro é a enigmática abertura para o outro e a desconstrução da presença plena no logo (DERRIDA, 2004, p. 58). É no pensamento de Derrida, que o desenho como rastro é capaz de fazer o corpo desenhador se fazer jogar dentro do movimento. Contudo, não é qualquer movimento; antes, é o da desconstrução. É o movimento do atrito, do mergulho, do beijo, do arrastar, da mordida.

#### 4.3.1.1 *Reverso* (2014-2016) – Tales Frey

[...] é uma espécie de regressão à minha origem; é o avesso do sentido cronológico como uma alternativa de recusa ao inevitável falecimento da minha matéria. Nessa performance, com auxílio de minha mãe, aciono a recordação de todos os meus aniversários através de um jogo que retoma o conceito de “estágio do espelho” lacaniano imbuído na elucidação narcisista, até chegar às 20 horas do dia 20 de junho de 1982, dia em que interrompi a festa de aniversário de um ano da minha irmã para nascer, para abandonar o conforto do útero materno (FREY, s.d).

Tales Frey<sup>89</sup> (1982) refere-se ao seu trabalho *Reverso*, apresentado ao vivo em diversas mostras entre 2014 a 2016. O vídeo do *Reverso*, apresentado em 2014, mostra Frey deitado de barriga para baixo sobre um espelho (dimensão dois metros por um) instalado sobre um chão aparentemente de cor preta. O espaço é dominado por uma escuridão que somente é interrompida por uma luz estrategicamente instalada que projeta o corpo nu de Frey em ação no teto do espaço que também aparenta ter cor preta. O artista realiza movimentos para conseguir contemplar cada parte do seu corpo que consegue ver através do espelho, mantendo contato corporal com o espelho<sup>90</sup> (Figura 47). Segundo o próprio artista, sua permanência nesse trabalho dura trinta e dois minutos, enquanto ouve uma gravação revertida de uma conversa que teve com a sua mãe para lembrar e saber de detalhes ocorridos no dia do seu nascimento e em todas as festas de aniversário até aquele momento. (FREY, s.d., p. 28).

---

<sup>89</sup>Artista brasileiro, integrante do Cia. Excessos. Vive e trabalha entre o Brasil e Portugal. Transdisciplinar, realiza obras amparadas tanto pelas artes visuais como cênicas. O corpo é pivô das suas concepções artísticas e, por meio do seu tecido externo (da própria pele ou de outro material colocado sobre ela), recorrentemente, analisa códigos existentes entre o indivíduo e o indumento, propondo novas versões e também subversões sob o anseio de oferecer posicionamento crítico e político a quem acessa o conteúdo de cada uma das suas criações artísticas (FREY, s.d., p. 3, 4).

<sup>90</sup>Descrição e análise realizada a partir do vídeo da obra disponível em: <http://ciaexcessos.com.br/tales-frey/trabalhos/reverso/>

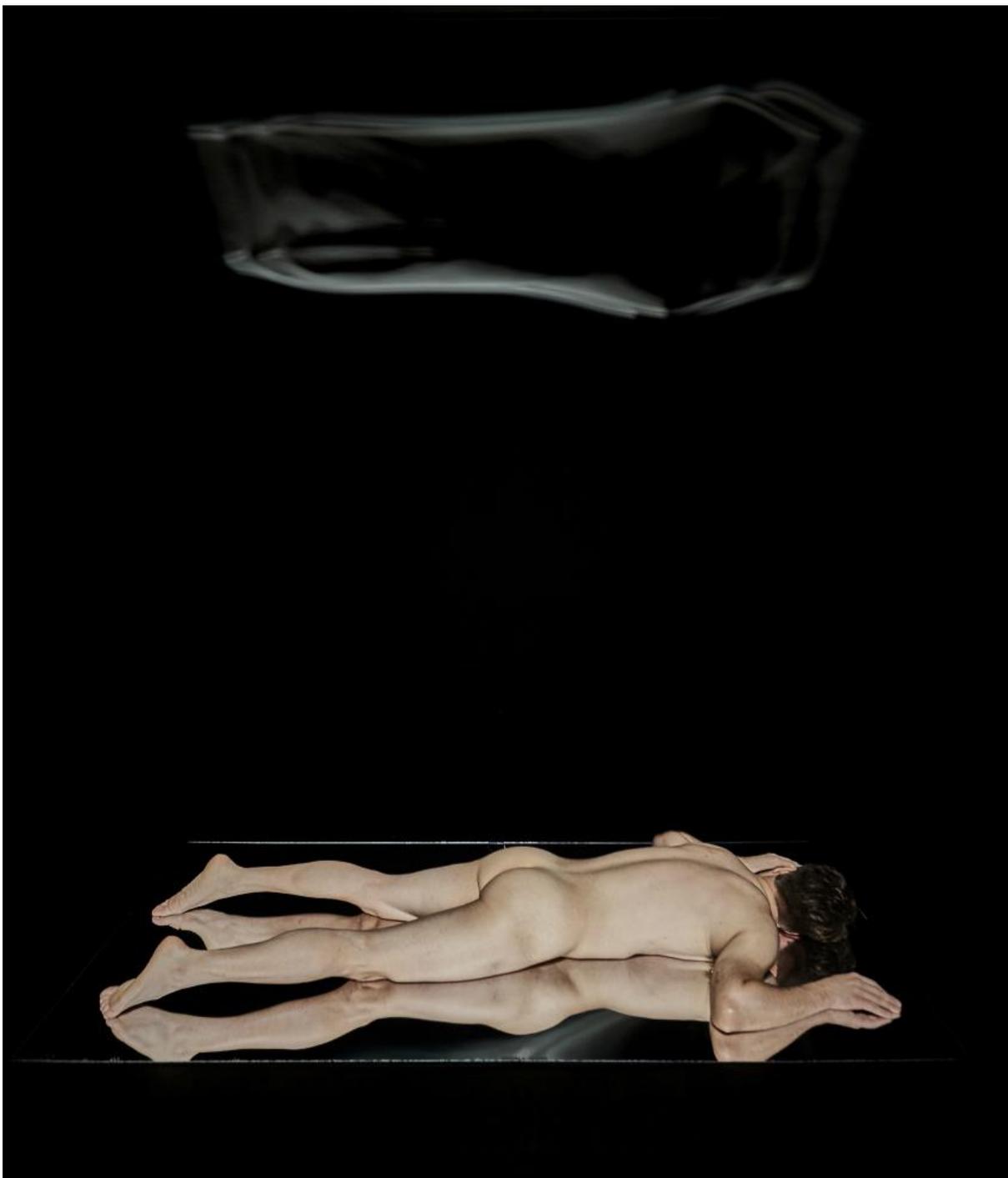


Figura 52 - Tales Frey, *Reverso*, 2015. Performance realizada no *Teatro Municipal Rivoli*, na cidade do Porto, Portugal. Fotografia: José Caldeira.  
Fonte: <http://www.monika-weiss.com/articles/works/72>

Frey precisa ficar com o corpo conectado ao espelho, mas deseja ver seu desenho refletido, por isso realiza sutis movimentos. Nesse jogo, a cada movimento que faz, muda seu desenho refletido. Parece lutar contra a insatisfação de não conseguir ver seu outro ser sem sofrer mutações geradas por seus próprios atos. O

espelho é o suporte que duplica o ser, é a linha que limita e separa dois pólos inversos como pode ser compreendido na reflexão de Vernant (1989, p. 118):

[...] “entre dois pólos inversos: de um lado, puro falso-semblante, sombra vã, ilusão viva da realidade; de outro, aparição de um poder do *além*, afloramento sobre a superfície lisa, como na transparência das águas de uma fonte: de uma realidade *outra*, longínqua, estrangeira para o mundo inferior, incompreensível, mas mais plena, mais forte que aquilo que o mundo oferece aos olhos das criaturas mortais”<sup>91</sup>. (VERNANT, 1989, p. 118).

Mas o espelho para Frey é mais, é o suporte que conecta os seus eus. É um narciso que tenta contemplar seu desenho estando agarrado a ele.

Rosa (2015, p. 6) destaca que Frey tem seu reflexo no espelho não somente revertido, mas também projetado, “deformando os contornos com o mundo e recriando dimensões dissonantes e distorcidas de sua materialidade, ao som/ruído da história de sua vida, numa cronogênese às avessas da sua existência enquanto corpo no mundo”.

Na verdade, são vários rastros efêmeros de sua nudez em movimento – refletido, projetado e friccionado no espelho que evidencia a nossa existência em transformação no mundo. Rosa (2015, p. 10), atenta que a nudez de Frey coloca o “corpo no desmedido espaço da sua ontologia enquanto ser, para (re)desenhar, rabiscar e rasurar a cada pequeno e sutil movimento do artista, o quão disforme se constitui a nossa própria existência”, o poder de conhecer e irradiar a nossa percepção mutante de mundo, enquanto nos fazemos corpo no próprio mundo.

#### 4.3.1.2 *Reciprocidade desalmada* (2015) – Cia. Excessos

*Reciprocidade Desalmada* é uma ação performática, da Cia. Excessos<sup>92</sup>, a qual o artista Tales Frey, mencionado anteriormente, faz parte. O projeto consiste

---

<sup>91</sup> [...] “entre deux pôles contraires: tantôt pur faux-semblant, ombre vaine, illusion vide de réalité; tantôt apparition d’une puissance de transparence dès eaux d’une Fontaine, d’une réalité *autre*, lointaine, étrangère à l’ici – bas, insaisissable, mais plus pleine, plus forte que ce que le monde offre aux yeux dès créatures mortelles”.

<sup>92</sup> É um grupo formado pelos artistas Paulo Aureliano da Mata e Tales Frey. A transdisciplinaridade é a característica principal na concepção de seus trabalhos artísticos. A companhia conta também com

em um grupo de pessoas beijarem espelhos durante uma hora. O trabalho foi realizado ao vivo diversas vezes, tanto em espaços públicos como espaços fechados. No *Reciprocidade Desalmada*, de 2015, os espelhos são fixados em paredes, distribuídos por toda área expositiva da mostra coletiva *(Tra)vestir um fa(c)to* (2015). Nessa ação, cinco artistas se colocam defronte a espelhos retangulares fixados na parede e põem-se a beijar o próprio reflexo. As mulheres (Ana Santos, Angelina Nogueira, Helena Ferreira e Priscilla Davanzo) estão vestidas com roupas socialmente reconhecidas como trajes masculinos, e o único homem (Ricardo Braga), usa vestimenta de cor preta e acessórios considerados do gênero feminino<sup>93</sup> (Figura 48). Para Bezerra e Silva (2015, p.34), em um período de uma hora, “a superfície polida e refletora do espelho é zona de fronteira no trabalho, uma fronteira à beira qual o próprio corpo se coloca para desencontrar-se de si mesmo”.



Figura 53 - CIA. Excessos, *Reciprocidade desalmada*, 2015. Ação performática sobre instalação contendo seis espelhos (60 x 40 cm cada). Realizada no espaço *Mira*, cidade do Porto, Portugal.

