

## Considerações sobre desenho: a acção de desenhar ou a grafia do sintoma.

Graça Magalhães – [gracamag@ua.pt](mailto:gracamag@ua.pt)  
Revista PSIAX, maio, 2004

### manualidade / grafia ou inscrição

O aspecto gráfico, a inscrição, é a realidade física do desenho. Dela participam gestos, diferenciações, múltiplos modos de acção.

A grafia supõe uma aprendizagem técnica relacionada com os materiais e modos de apresentação. Com o modernismo os modos gráficos apre(e)ndidos e realizados no desenho passam a constituir-se como um valor em si. O *abstraccionismo* representa o deslumbramento técnico do início do séc. XX onde no desenho e, na arte de um modo geral, os elementos gráficos são tomados como um fim em si.

O *aspecto* gráfico passa de cenário representado a protagonista da acção; manter-se-á à superfície do bi e do tridimensional instituindo-se como referente da acção.

Reagindo à proliferação do decorativo - representação exemplar da arte em finais do séc.XIX - o modernismo e a acção do desenho, tendencialmente minimalista, deixam a descoberto a superfície do objecto desenhado.

O lugar simbólico da representação deixa de ser impulsionado pelo desejo passando os signos gráficos a traduzir o inevitável, o essencial, a contingência da acção gráfica.

Na arte e no desenho o sintoma manifesta-se como a prova de verdade do sujeito. Ao manifestarem a sua existência os signos gráficos participam ainda da integração na ordem simbólica. Eles manifestam o sintoma como a expressão de procura de verdade do sujeito ainda *“ligado”* à ordem simbólica da qual participa.

No entanto, a ordem de participação dos objectos da arte na existência simbólica parece ser cada vez mais frágil. A diferenciação na ordem de participação simbólica dos objectos da arte poderá ser referida até ao que Zizek classifica como a «ex-sistência», o que escapa à ordenação simbólica da realidade. Estes objectos manifestam o seu núcleo central que resiste à simbolização e cuja penetração não poderá ser corrompida pela interpretação – como no sintoma – ou atravessada – pelo fantasma. Assim, o *sinthome* “perpetua a impossibilidade de ser interpretado”, “*sinthome* é o núcleo de gozo que simultaneamente nos atrai e nos repele”.(1) A acção da arte e do desenho corresponderia à “passagem ao acto” lacanianiana, supondo o abandono da rede simbólica e contrariando o *“acting out”* considerado este, ainda, como acto simbólico, impossibilitado de simbolizar por meio de palavras.

O *derrube simbólico* de que fala Zizek, num processo que foi de intromissão até ao limite do real na realidade é no exemplo de Zizek apresentado através da pintura de Mark Rothko através da conquista da mancha negra central num percurso de ocupação do quadro. Como se a tensão entre figura e fundo se apoderasse da obra não contando já com o autor dela.

“Nos fins da década de 1960, a vivacidade dos vermelhos e amarelos das telas deste artista vão sendo progressivamente substituídas pela oposição mínima entre preto e cinzento. (...) Nas telas imediatamente anteriores à sua morte, a tensão mínima entre negro e cinzento converte-se pela última vez em conflito ardente entre vermelhos e amarelos ardentes, dando testemunho de uma desesperada tentativa final de redenção e, confirmando, ao mesmo tempo, de modo inequívoco a iminência do fim” (2)

O sintoma já não é *mascardo*, transposto através da grafia mas, ele próprio (re)presentado na grafia, até à perda de importância da questão gráfica ou seja, técnica. As mais recentes polémicas em torno dos direitos de autor serão neste sentido exemplares. Ou seja, hoje o que parece estar em causa é a própria autoria da obra, traduzida na impossibilidade de recorrer à técnica/tecnologia como recurso da autoria. Parece já não se poder procurar o autor da obra através da ordenação técnica ou mesmo tecnológica. Paradoxalmente, é o próprio humano que expectante em relação à obra - esta escapando à ordem técnica antes reconhecida -, a projecta em objectos que não o são. É o caso dos que dentro do museu se

confundem quanto aos objectos expostos artisticamente ou não ou, em cidades cuja proliferação artística é grande e variada, confundem trabalhos públicos de rua (a instalação de canalizações e tubagens, a concentração do recorte de guindastes no céu, por exemplo) com apresentações artísticas do tipo instalação. Na realidade esta questão trará para a discussão a nova ordenação política e económica da questão técnica ao procurar enquadrá-la como cópia, citação ou inspiração (inovação). (3)

As questões de ordem técnica que informavam a imagem na época das vanguardas, hoje não são mais do que a questão da “pele”, superficiais, em relação à intencionalidade da obra.

