



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2014

**Rogério do Carmo
Marques Crespo
Guimarães**

AÇÃO GRÁFICA DO(N)O QUOTIDIANO



**Rogério do Carmo
Marques Crespo
Guimarães**

AÇÃO GRÁFICA DO(NO)QUOTIDIANO

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Doutora Graça Maria Alves dos Santos Magalhães, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

À Dina, a minha outra metade (que julgo ser dizer pouco).

o júri

Presidente

Prof. Doutor Paulo Bernardino das Neves Bastos
professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Paulo Luís Almeida
professor auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Prof. Doutor Graça Maria Alves dos Santos Magalhães
professora auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

agradecimentos

À Teresa Melo, que me lançou o desafio de ingressar neste mestrado.

Ao Prof. Paulo Bernardino, pelas *sovas* que me deu e que foram pedras basilares na edificação da minha formação artística.

À Prof. Graça Magalhães, pelo empenho e dedicação que em certas ocasiões julgo terem ultrapassado o mero dever.

À minha esposa, pelo apoio e partilha de prioridades durante esta empreitada, por me fazer rir nos momentos chave e, não raras vezes, pela paciência...

À grande incógnita das forças que regem o meu desígnio, que neste momento fazem com que me encontre aqui.

palavras-chave

Quotidiano, desenho, ação, indivíduo, *praxis*, objetos-gráficos

Resumo

O presente trabalho propõe-se discutir as novas abordagens a um registo gráfico decorrente da evolução dos novos paradigmas da disciplina do desenho e das novas constatações sobre o quotidiano. São apresentadas duas considerações: uma sobre a evolução das correntes de pensamento e teorização do quotidiano e do indivíduo nele imerso, desde o aprofundamento de correntes filosóficas baseadas nas rotinas individuais até às teorias que colocam o indivíduo numa esfera mais mundana; a outra prende-se com o estado da arte do desenho, com particularidade para o estado da arte do registo de assuntos relacionados com o quotidiano. É apresentada ainda a própria abordagem do autor deste trabalho à temática em estudo, na forma de uma componente prática que demonstra o contágio entre a consideração teórica e a dimensão prática dos aspetos do quotidiano.

keywords

Everyday, drawing, action, individual, *praxis*, graphic-objects

abstract

The present work proposes the discussion of the new approaches to a graphic record that arises from the evolution of the new paradigms of the drawing discipline and the new findings from the everyday. Two considerations are presented here: one is about the evolution of the thinking streams and theorizations about the everyday and the individual in it immersed, since the deepening of philosophical currents based on the individual routines up to the theories that place the individual into a more mundane realm; the other is concerned to the state of the art of drawing, with particularity to the state of the art on the record of subjects related to the everyday. Also, it's presented the author's own approach on the thematic in study here, under the form of a practical component, showing the contagion between the theoretical consideration and the practical dimension of subjects related to the everyday.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	5
Capítulo I	
1. O Quotidiano	11
1.1. A caminho de uma definição do cotidiano	21
1.2. (Para uma) Abordagem contemporânea a uma crítica do cotidiano	23
1.3. Para uma arte do cotidiano	26
Capítulo II	
2. Desenho hoje	33
2.1. Desenho e cotidiano: a ação gráfica	41
Capítulo III	
3. Metodologia e processo. Breve consideração sobre prática como investigação na arte	49
3.1 Processo: construindo o cotidiano	52
3.1.1. Início	53
3.1.2. Desenvolvimento: temporada na Slade School of Fine Art	61
3.1.3. Desenvolvimento: a caminho do produto final	68
Capítulo IV	
4. Considerações finais	81
5. Anexo I: Relatório da frequência do curso de verão <i>The Expanded Field of Drawing</i> ministrado pela Slade School of Fine Art	95
6. Anexo II: CD contendo imagens da evolução do processo criativo; <i>portfolio</i> reflexivo	

Então que há de mais próximo de mim do que eu mesmo? Decerto, eu trabalho aqui, trabalho em mim mesmo, transformei-me numa terra de dificuldades e de suor copioso.

Santo Agostinho

INTRODUÇÃO

O registo do invisível e da experiência do quotidiano aproxima-se muito da esfera artística pela dimensão da *praxis* artística. Ambos, arte e quotidiano, têm inerente uma *praxis* que conforma o indivíduo, não no sentido da resignação, mas antes no sentido da experiência que ele tem dessa *praxis* e do uso que faz com essa experiência. O registo dessa experiência é o objeto da arte ligada ao quotidiano. No passado, o registo do dia-a-dia era feito com uma base de necessidade - ou conjuntura - societal. Hoje, porém, num tempo em que as imagens dominam de forma automática, qual a necessidade de desenhar o quotidiano? A pergunta não é tão importante quanto as questões que se prendem com as novas metodologias e os novos moldes da disciplina do desenho. A necessidade de desenhar o quotidiano - como a necessidade (só) de desenhar - representa o carácter de liberdade que a arte ensaja. E se no passado o desenho estava ligado à *mimesis* hoje ele demarca-se dessa dimensão, libertando-se igualmente de um certo virtuosismo estigmático, obstáculos primeiros de um alinhamento entre observação, gesto e pensamento.

A presente dissertação está dividida em duas partes: uma parte prática e a outra parte teórica, formalmente representada pela escrita. Ambas foram desenvolvidas quase em simultâneo, tendo muitas vezes uma servindo de complemento à outra. Processualmente a parte prática desenvolveu-se como *investigação prática*, referenciando-se a si mesma para descobrir os próprios paradigmas do desenho e os próprios parâmetros disciplinares. Esta progressão foi coadjuvada por uma incursão extra académica, que tomou forma num curso de verão ministrado pela *Slade School of Fine Art*, designado por *The Expanded Field of Drawing*. Este curso constituiu uma ferramenta valiosa para progredir no processo da parte prática, justamente porque permitiu (e foi incentivado) pensar *outside the box*. Pela evolução processual da parte prática fui construindo um discurso crítico e artístico do quotidiano, por recurso à sua *re-construção* na forma daquilo que designei por *objetos gráficos*¹. Inerentemente, a parte teórica deste trabalho foi contagiada pelo desenvolvimento da parte prática, tornando-se ambas as partes num todo que talvez não se afigure coeso, mas que é coerente (esse processo de contágio está descrito no Cap. III da parte escrita).

¹ Como refiro abaixo, no Cap. III, o termo objetos gráficos foi utilizado anteriormente por Mira Schendel e é aqui reaproveitado por mim para designar a forma das obras que produzi no processo da parte prática.

A parte teórica, por seu turno, foi dividida em três capítulos, com pouca estanquicidade entre si. No Cap. I, coligi várias abordagens de pensadores e teóricos sobre o que é o cotidiano e como este se define e concretiza perante o indivíduo, sendo a natureza das tarefas do dia-a-dia o *leitmotiv* das suas teorias e considerações. Para Martin Heidegger, p. ex., as tarefas do dia-a-dia constituem o ponto de partida para uma elocução sobre um significado mais profundo da existência humana: o que é *ser*? Para Henri Lefébvre, outro pensador com trabalhos desenvolvidos sobre este tema, o cotidiano é o local onde acontece a realização – ou não – do indivíduo, com relação à criatividade que, segundo este filósofo, acontece noutra espaço da esfera humana. Por outro lado, outros teóricos compuseram considerações numa dimensão mais mundana do cotidiano, não diminuindo de forma alguma a importância dessa dimensão, mas antes remetendo-a para um caráter mais imediato. É o caso de Michel de Certeau que *re-produz* os conceitos de *tática* e *estratégia* para demonstrar como pode ser mais interessante observar o uso que o indivíduo faz dos sistemas sociais do que a intencionalidade e os efeitos desses sistemas. E nesta linha de pensamento, também Nikos Papastergiadis denuncia como o cotidiano na modernidade conforma a tensão entre liberdade e alienação. Neste capítulo é ainda interessante notar como, subjacente a estas teorias está sempre – talvez com a exceção de Henri Lefébvre – a noção de banalidade, rotina e monotonia associada ao dia-a-dia, noção que se perpetua até à contemporaneidade.

Como um dos objetivos de análise deste trabalho é o alcance da relação entre arte e cotidiano, na forma de uma expressão gráfica, há ainda a considerar o caráter estético envolvido no cotidiano: a tradição da *aesthesis* ajusta-se à *praxis* do dia-a-dia, na experiência que o indivíduo tem do cotidiano. No final do Cap. I, pela mão dos autores Mario Perniola e Ben Highmore, transito da consideração puramente abstrata do cotidiano para outra consideração teórica – a da dimensão estética do cotidiano: o primeiro parte *do sentir* em direção à estética do dia-a-dia enquanto o segundo constata a impossibilidade de um discurso ideal para a representação do cotidiano. Esta passagem de uma análise à outra é ainda assim prévia à seguinte: a dos novos paradigmas do desenho e de como este, nas novas formas que se reveste, poderá responder às novas questões da representação do cotidiano.

No Cap. II, a curiosidade e o surgimento de questões conceptuais e formais na arte em geral levou ao trabalho de investigação que averiguasse qual a repercussão dessas questões na disciplina do desenho? E mais especificamente, quais as

repercussões no *nicho* do registo gráfico do quotidiano? O que há, por isso, para além da *mimesis* enquanto registo gráfico das ações do indivíduo no quotidiano?

Neste capítulo faço uma reflexão sobre o estado da arte do desenho dentro do âmbito da arte contemporânea enquanto registo gráfico, particularmente enquanto registo gráfico das ações do (ou no) quotidiano. A análise do processo do desenho desde ferramenta de projeção de uma ideia até ao desenho como produto artístico é posta em relevo pela comparação formal dentro de uma evolução conceptual, de trabalhos de artistas como Richard Tuttle, Julie Brixey-Williams, Brian Fay, Gosia Wlodarczak, Do Ho Suh e Maryclare Foa e também de arquitetos como Neil Spiller e a dupla Alexander Brodsky e Ilya Utkin. Os trabalhos destes artistas e arquitetos foram escolhidos por serem considerados momentos representativos da reflexão sobre o abandono da noção de desenho enquanto *mimesis*. Esse abandono levará depois à problematização do processo mimético entendido numa base conceptual. A análise mostra ainda como o processo de produção da obra artística é privilegiado, revelando-se e revelando a obra, contrariando a consideração histórica do desenho encontrado como artefacto independente do processo pelo qual foi produzido (Guimarães, Bastos, & Magalhães, 2014). Não obstante a ênfase do registo continuar a ser mimética (quer na abordagem teórica deste capítulo, quer no processo prático da dissertação), ela é transferida para a cognição, de forma a visualizar o pensamento induzido pela observação. Abandona-se o desejo de traçar o visível para procurar a experiência do que não é visível.

Depois de (entre)tecidas as considerações dos dois primeiros capítulos, o Cap. III, numa forma mais ligeira e até intimista, remete para o processo criativo e metodológico que resultam na parte prática deste trabalho. Aí mostro como o processo principia com base numa intenção para depois, no seu decurso, essa intenção se ir transformando noutra coisa. Sempre dentro da temática proposta, a parte prática constituiu, também ela, uma investigação para alcançar conhecimento. O processo começou por uma formalização algo elementar – e até convencional – que depois esbarrou em conceitos fora da arte contemporânea. A expressão gráfica, na forma do desenho, foi a ferramenta escolhida para operar a representação neste trabalho. E para ultrapassar essas fases detratórias da progressão do processo foi usada a própria problemática do desenho, concernente às suas definições, conceitos e dimensões, que deram origem ao produto final: os *objetos gráficos*. Inevitavelmente, a investigação prática foi entrecortada por investigação teórica e o contágio entre parte prática e parte teórica aconteceu: os problemas do desenho serviram para identificar os problemas da representação do

quotidiano. No final, contrariamente e paradoxalmente à corrente artística contemporânea que assume o afastamento da *mimesis*, na produção da imagem artística, esta acabou por 'acontecer' como consequência na produção daqueles *objetos gráficos*. Estes *objetos gráficos* são 'trazidos' para a representação para catalisar a narrativa genérica e anónima de um qualquer indivíduo imerso na atividade do seu dia-a-dia. Essa atividade é evocada pelos gestos que se repetem sobre os objetos, concretizando apenas a antevisão ou a dedução daquela narrativa.

O denominador comum entre a parte teórica e a parte prática deste trabalho é a constatação de uma *praxis*: em última análise, quotidiano, também é *praxis*. Com este trabalho procuro contribuir cientificamente para a possibilidade de reflexão acerca das questões metodológicas da representação gráfica face aos novos paradigmas do desenho e do pensamento sobre o quotidiano.

Capítulo I

1. O Quotidiano

O cotidiano como objeto e ponto de partida para uma teorização estruturada é anterior às considerações mais profundas da primeira metade do séc. XX de pensadores e filósofos modernos como Martin Heidegger, Henri Lefévre ou Roland Barthes. Anterior a essas considerações, e definindo uma era pré-moderna de razão sobre o cotidiano, são os escritos de Charles Baudelaire (1821). Num dos seus ensaios, *O Pintor da Vida Moderna*, Baudelaire observa, descreve e analisa os trabalhos gráficos de um determinado Sr. G., nomeadamente os registos gráficos de assuntos relacionados com cenas da vida diária de um sem fim de elementos e pessoas várias representativas da sociedade da sua época. Baudelaire dotou-se, sem dúvida, de alguma audácia pois ele dirigiu-se à arte em termos verdadeiramente modernos que, não será inusitado adivinhar, seriam à época considerados pelos seus pares como banais ou triviais, sem qualquer interesse para uma teorização da arte. Não sendo o primeiro a empregar o termo *moderno* ele foi no entanto o primeiro a endereçar à arte a contemporaneidade dos movimentos da esfera mundana (ou, se se preferir, das esferas sociais, morais e estéticas da época) (Baudelaire, 2002, p. 63). Constantin Guys (1805), o misterioso Sr. G, é um pintor autodidata e jornalista, conhecedor do mundo e um sagaz observador que nas suas obras colocava a tônica mais nos sinais do tempo do que na técnica pictórica (sem, no entanto, qualquer desprimor para esta) (Baudelaire, 2002, p. 78). É ele também o agente-objeto do ensaio de Baudelaire que, pela sua capacidade de observação e pela sua técnica pictórica, irá constituir o catalisador da noção de modernidade no discurso do autor d'*O Pintor da Vida Moderna*. Os trabalhos daquele artista são o ponto de partida para um exercício algo precursor do modernismo ao serem retratados vários aspetos da sociedade, na forma dos registos gráficos do militar, da mulher - desde a figura da classe alta à prostituta -, do *dandy* ou do incontornável detalhe das viaturas da época. Nesse exercício, nomeadamente sob a forma da figura da mulher e do aprumo do *dandy*, ambas figuras de excelência da moda, Baudelaire observa a passagem do tempo para afirmar que a moda é sinónimo de modernidade. A moda é a semiótica do transitório, da passagem do tempo e do efémero. Pela moda a noção de transitoriedade da sociedade trás ao de cima um certo sentimento de dinâmica no indivíduo que, apesar de tudo, não é por ele constatada ou, por outro, concretizada. Para Baudelaire, a constatação desse sentimento deveria ser a primeira atitude do artista moderno, não só para concretizar a sua arte pela sublimação pessoal do mundo inquieto em que está inserido mas também na apreensão de que há outros ambientes para lá do seu, e por conseguinte, outros

quotidianos além do seu. O artista moderno teria de ser, por isso, um *homem do mundo* para que pudesse abarcar uma visão holística (ainda que numa versão incipiente desta noção) da vida humana, e ser capaz de retirar o eterno do transitório (Baudelaire, 2002, pp. 16-21). A transcendência ou a metafísica requerida por uma estética das banalidades do quotidiano é aí, deste modo, identificada. A estética do quotidiano torna-se um fenómeno moderno, com novos desafios para a arte: identificar e expressar a constante mutação da beleza no mundo urbano em industrialização e extrair, dentro da noção de *instante*, o que há de imutável ou eterno. Na representação artística surgem os primeiros sintomas desta transformação mundana: o mundo industrial trás ao indivíduo moderno a ausência de experiência e, por conseguinte, a modernidade será tão complexa que a sua representação só será possível através de metáforas em substituição dos romantismos e dos temas clássicos escamoteados pelo belo. A atitude do artista moderno, que deveria ter a curiosidade do convalescente ou da criança (o homem do mundo), encontra-se oposta à do artista preso à paleta e ao seu ofício, considerando supérfluo o estudo dos mestres antigos se o objetivo do artista é o de compreender o carácter da beleza presente (Baudelaire, 2002, p. 15). Com estas teorizações, o autor d'*O Pintor da Vida Moderna* toma a direção do paradigma da originalidade e da conformação da criatividade pelo quotidiano. E com esse paradigma advém a consideração de que do artista moderno se espera uma atitude, mais do que uma obra ou, pelo menos, uma contradição da sensibilidade dominante (Baudelaire, 2002, p. 92).