Fotografia: Patrícia Barbosa

Fonte: <https://vimeo.com/235559076>

Da mesma forma que *Reverso*, de Frey, à medida que os artistas movimentam-se, ocorre uma mutação dos seus desenhos refletidos nos espelhos.

---

artistas convidados para integrar a equipe técnica da maior parte dos trabalhos (CIA. EXCESSOS, s.d.).

<sup>93</sup>Descrição e análise realizada a partir do vídeo da obra disponível em: <<https://vimeo.com/235559076>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

No atrito persistente do movimento do beijo, na não visão momentânea dos olhos fechados, são desenhadas marcas com as próprias secreções do corpo que agregam-se as marcas virtuais em ação. Os artistas parecem não preocupados em se ver, mas em sentir-se em uma profusão de sensações corpóreas diante, como Bezerra e Silva (2015, p.34) comenta, de “definições socialmente aplicadas à leitura dos seus próprios corpos”. Por isso se beija, para sentir-se na intimidade. Aqui, os beijos apontam a busca dos corpos por outra imagem, para além do dobro-nada da imagem oferecida pelo espelho. *Reciprocidade Desalmada*, “como carícia, investiga o traçado de outras travessias da própria imagem, desviando-a daquilo que é dado de imediato pela luz refletida e procurando potências de outras formas de vida no corpo” (BEZERRA E SILVA, 2015, p. 35).

Cada um com sua experiência de beijar, cada um com seu desenho de percepções que mobiliza, sobretudo, a movimentação dos lábios, da cabeça. Mas não que dizer que não haja ação-resposta do restante do corpo, mesmo aquela imperceptível ao olho, porque entende-se que não existe o não-movimento, existem sempre ínfimos esforços, forças que se manifestam no espaço interior do corpo que, por exemplo, concretizam o equilíbrio constante e banal. Mas também porque a infralíngua “oferece ao pensamento e à linguagem mais que uma matriz (por exemplo, de oposições lógico-empíricas, esquerda/direita, interior/exterior), um procedimento geral para pensar o mundo, quer dizer, para que o mundo sensível, variável, caótico, adquira ordem e sentido” (GIL, 1997, p. 47).

#### 4.3.2 Desenho como instrumento de transcrição do gesto

Nessa estratégia, a atenção está no gesto do artista. O desenho é compreendido como inscrição desse gesto, o qual é realizado em sequência repetida num determinado tempo de ação. Por isso há o destaque para relação entre desenho, corpo e tempo (duração). No decorrer da ação, há uma mobilização corporal para a realização do gesto preestabelecido sobre um determinado suporte (espaço). Sobre o gesto Roland Barthes explica:

O que vem a ser um gesto? Algo como o complemento de um ato. O ato é transitivo, objetiva apenas suscitar um objeto, um resultado; já

o gesto é a soma indeterminada e inesgotável das razões, das pulsões, das preguiças que envolvem o ato em uma atmosfera (no sentido astronômico do termo) (BARTHES, 1990, p.145-146).

O esforço físico na realização repetida do gesto, atrelado ao tempo de execução, gera imprevisibilidades. Temos transcrições sobrepostas na temporalidade, ação sobrepondo ação, tempo sobrepondo tempo. Em uma relação de extensão do corpo, o artista faz uso tanto de recursos tradicionais do desenho - como lápis, caneta, carvão e papéis - quanto de elementos inusitados com capacidade de gerar transcrição e que problematizam a ação do desenho ao evidenciar diversos aspectos do seu fazer que geralmente não são acessados por um observador. Além disso, o desenho ocupa aqui o limiar entre o que se imagina e o que se realizará, enquanto potência virtual de uma ação futura.

#### 4.3.2.1 *Paradox of Praxis 1* (1997) - Francis Alÿs

Em *Paradox of Praxis 1*<sup>94</sup> (1997) Francis Alÿs<sup>95</sup> (1959), realiza uma ação sob a rubrica “às vezes fazendo algo levar a nada”. Por mais de nove horas, Alÿs empurra um bloco de gelo pelas ruas da Cidade do México até derreter completamente. E assim, por hora após hora, ele trava uma luta com o bloco retangular que o artista define “essencialmente Minimal” (Figura 49). Na medida em que movimenta o cubo grande cubo de gelo, ocorre o derretimento gradual até que finalmente o gelo é “reduzido a não mais do que um cubo de gelo adequado para um uísque sobre as rochas, tão pequeno que ele poderia casualmente chutá-lo pela rua”<sup>96</sup> (FRANCIS ALYS, s.d, tradução nossa).

A subscrição desse trabalho - “às vezes fazendo algo leva a nada”, proferido por Alÿs, poderia ser modificado para: às vezes desenhando algo leva a nada, em uma reflexão direcionada para o desenho. Visto que, à medida que arrasta o bloco

<sup>94</sup>Tradução nossa: *Paradoxo de Praxis 1* (1997). Vídeo disponível em: <<http://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

<sup>95</sup> Nasceu na Bélgica, formado em arquitetura e fez doutorado no Istituto di Architettura di Venezia nos anos 80. Em 1986 passou a morar no México. Iniciou suas atividades artística por volta de 1989 (KONRATH, 2017, p. 9).

<sup>96</sup>Texto original (ALYS, s.d.): “[...] reduced to no more than an ice cube suitable for a whisky on the rocks, so small that he could casually kick it along the street.

de gelo em derretimento, deixa traços de água/gelo no chão que vai desaparecendo por evaporação. Konrath (2017, p. 13) descreve que Alÿs “avança sem rumo por nove, quase dez horas a fio, traçando caminhos cujo rastro é ainda mais efêmero que a ação”. O ato de desenhar, nesse caso, é urgente para o presente, para o gesto do corpo desenhador e não para um resultado, indo de encontro com Konrath (2017, p. 9) quando afirma que “o artista reforça uma posição de não trabalhar por resultados, por fins dados ou pela conclusão de suas proposições. Seus trabalhos distanciam-se de obras de arte facilmente capturáveis pelo mercado”. A massa de gelo é o instrumento usado para o traçado que se desgasta no atrito como uma barra de carvão. A força empenhada nos gestos repetidos (empurrar, virar), fatores climáticos e a dimensão do cubo de gelo são determinantes para a duração da ação como podemos verificar na análise de Konrath (2017, p. 13):

O cubo é grande demais e só pode ser empurrado. A passagem do tempo vai desfazendo sua massa e o sólido vai cedendo ao atrito e ao calor, se perdendo no movimento que perfaz. Torna-se pequeno a ponto de poder ser chutado. Derrete-se por completo. O percurso encerra-se no momento em que todo gelo se liquefaz, evapora. O movimento cessa. O trabalho acaba.

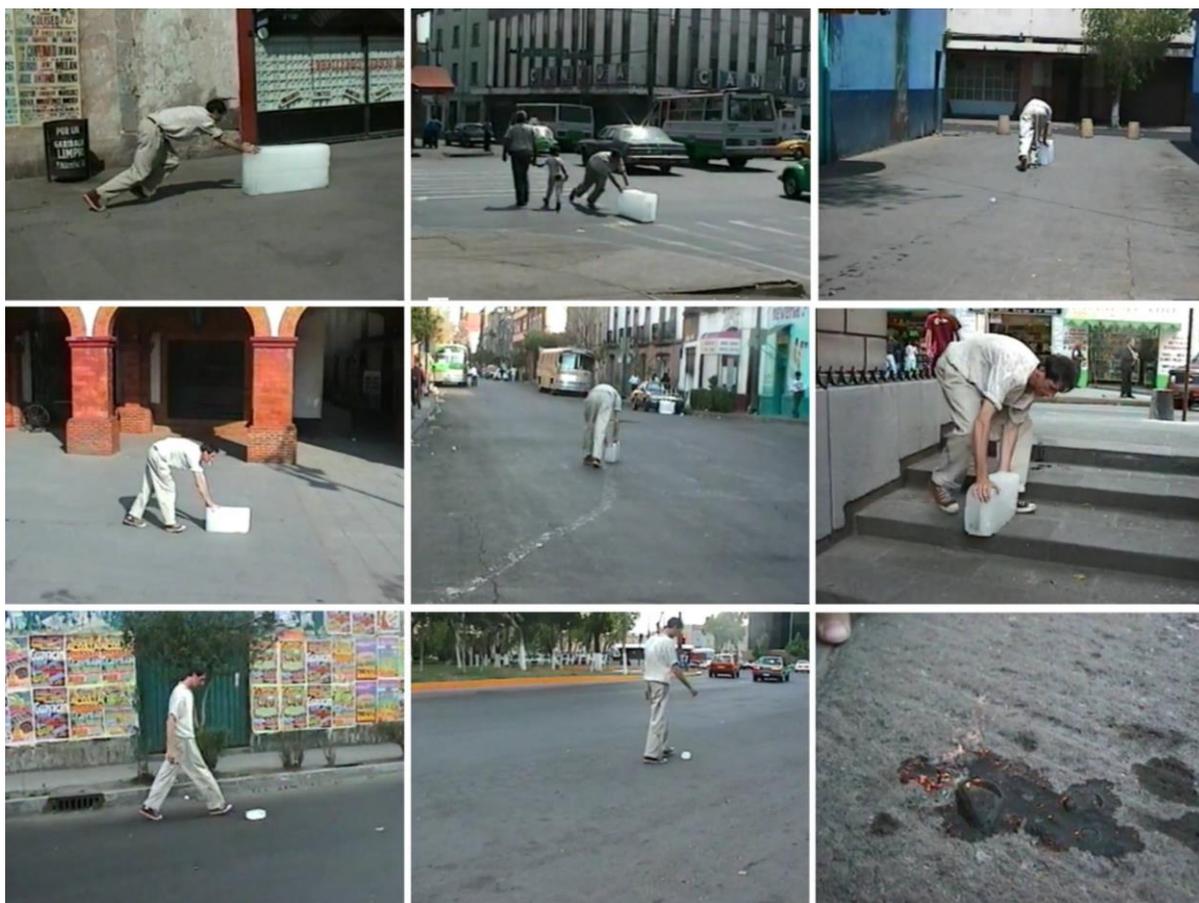


Figura 54 - Francis Alÿs, *Paradoxo da Praxis 1*, 1997. Frames do vídeo da ação do artista ocorrida na Cidade do México, México.

Fonte: <http://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>

Esse traçado que se faz até que o gelo completamente desapareça, deflagra que as ações processuais em *Paradoxo da Praxis 1*, tornam o percurso mais importante do que o ponto de partida ou o de chegada. De encontro com a proposta do binômio liso/estriado, de Deleuze e Guattari, encontra-se que a diferenciação entre liso e estriado acontece pela relação inversa do ponto e da linha:

No espaço liso, portanto, a linha é um vetor, uma direção e não uma dimensão ou uma determinação métrica. É um espaço construído graças às operações locais com mudanças de direção. Tais mudanças de direção podem ser devidas à natureza mesma do percurso, como entre os nômades do arquipélago (caso de um espaço liso "dirigido"); mas podem dever-se, todavia mais, à variabilidade do alvo ou do ponto a ser atingido, como entre os nômades do deserto, que vão em direção a uma vegetação local e temporária (espaço liso "não dirigido"). Dirigido ou não, e sobretudo no segundo caso, o espaço liso é direcional, e não dimensional ou métrico. O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma percepção háptica, mais do que óptica. Enquanto no espaço estriado as formas

organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. Spatium intenso em vez de Extensio. Corpo sem órgãos, em vez de organismo e de organização. Nele a percepção é feita de sintomas e avaliações mais do que de medidas e propriedades. Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo. Estalido do gelo e canto das areias. O que cobre o espaço estriado, ao contrário, é o céu como medida, e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 162, 163).