O resultado do significado da técnica, no advento desta, ou seja, a leitura que se fazia da obra, até meados do séc. XX, através da resolução técnica é hoje resultado de entrecruzamentos múltiplos. Segundo Lersundi,

“Questões como a gama de valores ou diferentes tipos de elementos gráficos, como a forma da pincelada, que antes nos encaminhavam para a composição da imagem gráfica, agora, resultam secundários em relação ao que significa essa imagem, já que agora é a *ideia* da representação o que define a convenção. E esta ideia apresenta-se no que respeita à sua representação como fora dela, como se tivesse em relação ao veículo que a possibilita uma relação antes de mais teórica em vez de constituinte. Segundo esta posição haveria pouco que dizer sobre a técnica, conviria certamente, considerar, por exemplo, questões como o aparecimento da imagem, ou a forma que adquire o traço ou a mancha, considerando o aspecto quase destrutivo, de negação, que frequentemente comunicam os desenhos da actualidade. Serão questões relacionadas com a intenção mais do que com a técnica gráfica.” (4)

Lersundi, considera a impossibilidade de reconhecimento técnico do desenho através da imagem que lhe dá corpo.

O aspecto de negação da obra é hoje um dado relacionado com a intenção da obra, a apropriação que ela faz do material disponível para a seu aparecimento. Recuperando a obra, através da intenção da memória teremos inevitavelmente de reconhecer esta como apropriação. As ideias através da memória serão inevitavelmente apropriações e neste sentido o falso pudor de pretensa originalidade resulta comprometido.

“Ao grafismo, chamaríamos agora, mais apropriadamente, matéria, o que nos evidencia a distância que nos separa do desenho clássico, cuja matéria era a adequação do aspecto gráfico em relação à representação.

Deste modo, indagar sobre a técnica pode ajudar-nos pouco no acesso ao desenho já que, como antes o olhar entrava na representação e se movia no seu interior (quer dizer, não existia distância entre si e a representação), agora, necessariamente, há de mover-se pela sua superfície, pelo seu exterior, desde o conhecimento relativo dessa representação e a necessidade, sem dúvida, de ter uma determinada informação, suficiente, sobre essa forma de representação.

Assim, o gráfico converte-se agora, no mais evidente, o mais aparente, porque é o mais exterior e porque aparece separado do seu significado, pelo olhar contemporâneo que é sempre em maior ou menor grau irónico, quer dizer, que já não pode deixar de romper. Paradoxalmente, o protagonismo formal do grafismo terminou, reduzindo-o a um papel de signo muito diferente do sistema de representação clássico. Agora, o grafismo actua mais como sinalização, que inclusivamente na representação ilusionista, se relaciona com o signo; é mais uma marca que assinala a direcção do significado do que *uma forma de fazer*, problemática esta última, que agora tende a ser interpretada como artesanal, o que deve ser traduzido definitivamente, como relativamente prescindível.” (5)

Ao abandonar a manualidade de um modo de fazer clássico o desenho (e no mesmo sentido o artístico) pareceu apostado na crença técnica do início do séc. XX, quer tentando relacionar a grafia com o signo quer introduzindo procedimentos técnicos alternativos - *terapias de substituição* - como pode ser a fotografia.

No final do séc. XX, com a consumação final do pós-industrial, a crença técnica deu lugar à crença tecnológica não deixando de agravar a crise da manualidade e, neste caso, já não é posta em causa a expressão do modo de fazer mas o próprio fazer. Neste sentido o fazer estará apenas comprometido com a crença no lúdico, no compromisso com a descoberta. E, neste sentido, o desenho é terreno fértil porque, ao fim e ao cabo, ele sempre foi lugar de partida, lugar de compromisso mínimo, adequação técnica de origem elementar.