A partir daqui, o quotidiano não é mais o elementar ambiente onde as (também) elementares atividades diárias acontecem. Dizer que foi apenas a partir de Baudelaire que o quotidiano deixou de ser assim, elementar, é talvez esticar demasiado a noção histórica do quotidiano (e a confirmá-lo está a frase de Santo Agostinho na abertura deste capítulo). Não obstante, *O Pintor da Vida Moderna*, é sem dúvida, um bom ponto de partida para dissecar a noção de quotidiano na continuidade de uma evolução artística moderna, pós-moderna e contemporânea.

Nos anos 20 do séc. XX, outros pensadores como György Lukács e Martin Heidegger apresentam as suas próprias teorias sobre o quotidiano e como este será uma forma de acesso a sentidos mais profundos do modo de ser do indivíduo e do ser humano em geral. Lukács dirige-se à vida diária dos indivíduos e às relações entre as pessoas como forma de explicitar o fenómeno da reificação e de como aquelas relações se convertiam em políticas de bens (*commodities*) pela mão do capitalismo. O pensamento filosófico de Lukács era orientado por uma visão marxista/comunista da

sociedade, pelo que, no que respeita ao quotidiano, as suas preocupações eram com as enfermidades sociológicas nas relações entre as pessoas pela inerente desumanização do caminho da troca de bens típica do capitalismo moderno (Lukács, 1923).

Para Martin Heidegger, a constatação de que o quotidiano permite aceder a significados mais profundos da existência do indivíduo é uma corrente particularmente evidente no seu livro *Ser e Tempo*. O livro é um trabalho pioneiro no campo da filosofia e do pensamento humano, em que o autor parte das atividades do dia-a-dia do indivíduo comum para chegar a uma formulação mais profunda do que determina o que está na essência do ser humano: o que significa o verbo *ser*? Ou, melhor colocado, o que é *ser*? Seremos capazes de responder a esta pergunta ou estaremos a escamotear o verdadeiro significado de *ser* com a familiaridade da palavra, impedindo-nos a nós próprios de apreender o que poderá ser o maior mistério de todos? (BBC, 1999).

A noção de *mundanidade* indica o modo de ser da *presença*, em que esta é, por definição, a ocorrência de um *ente* entre outros entes, ao que Heidegger acrescenta o facto de estar em jogo o próprio ser do ente. (Heidegger, 1989, pp. 105,106) E por *ente* entende-se aquilo que é, que existe (ou que se supõe existir). Pela mundanidade, a presença está condicionada no quotidiano, sendo determinada pela convivência com os outros uma vez que são estes que dispõem sobre as possibilidades diárias (ou quotidianas) do ser da presença. É aí que o *impessoal* concretiza o seu poder: na execução das tarefas diárias, no uso dos transportes públicos ou nos meios de comunicação social, cada indivíduo é como o outro.

A presença é diluída no modo de ser dos outros fazendo com que os outros se desvançam cada vez mais nas suas possibilidades de se diferenciarem e exprimirem. De acordo com Heidegger:

O impessoal desenvolve sua própria ditadura nesta falta de surpresa e de possibilidade de constatação. Assim nos divertimos e entretemos como *impessoalmente* se faz; lemos, vemos e julgamos sobre a literatura e a arte como *impessoalmente* se vê e julga; também nos retiramos das “grandes multidões” como *impessoalmente* se retira; achamos “revoltante” o que *impessoalmente* se considera revoltante. (Heidegger, 1989, p. 179)

Heidegger nota a ocorrência de uma certa *publicidade*² do impessoal, não obviamente no sentido de um qualquer gesto de propaganda mas antes no sentido da substância que está por trás da anulação das diferenças, desníveis e particularidades da presença. O impessoal revela-se por isso como sendo o verdadeiro sujeito da *quotidianidade*³ porque é ele quem a prescreve. A quotidianidade significa o modo como a presença “vive o seu dia”, implicando aí a dimensão temporal do ser da presença: ao viver o seu dia-a-dia, a presença estende-se temporalmente na sequência dos dias (Heidegger, 2005, pp. 173,174).

É deste modo que, para fazer luz sobre o mistério do *ser*, Heidegger relaciona a existência humana com o fator tempo. Para ele, *ser* é na verdade o processo de *tornar-se*. É uma espécie de constante projeção para o futuro. E nesta racionalização o papel da ação prática é fundamental: cada tarefa que o indivíduo se propõe fazer e completar é na realidade uma tentativa e efetivação de se estender adiante de si mesmo. Uma tentativa de fazer ocorrer a sua presença ao longo do tempo, projetando-se para o futuro, para completar a tarefa. A tarefa que tem de terminar é a concretização de que o indivíduo vive à frente do que deseja fazer. (BBC, 1999). O quotidiano surge aí como ponto de partida para uma crítica da própria noção de quotidiano enquanto abstração e não enquanto determinismo. Para Heidegger, as pessoas que vivem e trabalham em comunidades rurais tradicionais estão totalmente conectadas ao mundo que os rodeia, o que lhes dá uma compreensão instintiva da sua própria humanidade. Em contraste, o autor de *Ser e Tempo* observa que as pessoas que vivem em grandes conglomerações urbanas modernas tendem a perder o contato com a sua individualidade. Nesses espaços as pessoas são conformadas pelos padrões do comportamento de massas, onde são acometidas de sentimentos de ansiedade e onde vivem “vidas inautênticas”⁴. É interessante notar que esta constatação de Heidegger ocorre profeticamente nos anos 20 do séc. XX, antes dos grandes gestos de *marketing* do mercado de massas atuais, paradoxos do apelo à individualidade pelos produtos massificados.

² Márcia Shuback utilizou o termo *publicidade* para traduzir o termo *oeffentlichkeit* que o autor utilizou no original. A tradutora indica ainda que o termo *oeffentlichkeit* significa: a condição e o estado do que está aberto para todos, de ser público, publicidade.

³ O livro referido é uma tradução para português do Brasil (anterior ao acordo ortográfico) pelo que o termo utilizado é *cotidianidade*. O termo *quotidianidade* não está definido para português de Portugal. No entanto, existe tradução do termo em outras línguas para português de Portugal que resultam no termo *quotidianidade* (p. ex.: *quotidienneté* (francês) = *quotidianidade*). Para uma maior clareza de raciocínio optei por isso pelo grafismo em português de Portugal com o significado de português do Brasil.

⁴ O termo é do próprio Martin Heidegger.

A proposta de um cotidiano como um conjunto de tarefas aborrecidas, ordinárias é inerente à relação tempo-existência enunciada por Heidegger. Para o autor de *Ser e Tempo* o futuro ao que a ocupação das atividades e tarefas quotidianas se referem é igual ao passado e ao presente, numa “ausência morna de humor”⁵ que permite reconhecer a quotidianidade por cada *presença individual* como modo de existir próprio. Objetivamente, cada indivíduo reconhece a quotidianidade mas ao mesmo tempo não a consegue concretizar a não ser por uma certa *publicidade* (na aceção do termo referido acima). Nos anos 60, Maurice Blanchot irá retomar o pensamento sobre este modo de reconhecer o que é cotidiano num paralelismo com a difusão radiofónica: ao ligar um rádio uma dada pessoa fala e uma outra dada pessoa ouve, mas no éter não há ninguém em particular a falar e ninguém em particular a ouvir. Apenas há discurso, uma certa promessa de comunicar garantida pelo constante ir e vir de palavras. (Blanchot in Johnstone, 2002, pp. 36,37). Essa dissolução da presença, a *publicidade*, tem como consequência a perda da capacidade de o cotidiano alcançar o indivíduo.

Nos anos 30, Henri Lefébvre é ainda um dos que, tal como Heidegger, propõe um cotidiano como um conjunto de tarefas aborrecidas, ordinárias. Nos anos 60 porém, Lefébvre apresenta uma teorização contraditória que consiste na formulação do cotidiano como o lugar onde reside o potencial da criatividade (Ross in Johnstone, 2002, p. 44).

Ao regressar a casa depois de ter ido às compras, a mulher de Lefébvre levanta uma caixa de detergente para a roupa e exclama: “*Isto* é um excelente produto” (Ross in Johnstone, 2002, p. 45). Como é referido por Kristin Ross, a tónica colocada na palavra *isto* e a entoação dada à subsequente exclamação foi notada por Lefébvre como uma imitação ou apreensão inconsciente – mas evidente – do *marketing* radiofónico da época, em particular dos anúncios de sabão e detergente para a roupa. Para Lefébvre, no entanto, um acontecimento como este, ordinário, sem realce no banal da vida diária, denuncia o paradigma interior da dialética originalidade-criatividade⁶, com óbvias

⁵ Termo usado por Heidegger (Heidegger, 2005, p. 174).

⁶ Cf. Krauss, R. (1981). The Originality of the Avant-Garde. In R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. London: MIT Press (pp. 151-170). A problemática da originalidade foi criticada por Rosalind Kraus neste ensaio, numa tentativa de clarificar o mito vanguardista da originalidade. Krauss analisa a etimologia da palavra pitoresca – do inglês *picturesque* – recorrendo a uma passagem do romance *Northanger Abbey* de Jane Austen, para alavancar a noção de como a experiência empírica de uma percepção está intimamente relacionada com a experiência do próprio sujeito em termos estéticos. Krauss socorre-se ainda

repercussões no campo da arte. Para o filósofo, a observação daquele evento catalizou a retoma da crítica do cotidiano por ele ensaiada 14 anos antes (Ross in Johnstone, 2008, p.44), não pelas implicações que tal denúncia poderia ter na arte (ou, pelo menos, não só) mas antes pelo interesse no processo de conformação da criatividade pelo cotidiano e vice-versa, com a eventual confirmação de veracidade dos efeitos desse processo (direto e inverso).

Com efeito, a libertação de França no fim da Segunda Guerra Mundial foi acompanhada por um certo americanismo, um certo *american way of life* (Ross in Johnstone, 2002, p.45), insinuado pelos anúncios radiofônicos da época que, na verdade, não propunham uma nova ideologia, mas antes deixavam no ar a eventual promessa de um *melhor* cotidiano através dos *blue jeans*, a cultura do automóvel e os produtos de limpeza. Com a libertação, a promessa de um *melhor* cotidiano era justamente o que se encaixava no imaginário coletivo da população francesa, em que cada indivíduo fica com um certo sentimento de possibilidades infindáveis para a sua vida. Mas após o breve período que durou esse sentimento ressurgiram as antigas rotinas, as anteriores tarefas, inerentes à vida diária e ao ato de sobrevivência. Tais atividades e tarefas pareciam agora demasiado concretas face às utopias e otimismo libertários do imediato pós-guerra, afigurando-se como alienatórias, repulsivas e mesmo não naturais (Ross in Johnstone, 2002, p. 45).

Na constatação dos efeitos na vida diária desta convulsão social e económica Henri Lefévre não está só. Roland Barthes na sua coletânea de ensaios sob o título *Mythologies* escrutina os conteúdos de revistas como *Elle* e *Marie-Claire*, examina os eventos mundanos, tais como um combate de boxe ou o Salão Automóvel de Paris. Barthes discorre, p. ex., sobre o novo modelo da *Citroen*, o *DS*, mostrando a equivalência daquele automóvel às grandes catedrais góticas e afirmando o objeto como “o melhor mensageiro do sobrenatural” (Barthes, 2007, p. 215). Noutro ensaio, *Sabões e Detergentes*, Barthes escreve “o líquido químico prolonga o gesto da lavadeira que bate a roupa, enquanto os pós substituem o da dona de casa torcendo e esfregando a roupa no tanque inclinado.” Aqui, Barthes endereça para uma via complementar, e por isso, mais fácil, as tarefas do cotidiano (Barthes, 2007, pp. 85-87).

dos trabalhos de Sherrie Levine para desconstruir a ideia modernista de origem: esta artista fotografa fotos de outros artistas sendo que estes, ao fotografarem os seus modelos, já estariam a deitar por terra o mito da originalidade, pois, por exemplo, a noção de modelo já existiria dentro do artista.

As evidências de mudança na vida diária dos anos 50 e 60 estão patentes naquelas revistas e naqueles eventos. As revistas seriam, por assim dizer, verdadeiros manuais da americanização do estilo de vida, a par com a inundação do cinema americano do pós-guerra que ajuda a tornar mais natural o *american way of life* francês⁷ (Ross in Johnstone, 2002, p. 45) Também Simone de Beauvoir trabalhou a publicidade emergente da época no seu livro *Les Belles Images*, desta feita criticando o papel da mulher rumo ao estereótipo imagético, naquilo que Kristin Ross chamou “a poesia da modernidade” (Ross in Johnstone, 2002, p. 45). O acontecimento do Maio de 68, por exemplo, cujos princípios são debatidos ainda hoje, terá inclusivamente uma das suas origens nesta ilusão de abundância de bens e na similar ilusão do seu igual acesso, marcador do apogeu da prosperidade do pós-guerra (Ross in Johnstone, 2002, p. 45). Lefébvre identificou uma determinada escassez de acessos e bens – ou melhor, de mais-valias – que não era redutível apenas ao domínio económico, mas antes algo que se poderia enquadrar na propriedade do quotidiano. Uma determinada escassez de satisfações, de novo espaço ou de desejo que iriam eventualmente contribuir para o Maio de 68 (Ross in Johnstone, 2002, p. 45).

A noção de *quotidiano* foi desenvolvida no séc. XIX com continuidade no princípio do séc. XX. Porém, foi apenas no período seguinte à Segunda Guerra que se tornou objeto de teoria. Conforme referi acima havia um grupo de pensadores do pós-guerra⁸ que se substanciavam nas atividades do dia-a-dia para tecer considerações sobre o modo de vida dos indivíduos, com particular incidência nas manifestações de mudança desses modos de vida. No entanto, o acontecimento doméstico na vida de Henri Lefébvre mencionado acima tornou-o um expoente na teorização do quotidiano. Com o livro *Critique de la Vie Quotidienne*⁹, Lefébvre confirma o quotidiano como objeto de uma crítica própria e mais tarde, no seu ensaio *Clearing the Ground*, o filósofo vai mais longe, chegando mesmo a levantar as questões que poderiam obstar ao desenvolvimento da

⁷ A imposição (ou melhor, a *importação*) de certos aspetos da cultura americana continua em debate até à atualidade (p. ex., na figura do ator Mickey Rourke ou na música *rap*) por serem apreendidas como fazendo parte de uma contracultura rebelde ou subversiva (Golsan, 2008, p. 54). No entanto, a imposição de um *american way of life* não aconteceu inteiramente porque, conforme nota Golsan, a ideologia marxista que dominou a esfera intelectual no período imediatamente a seguir à Segunda Grande Guerra foi fonte de tensões entre a ideologia desse *american way of life* e as noções igualitárias das ideologias vindas de leste (Golsan, 2008, pp. 52,53).

⁸ Numa abordagem ocidental considero a era do pós-guerra como o período seguinte ao final da Segunda Guerra Mundial, equivalente às duas décadas 1945-1965. O período a seguir à WWI é normalmente tido como a era entre guerras.

⁹ Lefébvre, H. (1958). *Critique de la Vie Quotidienne*. Paris: Arche.

ideia do quotidiano como o local onde reside o potencial da criatividade e não um mero conjunto de tarefas e atividades que premeiam o aborrecimento e a monotonia. A obstar a tal ideia Lefébvre identifica dois pressupostos de naturezas distintas: a objeção à crítica do quotidiano por senso comum e a objeção pelos historiadores.

Na objeção à crítica do quotidiano pelo senso comum, o autor relata

vida quotidiana não existe como uma generalidade. Há tantas vidas quotidianas quanto há lugares, pessoas e modos de vida.... De facto, o que significam as palavras? Tudo o que é repetido numa base diária? A ação de abrir e fechar portas, de comer e beber? ... Absolutamente sem interesse.

Vida quotidiana na arte? Na política? Isso quererá certamente dizer a vida do artista, do político, o que eles comem, o que eles bebem No que toca à arte e à política, absolutamente sem importância. (Lefébvre in Johnstone, 2002, p. 26).