Portanto, em *Paradoxo da Praxis 1* a criação de paradoxos através de ações poéticas consideradas absurdas, no espaço estriado parte-se de dois pontos entre os quais desenha-se uma linha, mas o que interessa, na concepção do espaço liso, é a possibilidade de uma intersecção entre linhas, um cruzamento, uma ponte, um entre.

#### 4.3.2.2 *Sem título 3* (2012) - Yara Pina

A artista brasileira Yara Pina<sup>97</sup> (1979) faz uso de diferentes materiais em processos que buscam potencializar seu uso, propriedades e formas de inserir e inscrever as ações do corpo (MARCONDES, 2014, p. 1) sobre determinadas superfícies, aplicando o ritmo e a repetição de gestos como cavar, arranhar, penetrar, sulcar, bater, furar, rabiscar, etc.: “[...] lanço mão somente de materiais tradicionais (papel, grafite e giz de cera) para realizar e combinar ações presentes no universo da arte, da linguagem, escrever, pincelar, esfregar, bater, furar, rabiscar, além de outros para o meu processo” (MENDONÇA, 2008, 21). O carvão é um material recorrente nos da artista. Faz uso do carvão, seja num estágio “bruto, em pó ou até mesmo resultado da carbonização de objetos, é uma das formas encontradas pela artista de potencializar o uso e propriedades deste material além de investigar novas formas de inserir o movimento de seu corpo” (SAMPAIO, 2013, p. 58). Ao conhecer os trabalhos de Yara, pode-se afirmar que o desenho é

---

<sup>97</sup> É uma artista brasileira nascida em Goiânia. Em seus trabalhos, a artista explora diferentes materiais em processos que buscam potencializar seu uso, propriedades e formas de inserir e inscrever as ações do corpo. Em sua grande parte, os trabalhos resultam em intervenções no espaço físico e em instalações que permeiam as fronteiras do desenho, performance, objeto, escultura e pintura (MARCONDES, 2014, p. 1).

presente, contudo, em um dos seus escritos, Pina parece fazer uma distinção entre o desenho e o ato performativo em seus trabalhos, no sentido que a artista faz uso de elementos tradicionais do desenho para seus atos:

Quando realizo atos performativos de naturezas diferentes apenas com materiais tradicionais do desenho consigo provocar deslocamentos de contexto e ou de função tanto dos materiais da arte como das ações. Ao provocar esses deslocamentos, mergulho dentro do campo difuso do performativo, buscando discriminar as ações físicas que fazem parte do processo, suas implicações com o corpo e, também, com questões que envolvem aspectos do universo da arte e da natureza do desenho. (MENDONÇA, 2008, p. 21).

Mas, quando analisa-se os trabalhos de Pina, o que se evidencia é o ato do desenho. Ela mergulha dentro das próprias potencialidades performativas do desenho para assim, questionar a sua “natureza”. Como pensa Sampaio (2013, p. 56): é “o desenho em sua dimensão performativa e afastado de sua tradição linear”. Em *Sem título 3* (2012), Pina realizou um dos comandos previamente determinados por ela para sua residência em um apartamento–ateliê, chamado Espaço Labiríntimos<sup>98</sup>: “Ação 1: arremessar cadeira carbonizada contra a parede e desenhar” (SAMPAIO, 2013, p. 56 apud MENDONÇA, 2008). Nesse trabalho, Pina literalmente arremessa cadeiras carbonizadas, preparadas anteriormente<sup>99</sup>, contra a parede branca (Figura 50). As cadeiras carbonizadas são utilizadas para deixar inscrições através das ações repetidas de arremessar. Uma vez atingindo a parede, a colisão violenta gera marcas na superfície da parede e simultaneamente as cadeiras sofrem ora modificações, ora destruições. As partes desmembradas das cadeiras passam a ser lançadas novamente.

---

<sup>98</sup>Em agosto de 2012, Pina realizou uma residência artística nesse pequeno apartamento-ateliê no térreo de um prédio residencial localizado na área central da cidade de Goiânia, estado de Goiás, Brasil. O ateliê é gerenciado por cinco artistas locais que desenvolvem ali suas próprias produções, convidam outros artistas para residências artísticas, organizam eventos de performances, exposições de vídeos e outras manifestações no campo das artes (SAMPAIO, 2013, p. 55).

<sup>99</sup>Artista lança a chama do fogo, através de um maçarico, diretamente em cadeiras e molduras. “O fogo não é um elemento destruidor da matéria, e sim modificador, já que é por essa via, a da queima, a única maneira de esculpir a madeira e transformá-la em carvão sem perder a forma do objeto” (SAMPAIO, 2013, p. 58, 59).



Figura 55 - Yara Pina, *Sem título 3* (2012). Série de registros fotográficos da ação cadeiras carbonizadas arremessadas contra parede. Ação realizada durante residência artística no *Espaço Labiríntimos*, Goiânia, estado de Goiás, Brasil.

Fonte: <https://www.yarapina.com/sem-titulo-3-2012>

#### 4.3.3 Desenho como intercessão do corpo

O corpo do desenhador sobre interferência do desenho em expansão realizado pelo próprio artista. A ação do corpo sobre o desenho sendo gerado vai determinar a intervenção do desenho sobre o corpo do desenhador e vice-versa. A

partir dessa concepção Deleuze (2009, p.13) expõe: “não há causas e efeitos entre os corpos: todos os corpos são causas, causas uns em relação aos outros, uns para os outros. O desenho como intercessão do corpo, desse modo, pode ser entendido como um sistema complexo de movimentos externos e internos, que tratam os corpos como forças que se definem por seus encontros e choques.

#### 4.3.3.1 *Desenho-corpo* (2001) – Lia Chaia

*Desenho-corpo* (Figura 51), realizado em 2001, é um dos primeiro trabalhos da artista brasileira Lia Chaia (1978) apresentado ao público. No vídeo Chaia desenha sobre seu próprio corpo com uma caneta esferográfica de cor vermelha. Essa ação “privada tornada vídeo, se por um lado explora a intimidade do corpo, excluindo tudo o que está fora dele, por outro aborda a relação entre a fragmentação e a unidade estrutural do corpo” (ALVES, 2004, p. 1).

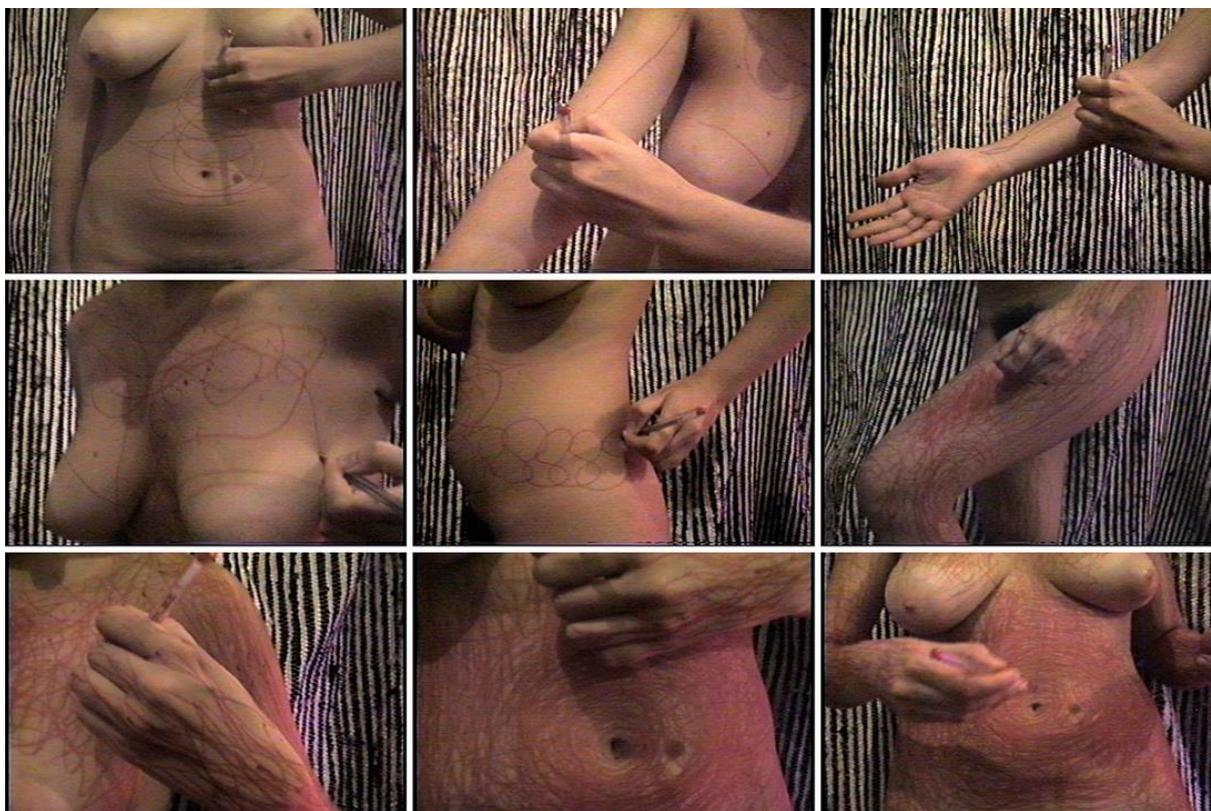


Figura 56 - Lia Chaia, *Desenho – corpo*, 2001. Frames do vídeo da ação (desenhando sobre o corpo até a carga de tinta da caneta acabar). Vídeo 51, cor, áudio, 4:3.  
Fonte: <https://liachaia.com/filter/trabalhos/DESENHO-CORPO>

A artista inicia o gesto do desenho na região abdominal do seu corpo. Circula o umbigo e leva o traço, quase sempre circular, para outras áreas do torso e torácico. Nos braços e pernas os gestos são feitos de modo a gerar linhas alongadas, a artista parece querer acompanhar a forma extensa dos membros. Aliás, os movimentos fazem a forma arredondada e volumosa do seu próprio corpo feminino desenhador. Contorce o torso no desejo de desenhar a retaguarda do seu corpo, mas as mãos alcançam suas limitações. Retorna para regiões já desenhadas e na sobreposição, faz movimentos repetidos, de vai e vem, de talhar que parece lacerar a pele<sup>100</sup>. Os movimentos geram linhas de interferência do próprio corpo da desenhadora. O corpo é encoberto por uma rede de intercessão em formação:

[...] encoberto por uma rede capilar de linhas vermelhas, como o sangue que velozmente percorre as veias, linhas ocas por onde flui o impulso vital. Voltando-se sobre si, num movimento de introjeção, a expressão da artista reflui para dentro, da ponta dos dedos para a superfície do corpo (FARIAS, 2002).