O desenho recria a acção de ver, distante da passividade do olhar. Ao ser acção, pensamento activo convertido em objecto, participa na transformação do indivíduo, no intervalo da sua passagem pelo infinitesimal.

No exemplo de Joseph Beuys, como modelo de negação do *clássico*, dismantelando as fronteiras classificatórias dos modos de acção artística, o desenho actua como vínculo entre as acções, as disciplinas que abarca e os seus projectos.

“Só posso dizer que se não tivesse feito essa grande quantidade de desenhos, também não poderia ter feito o trabalho político. Creio também que estaria dando voltas à cabeça a conceitos totalmente errados se não tivesse feito esse trabalho. Continuo a considerar estes desenhos como uma das coisas mais importantes que fiz, pois todos esses ensaios ou experiências com o desenho constituem para mim um material imensamente valioso. Quando agora vejo desenhos, já certamente antigos, penso: isto não está feito, isto não está realizado, isto não está nem sequer tocado. Aí dentro há uma enorme quantidade de coisas. Ou seja, para mim, este é um elemento de importância vital” (6)

O carácter íntimo do desenho, sendo o nível mais “baixo” da comunicação intersubjectiva, faz com que este possa ser o motivo subjacente da obra que se comunica tornando-se assim, o objecto estético por excelência onde a revelação acontece.

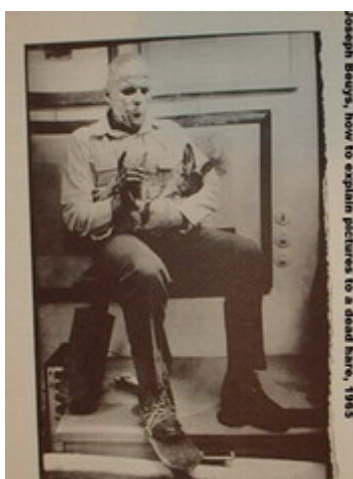
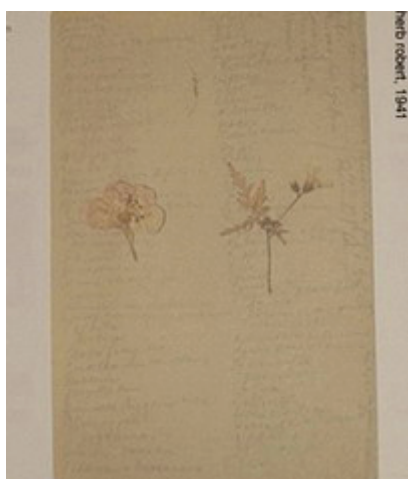
Como campo de provas, hoje, o desenho privilegia o apontamento, o momento fugaz, o irrepresentável, como aproximação ao ideal, o infinitesimal, «abrir e fechar dos olhos» de que fala Walter Benjamin. Contrariamente, à representação clássica que privilegiaria a eternidade do momento, hoje o desenho, esforça-se por representar o momento na convicção esperançosa de que alguns destes possam coincidir com o momento da eternidade.

Aquilo que hoje parece ser a condição de existência do desenho pressupõe uma acção sempre na condição de alternância. Na convicção de que o desenho estará em permanente relação com a imagem produzida que o transforma.

“Essa condição de «menos que nunca» do desenho, liberta-o e expõe-no ao abismo da sua própria essência, ao fim e ao cabo, parece que o desenho não é produto de uma época particular, como poderá sê-lo a pintura a óleo, ao contrário, até agora, acompanhou todo o tipo de cultura”. (7)

Naturalmente, se é verdade que parece ter-se perpetuado o acto de desenhar através do tempo cultural a este não será alheio o tempo de desenho. Ou seja, naturalmente o modo de ver não terá sido sempre o mesmo através do tempo histórico. O modo como *desenhamos* os objectos que vemos depende da nossa capacidade para os interpretar e traduzir. Estas circunstâncias da ideia e do fazer, relativizadas pela informação que temos, quer teórica – relativa à ideia –, quer prática – dependem do relacionamento com os materiais, instrumentos e produtos. Isto supõe condicionamentos do ver. Teremos visto sempre da mesma maneira? Certamente que não.