Na verdade, não é difícil pensar que tal objeção não tenha significado. Afinal, o que poderá haver de tão interessante ou importante na vida diária que possa constituir uma crítica do quotidiano – até porque, na sua maior parte das vezes e com o aval de grandes pensadores, são tarefas aborrecidas, um conjunto de atividades que recheiam uma monotonia que parece inescapável? Para Lefébvre tal crítica tem como objeto a descoberta do que pode mudar e ser transformado nas vidas das pessoas, nos sítios onde vivem, sem se restringir unicamente ao básico e ao fisiológico. A questão da crítica do quotidiano é a demonstração das possibilidades desse quotidiano e do eventual não preenchimento dessas possibilidades pelo indivíduo (o espaço onde ocorre o potencial da criatividade). Este é o ponto fulcral que opõe a formulação de Lefébvre às teorias anteriores que advogam o quotidiano como um mero conjunto de tarefas aborrecidas e monótonas que se têm de cumprir. Além disso, a oposição entre a teoria de Lefébvre e a sua objeção pelo senso comum, acarreta uma implicação para a arte: se o que se passa no quotidiano não é importante nem interessante então será a arte externa e superior à vida real? A criação artística encontra-se num plano transcendental? (Lefébvre in Johnstone, 2002, p. 27). Pela objeção levantada a resposta só poderia ser sim, por ser a única saída. Mas para Lefébvre a crítica do quotidiano por si formulada engloba uma crítica da arte pelo quotidiano e uma crítica do quotidiano pela arte; uma crítica do real pelo imaginário (e pelo que aí é possível) e vice-versa. O que torna interessante a formulação de Lefébvre é o facto de a sua crítica do quotidiano começar por estabelecer relações dialéticas, reciprocidades e implicações ao invés de debruçar sobre hierarquias

(Lefébvre in Johnstone, 2002, p. 27) e referências comparativas como os diversos modos de vida inerentes aos (aleadamente) diversos quotidianos. Além disso, para facilitar a sua própria teoria, Lefébvre observa que o desenvolvimento industrial e tecnológico – e por conseguinte, social – faz estreitar as lacunas e desníveis entre estilos de vida. Esta constatação contrapõe o argumento da diversidade de quotidianos de diversos sítios e diversos indivíduos que fazem da noção de quotidiano um mero conjunto de práticas sociais e atividades elementares que constituem a parte menos interessante e menos importante da vida em geral. Para Lefébvre, o quotidiano é simultaneamente esse lado menos importante e menos interessante da vida como é também o tempo e o espaço onde o indivíduo se realiza ou falha ao fazê-lo.

“A vida quotidiana é um aspeto da história, talvez um aspeto interessante, mas é um aspeto menor.... Exceto quando [os historiadores] lidam com sociedades arcaicas, e são escritas por etnógrafos, não é acrescentado nada ao que nós já sabemos” (Lefébvre in Johnstone, 2002, p. 27). É desta forma que Lefébvre identifica a segunda objeção à crítica do quotidiano: a objeção pelos historiadores.

Apesar de à data da redação do ensaio de Lefébvre o quotidiano ser já objeto de consideração, a objeção posta pelos historiadores pretende reduzi-lo a uma faceta secundária da história, retirando-lhe todo o interesse e importância como objeto de estudo. Apenas quando se trata de sociedades arcaicas, alegam, a importância do estudo (por parte de etnógrafos) do quotidiano dessas sociedades seria de relevância, e ainda assim, apenas como complemento da *verdadeira* história. Aparentemente, os planos da história e do senso comum não serão boas plataformas para vincular o estudo do quotidiano. Mas isso talvez porque justamente essas plataformas têm uma estrutura composta de relações hierárquicas e com poucas relações dialéticas. Com isto quero dizer que a história e o bom senso são subprodutos de relações dialéticas que já ocorreram e cujo resultado pode ser emoldurado na história ou recorrido pelo bom senso. Afinal “por mais que se aperfeiçoe e amplie, a lógica não pode, em princípio, tornar-se mais flexível” (Heidegger, 1989, p. 182). Mesmo dentro do prisma da história, a perspectiva de entendimento do quotidiano engloba a noção de que a história não esgota o ser humano. Ela não descarta nem absorve a política, a economia, a sociologia ou a psicologia (Lefébvre in Johnstone, 2002, p. 27). O quotidiano serve de charneira que liga o indivíduo ao momento histórico ao mesmo tempo que serve de elemento de aferição do desenvolvimento histórico. Falar de quotidiano não é, por isso, necessariamente falar de história pois são as estruturas de representação do indivíduo os protagonistas da história

e não o indivíduo representado. Diariamente os indivíduos são chamados, de forma ilusória, a fazer história pelos mais diversos meios e pelas mais diversas razões: através de marketing, pelos canais dos meios de comunicação social, pelas redes sociais, todos são chamados à consciência de integrar e constituir o grande conceito histórico. É incutida a ideia, a noção de que todos os indivíduos são história. Mas é a corrente de pensamento, a ideologia, a entidade que proporciona o meio, a moda, a instituição, as formas de estado, enfim, as estruturas que representam as pessoas que, em suma, garantem o lugar na história. E o quotidiano é conformado por essas estruturas porque as atividades diárias são executadas de acordo com as gerências dessas estruturas. No entanto, este mecanismo conformador apenas atua até certo ponto: as ações do indivíduo podem tender e mesmo concretizar a rejeição daquelas estruturas de representação justamente por considerar que elas já não são adequadas à sua representação. A rejeição das estruturas de representação por parte do indivíduo pode assumir formas diversas. Pode acontecer sob a forma de uma revolução: o indivíduo não aceita mais aquilo que, de uma forma ou de outra, o prende ao seu quotidiano e sente que não é capaz de viver como até ao momento da revolução (Lefébvre in Johnstone, 2002, p. 28). Atente-se por exemplo no que já referi acerca do quotidiano na França do pós-guerra e de como as pessoas já não queriam acatar o seu antigo quotidiano mas antes o novo mundo de possibilidades que se abriam perante os seus olhos depois da nuvem negra da guerra se desvanecer. A revolução marca aí um momento histórico, exacerbando o quotidiano. Raoul Vaneigem, um membro da *Internationale Situationiste*¹⁰, a par com Guy Debord e uma das vozes mais veementes desta organização, identifica já nos anos 60 uma revolução em curso pela *praxis* quotidiana contra a opressão das hierarquias e da burocratização. Ele apelava mesmo a uma luta – equilibrada e coerente, mesmo poética, mas uma luta – através da exclusão e da rutura contra todos aqueles cujo regime tolera aquela opressão ao mesmo tempo que preconizava uma atitude de tolerância e de não imposição de uma forma de organização da sociedade em detrimento de outra – algo que Vaneigem designa por *coerência de revolução* (Vaneigem, 1963). Para Vaneigem o momento da revolta deveria permitir trazer dias de infância

¹⁰ A *Internationale Situationniste* foi uma organização internacional formada em 1957 por Guy Debord à frente de um grupo de pensadores de esquerda. A adesão a este grupo era altamente exclusiva e tinha como objeto a erradicação da sociedade de classes e a ditadura das *commodities* através de intervenções sociais, políticas e artísticas de vanguarda. Cf. Ford S. (2005). *The International Situationist, a User's Guide*. Londres: Black Dog Publishing.

redescoberta, tempo para uso de todos, a dissolução do mercado e *self-management*¹¹ generalizada, por oposição á *commodity*¹², a forma vazia de representação do mundo e da vontade.

A rejeição não tem de acontecer necessariamente por uma revolução franca. Ela pode acontecer sob a forma de uma sequência de tendências dinâmicas, como por exemplo, a moda. A moda marca e conflui os diversos *estilos de vida*, moldando as ações do indivíduo no quotidiano sem no entanto alterar os *padrões de vida* (considero que a haver alteração dos padrões de vida por via da alteração dos estilos de vida se poderia talvez continuar a chamar ao evento revolução e não moda). É nesses momentos chave que o histórico e o quotidiano se juntam e coincidem (ainda que dentro do quotidiano visto pelo prisma da história) (Lefébvre in Johnstone, 2002, p. 28). Lefébvre contrapõe à objeção da história a constatação de que a história é necessária, mas é insuficiente por si só. O filósofo cita ainda Karl Marx para afirmar que esta *historicidade* não é mais do que um sumário da *pré-história* da humanidade (entenda-se aqui o termo *pré-história* não como o período histórico tradicional dos primórdios da espécie humana, mas antes como o período que antecede a atualidade da história enquanto uma disciplina em constante mutação) que tenta definir o Homem que por seu turno procura sempre formas alternativas de conhecimento e crítica. Há por isso uma dualidade de acusações entre a história e o quotidiano: o historiador desafia o quotidiano em nome da ciência e por sua vez, o quotidiano acusa a história de ser uma mera série de *faits accomplis* (Lefébvre in Johnstone, 2002, p. 29).

1.1 A caminho de uma definição de quotidiano

Porém, como pode afinal ser o quotidiano definido? “Conjunto de atividades que por necessidade resultam dos processos gerais de desenvolvimento: evolução, crescimento e envelhecimento, de mudança ou proteção biológica ou social, aqueles processos que escapam à notoriedade imediata e que apenas são perceptíveis nas suas consequências.” (Peyre in Johnstone, 2002, p. 30). Lefébvre concorda em parte com esta

¹¹ Optei pela expressão em inglês por considerar que é a que melhor alude à capacidade de gestão individual, ao invés da expressão traduzida para português – autogestão – que poderia ter conotações corporativas.

¹² O termo em inglês *commodity* pode compreender, no jargão económico, bens, mercadorias ou serviços, enquanto a tradução para português – *mercadoria* - se poderia limitar a aquilo que fisicamente é objeto de compra ou venda.

tentativa de definição de Christiane Peyre do CNRS ¹³ patente no relatório que ela enviou ao Groupe d'Études de Sociologie de la Vie Quotidienne (grupo do Centre d'Études Sociologiques). Na verdade, o filósofo dá algum crédito a esta definição pois ela mostra o reverso de toda a *praxis* do quotidiano. Por outro lado, ele contrapõe esta definição alegando que, tal como acontece com as definições, esta toma a parte pelo todo, sendo demasiado simplista e elementar. A definição de Peyre para o quotidiano mostra em última análise os aspetos delusórios da *praxis* social anterior ao devir, enfatizando o trivial, o banal e o repulsivo, à semelhança do que Heidegger já preconizava nos anos 20 com o livro *Ser e Tempo*. Para Lefébvre, a consequência de tal consideração seria tornar o quotidiano um ramo difícil de distinguir de um determinado aspeto do existencialismo. E além disso, o quotidiano *não é* um sinónimo para *praxis* (Lefébvre in Johnstone, 2002, p. 32).

O mundo humano não é definido apenas pela história, cultura, sociedade, estrutura política e ideologias, mesmo que tudo fosse de alguma forma somado no seu conjunto. Na realidade é no quotidiano que se confirmam aquelas estruturas de representação do indivíduo. Se para Heidegger o quotidiano era um conjunto de tarefas (aborrecidas e monótonas, uma vez mais) que transportavam o indivíduo para o devir, para Lefébvre é no quotidiano que se atingem genuínas criações que produzem o indivíduo humano e que em simultâneo, o Homem produz como parte do processo de se tornar humano. O quotidiano é por isso um espaço de confirmação e nivelção. A essência da criação acontece *noutro lado* e esta gera a conformação do quotidiano pelas atividades anteriores ao devir. É então que ocorre a confirmação do que é possível cumprir e do que *potencialmente* se pode cumprir, do que se realiza e do que se falha ao tentar fazê-lo. Para Christiane Peyre o quotidiano é o conjunto de atividades – *praxis* - que constituem a consequência perceptível dos processos de desenvolvimento; para Lefébvre o quotidiano deixa de ser meramente uma *praxis* para ser uma relação dialética entre a faceta repetitiva e mecânica e a faceta criativa da vida. É ao nível do quotidiano que acontece a reificação de ideologias, estilos de vida, e sentimentos.

¹³ CNRS – Centre National de la Recherche Scientifique.

1.2 (Para uma) Abordagem contemporânea a uma crítica do quotidiano

Como vimos acima, a discussão sobre o quotidiano é também a discussão sobre as estruturas de representação do indivíduo e das suas conglomerações. Nikos Papastergiadis cita Henri Lefévre no texto *'Everything that Surrounds': Art, Politics and theories of the Everyday* (1998): "A vida quotidiana refere-se a todas as esferas e instituições que, na sua unidade e na sua totalidade, 'determinam o concreto individual'." (Papastergiadis in Johnstone, 2002, p. 71). Além disso, Papastergiadis reafirma a noção subjacente ao pensamento de Lefévre de que o conceito do quotidiano em teoria crítica está intimamente ligado à tensão entre liberdade e alienação na modernidade (Papastergiadis in Johnstone, 2002, p. 70). Porém, o autor deste texto não se limita a reconstatar o que Lefévre já tinha feito. Ele confronta ainda as noções deste filósofo com as teorizações de Michel de Certeau. Certeau destrinça as finas malhas e componentes do quotidiano não estando tão interessado na intencionalidade dos sistemas sociais e nos seus efeitos, mas antes nos verdadeiros usos que os indivíduos fazem deles. Michel de Certeau identifica duas dimensões de operação dentro desta corrente de pensamento: primeira, as respostas éticas das pessoas à ordem social; segunda, o uso engenhoso e desviante que os *fracos*, a maioria marginalizada, faz dos *fortes*. Este tipo de respostas táticas ou estratégicas tornam-se necessárias pois o indivíduo situa-se cada vez mais numa posição onde as estruturas sociais são instáveis e as fronteiras estão a mudar, sendo o contexto para tais táticas ou estratégias demasiado vasto e complexo para controlar ou escapar (Papastergiadis in Johnstone, 2002, pp. 71,72). Certeau *re-produz*¹⁴ inclusive os dois conceitos de *tática* e *estratégia*, distinguindo-os, para esta vivência do quotidiano. Apesar de comumente serem entendidas como sinónimos, para ele *estratégia* é o cálculo¹⁵ de relações de força que se torna possível quando o sujeito da vontade ou do poder (um proprietário, uma empresa, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado de um dado ambiente (Certeau, 1988, p. xix). Segundo o autor de *The Practice of Everyday Life* uma estratégia assume um lugar que pode ser circunscrito como *próprio* e que daí servirá de base à geração de relações com o exterior que lhe é distinto (competidores, adversários, objetos de investigação). Por outro lado, *tática* é, para Certeau, o cálculo de relações de força que não pode tomar em linha de

¹⁴ O termo é meu, hifenizado, para ilustrar como Michel de Certeau produz uma nova definição para os conceitos de tática e estratégia já existentes.

¹⁵ O termo *cálculo* é usado por Michel de Certeau na sua definição dos conceitos de estratégia e tática. Entendo aqui o termo como sinónimo de raciocínio ou formulação de uma lógica de atuação para obtenção de um princípio concreto de aplicação (da tática ou da estratégia).

conta o *próprio* (uma localização espacial ou institucional), não possuindo lugar para capitalizar as suas vantagens, preparar as suas expansões e assegurar independência em relação às circunstâncias. A tática insinua-se no lugar/espço do *outro*. É ao *outro* que pertence o lugar da tática (Certeau, 1988, p. xix).

Impõe-se uma explanação para clarificar todos estes fluxos relacionais. Segundo Michel de Certeau, práticas quotidianas como conversar, ler, movimentar-se, fazer compras, cozinhar, etc., são de caráter tático pois é quando o indivíduo se depara com o momento propício a ter de combinar diversos elementos heterogêneos. Portanto (e também a título de exemplo): quando num supermercado, a dona de casa se confronta com vários dados móveis e heterogêneos – o que ela tem no frigorífico, o sabor, apetites e humores dos convidados, as melhores compras e as suas melhores combinações com o que já tem em casa, etc. – dados esses que foram produzidos (ou induzidos) por quem detém as estratégias (Certeau, 1988, p. xix). A síntese intelectual daqueles dados assumem então a forma não dum discurso, mas da decisão em si, concretizada no ato e na maneira como a oportunidade foi aproveitada (Certeau, 1988, p. xix).