A caneta esferográfica parece ser a extensão do corpo desenhador, desse modo, a intensidade e as sensações dos seus movimentos sobre a pele é controlada pelo próprio desenhador que transforma gesto em desenho. “Ao mesmo tempo em que o corpo desenha ele é desenhado; trata-se também de um desenho reflexivo. Por isso, não se pode afastar seu corpo, como núcleo significativo, da obra de arte” (ALVES, 2004, p. 1). Ao mesmo tempo em que desenha é desenhada, ao mesmo tempo em que ela se torna um e outro. Logo, pode-se estabelecer uma conexão com “a essência do devir, avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo: [...] o bom senso e a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo e a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo” (DELEUZE, 2009, p.1). Esse paradoxo, com a sua capacidade de furtar-se ao presente, é a identidade infinita dos dois sentidos ao mesmo tempo, do futuro e do passado, da véspera e do amanhã, do mais e do menos, do ativo e do passivo, da causa e do efeito:

[...]. Mas é ao mesmo tempo que ela se torna um e outro. Ela é maior agora e era menor antes. Mas é ao mesmo tempo, no mesmo lance, que nos tornamos maiores do que éramos e que nos faremos

---

<sup>100</sup>Descrição e análise realizada a partir do vídeo da obra disponível em: <<https://liachaia.com/filter/trabalhos/DESENHO-CORPO>>. Acesso em: 11 dez. 2018.

menores do que nos tomamos. Tal e a simultaneidade de um devir cuja propriedade e furtar-se ao presente. Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro. [...] (DELEUZE, 2009, p.1).

#### 4.3.3.2 *Sem título 2* (2011) - Yara Pina

No vídeo de *Sem título 2* (2011), em um espaço com paredes brancas, Pina aparece em frente a uma tela branca retangular com perceptível saliência provocada por uma concentração de carvão em pó no seu interior. Com um material cortante na mão, Pina provoca fissuras na superfície da tela, liberando o pó para o ambiente (Figura 52).



Figura 57 – Yara Pina, *Sem título 2*, 2011. Frames do vídeo da ação (rasgando uma tela preenchida com carvão em pó). Vídeo, 2'18, sem som. Vídeo: Reis Néri.

Fonte: <https://www.yarapina.com/sem-titulo-5-2011>

Em um diálogo com Renan Marcondes, em *Esboçar um diálogo, desenhar a troca: uma entrevista com Yara Pina* (2014), a artista fala sobre o uso de objetos cortantes:

O que proponho em alguns casos – quando apresento as armas – é a mostra, ou seja, a potencialidade de ferir desses objetos cortantes e pontiagudos. Sendo assim, a violência presente nesses objetos não surge da maneira de o corpo agir, mas de sua própria aparência, na forma de sua apresentação. Os objetos, sejam eles armas em si ou armas improvisadas, são recorrentes nas ações dos criminosos, vândalos e assassinos. Portanto, deixá-las à mostra é uma forma de incorporar o contexto e o universo simbólico aos quais estão inseridas. Já em outras ações, a violência está mais presente na forma de o corpo agir e utilizar o material, deixando marcas ou agredindo uma superfície ou objeto. Então a violência parte principalmente do corpo, da sua ação violenta impressa na marca deixada (MARCONDES, 2014, p. 6).

Nesse caso, parece que Pina utiliza um objeto cortante como manifestação do seu corpo, do seu ato de desenhar violento que provoca um desenho/fissura na tela. A medida que provoca os rasgos, os riscos, o pó preto expande-se e adere ao corpo de Pina, o qual modifica-se pelo ato de desenhar. O corpo de Pina é afetado na interrupção do ritmo respiratório, na visão do acontecimento, na tonalidade da pele. O desenho expandindo sobre seu corpo é esperado pela artista, que mantém-se diante da tela para ser engolida pelo carvão. É um corpo preparado para pensar em movimento, modificado na experimentação, exposto <sup>101</sup>.

#### 4.3.4 Desenho como variante da intervenção da ação

A ação, explorada pelo próprio corpo do artista, tem como consequência transformar um desenho anteriormente construído ou surgido durante a ação. Podemos pensar então, o desenho como potência para o gesto do desenho com possibilidades de se pensar o desenho. Uma batalha é travada numa pré-determinação: desenhar sobre o desenho. Mesmo que o desenho tenha sido produzido durante a ação, há uma distinção clara de que o ato que este sofrerá, terá outro desenho em expansão, que se ativa somente no processo. Desse modo, implica num paradoxo de destruir a perspectiva resultante de um desenho através do ato de desenhar, de criar.

---

<sup>101</sup>Descrição e análise realizada a partir do vídeo da obra. Disponível em: <<https://vimeo.com/87567237?autoplay=1>>. Acesso em: 01 jan. 2019.

Criar para Nietzsche é atividade a partir da qual se produz constantemente a vida. A partir da arte, Nietzsche desenvolve o conceito de vida como *vontade criadora*<sup>102</sup> - “o grande estimulante da vida”. O filósofo se apodera do termo criação para designar um tipo de fazer que não esgota-se em um único ato, nem em inúmeros atos. Para Nietzsche, “o ato de criar não é um simples fazer prático que diz respeito ao terreno da utilidade, não designa apenas um ato particular, mas um ato fora do qual nada existe”. Criar é uma atividade constante e ininterrupta, que efetiva constantemente novas possibilidades de vida. A criação, nesse sentido, opõe-se à metafísica que almeja a estabilidade e a eternidade. O efêmero é uma ação, uma ação contínua, um fluxo de vida constante em que o criador não guarda para si o que cria (DIAS, 2009, p. 4-6). “É vontade de vir-a-ser, crescer, dar forma, isto é, criar e, no criar, está incluído o destruir” (NIETZSCHE, 1888, p. 521 apud DIAS, 2009, p. 4, 5). Por esse ângulo, o desenho como variante da intervenção da ação gera um acontecimento no sentido que se cria para destruir e destruir para criar, que destaca momento presente e impulsiona à ação, a uma ação criadora.

#### 4.3.4.1 *Reactor* (2011) - Anastasia Ax

A artista sueca Anastasia Ax (1979) desenvolve poderosas instalações performativas que exploram a existência efêmera e presença física, examinando conceitos como tempo, transitoriedade e história. Usando papel, tinta e gesso como base, ela cria trabalhos que ocupam completamente os espaços onde estão instalados. São materiais que revelam seu caráter duplo - como materiais naturais e, mais adiante, como símbolos de nossa cultura intelectual, como meio criativo pronto para preencher o vazio e como elementos de veneno, ânimos e melancolia (XING, 2017, p. 7). O próprio corpo do artista desempenha um papel de intervenção física sobre o trabalho que muda continuamente ao longo da exposição. Depois de um processo violento e insurgente em que estruturas são destruídas e contaminadas com tinta, ocorre uma forma de reciclagem; o material é reformulado e classificado

---

<sup>102</sup>*Schaffender Wille*. É evidente que a palavra *criação* de Nietzsche refere-se à atividade humana, despida de uma significação teológico-cristã. Contudo, é preciso destacar que não é no sentido de substituir *Deus criador* por *homens-deuses criadores* (DIAS, 2009, p. 4).

ou completamente reconstruído após uma nova estrutura e ordem. Sobre seu processo de criação, Anastasia Ax comenta:

“Sempre me interessei por forças destrutivas e seu impacto no meio ambiente. Eles são, é claro, devastadores, mas também podem ter um efeito catártico e libertador. Períodos cíclicos de ordem e caos são eventos na natureza, assim como comunidades e nossos próprios processos internos. Eu encontrei um verificador de verdade em meu corpo. Ao me comunicar com o físico e fisiológico, eu tento - nem sempre acontece - remodelar o lugar, criar um espaço dentro do lugar”<sup>103</sup> (XING, 2017, p. 7, tradução nossa).

Portanto, seu trabalho está no limiar entre construção e desconstrução, sem fim e em fluxo contínuo e evolução. Seus trabalhos concentrando-se em um processo de transformação, que explora uma energia visceral e emancipada que representa a circularidade da vida. A possibilidade de terminar e, ao mesmo tempo, continuar demonstra uma descontinuidade ou o cancelamento do tempo, uma peça nunca é amarrada ou resolvida e a história pode ser reinterpretada (XING, 2017, p. 7).

Seu trabalho intitulado *Reactor*, realizado em 2011, é constituído por três partes: a primeira é demarcada pela abertura da exposição, onde o público encontra um grande desenho abstrato feito de faixas e rolos de papel branco previamente criado. No espaço expositivo, as faixas de papel percorrem uma área do chão e painéis armados como paredes. Duas semanas depois da abertura oficial da mostra, a segunda parte acontece com a ação do corpo do artista sobre o desenho. Anastasia Ax modifica totalmente o desenho com outro desenho em construção feito de tinta preta, rasgos e deformações dos papéis. Anastasia Ax, com todo o seu corpo dentro do desenho existente, usa garrafas de plástico cheias de tinta preta para provocar jatos e respingos de tinta, o gera uma cena semelhante ao caos. Na terceira e última parte do processo, alguns dias depois, a artista pede ao público presente que a ajude a empacotar o desenho. O que resta lembra muito uma porção de papel amassado descartado como lixo no chão (Figura, 53). Essa grande massa

---

<sup>103</sup> Texto original (XING, 2017, p. 7):

"I have always been interested in destructive forces and their impact on their environment. They are of course devastating, but can also have a cathartic and liberating effect. Cyclical periods of order and chaos are events in nature, as well as communities and our own internal processes. I have found a truth-teller in my body. In communicating with the physical and physiological, I try – it doesn't always happen – to reshape the place, to create a space within the place".

de papel será transformada a posteriori, como um processo de reciclagem. (ANASTASIA AX, s.d.).