“A tradição académica ocidental, baseada na alfabetização e na perspectiva, impôs ao olho um modo linear de ver o mundo. Enquanto, o olho funciona deixando entrar a luz e a cor que vem de fora, a linha e a forma derivam de noções influenciadas pelo que sabemos, são pois projectadas *para fora* do olho para o mundo... O que *vemos* está pré-condicionado pelo que *vimos* no passado, pelo que o conhecimento do nome das coisas nos prepara para ver as coisas novas” (8)



Joseph Beuys, *Herb Robert*, Dried and pressed flowers with pencil on paper, 1941

Joseph Beuys, *How to explain pictures to a dead hare*, Galerie Schmela, Dusseldorf, 1965

Joseph Beuys, *Ombelico de Venere – Cutyledon Umbelicus Veneris*, pressed plants with pencil on paper, 1985

## figuração / corpo

“O modo panfletário de desenhar do que já não têm intenção *artística* mas apenas a intenção de comunicar uma mensagem *como tal*, e isto tem uma interpretação tanto ideológica como formal. “Quanto mais casual pareça o grafismo mais adequado resulta como aspecto manual do desenho “. (9)

O aspecto manual do desenho representa assim, o corpo do mesmo. Tal como o corpo, o lado de *sombra* do desenho, que ao existir se manifesta obscuro. Como tal recordemos C. G. Jung, quando diz

“não nos agrada contemplar o nosso lado obscuro. Por isso, há tantas pessoas da nossa civilizada sociedade que perderam a sua sombra, que perderam a terceira dimensão e que, com isso, extraviaram também o seu corpo. O corpo é um companheiro suspeito porque produz coisas que nos desagradam e constitui a personificação da sombra do ego. De certo modo, o corpo é uma espécie de esqueleto dentro do armário do qual todos desejam desembaraçar-se” (10)

Deste modo, o gesto no desenho ocidental representará a ideia através do movimento (do corpo). O carácter efémero só aparentemente participa do gesto. Pelo contrário, adquire importância a captação do instante, o registo do momento e conseqüentemente, a sua perpetuação.

Neste sentido a fotografia é um bom exemplo. Ela encarna o *momento* fazendo de conta que a escolha do sujeito-autor lhe dá existência. Na realidade, é a fotografia enquanto objecto que reflete o sujeito. Este existe através do objecto que o espelha e não o contrário. É a existência física do objecto na captação do momento que perpetua o sujeito.

No oriente, a interpretação do gesto faz-se de maneira diferente. O carácter efémero do gesto é praticado como aspiração à possibilidade máxima do gesto único, aquele que através de um único movimento (a)presenta o todo. Trata-se da tradução do movimento e não da sua representação como acontece através da mediação intelectual feita no ocidente.

Nas manifestações da arte ocidental o efémero é *mal suportado*, a apropriação figurativa manifesta-se incessantemente. O objecto é figuração do corpo que se revela. Representa-se a morte; a morte é figurada. Neste sentido, a arte e o desenho, existem como simulacro. E o sintoma do simulacro é a aparição.

A classificação que se dá ao gesto, enquanto movimento, é traduzível em velocidade. A arte gestual é realizada através de movimentos normalmente rápidos e pretensamente livres. No desenho oriental, o gesto é necessariamente lento como lenta é a sabedoria. O gesto deve ser único, necessariamente, contínuo, veloz, sem ser apressado. A velocidade é um resultado não um meio. O deslumbramento dos japoneses pelo expressionismo, o modo como o imitam é revelador da sua “incompreensão” cultural do ocidente. Ficam deslumbrados pelo resultado, interpretando o acto de produzir o objecto expressionista como absolutamente lento. Certamente, para eles, o mais lento na esperança do mais verdadeiro.

O sistema académico instrui num determinado modo gestual. A aprendizagem técnica não é distante da apreensão do gesto. A história de arte ao fornecer-nos exemplos onde a atribuição, total ou parcial, ao mestre ou ao discípulo não se reconhece testemunha isto mesmo.

Com o final das academias e a posterior ordem moderna vemos ser atribuído ao gesto valor de eficácia tanto maior quanto a regra que o instaura permanece oculta.

Ao inverter a ordem de valores o modernismo não liberta o gesto mas pelo contrário, faz com que ele permaneça refém da sua ocultação técnica, privilegiando a sua revelação formal.