Segundo Nikos Papastergiadis, para Michel de Certeau, a forma de estarmos no mundo é semelhante a alugarmos um apartamento: o espaço é emprestado, são dadas as estruturas e a possibilidade de habitação é infinita. No entanto, a prática de viver não é fechada nem predeterminada pela arquitetura do edifício (Papastergiadis in Johnstone, 2002, p. 72).

Portanto, para Lefébvre o todo estava internalizado na parte, ou seja, as estruturas sociais conformam o quotidiano do indivíduo através de meios complexos, significando na prática que, qualquer ação do indivíduo - a *parte* - é efeito da mecânica do sistema social - o *todo*; para Certeau as estruturas sociais são demasiado complexas em si mesmas para que o indivíduo as consiga controlar ou delas escapar e por isso, as consiga internalizar nas suas ações individuais. O fenómeno da *globalização* - com os seus rápidos fluxos mercantis e financeiros, com as descentralizações de comando, com os seus padrões migratórios - eleva ainda mais toda essa complexidade. Para sobreviver ou fruir de prazeres o indivíduo é compelido a servir-se dos sistemas através de usos que inicialmente não estavam previstos para esses sistemas (Papastergiadis in Johnstone, 2002, pp. 71,72). Ou seja, é impossível a *parte* suportar o *todo*. A *parte* é carregada por indivíduos relativamente desprovidos de poder que tentam escapar às malhas da administração moderna. É esta a fundamental diferença ou oposição de teorias entre Henri Lefébvre e Michel de Certeau para o quotidiano.

Para o cotidiano a relação entre abstrato e concreto já não pode ser pensada como uma relação unívoca (Papastergiadis in Johnstone, 2002, p. 74). Os grandes gestos do cotidiano parecem não existir. Ou melhor, existem, mas estão eclipsados pelo tempo. Tudo é concretizado com grande sutileza, deslocamento e *transubstanciamento*. Porém parece ser denominador comum às teorias do cotidiano que as mudanças não podem ser operadas de cima nem impostas do exterior sendo no próprio cotidiano que elas encontram resolução (Papastergiadis in Johnstone, 2002, p. 74). Papastergiadis diz “Escolha nem sempre implica liberdade, mas ela abre um espaço no qual o mundo vital pode ser humanizado.” (Papastergiadis in Johnstone, 2002, p. 74). Este autor vai buscar às teorias da alienação de Marx e da repressão de Freud o complemento aos pensamentos de Michel de Certeau e Henri Lefévre para formular as suas sínteses do cotidiano. Para ele, uma vez entendido que o cotidiano e as estruturas dominantes estão interligados, pode-se observar que arte, teoria e política estão em constante diálogo, sendo absurdo acreditar que o discurso de uma já respondeu às questões da outra (Papastergiadis in Johnstone, 2002, p. 74).

Michel Maffesoli no *press release* que escreveu para a exposição *Promenades en Marges* (2002)¹⁶ põe a pergunta: “Deverá o cotidiano ser sempre associado ao banal¹⁷?”. Para pegar nesta questão é interessante antes de mais, observar que quatro décadas depois de Henri Lefévre ter elaborado as suas teorias sobre o cotidiano se continue a questionar uma certa associação entre o cotidiano e o banal. Para Maffesoli, a vida pós-moderna remete-nos para uma existência que não adquire apenas significado num mundo do além, ou num devir, mas antes se concretiza no aqui e agora. A transcendência de uma tal vida advém de um beijo tornado trágico por ser fugaz, num “café rápido” elevado a ritual diário no bar ou numa tatuagem que marca uma partilha de corpos¹⁸. É nestes acontecimentos mundanos que a transcendência perdura. Segundo Maffesoli, a palavra *banal* tem origem na França medieval: *banal* seria o dia de cozimento do pão em que este não era devido ao senhor feudal. Era, por isso, um dia de tranquila celebração em que a vida não era devida aos poderes vigentes. Para este filósofo, são precisamente estes acontecimentos banais, estes pequenos rituais diários, que constituem a moldura mundana que dá significado a todos os breves instantes da vida

¹⁶ <http://www.crousel.com/home/exhibition/159/>. (Acedido em 25 de julho de 2014).

¹⁷ No texto de referência o termo empregue é *humdrum*. Para seguir o desenvolvimento da ideia – tanto meu como do autor do texto – considero o termo traduzido *banal*.

¹⁸ Os exemplos são do autor.

quotidiano por estender o presente ao eterno. “quando nada é importante tudo assume importância.”, diz o autor do texto. Além disso, segundo ele, o modo de vida do *período moderno*, um período de identidades fechadas encerradas dentro das esferas privadas, está a chegar ao seu termo (Galerie Chantal Crousel, 2002).¹⁹ Para Michel Maffesoli o individual como mestre e senhor acabou. O que antes foi privatizado está de novo em circulação, mas de forma coletiva. Aquela moldura mundana de banalidades e pequenos atos engloba agora o indivíduo e o grupo como um todo, remetendo cada vez mais o indivíduo para algo indeterminado que, ao mesmo tempo e quase paradoxalmente, parece garantir a sobrevivência do indivíduo e do grupo. “Nenhum de nós vale alguma coisa a não ser que sejamos parte integrante de um contexto social” diz Michel Maffesoli.

1.3 Para uma arte do cotidiano

Para abrir caminho ao tópico de uma arte do cotidiano torna-se indispensável referir a questão da estética associada ao cotidiano. Para o filósofo Mario Perniola o entendimento de uma estética da vida está patente no seu livro *Do Sentir*. Não obstante este livro versar sobre o objeto do sentir, o autor transmite alguns apontamentos interessantes sobre uma *estética da vida* por oposição a uma *estética da forma* e de como estes dois modos (ainda que não exclusivamente) caracterizam o *sentir*. No livro, o sentir não é exclusivamente caracterizado por estes dois modos. Ainda que no livro sejam referidos outros modos (como a ideologia, por exemplo) que servem também aquele propósito, eles não são, de todo, de real interesse para o presente estudo. Na presente análise apenas se irá versar sobre os apontamentos da estética da vida - com a sua oposição à estética da forma. Para Perniola, o agir e o sentir estão separados pela época burocrática que atravessamos. Segundo ele, há uma oposição entre duas fações: num lado a organização burocrática que gere de forma racional as necessidades e a realização dos objetivos dos indivíduos (ou das comunidades de indivíduos) e no outro, a sensibilidade do modo de ser, o lado emocional, afetivo, em suma, o sentir. Acerca desta oposição, Perniola refere: “como concepção de um mundo em que se fazem valer princípios contrários aos da burocracia, e como concepção de um mundo que tem uma relação de rivalidade mimética com a burocracia.” (Perniola, 1993, pp. 50,51). O primeiro modo é assim para Perniola o modo que caracteriza a estética da vida e o segundo o

¹⁹ Maffesoli, op. cit.

modo que caracteriza a estética da forma, sendo o sentir partilhado por ambos os modos: de um lado a vida, com um amor – elevado, mas não exclusivo – às artes, apresentado como um tipo de experiência de características opostas à experiência burocrática; do outro lado, a forma – principalmente, mas não exclusivamente, a da obra de arte – apresentada como uma “organização aparentemente semelhante, mas substancialmente superior à organização social” (Perniola, 1993, p. 51). Para Mario Perniola a estética da vida é alimentada pelo impulso de participação, de identificação imediata com a interioridade de comunhão:

é todo um mundo de sussurros e de confidências, de tremores e de consonâncias, de contágios e de fusões, de silêncios eloquentes e de palavras cúmplices, de recordações e de nostalgias, de angústias, de emoções, de afetos, de sensações, que se alimentam da reciprocidade das trocas e do sentir, ... (Perniola, 1993, p. 52)

Tudo isto pode trazer ao indivíduo que está habituado ao limite do já sentido ou do já experienciado, uma sensação de claustrofobia dada a sua impossibilidade de *efetualidade*²⁰ (Perniola, 1993, pp. 54,55).

A estética da forma, por outro lado, adquire uma metodologia própria para combater o mundo burocrático: combatê-lo dentro do seu próprio terreno, objetivando o trazer ao de cima, o pôr em evidência a *pulsão interior*²¹, um sentir mais profundo e mais anónimo do que as necessidades e interesses individuais (Perniola, 1993, p. 56). Inclusivamente, a partir do séc. XIX, o formalismo artístico deu origem a uma ética do sentir estético: “o estilo, o ritmo, a lei interna da arte afirmam-se como imperativos absolutos de uma microsociedade cultural que se afirma como a verdadeira aristocracia intelectual.” (Perniola, 1993, p. 56). Talvez daí sempre a tentativa de formalizar o que não tem forma. Aqui se constitui a diferença essencial entre a estética da vida e a estética da forma: a primeira entra em conflito aberto com o mundo burocrático enquanto a segunda quer combatê-lo, (como já referido) na própria esfera do mundo burocrático. Segundo Perniola, é deste desafio entre os modos da estética da vida e da estética da forma que resulta, em grande parte, a atmosfera que rodeia a poesia e a arte moderna e que, por seu turno, mais do que o artefacto ou objeto produzido ou fruído, remete para o sentir daquele que abafa a própria subjetividade em detrimento da experiência pura da forma

²⁰ O termo é do autor. Julgo que o termo mais aproximado será efetuação ou efetividade.

²¹ O termo é do autor.

(Perniola chega mesmo a designar este processo de *ascetismo mundano*) (Perniola, 1993, p. 56). A fruição é relegada para a visão e para a escuta, fazendo com que a sensibilidade adquira uma pureza absoluta, autónoma do mundo exterior e das convulsões vitais: “A aventura formal da arte moderna foi sempre tentada pela ausência, pelo silêncio, pela página branca, entendida não como falhas, mas como realizações absolutas de um querer sentir só o essencial.” (Perniola, 1993, p. 57).

Para Mario Perniola, o sentir formal procura remediar a inferioridade da “forma que modela objetos, comportamentos, palavras artísticas” (subjugada pela “forma que superintende as necessidades e os objetivos”), tanto pela elevação da arte a uma grandeza de absoluta alteridade relativamente ao *mundo comum* como, pelo contrário, rebaixando-a ao patamar do mundo quotidiano e primitivo. (Perniola, 1993, pp. 58,59). É neste campo que se joga a oposição entre produto artístico e produto utilitário, movida pelo impulso de congregação num mesmo sentir formal (Perniola, 1993, pp. 58,59). A revalorização das artes decorativas e a (re)descoberta das artes selvagens encontra aí o catalisador máximo desse processo de oposição e dos seus efeitos colaterais (bom gosto contra mau gosto, funcionalidade contra *kitsch*, vernaculidade pós-moderna contra internacionalidade anónima) (Perniola, 1993, p. 59). A este jogo junta-se ainda o facto de, segundo Perniola, a grandeza elevada a alteridade da arte nunca se tornar algo efetivo, perdendo-se antes “em experiências paradoxais e ... autodestrutivas nas quais a forma material é dissolvida a favor de uma negatividade que não serve para nada.” (Perniola, 1993, p. 58). Mario Perniola constata a existência do espaço negativo que complementa afinal o que foi avançado por Henri Lefébvre quando este observa que o quotidiano é o espaço de concretização *potencial* da criatividade e realização do indivíduo. Efetivamente, o termo *potencial* implica necessariamente que aquela criatividade, aquela realização, eventualmente na forma *altera* (segundo Perniola) na verdade não se concretize.

Segundo Ben Highmore no livro *Everyday Life and Cultural Theory* o impacto da noção de estética na teorização da vida quotidiana prende-se com dois aspetos a considerar relativamente à estética: ao trazer para primeiro plano o mundo como sendo uma experiência tanto mental como sensorial a estética expande problemáticamente o alcance dos elementos significativos que são atribuídos ao quotidiano; a estética insiste em examinar o modo como estas experiências são registadas e representadas. Com efeito, a estética – não só na tradição da *aisthesis* – preocupa-se com a experiência e

com a forma como esta experiência é comunicada²². Ainda segundo este autor, para Alexander Baumgarten a estética surge como a ciência dos sentidos, devotando uma atenção filosófica e científica à experiência sensorial e corpórea, pelo que talvez seja também essa a matéria que constitui o quotidiano (Highmore in Johnstone, 2002, p. 80). Como, portanto, descrever ou representar estas experiências num âmbito quotidiano? Ben Highmore refere a intenção de Baumgarten de resgatar a matéria do quotidiano do seu estado rudimentar e transformá-lo até ao ponto em que o seu estado transcende a mera sensação de viver nos *baixos reinos*²³ do quotidiano. Esse ponto de transcendência é a charneira que liga o quotidiano à estética enquanto discurso de arte. Era intenção de Alexander Baumgarten elevar o sensível à dignidade de conhecimento sem no entanto ter de arrastar necessariamente a ciência para a região da sensibilidade, no que se poderia chamar uma *ciência dos sentidos*. Segundo Highmore porém, Baumgarten ao querer expandir o discurso racional às áreas do não racional acarreta o problema da perda da materialidade que, na verdade, é o preciso assunto do quotidiano: as particularidades do quotidiano perdem-se quando são transformadas pelos processos de descrição e interpretação. Exemplo: numa relação amorosa entre duas pessoas os atos inerentes podem ser explicados racionalmente – afinal, esses atos e emoções não são mais do que reações psicossomáticas – perdendo todas as suas particularidades (e subjetividade) quando são de facto descritos e interpretados para catalogação de um coletivo²⁴. Maurice Blanchot, citado por Ben Highmore reforça esta ideia: “Não poderá senão escapar-nos se o procuramos através do conhecimento, pois ele pertence a uma região onde ainda não há nada para conhecer.” (Highmore in Johnstone, 2002, p. 81).

Segundo Highmore, existem duas faces da mesma moeda na problemática da forma de representação do quotidiano: considerar que o sensorial e o quotidiano são exteriores à representação e que por isso são incompatíveis com formas de representação, em que a consequência última é condenar o quotidiano ao silêncio; considerar o sensorial e o quotidiano como uma esfera completamente colonizada por discurso e representação (como se nada dentro do quotidiano pudesse ser exterior às formas de representação correntemente em uso) fazendo com que o quotidiano deixasse de ser problemático e se transformasse num mero termo para designar um campo completamente representado.

²² Cf. introdução de Berleant, A. (2010). *Sensibility and Sense*. Exeter, UK: Imprint Academic.

²³ O termo é de Ben Highmore.

²⁴ O exemplo dado é de minha autoria.

É sugerido pela tradição que existem determinados discursos que são mais adequados à representação de determinados aspetos do mundo que nos rodeia: um poema, por exemplo, pode ser visto como o modo mais adequado de descrever uma esfera de sentimentos do que um estudo sociológico; um tratado económico é mais capaz de apreender o capitalismo do que um romance ou uma novela (Highmore in Johnstone, 2002, p. 82). Para Ben Highmore, não há um discurso apropriado para representar o quotidiano pois este irá sempre exceder qualquer tentativa de o apreender, dado o seu *continuum* e perpetuidade, pelo que um bom ponto de partida será justamente considerar que nunca haverá um discurso *próprio* do quotidiano.

A obra de arte contemporânea parece frequentemente existir nas fronteiras da arte e da ciência pedindo emprestado à *avant-garde* os métodos para alcançar as novas formas de representação das novas questões do quotidiano (Highmore in Johnstone, 2002, p. 83). Com efeito, na sua dimensão de não chegar até ao indivíduo, a maior parte da vida quotidiana parece passar despercebida e por isso, a primeira tarefa da representação será torná-la perceptível ou apreensível. Segundo Highmore, há pelo menos dois *kits* de trabalho para esse processo: a *avant-garde* e as justaposições fornecidas pelo surrealismo. A *avant-garde* poderá ser um elemento essencial. Com a sua capacidade de produzir o estranho, é capaz de mostrar o familiar como sendo o mais não familiar. Ao contrário do que se possa julgar, esta capacidade não serve para chocar, mas antes é uma tentativa de registar o quotidiano em todas as suas complexidades e contradições. As justaposições do surrealismo poderão ser o mais indicado para tentar arranjar uma certa ordem e organização do quotidiano ao invés de simplesmente registar a sua confusão de vozes e atos. Para Highmore, como o quotidiano é tido como homogéneo e contínuo, ambas as correntes podem trabalhar para causar distúrbios nessa placidez de suavidade homogénea e contínua, fazendo ressaltar este ou aquele aspeto da vida quotidiana. “a teórica²⁵ é precisamente o problema de ordenar e arranjar, de tirar algum tipo de sentido do infindável empirismo do quotidiano” (Highmore in Johnstone, 2002, p. 84). Bertolt Brecht, citado por Ben Highmore, diz “novos problemas aparecem e demandam novos métodos. A realidade muda e, de modo a representá-la, os modos de representação deverão também mudar.” (Highmore in Johnstone, 2002, p. 83).