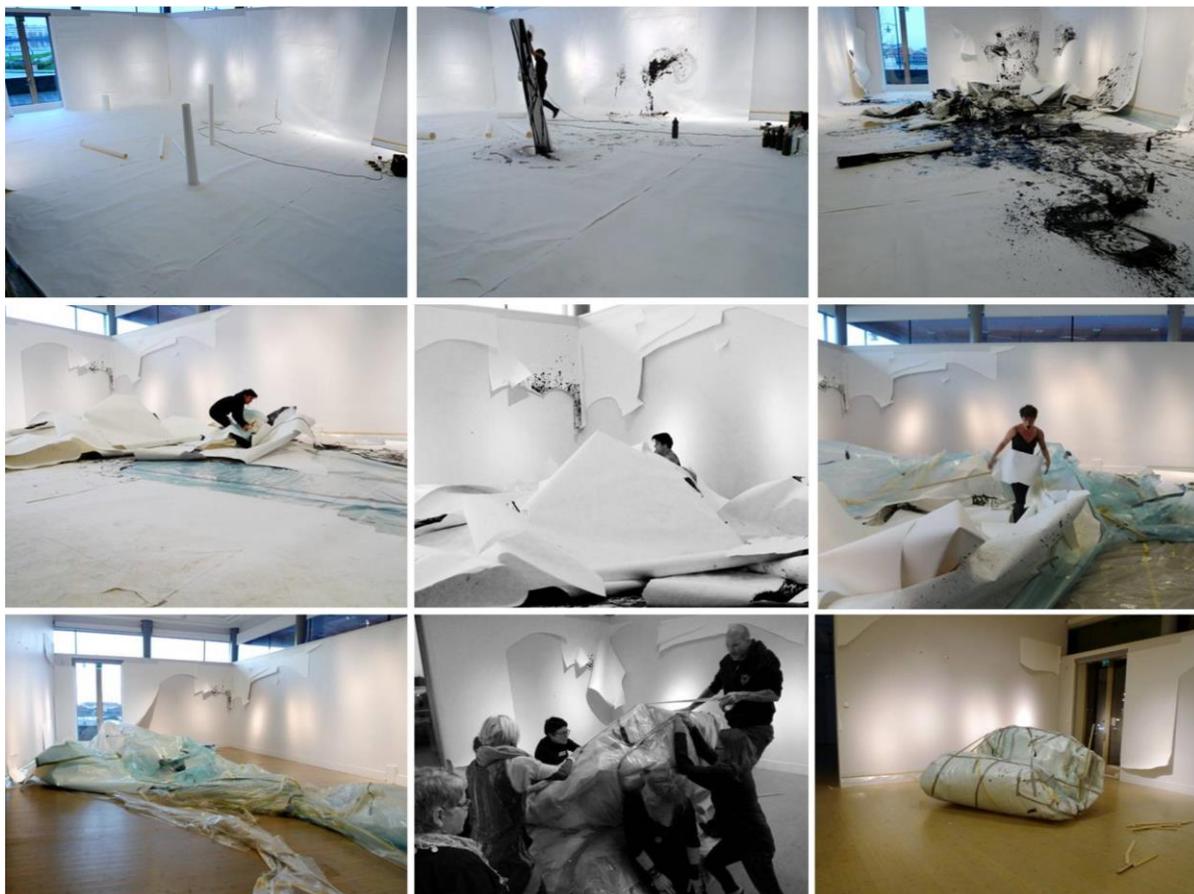


Figura 58 – Anastasia Ax, *Reactor*, 2011 (série de fotografias). Ação performática da artista sobre instalação contendo rolos e faixas de papel, tinta preta e fita adesiva. *Galleri Syster val Kulturens*, Luleå, Suécia. Fotografia: Jason Boit.

Fonte: <https://anastasiaax.se/works/reactor/>

O corpo do artista torna-se uma ferramenta de metamorfose do desenho sobre o desenho. “As compulsões criativas e violentas coexistem simultaneamente, pois um campo fértil pode ser transformado em campo de batalha ou em uma paisagem urbana apocalíptica<sup>104</sup>” (XING, 2017, p. 7, tradução nossa).

Quando Núñez (2002, p. 443, tradução nossa) analisa a ação de Pollock ao pintar sobre a tela:

Todo o trabalho, tão cheio de movimentos e decisões, tão convulsivo, dá a impressão de ser fisicamente e mentalmente desgastante. A intensidade da ação é refletida no trabalho que, indissolavelmente

<sup>104</sup> Texto original (XING, 2017, p. 7): “Creative and violent compulsions coexist simultaneously as a fertile field can be transformed into a battle ground or an apocalyptic cityscape”.

ligada ao processo, efetivamente lembra a energia usada e algum tipo de luta travada dentro de Pollock<sup>105</sup>.

Percebe-se que sua análise poderia muito bem ser transcrita para a ação de Anastasia Ax. Da mesma forma, seus gestos partem de uma afirmação pessoal, é um processo carregado de emoção, ainda que comedida, pelo qual o artista se descobre. Diferentemente de Pollock, Anastasia Ax entra totalmente na arena de batalha. O corpo inteiro transforma o desenho ao realizar os gestos de desenhar. Quando analisa-se a totalidade da ação, Anastasia Ax parece controlar seus gestos, a intensidade da sua violência, orientar seu corpo num espetáculo. Talvez em virtude de uma disciplina do corpo que se constitui em virtude do código da língua mais ordenada, introduzido em diversos contextos educativos para que, segundo Gil, não desponte:

[...] por vezes aquilo que lhe subjaz, o fantasma do corpo informe, do monstro, do corpo louco, selvagem; o fantasma do visceral, do corpo sujo ou do corpo mortífero epidémico. Esses fantasmas constituem o pano-de-fundo inominável que é necessário controlar ou eliminar, se se quiser ter corpos funcionais<sup>106</sup> (2004, p. 76).

Talvez, um controle com intuito de não ser corpo objeto para não redesenhá-lo também em seus gestos. E ao espectador, ainda, cabe participar de uma catarse que acontece no gesto de desenhar e acrescentar sua contribuição nesta ação.

#### 4.3.4.2 *Phlegethon-Milczenie* (2005) – Monika Weiss

<sup>105</sup> Texto original: “Todo el trabajo, tan lleno de movimientos y de decisiones, tan convulsivo, da la impresión de ser física y mentalmente agotador. La intensidad de la acción queda reflejada en la pintura que, indisolublemente vinculada al proceso, efectivamente rememora la energía empleada y algún tipo de lucha librada en el interior de Pollock”.

<sup>106</sup> Entendido à luz do estudo de Michel Foucault:

[...] é o corpo da sociedade que se torna, no decorrer do século XIX, o novo princípio. É este corpo que será preciso proteger, de um modo quase médico: em lugar dos rituais através dos quais se restaurava a integridade do corpo do monarca, serão aplicadas receitas, terapêuticas como a eliminação dos doentes, o controle dos contagiosos, a exclusão dos delinqüentes. A eliminação pelo suplício é, assim, substituída por métodos de assepsia: a criminologia, a eugenia, a exclusão dos “degenerados”... (FOUCAULT, 1986, p. 145).

Por isso a necessidade de exercer um poder sobre os corpos dos indivíduos, colocá-los como um *corpo social* com as vontades controladas (FOUCAULT, 1986, p. 146).

*Phlegethon-Milczenie*<sup>107</sup>, de 2005, na composição do conceito de Weiss, é um trabalho que acessa questões da Alemanha nazista e também propõe um espaço para refletir acerca da opressão sobre a cultura e sua capacidade de oprimir. O trabalho apresenta uma seleção rara de literatura clássica e livros de filosofia tradicionalmente classificados como parte da alta cultura alemã, a *herança da humanidade*<sup>108</sup>, todos publicados antes de 1945. Os nazistas queimaram muitos livros, celebrados, outros rejeitados e destruídos, incluindo todos aqueles escritos por Thomas Mann. Os significados e o conhecimento que esses livros representam, como o artista explica, pertencem a um passado irrecuperável, principalmente por causa das atrocidades do holocausto: "Qualquer holocausto é um apagamento da capacidade da cultura de transmitir" <sup>109</sup> (FAJARDO-HILL, 2006, p. 20, tradução nossa).

O trabalho, assim como sugere o título composto, conta com dois espaços: na primeira, *Phlegethon*, o público tem acesso a uma composição sonora<sup>110</sup> produzida pela artista que acompanha uma projeção em vídeo da ação de Weiss, que acontece em um segundo espaço, *Milczenie* (HERZBERG, 2014). Em *Milczenie*, repetidas vezes durante a mostra, Weiss, deitada sobre os livros dispostos no chão, abertos de lado a lado e sobrepostos de forma aleatória, avança lenta e silenciosamente com os olhos fechados, em estado meditativo, produzindo marcas com grafite e carvão em volta de seu corpo (Figura 54). "Em uma tentativa de transmitir um sentido da complexidade, Weiss considera que trabalho tem várias camadas de uma  *fusão única de mídia* em que memória, linguagem, som gravado,

---

<sup>107</sup> *Phlegethon*, do título composto, significa *Rio de Fogo* na mitologia grega, enquanto *Milczenie*, a segunda palavra, é polonês e significa *silêncio* ou *uma incapacidade de falar* (HERZBERG, 2014, p.2).

<sup>108</sup> Texto original (FAJARDO-HILL, 2006, p. 20): "*the heritage of mankind*".

<sup>109</sup> Texto original (FAJARDO-HILL, 2006, p. 20): "Any holocaust is an erasure of the culture's ability to transmit".

<sup>110</sup> Para *Phlegethon-Milczenie*, antes de sua abertura, a artista trabalhou a composição sonora. Em diferentes estúdios, ela gravou as vozes de falantes de alemão lendo trechos de Thomas Mann e a poesia de Paul Celan, bem como um soprano masculino cantando uma capela de Salve Regina de Giovanni Battista Pergolesi e Oratório de Joseph Haydn, e sua própria voz (HERZBERG, 2014).

imagem em movimento, corpo, tempo e contingência são incorporados”<sup>111</sup> (HERZBERG, 2014, tradução nossa).

Durante as duas semanas seguintes à abertura, o artista editou fragmentos de imagens das gravações de vídeos das suas ações realizadas em *Milczenie* e acrescentou uma cena, anteriormente trabalhada pela artista, que mostra a queima do livro *Dr. Faustus* (1947), escrito por Thomas Mann. O vídeo final de 18 minutos, determinado pela duração da composição sonora, foi subsequentemente projetado durante toda a exposição na sala *Phlegethon*, com exceção dos casos em que o artista volta a desenhar sobre livros. Nessas ocasiões, a projeção mostra novamente a exibição ao vivo da sala de *Milczenie* (HERZBERG, 2014).



Figura 59 - Monika Weiss, *Phlegethon-Milczenie*, 2005. Ação performática da artista na instalação contendo lápis, livros, vídeo e música. Coleção *Cisneros Fontanals Art Foundation* (CIFO), Miami, EUA.

Fonte: <http://www.monika-weiss.com/articles/works/194>

Sobre um desenho de arranjo octogonal, Weiss intervém com outro desenho (Figura XX). Como Fajardo-Hill (2006, p. 20, tradução nossa) descreve: centralizada

<sup>111</sup> Texto original (HERZBERG, 2014): “In an attempt to impart a sense of the complexity of Weiss’s thinking, performance, and practice, I will consider the various layers of her “unique fusion of media” wherein memory, language, recorded sound, the moving image, the body, time, and contingency are embedded”.

sobre essa coleção cultural, “Weiss desenha repetidamente nas páginas abertas dos livros, acrescentando uma nova camada de significado às vidas pessoais, contextuais e históricas já existentes desses livros<sup>112</sup>”. Portanto, não é difícil notar que há vários contrapontos sendo desenhados no trabalho. Pode-se refletir que as gravações de som e de vídeo atuam também como desenhos que sofrem transformações, que por sua vez, sofrem interferência na percepção do ato de desenhar sobre o desenho. Ambos os desenhos se relacionam com os gestos do corpo que provocam um jogo de tempo, memória e espaço com participação do público. É um desenhar que se relaciona com o próximo; como no *coeficiente artístico* de Marcel Duchamp - conceito que traz à tona a relevância do público no ato criador, pois este “não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição” (DUCHAMP, 1986, p. 74). O desenhar se faz com a presença de um espectador, com a sua percepção. Merleau-Ponty aponta para a evidência de que na percepção, imbrica o corpo vidente no corpo visível. Na ocorrência da percepção do corpo de outrem:

Sinto o meu corpo como potência de certas condutas e de um certo mundo, sou dado a mim mesmo como um certo poder sobre o mundo; ora, é justamente meu corpo que percebe o corpo de outrem, e ele encontra ali como que um prolongamento miraculoso de suas próprias intenções, uma maneira familiar de tratar o mundo [...] o corpo de outrem e o meu são um único todo, o verso e o reverso de um único fenômeno, e a existência anônima da qual meu corpo é a cada momento o rastro habita doravante estes dois corpos ao mesmo tempo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 474).