Este aspecto concede originalidade, aspecto valorizado na arte ocidental. A diferenciação e singularidade tão desejada e perseguida! Na arte o que se manifesta é o *sintoma* e este, não dependendo do desejo, não está sujeito à necessidade de se manifestar original. Pelo contrário a originalidade só se poderá manifestar como sintoma, devendo o desenhador perseguir a unidade, o todo e, como tal, não poderá fazer a divisão das partes, classificando ou elegendo prioridades. O método deverá ser único enquanto este participa da unidade. Inevitavelmente repetitivo.

Recorreríamos aqui mais uma vez a Zizek e aquilo que ele considera poder ser uma das definições mais elementares do *sintoma* ou seja, a de que “algo deve continuar sem se tornar simbólico, algo deve permanecer sem ser palavra”. (11)

À pergunta: o gesto criativo participa do pensamento intuitivo? Desejariamos acrescentar a experiência descrita por David Bohm e David Peat. Através desta poderemos concluir que o gesto criativo ou seja, a apetência para o encontro com o não conhecido não depende do desejo mas, antes manifestar-se-á como desígnio de origem; no percurso da sua realização conta pouco ou nada com acções “comandadas” de fora através de punição ou recompensa.

“ Numa experiência facultou-se a chimpanzés telas e pincéis e estes logo se puseram a executar equilibradas formas de cor, que de algum modo recordavam formas de arte moderna, como o expressionismo abstracto. A questão mais significativa desta experiência foi que os animais interessaram-se de tal modo pela pintura e esta absorveu-os de tal maneira que já não mostravam demasiado interesse pela comida, sexo e outras actividades que normalmente os ocuparia. Juntaram-se outras experiências mostrando resultados semelhantes para outros primatas. Quando se facultava pintura a crianças muito pequenas o seu comportamento é muito parecido com o dos chimpanzés. (...) Numa fase posterior da experiência Morris foi recompensar os chimpanzés por terem feito as pinturas. Depressa o trabalho destes começou a degenerar, até que começaram a executar apenas o mínimo que satisfizesse o autor da experiência. Pode-se observar um comportamento similar nas crianças, quando tomam “consciência” do tipo de desenho que se “espera” que façam””(12)

Esta experiência confronta-nos com a mentira do valor do desejo na produção de imagens. Este parece independente da sua produção não dependendo dele a capacidade para as produzir. O maior envolvimento dos primatas com a produção das imagens só é autêntica (aparentemente total) enquanto a exclusividade da *coisa* produzida se mantém - ao ponto de parecer que eles poderão fazê-las substitutos de outras funções vitais - , logo que o real vem acompanhado pelo *outro* que comunica simbolicamente com os chimpanzés estes, como exemplos de ingenuidade, perdem-se na troca simbólica. Neste caso, o que parece ser evidente é que as imagens são o resultado físico do sintoma que se manifesta através delas na acção da sua execução.



Joseph Beuys, *Ombelico de Venere – Cutyledon Umbelicus Veneris, pressed plants with pencil on paper, 1985*

#### fora da manualidade (ou para além desta)

“ o desenho deixa de ser instrumento de reflexão da realidade circundante para converter-se em veículo de expressão das ideias da mente que se materializam no papel, não em relação a uma realidade presente e imediata mas sim, em relação a uma realidade que não está necessariamente presente mais do que na mente do artista, como se a compreensão que antes favorecia o uso do desenho como instrumento de consideração contemplativa já não lhe correspondesse, tendo passado a fazer parte de outro lugar”. (13)

O desenho deixa de ser território do fazer manual estabelecendo-se no âmbito da comunicação em geral. Poderemos falar de um âmbito de desenho colectivo que rompe a barreira do individualmente criativo de onde irrompem os terrenos da memória, das relações, da colagem continua ou descontínua das ideias.

“Não existem já loucuras como a de Hukosai de compreender o mistério da vida aprendendo através do desenho sobre a Natureza, atitude que em outro contexto cultural, compartilhava Leonardo. Esta possibilidade deixa de existir no momento em que a natureza desaparece como modelo próximo, para dar lugar a outro conceito de realidade onde todos os dias os instrumentos que servem de intermediários aumentam a sua complexidade e distância.