²⁵ *Theoretical* no texto de referência.

Capítulo II

2. Desenho hoje

Pela mão da modernidade o objeto artístico – de uma forma geral, não apenas o desenho - é encaminhado na direção da perda da imagem, deixando de representar, de figurar simbolicamente para passar a ser uma condição da representação do real (Magalhães, 2012, pp. 20-21). Segundo Graça Magalhães a imagem ausenta-se da arte contemporânea por consideração ao facto de “tudo o que é visível poder ser dito e ... tudo o que se pode exprimir verbalmente poder ser representado de forma visível.” (2012, p. 21). A condição mimética do desenho começa, por isso, a ser abandonada a partir do início do séc. XX revelando-se o processo parte integrante dela – ao mesmo tempo que revela o objeto (Magalhães, 2012, p. 30). A linha, elemento primordial de uma grafia, não pode ser confrontada com o mundo sensorial: “É uma abstração do pensamento racional, pela necessidade que este tem de explicar” (Magalhães, 2012, p. 52).

Historicamente o desenho é pensado como artefacto que de alguma forma é independente do processo pelo qual foi produzido (Treib, 2008, p. 13). Para esse processo a palavra inglesa *drawing* sugere o ato físico de arrastar um material riscador (e.g. caneta, giz, lápis, grafite) sobre uma superfície (e.g. papel, cartão, madeira). Segundo Marc Treib no livro *Drawing/Thinking*, esta noção é no entanto algo limitada pois deixa de lado outras práticas que também são elegíveis para serem classificadas como *drawing* (gravar uma placa de cobre para gravura, por exemplo, também poderia ser elegível para a noção de desenho). Por outro lado, as palavras *disegno* (italiano) e *dessin* (francês) têm na sua origem latina as raízes da palavra inglesa *design* (Treib, 2008, p. 14). A origem do desenho como *disegno* tem a sua origem no renascimento florentino, tempo e local da primeira academia de desenho – a *Compagnia dell'Arte del Disegno*, fundada por Cosimo I de' Medici, em 1563 – onde, pelas raízes da cultura clássica grega e romana, as artes do desenho visavam a conceção *projetual* do fazer e criar o objeto (Magalhães, 2012, p. 19). Será, no entanto, a partir do séc. XVIII que o desenho irá ganhar autonomia disciplinar, libertando-se (já) da função de projeto, para se reger pelas regras próprias da disciplina e trilhar o seu caminho na direção do desejo de liberdade que a arte (enfim) assevera (Magalhães, 2012, pp. 19,20).

A noção de *design* implica não só o traço físico do *drawing*, mas também a projeção de uma ideia (Treib, 2008, p. 14). Os esquissos dos arquitetos são um bom exemplo dessa noção: as linhas precisas do arquiteto Álvaro Siza (1933) capturam de forma económica a ideia para um edifício, ao passo que os esquissos do arquiteto Frank Gehry (1929), com as suas linhas menos precisas e menos económicas, são mais

capazes de evocar o processo conceptual de uma construção civil (Treib, 2008, p. 41). Acima de tudo ambos praticam a projeção de uma ideia. A palavra portuguesa *desenho* pode englobar as noções intrínsecas às palavras *drawing* e *design* da língua inglesa. No caso do desenho de arquitetura (mas não só) os esboços feitos nas primeiras fases de *design* do projeto fornecem pontos de vista únicos para o processo conceptual. Dentro do processo da projeção de uma ideia, o desenho surge como charneira entre o *draftsman* (que pode ser traduzido como desenhista ou projetista) e o *craftsman* (artesão, artífice, artista). É a partir deste ponto de ligação que se levanta a questão da audiência do desenho (Treib, 2008, p. 16). Se por um lado um desenho conceptual apenas tem uma relação dialógica pessoal com o seu criador, por outro lado, quando o desenho (conceptual) é o objeto de uma apresentação a terceiros essa relação desvanece-se. Aí, o desenho será dotado de uma clareza que antes, durante o processo de concetualização pelo seu criador, não se tornava evidente ou necessária (Treib, 2008, p. 18). Tomando, de novo, o exemplo dos esquisos dos arquitetos, vemos que, numa primeira instância, a audiência dos desenhos que preenchem as páginas dos seus *sketchbooks* pessoais têm como audiência o próprio criador. A audiência dos desenhos muda, no entanto, quando passa a ser constituída pelos eventuais executantes da obra. Entre o desenho conceptual que dialogava apenas com o seu criador e o desenho completamente desprovido de personalidade, frio e claro para execução poderá estar o espaço da audiência de um desenho enquanto produto artístico. O arquiteto Alvar Aalto (1898-1976), para mostrar o conceito de um projeto, desenhava em esboço todos os pequenos detalhes em desenhos isolados numa única folha (muitas vezes recorrendo a rolos de papel contínuo para poder abarcar a quantidade de pequenos desenhos que constituía a totalidade do edifício ou projeto) (Treib, 2008, p. 34). Outro arquiteto, Frank Lloyd Wright (1867-1959), nos seus desenhos a lápis colorido, muitas vezes reduzia a paleta de cores a um mínimo bastante reduzido para – quase paradoxalmente – melhor mostrar a textura ou tipo de material predominante a empregar no design de determinado edifício (Treib, 2008, p. 19). Um exemplo ainda mais flagrante da subjetividade *projetual* de cada autor/arquiteto é o trabalho de Neil Spiller. Numa palestra realizada em Julho de 2014 na Slade School of Fine Art, em Londres, este arquiteto mostrou a sua autoria na elaboração de desenhos de projetos reais, sem discrepâncias técnicas, com grande carga imaginária e simbólica que mesmo não sendo utópicos são ainda assim impraticáveis pela quase falta de usabilidade prática e de estética absolutamente contrastante com o mundo (ou atmosfera) circundante atual (fig. 1) (Spiller, 2014). Mesmo os desenhos enquanto ferramentas de trabalho encontram as suas regras de

sistematização (e/ou *standardização*) completamente subvertidas na sua apresentação a uma eventual audiência essencialmente técnica. Os desenhos deste arquiteto tendem, por isso, a serem encarados como produto artístico *per se* apesar de a sua génese e a intencionalidade do autor ser de essência *projetual* – não obstante o autor ter *a priori* consciência da sua não concretização. Spiller foi diretor fundador do AVATAR (Advanced Virtual and Technological Architectural Research) Group, uma instituição que possui os seus próprios programas Doutorais e de Mestrado. Spiller acredita que os tutores são *parteiras criativas*²⁶ “que ajudam a dar à luz o trabalho individual dos estudantes, trabalho esse que é influenciado pelo passado sem no entanto o perseguir”²⁷.

Os estudantes fazem o seu próprio mundo por *construírem* nele. O primeiro ato de *construção* é o desenho, as suas iterações e as suas perfeições. Um bom desenho e esquema deverá ter enigmas, um certo espaço de manobra para permitir posterior releitura especulativa²⁸.

²⁶ O termo é de Neil Spiller.

²⁷ Tradução livre do folheto informativo da palestra dada por Neil Spiller em 31 de Julho de 2014, na *Slade School of Fine Art*. (Cf. Anexo II).

²⁸ *Ibidem*.

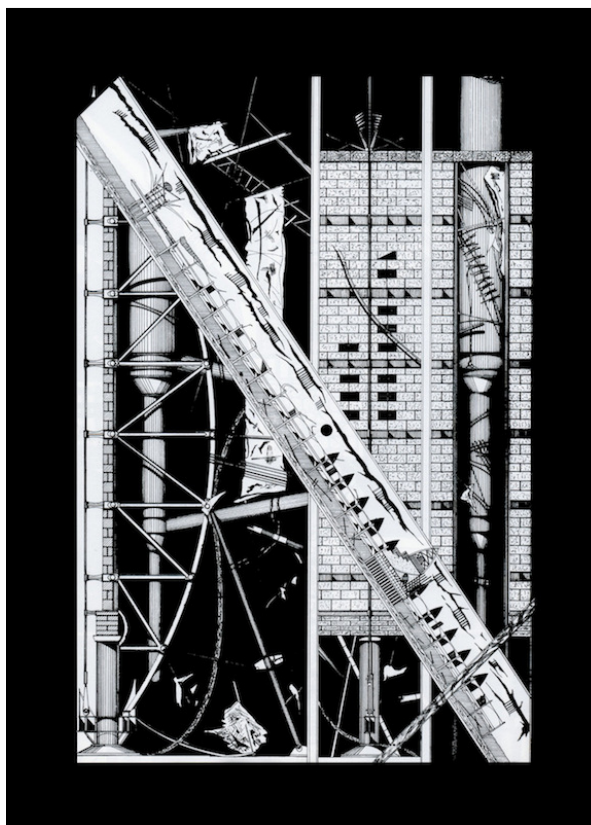


Figura 1– Neil Spiller, *Museum of Docklands (elevation studies)*, 1986. Tinta s/ papel.

Em contraponto à filosofia de produção (quase?) artística de Neil Spiller podem-se observar as obras da dupla de artistas Alexander Brodsky e Ilya Utkin, atualmente com trabalhos expostos na Tate Modern, Londres, numa exposição intitulada *Poetry and Dream*²⁹. Esta dupla de artistas, ao contrário de Spiller, executa desenhos de edifícios e de planificação de urbes de gênese completamente utópica e imaginária, com paisagens urbanas que, para além de ficcionais, remetem o observador para a experiência opressiva e alienante da metrópole moderna (Tate Modern, 2013). O trabalho desta dupla de artistas é realçado pelo misto de arquitetura e belas artes, por recurso à gravura num estilo denso que imita as impressões do séc. XVIII ou XIX. Nelas são retratadas propostas absurdas numa mistura eclética de antigos mausoléus, estruturas industriais primitivas, utopias neoclássicas e torres construtivistas (fig. 2) (Tate Modern, 2013).

²⁹ Esta exposição foi visitada por mim no dia 3 de Agosto de 2014. No entanto, como o registo fotográfico da visita é de baixa qualidade, recorri ao *website* da Tate Modern para constar das referências. O texto da sinopse que está na exposição e o que está no *website* daquela entidade é o mesmo (ver Anexo II).

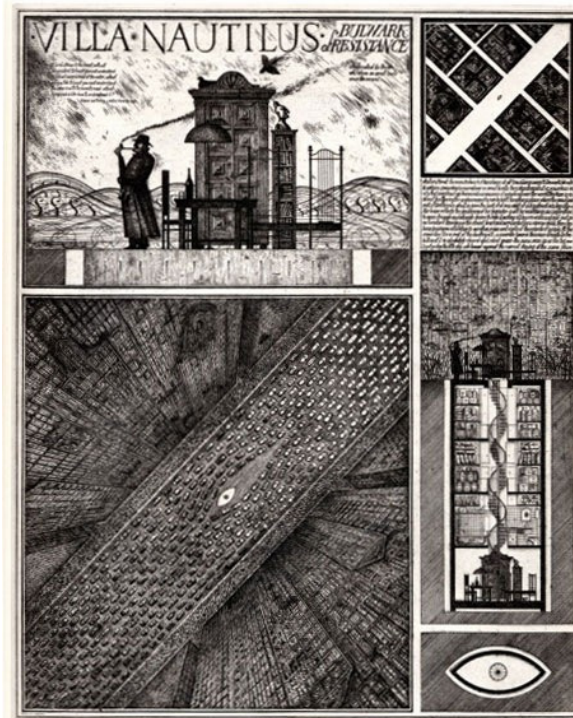


Figura 2 - Alexander Brodsky e Ilya Utkin, *Villa Nautilus*, 1990. Gravura s/ papel.



Figura 3- Alexander Brodsky e Ilya Utkin, *Crystal Palace*, 1990. Gravura s/ papel.

Nesta disparidade de técnicas e métodos processuais com base comum – o desenho, com particularidade para o desenho executado à mão – é o território onde é

estabelecida a *thin red line* que separa o desenho enquanto projeto – e subproduto de uma investigação – e o desenho como produto artístico. Aliás, o arquiteto Frank O. Gehry contribui para esta visão difusa ao dizer que os seus “espíritos” mais próximos, as suas influências, não são arquitetos, mas antes artistas contemporâneos como Robert Smithson, Donald Judd ou Gordon Matta-Clark (Treib, 2008, p. 41).

Segundo Graça Magalhães, os *modos do desenho*³⁰ são eminentemente produto ou sub-produto de objetos ideológicos ou culturais, mais do que de desenvolvimento técnico e científico da própria disciplina do desenho. Por isso, os grafismos ou modos gráficos podem ser encarados como opções ideológicas (ou culturais) que andam mais ou menos a par com a história do desenho (Magalhães, 2012, p. 30). A confirmá-lo esteve a exposição *Drawing Now* no MoMA de Nova Iorque, em 1976, (Museum of Modern Art, 1976). Na monografia dessa exposição Bernice Rose³¹ afirma: “ Não é que a linha não exista na natureza, mas sim toda a relação construtiva de um desenho que é a proposta concetual do artista, sendo completada pelo espetador através de um ato de ideação” (Bernice Rose in Treib, 2008).

A mudança acontece em consonância com a história da arte – e mais particularmente, com a história do desenho. A noção de obra aberta vem completar a dialogia analisada em cima, entre o desenho e a sua audiência³². O desenho há muito que deixou de ser *apenas* um meio de desenvolvimento de ideias a serem posteriormente realizadas como pintura, escultura ou instalação (Magalhães, 2012, p. 20); o desenho assume-se na arte contemporânea como o meio escolhido por artistas para concretizarem as suas obras (Gumpert in Treib, 2008, p. 46). O artista Robert Longo, escolheu justamente o desenho como *medium* primário para o seu trabalho apesar de ter estudado escultura. Deixa de usar os desenhos como processo preparatório e assume os recursos estilísticos daquele meio gráfico para expressar os seus conceitos. A série de desenhos *Men In The Cities* (fig. 4) é considerada um dos trabalhos que melhor representa a década de 1980 no que toca a desenho (Treib, 2008, p. 54).

³⁰ O termo é de Graça Magalhães.

³¹ Bernice Rose foi curadora assistente daquela instituição desde 1967 e posteriormente curadora do Departamento de Desenho a partir de 1976.

³² Cf. Umberto Eco, *Obra Aberta* (Lisboa: Difel, 1989). No seu livro Umberto Eco introduz a ideia de que uma obra artística contemporânea não pode ter um significado unívoco – constituindo uma ilustração da intenção do autor - mas antes o significado da obra deve ser completado pela leitura que o observador faz dela.



Figura 4– Robert Longo, s/título da série *Men in the Cities*, 1979. Carvão, grafite e tinta sobre papel.

É um bom exemplo de ver, entender e examinar (para além do olhar apressado), com ênfase na presença do objeto que deixa de ser o modelo da representação e passa a ser algo situado dentro do próprio desenho. O processo de execução daqueles desenhos é, na verdade elementar: os modelos foram fotografados no topo do prédio onde o artista vivia na época, sendo depois as fotografias projetadas em folhas de papel de grandes dimensões. Posteriormente, a grafite e o carvão foram aplicados no papel, nos contornos da imagem. Para Robert Longo a preocupação não estava, evidentemente, na *mimesis* dos modelos, mas antes nos signos que deles resultavam quando transpostos para o papel e apagadas quaisquer referências a aqueles modelos.

O artista, como sujeito autor do desenho, é transcendido pelo objeto desenho em que o sujeito é apenas parte da verdade na realidade que o desenho representa (Magalhães, 2012, p. 34). Segundo Graça Magalhães, o objeto é alvo de transformações ditadas pela realidade humana, partindo de requisitos técnicos de eficácia utilitária até à sua transformação em valor simbólico. Mas porquê esta transformação em valor simbólico? Pela característica estética do objeto? Ou apenas porque representam a transcendência que o indivíduo encontra na Natureza (Magalhães, 2012, p. 36)? Em qualquer dos casos os objetos procuram talvez fixar a realidade imediata ligando-a ao valor simbólico que esses objetos carregam, por meio de ato estabelecido no modo de fazer (Magalhães, 2012, p. 36). De facto, nos desenhos e artefactos dos povos pré-

históricos podemos encontrar (já) objetos cujos elementos simbólicos estão reduzidos ao que a Natureza *contém* de transcendente (BBC, 2005). Segundo este documentário da BBC os grafismos encontrados em grutas como Altamira e Lascaux, representam animais (e não só) que ao contrário do que se pensava inicialmente, quando foram descobertos, não eram caçados por aqueles povos ou que fizessem parte da sua dieta alimentar (BBC, 2005). Uma das teorias mais recentes e mais aceites sobre o significado destes desenhos dá conta que, afinal, eles não representavam cenas de caça ou do quotidiano, mas antes seriam o registo gráfico de experiências xamânicas por parte de alguns indivíduos, numa tentativa de alcançar, extrair e compreender a transcendência da Natureza (BBC, 2005).