---

<sup>112</sup>Texto original (FAJARDO-HILL, 2006, p. 20): [...] “ Weiss draws repetitively on the open pages of the books, adding a new layer of meaning to the already existing personal, contextual, and historical lives of these books”.

## 5 ASPECTOS CONCLUSIVOS

Na Arte Contemporânea amplia-se o interesse de diversos artistas, críticos, pesquisadores, editores e instituições de arte pelo desenho e estendem-se as novas formas de pensá-lo, sobretudo, como experimentação que ocorre durante seu processo de criação. Juntamente, destaca-se o entendimento do caráter complexo do desenho, tanto no sentido da sua ampla significação atrelada à palavra, quanto sua capacidade de realizar movimentos de intenções através de discursos, termos e contextos, mas, por outro lado, a manutenção de um discurso restrito sobre sua definição atrelado a convenções normativas.

Nesse contexto, este estudo procurou, através da articulação da concepção linhas de fuga ou de ruptura para o desenho, considerar que suas linhas podem ultrapassar paradigmas e convenções limitadoras, tensionando continuidade e ruptura com intuito tanto de aprimorar quanto projetar uma percepção de desenho de modo ampliado na contemporaneidade. Com uso do termo *desenho performativo*, o caminho escolhido foi a exploração do gesto de desenhar no decorrer do processo de criação que possibilita ao desenho mostrar sua capacidade de participar da captação das novas possibilidades da arte.

Mas como definir gesto de desenhar? Através da investigação permeada por uma série de autores e análise de projetos artísticos que tendem à reflexão sobre a óptica do desenho, em um discurso artístico que destaque a exploração do gesto de desenhar sem ignorar sua associação ao processo de pensamento e centrando as ideias como articuladoras das ações do corpo, pode-se compreender que o gesto de desenhar é a intencionalidade de um movimento estabelecido a partir de estratégias potenciais do desenho – algumas investigadas neste estudo.

As ferramentas conceituais, sobretudo, de Gilles Deleuze, Feliz Guattari e Claire Parnet, Maurice Merleau Ponty, Friedrich Nietzsche e Jacques Derrida, foram de suma importância para a movimentação errante das linhas deste estudo no entendimento que as linhas do desenho avançam os mais diversos espaços, objetos, corpos e entrelaçam-se numa relação entre múltiplos universos e experimentação. Suas linhas movem-se através da dinâmica dos pensamentos filosóficos em um espaço que a filosofia trata de dúvidas que adapta-se de acordo com o tempo e as circunstâncias, incluindo o universo da arte que a filosofia permite-se especular.

O percurso histórico realizado aqui demonstra as contribuições dos movimentos de vanguarda para a abordagem do aspecto fundamental que se tem enfatizado aqui – a potencialidade da coexistência desenho-corpo no processo que em procura explorar o gesto de desenhar, compartilhado de maneira experimental pelas atuações artísticas que promoveram o estabelecimento de uma ampliação do seu campo de atuação através da instância de construir diferenciações mais firmes para orientar suas próprias ações no sistema da arte. A partir da imagem do artista Jackson Pollock como um corpo em ação, deixando em cada traço de sua experiência, surge um número expressivo de sucessores que tomam, com diferentes graus, este aspecto em seus trabalhos. No decorrer da pesquisa, verifica-se que não se trata é uma mera influência formal ou estilística, mas uma atitude do corpo que ressurgiu. Nota-se que muitos trabalhos contemporâneos, alguns apresentados aqui, fazem do espaço do desenho uma arena de ação, mas diferentemente de Pollock, o corpo do artista volta-se para a consciência do gesto de desenhar em que a ativação do desenho concentra-se no tempo presente da ação. A atuação do artista centra-se no fazer.

São trabalhos de 14 artistas contemporâneos atuantes que estabelecem interlocução entre questões teóricas, filosóficas e poéticas envoltas ao desenho contemporâneo. Tratou-se aqui de investigar aspectos, métodos e desdobramentos ocorridos durante o processo de criação desses desenhos, de acordo com os assuntos correspondentes tratados a cada etapa de construção do desenho performativo. O intuito foi estabelecer interligações entre discussões, reflexões de diversos autores e procedimentos adotados pelos artistas que convergem para a análise da exploração da ação do corpo em cada trabalho ao estabelecer leitura destas obras numa óptica do gesto de desenhar. A escolha por esses artistas deu-se justamente pelas articulações poéticas e conceituais encontradas em seus projetos artísticos que tendem convergir para interpretação de desenho numa dimensão performativa. Portanto, buscou-se encontrar nesses trabalhos, estratégias que são potenciais para a construção do desenho performativo. Dentro desse aspecto, foi desafiante articular a composição expressiva dos trabalhos, sem perder o foco visto que cada um possui procedimentos, manipulação de poética e conceitos distintos que tendem para discussões singulares.

Ao investigar as potencialidades criativas e conceituais desses trabalhos, verificou-se uma riqueza de dados e informações centrados em imagens. Em resposta, os documentos não escritos - no formato de fotografias e vídeos, foram essenciais para a construção desta pesquisa. O uso desses documentos não foi realizado como ilustração desarticulada e solta pelo texto, que sugerem a banalização do seu uso indiscriminado e descomprometido, pelo contrário, procurou-se pensar suas potencialidades epistemológicas e suas relações com os conhecimentos produzidos numa reflexão teórico-metodológica.

Todas as linhas tomadas aqui tendem a convergir para a construção do desenho performativo. Para isso foi intensificado a interlocução para coexistência desenho-corpo no processo que em procura destacar o gesto de desenhar do corpo do artista durante a ação do desenho. Fazendo e sendo assim, o desenho é voltado para si com intuito de considerar as condições de sua própria criação e potencialidade. Foi possível elaborar quatro estratégias associadas a construção do desenho performativo a partir da reflexão sobre o processo de desenhar e, por conseguinte, problematizar seu surgimento, em uma busca de falar da necessidade que se têm das potencialidades do gesto de desenhar, dentro do tempo da ação e as alterações que podem ocorrer nele. Estas estratégias são apenas algumas de muitas possibilidades do desenho contemporâneo e que a inserção deste ou daquele trabalho artístico em categorias de proposições relacionáveis, parte da interpretação da análise realizada aqui. Portanto, é relevante a postura tomada no sentido de não excluir pensar os trabalhos pesquisados em outras preposições aqui colocadas, pois a associação partiu de reflexão de estratégias verificáveis que sobressaem em cada trabalho artístico, que possam estar implicados na realização de manutenção do gesto de desenhar e da manutenção do espaço e do tempo.

A compreensão complexa e profusa do desenho, trabalhada constantemente aqui, compeliu a ultrapassar os limites de uma insistente modelagem convencional do desenho e a movimentar em trajetórias possíveis oferecidas durante a investigação. E dentro desse processo, houve um cuidado de não tomar um discurso que inclina-se para o destaque da materialidade do desenho, em detrimento a ação de desenhar. Contudo, admite-se que o leitor possa ainda encontrar leves traços de vícios que tendem para essas interpretações, como um espectro que insiste assombrar na penumbra. Uma penumbra referida por Costa (2015, p. 15) ao indicar a dificuldade de abordar o desenho frontalmente numa investigação. Logo, é uma

batalha que não cessa aqui. Este estudo não tem pretensão de buscar uma finalização para as discussões apresentadas. Pelo contrário, considera-se que ele possa ser um ponto de partida para novas produções, aprofundando as questões mapeadas.

## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Karina C. de; OLINTO, Lidia. A experimentação como território: o legado indisciplinar de John Cage. **Urdimento**. Florianópolis: UDESC, v.1, n.28, julho, 2017, p. 15-34. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017015>>. Acesso em: 22 out. 2017.

ALVES, Cauê. Ensaio sobre lia. **FF Dossier 005**. São Paulo: Galpão VB, Associação Cultural Videobrasil, 2004. Disponível em: <<https://videobrasil.org.br/ffdossier/ffdossier005/Ensaio%20sobre%20Lia%20Chaia.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

AMBRIZZI, Miguel Luiz. Dibujos maleables. In: III Encuentro Platense de Investigadores/as sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas, 2013. **Anais...** La Plata: ECART - Actas del Centro Cultural Islas Malvinas, 2013, p. 407-414. Disponível em: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52037>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

ANASTASIA AX (s.d.). **Works**. Site. Disponível em:< <https://anastasiaax.se/works/>>. Acesso em: 23 dez. 2018.

ANDRADE, Mario de. Do Desenho. In: ANDRADE, Mario de. **Aspectos das Artes Plásticas no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Martins, 1975, p. 69-77.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ARMAND. Blanca García. Shikego Kubota. Hago video, luego existo. **Investigaciones Feministas**. Madrid: UCM, 2012, vol. 3, p.223-231. Disponível em: <<file:///C:/Users/user/Documents/%C2%B0%C2%B0/Shikego%20Kubota.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2019.

ARTCOURT GALLERY. **Saburo Murakami**. ACG Press Release – Exhibition Announcement, 2017, p. 1-5. Disponível em:<[http://www.artcourtgallery.com/eng/wp-content/uploads/sites/2/Murakami\\_Press\\_en\\_s.pdf](http://www.artcourtgallery.com/eng/wp-content/uploads/sites/2/Murakami_Press_en_s.pdf)>. Acessado em: 19 jun. 2018.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.

ARTFORUM. Lost and found: michael lobel on susan weil and robert rauschenberg's blueprints. **Arforum International**. February 2016, p.184-197. Disponível em: <<http://www.sundaramtagore.com/attachment/en/575562f5cfaf34762c8b4568/Press/575563b4cfaf34762c8b7a09>>. Acesso em: 11 jan. 2019.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Tradução: Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BALTHAR, Nena. Desenho.moda: paisagem-ação e longitude-corpo. **Revista Ciclos**. Florianópolis: UDESC, v. 2, n. 4, 2015, p. 262-275. Disponível em:<<http://www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/4968/4097>>. Acesso em: 10 jun. de 2017.

BARTHES, Roland. Cy Twombly ou non multa sed multum, de 1979. In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução: Léa Novaes. São Paulo: Editora nova fronteira, 1990.

BATTAGLINI, Arnaldo. A fronteira como território. In: DERDYK, Edith (org.). **Disseño, desenho, desígnio**. São Paulo: Editora Senac, 2007, p. 109-116.