Há algum tempo que a realidade sobre a qual reflectir deixou de ser a imitação da Natureza, - que de maneiras diferentes procuravam estes dois artistas -, porque a ideia do que esta é e a relação com ela mudaram radicalmente”.(14)

O desenho ele próprio ao admitir-se distante do que representa, auto-excluiu-se da representação directa da Natureza. A sua referência ao real já não é directamente possível sem auto-censura. Há muito que a inocência do desenho se perdeu. Vasari ao recolher os nomes dos mais ilustres pintores, escultores e arquitectos acabou com a possibilidade da arte ser o sintoma da manifestação do todo. O desenho passaria a ser a primeira “pedra no sapato” da arte. A manifestação da ideia, o objecto prévio, subjacente ou não, ao acto ou actos que se lhe seguiriam. O objecto de design parece ser hoje o herdeiro mais fiel do *disegno* renascentista. Ainda que filho “ilegítimo”, descendente “periférico” do dito lugar das artes maiores (maiores porque serviam directamente os mais poderosos), o design passa a ocupar o lugar do desenho quando este parece já não poder ser a “clarividência” da arte.

O design surge como disciplina no momento em que já não se pode acreditar na arte como projecto. Desta forma o design ter-se-á instituído como disciplina fazendo-se substituto da crença optimista da arte como projecto universal de verdade. A arte não podendo já ser projecto de verdade, crença de salvação, parece ter possibilitado o aparecimento do design, surgindo este como o lugar de experiência que projecta o futuro. Hoje, parecerá que a arte mais honesta está próxima do design, não o sendo parece ser desperdício figurado.

Nunca como hoje os museus foram lugares de passagem de um número tão grande de pessoas. Como no séc. XIX as *Passages* de Paris faziam sonhar uma burguesia que, através do imaginário mercantil fazia a sua afirmação, comprando objectos com que nunca sonhara, excessivos portanto; hoje, todo o excesso de que é feito os museus encanta quem por lá passa.

Assim, o desenho como experiência de verificação é hoje o exemplo da sua própria impossibilidade. Ao ser verdadeiro o desenho não serve senão para revelar o sintoma.

O desenho ao constituir-se como acção na manifestação do *sintoma* opõe-se ao desejo. Ao ser desejo o desenho refere apenas o projecto (o desenho que idealiza). De um modo mais abrangente ele materializa a verdade do ser, cumprindo o seu desígnio artístico.

Existindo na ordem da *revelação* ele existe para lá do desejo ou então, é um desejo que não adivinha a forma, inscrevendo-se no domínio artístico, tornando-se um objecto da arte. Sendo esta um domínio e o desenho um objecto no seu seio.

---

(1) ZIZEK, S. – Mirando al sesgo. Buenos Aires: Paidós, 2000, p. 224

(2) *Idem*, p. 40

(3) a este propósito será também exemplar a polémica entre o criador do álbum “The Grey Album”, Danger Mouse e a editora discográfica EMI a propósito dos direitos de autor do referido trabalho.

(4) VALLE DE LERSUNDI, G.- En ausencia del dibujo. Bilbao: Servicio Editorial del Universidad del País Vasco, 2001, p.26

(5) *Idem*, p.28

(6) (AA.VV.) Beuys vor Beuys, editado por Diputación de Zaragoza y Caja de Madrid, 1990

(7) VALLE DE LERSUNDI, G.- *ibidem*, p.56

(8) SHLIAN, L. - Art&Phisics. New York: William Morrow &Co. Inc., 1991, p.173

(9) VALLE DE LERSUNDI, G.- *ibidem*, p.59

(10) JUNG, C.G. - Analytical Psychology: its theory and practice. New York:Ed. Vintage, 1968

(11) sintoma: uma certa formulação que só existe porque o sujeito ignora alguma verdade fundamental sobre si mesmo; quando o significado desta verdade se integra no universo simbólico do sujeito, o sintoma dissolve-se. ZIZEK, S.- *ibidem*, p.220

(12) BOHM D., PEAT D. – Ciencia, Ordem y Creatividad. Barcelona: Kairós, 1988

(13) VALLE DE LERSUNDI, G.- *ibidem*, p.88

(14) VALLE DE LERSUNDI, G.- *ibidem*, p.89