A definição de desenho é levada ainda mais longe quando se está perante os trabalhos do artista Richard Tuttle – um dos artistas com presença na exposição *Drawing Now* curada por Bernice Rose em 1976 (fig. 5).



Figura 5- Richard Tuttle, *Fiction Fish I, 15*, 1992. Tinta e aguarela sobre cartão, linha de grafite na parede.

A obra da fig. 5, *Fiction Fish I, 15*, apresenta uma tal formulação de conteúdo que o trabalho parece não estar no âmbito da expressão gráfica para ser antes uma obra escultórica (pela sua tridimensionalidade) ou uma instalação. Mas essa verosimilhança

termina precisamente aí porque o processo de desenho é trazido para primeiro plano. Na verdade a obra expressa-se graficamente, com tradução na tinta e aguarela aplicadas nas superfícies de cartão e reforçada pela linha a grafite na parede. Estes materiais, aguarela, cartão e grafite, associados a uma tradição de desenho, abrem outras possibilidades ainda dentro do domínio da expressão gráfica quando associadas a um elemento tridimensional. É interessante de facto notar que esta obra vem desafiar - e mesmo romper - as convenções do desenho. Das elites virtuosas criadas pela história da arte, Graça Magalhães aponta:

a ideia de desenho continua presa à ideia de virtuosismo manual ou mecânico, pela ideia de representação figurativa e mimética. Se é verdade que outras práticas artísticas se encontram completamente libertas das resoluções teóricas clássicas, o desenho parece ainda carregar o sintoma da sua habilidade virtuosa. (Magalhães, 2012, p. 41).

Obras como *Fiction Fish I, 15* evocam uma reflexão sobre a prática do desenho que desafia as convenções e que ultrapassa a noção do que o desenho é suposto ser.

2.1 Desenho e quotidiano: a ação gráfica

Não obstante as considerações feitas acima, há determinadas características que são correntemente valorizadas no desenho:

a sua simplicidade e natureza obsessiva em termos de aplicação de materiais tradicionais; a capacidade de refletir as preocupações pós-modernas de apropriação, fragmentação e indeterminação; a capacidade de expressar através de gesto e alegoria em modos contrastantes; e o potencial de desafiar o que pode ser considerado estético. (Tracey, 2007, p. ix)³³

Nesse sentido, e com referência ao assunto em questão - o quotidiano -, a artista Julie Brixey-Williams explora a relação que o corpo partilha com o espaço, tentando expor os traços e os hieróglifos criados pelo movimento (Brixey-Williams). Através de

³³ Tradução livre.

formalizações como a colagem, a instalação, fotografia, performance e desenho, esta é uma abordagem interessante ao registo das ações do indivíduo no quotidiano (Fig. 6).

Outra referência contemporânea do desenho é o artista Brian Fay, acima de tudo pelo processo em que incorre. A preocupação do trabalho de Brian Fay é o registo do tempo e o diálogo entre os diferentes media (Tracey, 2007, p. xxiii). Com efeito, a obra *3 Stages Restoration Vermeer* (Fig. 7) remete para isso mesmo.



Figura 6– Julie Brixey-Williams, *Untitled Drawing From a Daily Series*, [200?]. Tinta s/ papel.

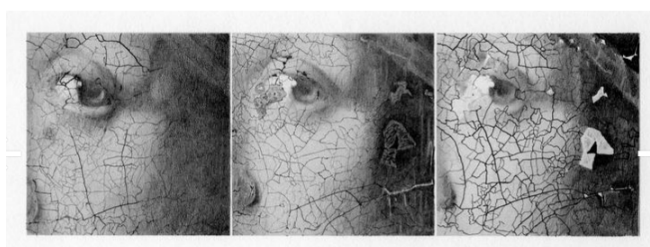


Figura 7– Brian Fay, *3 Stages Restoration Vermeer*, 2011. Lápis s/ papel.

Além disso é interessante notar como as restantes obras do artista parecem ter evoluído a partir de *3 Stages Restoration Vermeer* para uma forma mais elementar, como por exemplo *Vermeer Woman With a Pearl Necklace* (Fig. 8)

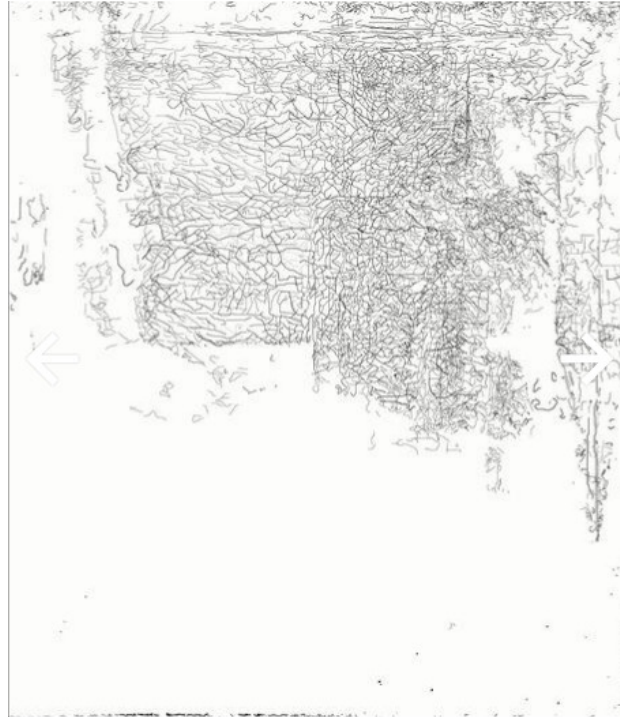


Figura 8– Brian Fay, *Vermeer Woman With a Pearl Necklace*, 2011. Lápis s/ papel.

Como se observou acima, a associação dos elementos gráficos e tridimensionais abre caminho a uma forma que ultrapassa o registo pictórico ou imagético da superfície a duas dimensões sem que por isso deixe de ser gráfico. Com efeito, o trabalho de Gosia Wlodarczak *Dust Cover Ezri Situation* (Fig. 9) é uma ação performativa³⁴, com duração de três dias no interior de um pátio privado, que resulta numa obra de expressão gráfica assente no quotidiano. Nesta obra, a interação entre expressão gráfica e quotidiano é feita por intermédio da cobertura de proteção (superfície de suporte ao grafismo) que está sobre um automóvel, dentro do pátio de uma casa particular. Conceptualmente a obra remete para o encontro entre pessoas quando visitamos outros lugares e o tempo que passamos com outros (Wlodarczak, 2009).

³⁴ Entenda-se aqui ação performativa como derivativo de performance enquanto *medium* de expressão artística.



Figura 9 – Gosia Wlodarczak, *Dust Cover Ezri Situation*, 2009. Marcador colorido sobre linho preparado embrulhado sobre um automóvel.

Uma abordagem possível à ação gráfica do cotidiano é pôr em linha o registro gráfico com uma relação entre pensamento e observação (e talvez conceito) e não tanto com a representação da aparência física de ações e objetos. O desenho é um meio prontamente acessível de visualização. Através dele podemos compreender a realidade de uma forma imediata (Tracey, 2007, p. x). Na introdução do livro *Drawing Now* é sugerido que o desenho, uma vez desembaraçado de processos mais sofisticados como sejam a pintura e outros processos tecnologicamente mais avançados, parece, na sua forma elementar, mais adequado a demonstrar a complexidade das possibilidades conceptuais (Tracey, 2007, p. x).

Não obstante a potência elementar do desenho (desenho enquanto ferramenta), os processos mais elaborados parecem adequar-se melhor à formalização de determinados conceitos. Mas ao mesmo tempo que o nível de sofisticação de tais processos tende a fechar o conceito num determinado sentido unívoco, a abertura de possibilidades exploratórias cresce conforme as técnicas e os materiais variam dentro da mesma obra (Tracey, 2007, p. x).

É portanto admissível que um trabalho gráfico seja extrapolado para uma obra com maior circularidade de observação ou fruição como é o trabalho do artista Do Ho Suh com a série de obras *Specimen Series* (Phaidon, 2013) (Fig. 10).



Figura 10 - Do Ho Suh, *Stove* da série *Specimen Series*, 2013. Tecido poliéster.

No trabalho deste artista a noção de obra gráfica é estendida até ao seu limite quando ele cria objetos tridimensionais cuja essência é o desenho e não a escultura. Independentemente do ângulo que se observe a obra o que sobressai são as linhas que envolvem as superfícies translúcidas, fazendo lembrar os desenhos técnicos da área do design de produto ou da arquitetura. O desenho deixa de ser considerado unicamente no prisma gráfico/pictórico, na sua linguagem própria, para atravessar vários *media*, várias linguagens que compõem o mosaico da arte contemporânea (Magalhães, 2012, p. 33). “definir o desenho unicamente do ponto de vista gráfico seria evitar a realidade da arte contemporânea” (Lersundi in Magalhães, 2012, p. 33). Este exemplo do trabalho de Do Ho Suh serve afinal como duplo exemplo: o de conceito de desenho e o de registo da ação do quotidiano (os objetos representados são eletrodomésticos) que se encontram no apartamento do artista em Manhattan, Nova Iorque.

O trabalho de Maryclare Foa introduz ainda uma outra dimensão na prática do desenho com base no quotidiano: a interferência no próprio quotidiano. *Line Down Manhattan* (Tracey, 2007, pp. 33-39) (Figs. 11 e 12) é uma obra em que a artista arrasta uma pedra de giz em bruto amarrada por um fio. Enquanto caminha desde a Broadway Bridge até Battery Park (Nova Iorque) num percurso total de 15 milhas, o giz arrastado pelo fio vai marcando uma linha no chão.



Figura 11 – Registo fotográfico de *Line Down Manhattan*, 2003.



Figura 12 - Registo fotográfico de *Line Down Manhattan*, 2003.

Nas palavras da própria artista “marking the trail, so as not to be lost without a trace”³⁵, a linha passa a fazer parte (pelo menos temporariamente) do meio físico em que os habitantes ou transeuntes daquela cidade vivem, originando uma interação voluntária ou involuntária com eles no momento da concretização da obra. A obra remete-nos para a memória do que somos, e para o anonimato do indivíduo enquanto elemento de uma massa impessoal na rotina do quotidiano. Obras como esta, em que o registo da ação gráfica no (ou do) quotidiano implicam a interferência no próprio quotidiano objeto da obra, são talvez o estágio mais recente do estado da arte.

³⁵ Uma tradução possível para esta expressão será: “marcando o caminho [percorrido], para que não se desapareça sem deixar marcas.”

Capítulo III

3. Metodologia e Processo. Breve consideração sobre prática como investigação na arte

Em investigação, o desejo de abordar um problema, levantar questões, compreender os funcionamentos ou estabelecer novos pontos de vista acompanha – ou é acompanhado – não raras vezes, uma certa necessidade de pragmatismo. Apesar de ainda hoje haver segregação entre teoria e prática longe vai o tempo em que a dicotomia entre prática artística e investigação académica era um facto estabelecido (Nelson, 2013, p. 3). Segundo Robin Nelson, algumas artes, como a literatura, a música e as artes visuais, têm sido apontadas como estando mais relacionadas com as academias do que outras artes, como a dança ou o teatro, que são por seu turno mais associadas ao treino vocacional (e mesmo de entretenimento) do que propriamente à produção de conhecimento – salvaguarda feita para os conservatórios que, no entanto, preparam as pessoas para a profissão ao invés de as envolver em investigação académica (Nelson, 2013, p. 3). Não obstante, a par com a entrada de artistas – de diversos backgrounds e níveis – nas atuais instituições de ensino superior começou a tornar-se possível (pelo menos em princípio) as artes serem reconhecidas como produção de conhecimento e poderem até ser submetidas como investigação académica de programas doutorais (Nelson, 2013, p. 4). Daqui resulta que simultaneamente se levantem questões relacionadas com os processos e protocolos inerentes à produção de conhecimento (Nelson, 2013, p. 4).

Esta mudança não é feita sem algum conflito. Segundo R. Nelson, existem várias facetas de detração da prática artística como investigação: 1. não é considerada – por eruditos das artes – como uma metodologia respeitável, surgindo apenas para embaçar³⁶ manchar subdisciplinas das artes e dos *media* recém-estabelecidos; 2. para académicos das disciplinas não artísticas a prática como investigação desafia os conceitos fundamentais de *investigação* e de *conhecimento* (acrescido do facto de as disciplinas não artísticas terem metodologias qualitativas e quantitativas solidamente estabelecidas); 3. são mais um rival para a *sempre* limitada bolsa de fundos da investigação (Nelson, 2013, p. 4).

A *praxis*, no entanto, tem objetivos próprios que ficam além da formalidade destas facetas detratoras por ser justamente aquilo que se poderia designar por uma *prática inteligente* ou *pensamento material* (Nelson, 2013, p. 5). Para Robin Nelson, *praxis* é

³⁶ *To tarnish* no texto original. Fazer perder o brilho ou a graça (sentido figurado).

teoria imbricada na prática, na aceção do termo já avançado por Heidegger na sua análise do quotidiano, para indicar um modo de conhecimento que advém do fazer-pensar (prática) *a priori* qualquer articulação (verbal, escrita, textual) num discurso proposicional (teoria) (Nelson, 2013, p. 5). Bem entendido, a avaliação da *praxis*, não tendo sido experimentada em primeira mão, será feita através de documentação que inevitavelmente (re)constrói – ou *re-apresenta* – a prática, colocando o objeto da cognição numa dimensão ilusiva, remetendo para um sentimento de *provavelmente será*, em detrimento duma fixidez de *o que foi* (Piccini & Rye in Nelson, 2013, p. 5,6).

Aprender a andar de bicicleta é um bom exemplo do paradigma que constitui a prática como investigação:

Eu sei como andar de bicicleta, mas não consigo dizer como me equilíbrio nela porque não tenho método. Eu talvez saiba que certos músculos estão envolvidos, mas esse conhecimento factual vem depois, se vier, de todo, e dificilmente poderá ser usado na instrução (Pears in Nelson, 2013, p. 9).

Ou seja, para saber andar de bicicleta é necessário andar nela. E este é, em última análise, o paradigma da prática como investigação, uma investigação do – e para – conhecimento que requer parâmetros do domínio do sensível sem que, como indicou Alexander Baumgarten (ver acima, Cap. I) para isso a ciência se arraste na região da sensibilidade. “A atenção dada ao rigor e à investigação sistemática, mas de uma forma que privilegia o papel da imaginação e do intelecto na construção do conhecimento que, não só é novo como tem também a capacidade de transformar o entendimento humano.” (Sullivan, 2004, pp. xi,xii). Um exemplo flagrante de toda a questão da prática como investigação poderá ser a elaboração da teoria de David Hockney sobre as técnicas usadas por alguns mestres da pintura renascentista. Hockney afirma, por exemplo, que a atenção ao detalhe e o realismo visual dados por Johannes Vermeer ou a técnica usada por Jean-Auguste-Dominique Ingres nos seus quadros, apenas seria possível graças ao recurso de dispositivos óticos como a *camera obscura*³⁷ ou a *camera lucida*³⁸ (Sullivan,

³⁷ *Camera obscura* é a designação em latim do dispositivo ótico precursor da câmara fotográfica (câmara escura). Era constituída por uma caixa (esta caixa podias ser de várias dimensões, desde uma simples caixa portátil até uma câmara capaz de albergar o artista que a operava ou ainda a divisão inteira de uma casa) dotada de um pequeno orifício numa parede. A luz – e imagem - passa por esse orifício e projeta-se na parede oposta no interior da câmara.