BENETTI, Liliane. Exercícios de contenção, saturação e reiteração: algumas aproximações entre Bruce Nauman e Samuel Beckett. **ARS**. São Paulo: vol.9, n.18, 2011, p.174-193. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v9n18/v9n18a11.pdf>>. Acesso em: 24 jan. de 2019.

BEZERRA, André; SILVA, Chrystine. O Dobro-nada de reciprocidade desalmada. In: MATA, Paulo A. da; FREY, Tales; MACEDO, Suianni. **Cia. Excessos**: entre arquivos e práticas contemporâneas. Jundáí: Paco Editorial, 2015, p. 33-38.

BOIS, Yves-Alain. A relevância de Klein hoje. **ARS**. São Paulo: vol.8, n.15, 2010, p. 54-73. Disponível em:<<http://www.scielo.br/pdf/ars/v8n15/a05v8n15.pdf>>. Acesso em: 18 jan. de 2019.

BRUS, Günter. **Werkumkreisung. Wien**: Katalogbuch zur Retrospektive. Albertina, 2004.

CASTRO, Maria João. Pollock: acção, movimento e dança. **Revista da Dança**. Lisboa: 11 nov., 2009, p. 3-9. Disponível em:<<http://revistadadanca.com/arquivo/htm/267.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. 3ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHEN, Luciana. **Marina Abramovic**: modos de presença e seus sentidos. 2016. 340f. Tese (Doutoramento em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-PUC, São Paulo, 2016. Disponível em: <<file:///C:/Users/user/Documents/%C2%B0%C2%B0/Luciana%20Chen.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

CIA. EXCESSOS (s.d.). **CIA. EXCESSOS** (Apresentação). Site. Disponível em: <<http://ciaexcessos.com.br/cia-excessos/>>. Acesso em: 06 fev. 2019.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

COSTA, Manuel Gantes G. da. **Desenho no século xx e xxi: imagem, espaço e tempo**. Tese. 363 f. (Doutoramento em Belas-Artes) - Universidade de Lisboa

Faculdade de Belas-Artes, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/8949>>. Acessado em: 24 jan. 2019.

COSTA, Cláudio. Letícia Parente: a videoarte e a mobilização do corpo. **MaPA: Memória Paço das Artes**. São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.pacodasartes.org.br/storage/CLAUDIO%20DA%20COSTA.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

COSTA, Diego R. da. **Desenho**: pretensões, erro e ruína. 2015. 335 f. Tese (Doutoramento em Arte Contemporânea) - Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Portugal, 2015.

COSTA, Diego Rayck da. Desenho como forma de pensamento. In: **Ciclo de Investigações**. Florianópolis: UESC, PPGAV, n.4, 2009.

CLAY, Jean. **L'impressionnisme**. Paris: Editions du Chêne, 2001.

COCKER, Emma. The Restless Line, Drawing. In: SAWDON, Phil; MARSHAL, Russell. **Hyperdrawing** – Beyond The Lines Of Contemporary Art. New York: I.B Tauris & Co Ltd., 2012.

COPÓN, Miguel. El dibujo como máquina conceptual. In: MOLINA; Juan José G. (Org.). **Máquinas y herramientas de dibujo**. Madrid: Cátedra, 2002.

COUCHOT, Edmond. A arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real. In: DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no século XXI**: a humanização das tecnologias. São Paulo: Unesp, 1997.

COUTO, Ronan C. **A imagem conceitual uma contribuição ao estudo da arte contemporânea**. 2012. 253 f. Tese (Doutoramento em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-8SYQEV/tese\\_a\\_imagem\\_conceitual.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-8SYQEV/tese_a_imagem_conceitual.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 24 jan. 2019.

DANTE, Tringali. Dadaísmo e Surrealismo. **Itinerários – revista de literatura**. São Paulo: UNESP, n. 1, 1990, p. 27-59.

DANTO, Arthur C. O mundo como armazém: Fluxus e filosofia. In: HENDRICKS, Jon. **O que é Fluxus? O que não é! O Porquê**. Detroit: The Gilbert and Lilá Silverman Fluxus Collection Foundation, 2002.

DAPENA-TRETTTER, Antonia. Richard Long's Passage as Line: Measuring Toward the Horizon. **Iowa Journal of Cultural Studies** (on-line), Iowa, article 7, vol. 15, issue 1, 2014, p. 103-110. SPACE. Disponível em: <<https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1443&context=ijcs>>. Acesso em: 25 jan. 2019.

DERDYK, Edith. **O desenho da figura humana**. São Paulo: Scipione, 1990.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver**: escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Ginette Michaud; Joana Masó; Javier Bassas Org. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: UFSC, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche a e filosofia**. Tradução: Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

\_\_\_\_\_. **Crítica e clínica**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Espinosa, filosofia prática**. Tradução: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_. **Diferença e repetição**. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

\_\_\_\_\_. **Proust e os signos**. 2ª ed. Tradução: Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

\_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. 5ª ed. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Lisboa: Editorial Presença, 1992.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 3**. Tradução: Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 4**. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997a.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 5**. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997b.

\_\_\_\_\_. **O Anti-Édipo, capitalismo e esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DEXTER, Emma. **Vitamin D: new perspectives in drawing**. Londres: Phaidon, 2005.

DIAS, Rosa. A questão da criação para Nietzsche. In: **VISO - Cadernos de estética aplicada**. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), n. 7, 2009.

DRAWING CENTER (s.d). **What is drawing?** Site. Disponível em: <<http://www.drawingcenter.org/en/drawingcenter/1089/about/1090/about/42/mission-history/>>. Acesso em: 14 fev. 2018.

DUVE, Thierry de. Quando a forma se transformou em atitude – e além. **Revista Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, ano 10, n.10, 2003, p. 93-105.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, G. (Org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 71-74.

FAJARDO-HILL, Cecilia. Histories Retold. In: **Forms of Classification: alternative Knowledge and Contemporary Art** CIFO Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, 2006.

FARIAS, Agnaldo. **Experiências com o corpo**. Texto para o folder da Exposição de Lia Chaia. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

FRANCIS ALYS (s.d.). **Sometimes Making Something Leads to Nothing**. Site. Disponível em: < <http://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

FRAYZE-PEREIRA, João A. **Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

FREY, Tales (s.d.). Tales Frey (Portifólio). In: **Cia. excessos**. Site. Disponível em <http://ciaexcessos.com.br/ciawp/wp-content/uploads/2015/08/Tales-Frey-Portfolio-PT.pdf>>. Acesso em: 5 de jan. 2019.

FUNDAÇÃO ROBERT RAUSCHENBERG. **Overview: life and art**. Site. 2019 Disponível em:<<https://www.rauschenbergfoundation.org/artist/early-works-1948-54>>. Acesso em: 18 jan. 2019.

GRAW, Isabelle. Expressão conceitual – sobre gestos conceituais em pintura supostamente expressiva, traços de expressão em trabalhos protoconceituais e a importância de procedimentos artísticos. **Arte & Ensaios**, n. 20, 2010, p. 194-2099. Disponível em:< [https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae20\\_Isabelle\\_Graw.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae20_Isabelle_Graw.pdf)>. Acesso em: 25 jan. 2019.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. 2ª ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

\_\_\_\_\_. **Movimento total: corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In: SOTER, Silvia e PEREIRA, Roberto (org). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidadeEditora, 2003.

GONZAGA, Ricardo Maurício. Pontos, linhas, planos e textos no túnel do tempo, 2011. In: IX Seminário Capixaba sobre o Ensino da Arte, 2011. **Anais...** Vitória: UFES, 2011.

GOMBRICH, Ernst H. **A História da Arte**. 2ª edição - Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

HARTY, Deborah. Trailing temporal trace. In: R. Marshall, & P. Sawdon (Edits.), **Drawing ambiguity**: Beside the lines of contemporary art London, New York: I.B. Tauris & Co. Ltd., 2015, p. 62, 63.

HEATHER HANSEN (s.d.). **Projects**. Site. Disponível em: <<http://www.heatherhansen.net/>>. Acesso em: 16 de mai. 2016.

HERZBERG, Julia P. Monika Weiss's Language of Lament: History, Memory, and the Body, 2014. In: **MONIKA WEISS**. Site. Disponível em: <http://www.monika-weiss.com/articles/texts/166>>. Acesso em: 16 de fev 2019.

HOPTMAN, Laura. **Drawing Now: eight proposition**. New York: Museum of Modern Art, 2002. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=8KFjTA-A4jwC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=8KFjTA-A4jwC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>. Acesso em: 20.02.2018.

INÁCIO, Sara C. **Terra na arte Contemporânea**. 2016. 92 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Escultura) - Universidade de Lisboa, 2016. Disponível em: <[http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29164/2/ULFBA\\_TES\\_947.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29164/2/ULFBA_TES_947.pdf)>. Acessado em 18 jun. 2017.

JANSON, Horst W.; JANSON, Anthony E. **Iniciação à história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 37-45.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Revista Gávea**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, n.1, 1984, p. 87-93. Disponível em: <[https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf)> . Acesso em: 14 jun. 2017.

KLEIN, Yves. Manifesto do Hotel Chelsea (1961). In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 58-66.

KONRATH, Germana. Máximo esforço, mínimo resultado: a ocupação do tempo e do espaço na poética urbana de Francis Alÿs. In: XVII ENANPUR, 2017. **Anais...** São Paulo: ANPUR, 2017, p. 1-21. Disponível em: <[http://anpur.org.br/xviienanpur/principal/publicacoes/XVII.ENANPUR\\_Anais/ST\\_Soesoes\\_Tematicas/ST%206/ST%206.7/ST%206.7-05.pdf](http://anpur.org.br/xviienanpur/principal/publicacoes/XVII.ENANPUR_Anais/ST_Soesoes_Tematicas/ST%206/ST%206.7/ST%206.7-05.pdf)>. Acesso em: 14 fev. 2019.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia (1969). In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 210-234.

KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity**. London: The MIT Press, 2002.

LAMMER, Christina. **Günter Brus**: Kleine narbenlehre, eine leibgeschichte in drei akten. Wien: Erhard Löcker GesmbH, 2007. Disponível em: <<http://www.corporealities.org/wp-content/uploads/2013/06/c-lammer-publ-a.pdf>> . Acesso em: 14 jun. 2017.

LEHMANN MAUPIN (s.d). **Robin Rhode** (Biografia). Site. Disponível em:<<https://www.lehmannmaupin.com/artists/robin-rhode/biography>>. Acesso em:

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A Pintura: textos essenciais**. Volume 9 – o desenho e a cor. Rio de Janeiro: Editora 34, 2006.

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre Arte Conceitual. In: FERREIRA, G; COTRIM, C. (eds.). **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 205-207.

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. A desmaterialização da obra de arte. **Arte & ensaios**. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, n. 25, 2013, p. 150-165.

MACHADO, ARLINDO: Atualidade do pensamento do Flusser. In: BERNARDO, Gustavo; MENDES, Ricardo (orgs.). **Vilém Flusser no Brasil**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 131-143.