³⁸ *Camera lucida* é a designação em latim de um dispositivo ótico de ajuda ao desenho, que produz uma sobreposição do objeto a ser desenhado sobre a superfície de desenho que o desenhador está a utilizar. O dispositivo é constituído por uma haste que se fixa ao plano de

2004, pp. 115,116). À parte a polémica que poderá envolver as questões relacionadas com o virtuosismo do artista e da produção artística, o interessante será notar que uma tal teoria foi formulada por um artista, um indivíduo da *praxis*, dotado de talento e experiente na resolução de problemas visuais (e daí a sua autoridade e idoneidade na formulação de uma tal teoria), e não por um estudioso teórico ou historiador de arte. Obviamente, não foi sem alguma crítica, principalmente por parte de historiadores, que Hockney apresentou a sua tese. Contudo, o facto é que a crítica por parte dos historiadores é, ela também, *criticável* pois a verdade é que não sabiam o que procurar dentro da obra de arte justamente por que não são indivíduos ligados à *praxis* como David Hockney – um artista – o é, o que leva a outra questão: onde reside o conhecimento; na obra de arte (objetivo) ou na mente do observador (subjeto)³⁹ (Sullivan, 2004, p. 118)? Esta questão impõe a relação ‘percepção-concetalização’, relação que assume determinada relevância na arte contemporânea uma vez que “ ‘pensamos’ a arte mais do que ‘vemos’ a arte.” (Solso in Sullivan, 2004, pp. 118,119).

Segundo Sullivan, a prática como investigação deverá, para progredir, incorrer num processo de *transcoguição*, residindo aí a resposta à insuficiência que as relações dicotómicas tradicionais – percepção ou conceito, imagem ou texto, processo ou produto – apresentam no que se refere a enformar a cognição artística (Sullivan, 2004, p. 130). Quando nos encontramos na via de uma prática como investigação, os assuntos e as ideias são recontextualizadas e os interesses e as preocupações assumem outras formas ou tornam-se alvo de outro foco (Sullivan, 2004, p. 130):

Teoria e prática	→	Interesse na estrutura, agência, ação
Conhecer o quê e o como	→	Interesse no criar, crítica e construir
Forma e conteúdo	→	Interesse nas imagens, ideias e contextos
Processo e produto	→	Propósito, prática e progresso

trabalho e está dotado de um prisma ótico e um espelho semi-polido, que permite ao utilizador observar em simultâneo o objeto a ser desenhado e a superfície de desenho.

³⁹ Acerca deste assunto ver o artigo de Paul Lieberman em Lieberman, P. (s.d.). *David Hockney's Secret Knowledge*. Obtido em 6 de Outubro de 2014, de <http://www.koopfilms.com/hockney/articles.html>; ver também o filme documentário da BBC “Secret Knowledge”, apresentado por David Hockney (Wright, R. (realizador).(2003). *Secret Knowledge*[filme] ou Hockney, D. *David Hockney's Secret Knowledge (BBC Documentary)*. Obtido em 6 de Outubro de 2014, de <https://www.youtube.com/watch?v=yrrnfBnhWSo>.

Alexander Baumgarten terá teorizado a noção da introdução do sensível no campo da investigação dentro do âmbito do quotidiano. E é justamente porque o quotidiano está imbuído de uma forte dimensão de *praxis* que então talvez seja oportuno observar um certo paralelismo entre quotidiano e prática como investigação:

resistir a tais tendências [limites teóricos, sociais e políticos impostos às artes visuais para as manter além da corrente dominante da investigação e pesquisa] é ficar consciente das vias pelas quais certas práticas sociais nos encerram em moldes ou molduras, ... desencorajando-nos de ir além de nós próprios, de atuar na possibilidade. (Greene in Sullivan, 2004, p. 147).

3.1 Processo: construindo o quotidiano

Pude experimentar em primeira mão o que Alexander Baumgarten (ver acima, Cap. I) avançou no que toca à representação do quotidiano: como descrever ou representar a experiência sensorial e corpórea associada a uma estética do quotidiano? Como deslindar o esmagador absolutismo de tudo o que se passa na vida mundana ao meu redor e que é a esfera em cujo interior me encontro? Pelos pressupostos do meu trabalho - definidos por mim *a priori* - a tarefa começa desde logo por ser (aparentemente) simplificada, por uma questão de elencagem ou exclusão de partes, servindo-se do facto de quando não se sabe o que se pretende ao certo, sabe-se, pelo menos, o que não se pretende: a parte prática do presente trabalho será limitada à representação do quotidiano enquanto registo gráfico das atividades dos indivíduos. A intenção é, por isso, *extrair o conteúdo* gráfico da ação do indivíduo no seu dia-a-dia. De fora ficará, portanto, tudo o que não se enquadre neste pressuposto (*o que não se pretende*): filosofias de vida e existencialismos, afirmação política, fenómeno económico e fenómeno social; por outro lado, vestígios e indícios, objetos encontrados, pistas dedutivas para eventuais narrativas (sem personagens concretas), consequência da ação, tudo isto será objeto de inclusão na categorização da *ação gráfica do quotidiano*. A primeira análise recairia, portanto, em primeiro lugar, nestes conteúdos apesar de, por arrasto, os primeiros conteúdos estarem eventualmente implicados.

Porém, se a intenção artística foi algo fácil de definir e parametrizar, já a formalização não se concretizou com tanta evidência. A escolha de uma forma adequada careceu de um (sub)processo de elencagem: trabalhar a forma a duas ou três

dimensões? usar materiais tradicionais ou não tradicionais? trabalho figurativo (já que é do indivíduo e suas ações que se trata...) ou não figurativo (abstrato) – recaindo no problema anterior: trabalho a duas ou três dimensões? Uma questão parecia certa: não importaria qual o instrumento para a concretização da ação formal, o processo iria passar pelo desenho no *campo expandido*, atendendo ao registo dos processos de atividade do indivíduo, ao invés de um processo mais literal que poderia tornar a leitura ou fruição da obra mais facilitada e, por isso, mais óbvia. A questão da escolha de trabalho figurativo ou não figurativo ficou, por isso, e quase automaticamente, de fora.

3.1.1. Início

Comecei por observar as pessoas que me rodeavam no dia-a-dia e ver o que elas fazem, quais as suas atividades. Num domingo de manhã, sem razão particularmente aparente, reparei numa senhora que varria o passeio em frente à sua porta, enquanto eu tomava café sentado numa esplanada. Logo aí constatei um ponto de partida para o estudo da representação do quotidiano: primeiro, dois movimentos de vai e vem – a vassoura da mulher que varre e o café que eu próprio tomava; segundo, um contraste do modo de agir no quotidiano – o indivíduo que trabalha *versus* o indivíduo ocioso (ou ainda, a tarefa *versus* o ritual, podendo ambas serem encaradas como uma necessidade); terceiro, relação entre observador e observado. Comecei a formalizar esta exploração recorrendo a um *medium* bastante tradicional do registo gráfico: papel e tinta. Para executar a marca sobre o papel utilizaria o mesmo objeto que observara antes na atividade: a vassoura. Considerei que somente este objeto iria conduzir à representação daquela ação. A execução começou então por uma abordagem oposta ao ato de varrer: varrer está associado a limpar, a remover; a minha ação executaria o oposto: com uma vassoura iria acumular, camada após camada, tinta sobre papel (fig. 13; ver também Anexo II).

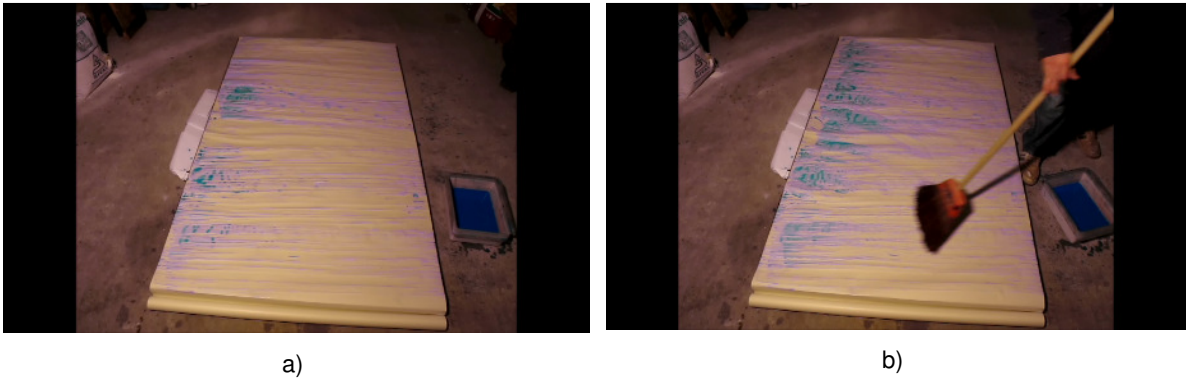


Figura 13 – Processo de trabalho da primeira abordagem à parte prática da dissertação (*movie stills* do vídeo documental do Anexo II).

O papel foi colocado e fixo no chão e de seguida mimetizei o ato de varrer o chão com a vassoura. Mergulhava as cerdas da vassoura em tinta e de seguida varria o papel.

No desenrolar deste processo surge uma outra versão do mesmo registo. Desta vez, retirei o cabo da vassoura, o papel foi colocado em cima de uma mesa e as camadas de tinta foram então aplicadas no papel com as cerdas da vassoura (figs. 14 e 15; ver anexo II).

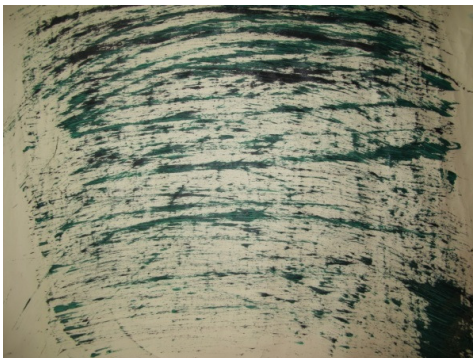


Figura 14 – Aspeto inicial da obra (primeiras camadas)



Figura 15 – Processo de execução (*movie still* do vídeo documental do anexo II)

Para o ato de tomar café escolhi uma abordagem diferente para formalizar o registo gráfico. Recorrendo a uma experiência que desenvolvi anteriormente para um exercício da cadeira de Expressão Gráfica do 1º ano do mestrado, comecei por executar, em arame, o desenho de um braço que segurava uma chávena de café. Nesta fase da minha investigação o estudo das várias abordagens à palavra desenho estava ainda no princípio, pelo que considerei que, na dimensão do campo expandido, o arame seria um material adequado para *desenhar*. Afinal, o arame dá-se a várias interpretações relacionadas com a disciplina do desenho - sendo uma delas e talvez a mais evidente, a proposição de uma linha, elemento fundamental da disciplina do desenho - e com o

conceito da palavra desenho, ou mais propriamente com a palavra *drawing*, já que na língua inglesa esta palavra pode designar o processo industrial pelo qual é produzido o arame (*to draw wire* ou *drawing wire*) (Parker in Maslen & Southern, 2011, p. 58). O desenho executado em arame foi depois transposto para papel, por decalque com carvão, assumindo uma outra forma (fig. 16).



Figura 16 – Carvão sobre papel decalcado com o arame.

Considero este processo como sendo um processo interessante, na sua substância para o registo gráfico, quer pela sua subjetividade quer pelo jogo com o conceito de desenho, e ainda pelo subprocesso de transposição dos elementos gráficos linha e mancha com os materiais arame, carvão e papel. Nestas duas abordagens técnicas delinearam-se de imediato algumas considerações quanto ao resultado obtido. Iria manter a segunda abordagem para desenvolvimento de trabalho futuro – considere o resultado obtido como algo de interessante, mas que por si só não funcionava muito bem quanto à intencionalidade ou meta que pretendia alcançar (talvez por ser ainda um trabalho isolado) – e iria rejeitar a primeira abordagem. Quanto a esta, depois de discussão com a orientadora da dissertação, concluiu-se com alguma evidência que se tratava de ‘ilustrar’ o ato de varrer. A dimensão da oposição subtração-adição das camadas de varrimento poderia proporcionar alguma escapatória para abrir a leitura da obra. Porém, essa dimensão não seria suficiente para manter a pesquisa e conseqüente possibilidade interpretativa da obra.

No seguimento desta primeira abordagem, e depois de alguma pesquisa, deparei-me com dois tipos de trabalho: um trabalho da autoria de Marta Calejo – publicado na ata

da conferência *Drawing in the University Today 2013* e que eu tomei como um *case study* – que tem por base formal os métodos da cartografia para registrar movimentos no interior de uma habitação; o segundo seriam as obras de Antoni Tàpies, cujos trabalhos estão dotados de uma completa liberdade de movimentos e parecem ser uma ponte direta entre a execução, pensamento e percepção de formas-objeto.

Os dois tipos de trabalho são sem dúvida contrastantes. No entanto, o meu interesse foi a metodologia empregue no primeiro e a execução no segundo. O trabalho de Marta Calejo consistia em ter o chão de uma habitação coberto com papel onde os intervenientes (habitantes da casa e/ou eventuais convidados) deixam registos gráficos por meio de um dispositivo individual constituído por marcadores pendurados por cordéis ou fitas atados à cintura. O movimento do deambular pela casa dos intervenientes fazia com que os marcadores fossem riscando o papel no chão, registando assim os seus movimentos. O resultado foi uma planta/mapa à escala de 1:1 dos movimentos dos indivíduos ligados à coabitação da casa.

Os trabalhos de Marta Calejo levantam questões interessantes: “O desenho tem de produzir registo? Será o simples deambular por entre os espaços potenciador de desenho?” (Calejo, 2013, pp. 441-445). Analogamente, para o meu estudo, que tipo de registo produziram, portanto, as atividades dos indivíduos no seu quotidiano? Seria a cartografia um bom método de registo gráfico ou seria apenas um método artístico de leitura literal e ilustrativa do que pretendia representar? Neste momento deparei-me com uma lacuna no meu trabalho: a ausência de noção do *quotidiano* – porque afinal do que se fala quando se fala de quotidiano? Queria registar os atos e as atividades dos indivíduos no seu dia-a-dia, mas o que são estas atividades no dia-a-dia? Que atos pertencem ao quotidiano? Seriam os rituais diários ou os jogos de poder dentro dos grupos? As tarefas monótonas e mecânicas do trabalho ou as hierarquias institucionais? As individualidades ou as estruturas de representação dos indivíduos? Considerei por isso pesquisar escritos e pensamentos de teóricos e filósofos acerca deste assunto ao mesmo tempo que experimentava mais formas de representação. Encontrei os textos de Henri Lefévre, Martin Heidegger, Michel de Certeau entre outros (ver acima, Capítulo I), com as suas teorias e considerações sobre o dia-a-dia dos indivíduos e de como este remetia ora para questões mais profundas da própria filosofia (como Heidegger, p. ex.) ora para questões mais mundanas ligadas à individualidade ou subjetividade ou historicidade (como Roland Barthes ou Michel Maffesoli, p. ex.).

Numa pesquisa teórico-prática encontrei o trabalho de Anna Oppermann (fig. 17) (Galerie Barbara Thumm, 2012).



Figura 17 – Anna Oppermann, *Pudding oder Seife*, 1981-1985. Técnica mista.

O trabalho de Anna Oppermann funciona por acumulação pelo que encontrei aqui um tipo de objecto bastante adequado ao trabalho que me propunha, uma vez que numa abordagem limite do quotidiano ele também podia ser encarado como uma espécie de acumulação de elementos – atos, tarefas, rituais, pensamentos. Este ato de compor poderia ser constituído e/ou complementado por várias formas de registo, em que não apenas o material riscador ou marcador (o lápis, a tinta, etc.) teriam protagonismo, mas também a materialidade do(s) suporte(s) teria(m) um igual protagonismo na identificação do conceito e intencionalidade da obra (fig. 18).



Figura 18 – protótipo de composição com vários elementos de representação, várias formas de registo.

A ideia era começar pela representação mimética como início do registo numa etapa integrante do processo. A partir daí identificavam-se os elementos do motivo/objeto

e separavam-se esses elementos em pequenas bases dispersas e diversas de trabalho individual (apesar de eventualmente puderem constituir o mesmo motivo). A partir daí trabalhava-se cada base para identificar os elementos a serem desenvolvidos.

A intenção por detrás deste trabalho era a de trazer para a percepção visual a evidência dos vestígios das atividades do indivíduo, numa (re)apresentação gráfica dos objetos, dos rituais ou dos gestos do quotidiano. Nesta fase considerei este ensaio como o primeiro passo dado na *boa direção* do que pretendia ou conseguiria representar. A partir daqui, o trabalho deveria evoluir em torno deste conceito. Este registo prestava-se a diferentes ramificações em relação à representação. O que está ilustrado na fig. 18 é; à falta de uma melhor designação, um protótipo que, como tal, carecia de desenvolvimento. Uma das primeiras hipóteses para uma forma final de apresentação do trabalho seria a da fig. 19.