MARCIUS-TRABALHOS (s.d.). **Marcus galan**. Site, blog. Disponível em:<<https://marcius-trabalhos.blogspot.com/2018/08/andar-em-circulos.html>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

MAC-LYON. **Collection: bruce nauman's works**. Release. Lyon: Lyon Museum of Contemporary Art, 2010. Disponível em:<[http://www.mac-lyon.com/static/contenu/fichiers/dossiers\\_presse/2010/dp\\_nauman\\_en.pdf](http://www.mac-lyon.com/static/contenu/fichiers/dossiers_presse/2010/dp_nauman_en.pdf)>. Acesso em: 23 jan. 2019.

MANNIS, José Augusto. Ensaio sobre Gesto, princípio e ideia musical - parte I: 'pensar' prescindindo do raciocínio lógico. In: III Seminário Música Ciência Tecnologia, 2008. **Anais...** São Paulo: Sonologia, ECA/USP, n. 3, 2008, p. 20-33. Disponível em:< <http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/38>>. Acesso em: 16 dez. 2017.

MARCONDES, Renan. Do projeto à expansão: desenho em percurso na arte performática. **eRevista Performatus** (on-line), v.7, n. 7, nov. 2013. Disponível em: < <http://performatus.net/estudos/desenho-em-percurso-na-arte-performatica/> >. Acesso em: 14 set. 2017.

\_\_\_\_\_. Esboçar um diálogo, desenhar a troca: uma entrevista com Yara Pina”. **eRevista Performatus** (on-line), Inhumas, ano 2, n. 10, mai. 2014. Disponível em: < [http://performatus.net/wp-content/uploads/2014/05/Yara-Pina\\_Performatus.pdf](http://performatus.net/wp-content/uploads/2014/05/Yara-Pina_Performatus.pdf) >. Acesso em: 10 de fev. 2019.

MENDONÇA, Yara de Pina. **Desenho em ação: a poética gestual de inscrever performativo**. 2008. 77f. Monografia (Bacharelado em Artes Plásticas) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

MCKEN ZIE, Janet. Contemporary Drawing: Recent Studies. **Studio Internacional**. Austrália, 2008.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução: Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

\_\_\_\_\_. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIYOSHI, Alex. Janine Antoni e a arte do século 19. In: V Encontro de História da Arte, 2009. **Anais...** São Paulo: IFCH, Unicamp, 2009, p. 133-144. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2015%20-%20artigo%207.pdf>>. Acesso em: 15 de set. 2018.

MILAN KNÍZÁK (s.d.). **Demonstrace jednoho**. Site. Disponível em: <<http://www.milanknizak.com/219-demonstrace/234-demonstrace-jednoho-1964/>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

MOLINA, Juan José G. (coord). **Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo**. Madrid: Cátedra, 2002.

\_\_\_\_\_. (coord). **Las lecciones del dibujo**. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 2003.

MOMA. **MoMA highlights: 350 works from the Museum of modern art, New York**. New York: The Museum of Modern Art, 2013.

MOMA (s.d.). **Jean (Hans)Arp, Untitlrd (Squares arranged according to the laws of chance), 1917**. New York: The Museum of Modern Art. Site. Disponível em:<[https://www.moma.org/collection/works/37166?artist\\_id=11&locale=pt&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/37166?artist_id=11&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist)>. Acesso em: 20 de fev. 2019.

MONIKA WEISS (s.d.). **Works**. Site. Disponível em:< <http://www.monika-weiss.com/>>. Acesso em: 20 de fev. 2018.

NEUE GALERIE GRAZ (s.d.). **Bruseum: A museum for Günter Brus**. Site. Joanneum: Universalmuseum Joanneum, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **O livro do filósofo**. São Paulo: Centauro, 2001.

NÚÑEZ, Marina. Jackson Pollock y las máquinas de dibujar. In MOLINA, Juan José Gómez (org): **Las estrategias del dibujo en el arte contemporáneo**. 2 ed. Cátedra 2002, p. 443-477.

OLIVEIRA, Manfredo A. de. **Reviravolta linguístico-pragmática na filosofia contemporânea**. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

QUASHA, George. **Conceiving body**: remarks on the side. Elytron (spirit and body are only two wings). Written in conjunction with the exhibition Monika Weiss: vessels installation, sculpture, Chelsea Art Museum drawing. New York: 2004.

Disponível em : <<http://www.quasha.com/writing-2/on-art/on-monika-weiss>>. Acesso em: 13 jan. 2019.

RIBEIRO, Regilene Sarzi. Diálogos estéticos e alguns caminhos da intertextualidade para a história da arte e do vídeo. **ARS**. São Paulo: vol.12 no. 23, 2014, p. 104-125.

Disponível em:<<http://www.scielo.br/pdf/ars/v12n23/1678-5320-ars-12-23-00104.pdf>>. Acesso em: 25 jan. 2019.

REGO, Domingos. Gesto Primordial. **Repositório.UL** (on-line). Lisboa: Universidade de Lisboa, 2015, p. 17-31. Disponível em:

<<http://repositorio.ul.pt/browse?type=author&value=Rego%2C+Domingos%2C+1965>->. Acesso em: 12 mai. 2017.

REILLY, Maura. Carolee Schneemann: em que se transformou a pintura? **eRevista Performatus** (on-line), Inhumas, ano 4, n. 16, jul. 2016.

Disponível em:<[http://performatus.net/wp-content/uploads/2016/03/Carolee-Schneemann-Pintura\\_Performatus.pdf](http://performatus.net/wp-content/uploads/2016/03/Carolee-Schneemann-Pintura_Performatus.pdf)>. Acesso em: 18 fev. 2019

ROSA, André. “(Des)Montagens do Corpo: Colecionando Reversos por Detrás do Espelho”. **eRevista Performatus** (on-line), Inhumas, ano 3, n. 14, jan. 2015.

Disponível em: [http://performatus.net/wp-content/uploads/2015/03/Colecao-Reverso\\_Andre-Rosa\\_Performatus.pdf](http://performatus.net/wp-content/uploads/2015/03/Colecao-Reverso_Andre-Rosa_Performatus.pdf)>. Acesso em: 10 fev. 2019.

ROSE, Bernice. Drawing Now (1976). In: ROSE, Bernice. **Allegories of Modernism: Contemporary Drawing**, New York: Museum of Modern Art (MoMA), 1992. Disponível em:<[https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_360\\_300063047.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_360_300063047.pdf)>.

Acesso em: 28 nov. 2017.

ROSENBERG, Harold. Os action painters norte-americanos (1952). In:

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A Pintura: textos essenciais**. Volume 14 – vanguarda e rupturas. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 70-81.

SAMPAIO, Glayson Arcanjo de. Desenho como inscrição do gesto nos trabalhos de Yara Pina. **Revista Croma 1– Estudos Artísticos**, Centro de Investigação e de estudos em Belas-Artes. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, v. 1, 2013, p. 55-60. Disponível em:<<https://issuu.com/fbault/docs/croma1> >.

Acesso em: 17 fev. 2019.

SANTOS, Nádía Maria Weber. O corpo como objeto e fonte para produção de sentidos. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**. Rio de Janeiro: v.18, n.3, 2011, p.939-943. <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v18n3/21.pdf>>. Acesso em: 2 dez. 2018.

SILVA, Priscilla Ramos. Os acionistas vienenses: revolucionários ou perversos? In: IV Encontro de História da Arte, 2008. **Anais...** São Paulo: IFCH / UNICAMP. 2008, p. 240-248. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2008/DA%20SILVA,%20Priscilla%20Ramos%20-%20IVEHA.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

SILVA, Fernando M. Corpo, acontecimento e estrutura. **Lusosofia**: Filomena S. Matos. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2010. Disponível em: <[http://www.lusosofia.net/textos/silva\\_fernando\\_machado\\_corpo\\_acontecimento\\_e\\_escritura.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/silva_fernando_machado_corpo_acontecimento_e_escritura.pdf)>. Acesso: 13 fev. 2019.

SNEED, Gilian. Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas práticas artísticas relacionais Contemporâneas. **Revista Poiesis**. Tubarão: UNISUL, n. 18, 2011, p. 168-187.

STEPHANIE, Straine. Joseph Beuys, for Siberian Symphony, 1962. **TATE**, England, abril, 2011. Disponível em : <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-for-siberian-symphony-ar00655>>. Acesso em: 19 out. 2017.

STILES, Kristine. Performance and Its Objects. **Arts Magazine** 65, n. 3, 1990, p. 35-47.

PALLASMAA, Juhani. **A imagem corporificada**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PESSOA, Desirée. Allan Kaprow: o happening e a ética do corpo. **Revista Trágica**: estudos de filosofia da imanência. Rio de Janeiro: PPGF-UFRJ, vol. 8, n. 33, 2015. Disponível: <[http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis18/Poiesis\\_18\\_TRAD\\_Happenings.pdf](http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis18/Poiesis_18_TRAD_Happenings.pdf)>. Acesso em: 28 nov. 2018.

PINA, Sónia da S. Fluxus: do texto à acção a cartografia de uma a(r)titude1 (fluxus em português). **Run Repositório Universidade Nova**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2011. Disponível em: <[https://run.unl.pt/bitstream/10362/7018/3/TrabalhoProjecto\\_FLUXUS\\_2011\\_S%C3%B3niaPina.pdf](https://run.unl.pt/bitstream/10362/7018/3/TrabalhoProjecto_FLUXUS_2011_S%C3%B3niaPina.pdf)>. Acesso em: 19 jan. 2019.

POLLOCK, Jackson. My Painting. Possibilities (New York). In: KARMEL, Pepe (Edit.) **Jackson Pollock** : interviews, articles, and reviews. New York: The Museum of Modern Art, 1999, p.17-24.

TEMKIN, Ann; ROSE, Bernice. **Thinking is form**: the drawings of Joseph Beuys.. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art; The MoMA, 1993, p. 49. Disponível em: <[https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_387\\_300063076.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_387_300063076.pdf)>. Acesso em: 20 jan. 2018.

TONY ORRICO (s.d.). **Penwald drawings**. Site. Disponível em:<<http://tonyorrico.com/>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

VERNANT, Jean-Pierre. **L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne**. Paris: Éditions Gallimard, 1989.

WANDSCHNEIDER, M.; FARIA, N. Introdução. In: **A Indisciplina do Desenho** Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea, 1999, p. 13-31.

WOODFIELD, Richard (org.). **Gombrich essencial**: textos selecionados sobre arte e cultura. Porto Alegre: Bookman, 2012.

YOUNG, Stephanie. Tony Orrico's Drawings Test The Limits Of Physical Movement. **Beautiful, Decay magazine** (online), 2015. Disponível em: <http://www.beautifuldecay.com/2015/01/19/tony-orricos-drawings-test-limits-physical-movement/>

XING. **Live Arts Week VI**. (Files events/artists). Bologna: Eventi, 2017. Disponível em: <[http://www.xing.it/media/5700/orig/5617\\_files\\_live\\_arts\\_week\\_vi\\_2017.pdf](http://www.xing.it/media/5700/orig/5617_files_live_arts_week_vi_2017.pdf)>. Acesso em: 24 de fev. 2019.

YOSHIMOTO, Midori. **Into performance**: japanese women artists in New York. New Brunswick: Rutgers University Press, 2005.