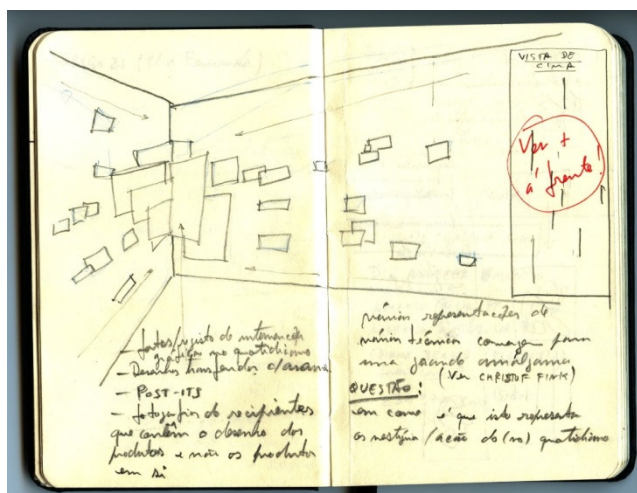


Figura 19 – Esboço da disposição dos vários elementos para apresentação da obra.

Com esta apresentação, poderia não só representar os vestígios e ações dos indivíduos como também poderia construir várias narrativas genéricas do dia-a-dia de cada eventual indivíduo. Poderia, p. ex., construir o desenvolvimento de um dia no quotidiano de um indivíduo, desde que se levanta da cama, de manhã, passando pelos vários rituais e tarefas até que se encontra com os quotidianos de outros indivíduos num choque de interconexões numa aparente falta de ordem. Para a representação dessa evolução poderia então recorrer a sequências de transfiguração como a descrita acima – um desenho feito em arame que depois é transposto para o papel, evoluindo daqui para uma formalização gráfica a desenvolver. Ou ainda, de uma forma mais elementar, os grafismos poderiam assumir dimensões ou importância de grandeza consoante as tarefas

e rituais do cotidiano de um indivíduo se ia desenvolvendo ao longo do tempo do dia-a-dia, i.e., os elementos pictóricos estariam diretamente relacionados com a importância insuspeita que determinada atividade ou ato assume no dia-a-dia (p. ex., tomar café antes de começar uma tarefa é uma atividade que poderá não assumir importância na produção de valor para outros indivíduos, mas quando é elevado à dimensão de ritual diário assume importância – extrema – para o próprio indivíduo que o pratica).

Em discussão com a orientadora do projeto a questão da apresentação do trabalho surgiu como pedra angular da formalização do projeto: apesar de ser uma obra executada em duas dimensões admitiu-se poder ser suspensa, com os elementos pendurados por fios em vez de fixos à parede (tão típico afinal de uma obra a duas dimensões). Com esta forma, o leque de leituras da obra voltava a abrir-se, porque o jogo poderia agora ser feito a três dimensões, com as *narrativas dos quotidianos* a poderem ser mais dinâmicas aplicadas ao crescimento de grandezas mencionada acima (fig. 20).

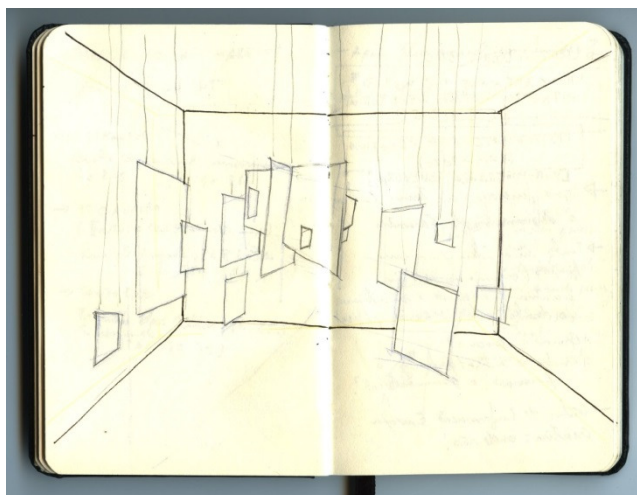


Figura 20 – Esboço do arranjo dos elementos para a nova hipótese de apresentação da obra (com os elementos suspenso por fios)

A dinâmica contida nesta solução foi bastante satisfatória e foi considerado que o projeto *tinha pernas para andar*. Porém, por algum motivo, no decorrer da experimentação, eu não conseguia libertar o grafismo do carácter ilustrativo. A tônica dominante era uma certa influência do trabalho de Antoni Tàpies, no início a primeira referência do meu trabalho de investigação. No seu processo de trabalho Tàpies recorria a objetos para elaborar as suas obras relegando-os, muitas vezes, *apenas* para a ideia

da forma numa formalização gráfica dotada de *alto teor* material. Outras vezes, os objetos eram aplicados de facto nas obras gráficas.



Figura 21 – Antoni Tàpies, *Porta cinzenta sobre fundo negro*, 1961. Técnica mista s/ tela.



Figura 22 – Antoni Tàpies, *Cortina de ferro com violino*, 1956. Assemblage.

Subtraindo a técnica gráfica e a materialidade (tão característica deste artista) do seu processo criativo obtive um indício metodológico: trazer os objetos para a representação sem no entanto os aplicar efetivamente na obra (qualidade de referência primordial ou apriorística) a não ser pela sua imagem, na dimensão bidimensional que afinal eu me tinha proposto (fig. 23, 24 e 25). Os restantes elementos do protótipo da fig. 18 são, em última análise, variações dos objetos-referências trabalhados nas suas dimensões e qualidades de uso, gesto e/ou superfície de suporte para registo de indícios e vestígios.



Figura 23 – Réplica de fotografia Polaroid de desenho dentro de frasco graduado. Técnica mista.



Figura 24 – Máquina de escrever e tira de acetato com impressões digitais. Carvão e grafite s/papel; tinta acrílica s/ acetato.



Figura 25 – Cadáver de peixe estilizado. Tinta acrílica s/ saco de plástico.

Nesta fase parecia não estar a conseguir uma boa cumplicidade entre os suportes usados e os grafismos desenvolvidos. Em alguns elementos da obra os grafismos assumiam o protagonismo enquanto, noutros elementos, o suporte assumia o protagonismo. Porém, não havia complementaridade entre grafismos e suportes. Nesta fase, o projeto na sua parte prática pareceu de facto não avançar, tendo mesmo bloqueado, pelo que me dediquei à componente teórica da dissertação: tinha necessidade, em primeiro, de continuar a aprofundar as considerações sobre a *substância* do quotidiano e, em segundo, e por arrasto, buscar contágio para a componente prática do projeto.

3.1.2. Desenvolvimento: temporada na Slade School of Fine Arts

Na quinzena de 28 de Julho a 8 de Agosto frequentei, em Londres, na *Slade School of Fine Art*, um curso de verão denominado *The Expanded Field of Drawing* (Ver Anexo I). O curso, monitorizado por Jim Hobbs, Max Holdaway e Sarah McDonald, detinha duas componentes: uma componente experimental, com exercícios propostos, e uma componente de desenvolvimento pessoal de trabalho artístico. A minha escolha ao frequentar este curso, nesta fase, prendeu-se essencialmente com duas razões: uma, de carácter pessoal, relacionada com a minha própria vontade de desenvolver e aprofundar a disciplina de desenho no campo expandido; a outra, por considerar que o programa do curso seria uma excelente ferramenta de trabalho a aplicar na componente prática da

presente dissertação. Como se verá abaixo, observar-se-á que esta última razão se verificou válida.

Uma vez inserido no curso aproveitei a componente dos exercícios propostos (ver anexo I) para obter novas perspectivas de observação – novos modos de ver formas – e novos modos de abordar as questões que surgem durante o processo de trabalho. Na componente de trabalho pessoal do curso aproveitei o que já havia desenvolvido anteriormente para a dissertação e dar-lhe alguma continuidade (ou, em alternativa, considerar pelo menos como novo ponto de partida o trabalho já desenvolvido). Na altura da frequência deste curso a minha pesquisa teórica sobre o quotidiano já estava praticamente concluída – faltando apenas a consideração sobre a relação estética/quotidiano – pelo que faltava agora encontrar uma forma adequada de contagiar a componente prática por estas considerações teóricas e/ou vice-versa.

Quando, então, nos foi proposto que desenvolvêssemos o nosso próprio trabalho artístico comecei por um dos elementos da obra da fig. 18 (que era, afinal, o ponto onde tinha deixado a pesquisa prática da dissertação): os ‘sacos de plástico’. A dificuldade em encontrar um discurso próprio do quotidiano pode, como refere Ben Highmore⁴⁰, revelar-se uma tarefa impossível, simplesmente porque pode não haver um discurso ou um método que se adegue à representação do quotidiano. Por isso a alternativa seria a de encetar um processo que levantasse questões relacionadas com a representatividade do quotidiano enquanto súmula de – mas não reduzido apenas a – atos do indivíduo. Ao pegar no elemento dos ‘sacos de plástico’ pretendia pôr de lado a componente pictórica desse elemento e concentrar-me na sua materialidade, ignorando o ponto de vista da representação gráfica vista gráfico do objeto e observá-lo de um outro prisma (para eventualmente chegar a um compromisso gráfico do mesmo objeto). A ideia de trabalhar este elemento da obra já havia sido pensada antes quando (ainda por altura da execução da obra da fig. 18) considerei a hipótese de produzir ou adquirir sacos de papel para depois fazer desenhos e marcas no seu interior.

A primeira abordagem prática que fiz a esse elemento foi executar uma transposição da realidade do objeto representação (fig. 26):

⁴⁰ Ver cap. I.



Figura 26 – Réplicas de sacos plásticos executadas em papel vegetal com grafismos em grafite.

Na verdade, o processo não teve nada de complexo: executei réplicas tridimensionais em papel vegetal de dois sacos plásticos que se podiam encontrar em cadeias de mercados de grandes superfícies do Reino Unido. A escolha deste tipo de mercados tinha como intenção remeter para a vulgaridade do objeto e por isso, uma melhor identificação com as tarefas do dia-a-dia. Uma das leituras que foi feita desta primeira abordagem foi a de que tal representação remeteria para uma afirmação político-económica pela escolha do objeto. Numa discussão posterior com um dos monitores do curso, Jim Hobbs, essa leitura foi realmente encarada como uma forte possibilidade para trabalho subsequente. Porém, não seria essa a via concetual que eu pretendia para demonstrar a minha intenção artística. Nessa fase, o monitor mostrou-me algumas imagens de outro tipo de sacos plásticos (fig. 27) que possuíam, esses sim, uma forte componente imagética que se poderia eventualmente associar com maior facilidade ao dia-a-dia.



Figura 27 - Sacos de plástico às riscas (comuns no Reino Unido).

Os sacos da fig. 27 podem ser encontrados em supermercados de menores dimensões, mais ligados ao comércio tradicional, e que por isso estariam eventualmente mais próximos do indivíduo. Esta discussão deu à luz uma constatação em forma de conclusão a meio termo do processo: não poderiam dissociar ou ignorar a componente pictórica ou gráfica do objeto. O objeto poderia ser trabalhado bidimensionalmente, mas a sua componente gráfica teria de estar presente. Na verdade, isto constituiria afinal uma solução mais fácil do que trabalhar a forma de modo a posteriormente (tentar) enquadrá-la no conceito de desenho – mesmo que no campo expandido. Outra conclusão foi a constatação da noção de universalidade associada ao dia-a-dia: os sacos às riscas seriam facilmente identificáveis para os indivíduos do Reino Unido, mas já não o seriam talvez para indivíduos de outro país. Com estas duas constatações tinha agora outros elementos para continuar o processo de trabalho.

As réplicas em papel vegetal dos sacos de plástico foram postas de parte. São *protótipos* com potencial, mas que nesta fase não têm encaixe no trabalho a desenvolver. Comecei a construir outras réplicas dos sacos de plástico, desta vez em papel *newsprint*⁴¹ e com grafismos diferentes (fig. 28).

⁴¹ Espécie de papel de manteigueiro ou papel pardo, mas mais fino e menos rugoso.



Figura 28 – Réplica em papel *newsprint* dos sacos de plástico às riscas.

Quando acabei a primeira réplica não sabia muito bem qual o destino que lhe havia dar ou que direção devia o trabalho tomar. À semelhança do que já tinha acontecido anteriormente a progressão do trabalho parecia não estar realmente a ir na direção intencionada. Porém, executar o óbvio é muitas vezes preferível do que não fazer nada (pelo menos num processo criativo), na expectativa de que o resultado obtido com o que for produzido irá certamente conduzir a outras hipóteses, a outras leituras e a mais resultados. Decidi, por isso, avançar para a construção de outro exemplar, igual ao primeiro. Trabalhando por acumulação de elementos talvez me fornecesse alguma indicação no processo de trabalho. Nesta fase, não tinha uma ideia clara da direção a seguir, insistindo na *produção em série* de várias réplicas dos sacos às riscas. Paradoxalmente, parecia que a insistência em trabalhar a temática do quotidiano estava na verdade a bloquear o processo de produção artística. A tal ponto esta realidade se tornava mais evidente que considerei - e efetivei - a hipótese de, no imediato, abandonar a temática do quotidiano e continuar a produção das réplicas, na procura *inconsciente* de uma resposta que não estava pré-determinada. O trabalho por acumulação prosseguiu sem objetivo, portanto. Apenas execução *per se*. O ponto de viragem aconteceu quando optei por quebrar o ritmo e a dimensão – dimensão não no significado de tamanho ou grandeza, mas sim no significado ou proposição da obra/processo (conceito): para abrir caminho a outras opções de observação experimentei amarrotar uma das réplicas (fig. 29).



Figura 29 – Sacos de papel amarrutados.

Foi aqui que sobressaiu a dimensão material do objeto, a forma assumindo agora outras hipóteses de leitura. O processo, na verdade, manteve-se transversal à produção (afinal é processo), mas as leituras passaram a ser verticais em relação a ele: não havia ainda conceito – o quotidiano havia sido abandonado – mas a materialidade, a associação com a ruína ou o detrito dirigia agora a leitura e a eventual fruição para outras paragens. Para progredir ainda mais nesta multiplicidade, experimentei associar esta materialidade (de saco amarrutado) com a produção em série, tendo executado vários exemplares.

Em última análise os sacos de plástico foram transpostos para a representação num misto de materialidade e tradicionalidade, recorrendo esta última componente ao papel e à grafite, complementada pela dimensão material do papel amarrutado. Na posse desta opção de trabalho, podia agora trabalhar as qualidades da relação *material da réplica – função do saco*; podia construir narrativas, usando o carácter ou essência de um diorama (fig. 30).



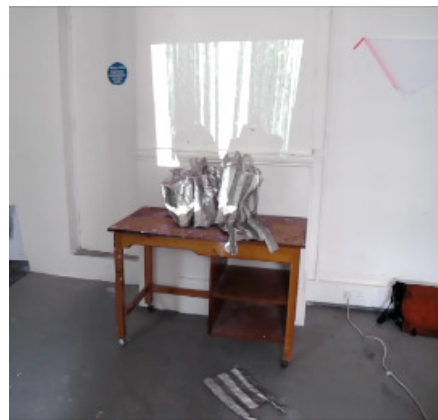
a)



b)



c)



d)

Figura 30 – Vários arranjos (várias hipóteses de narrativa) dos sacos em papel, no Estúdio 7 da Slade School; a fig. d) é um *movie still* onde se pode observar o recurso a uma projeção de riscas animadas sobre o arranjo dos sacos de papel (ver Anexo II).

Numa discussão aberta com os restantes elementos do curso foram constatadas várias leituras da obra. Uma das leituras, feita pelo monitor Jim Hobbs durante a conversa informal (mas não isenta de crítica) que se proporcionou na observação da obra, foi literalmente a de que os sacos em cima da mesa remetiam para '*o gesto de alguém ter deixado os sacos de compras em cima da mesa e ido embora*'. Este diorama fazia assim lembrar algo que acontece enfim no dia-a-dia de um qualquer indivíduo. Com esta consideração encontrei o ciclo do processo a fechar-se sobre si mesmo, sobre a temática do quotidiano com que tinha iniciado, que depois fora abandonada em detrimento de uma progressão votada elementarmente à *praxis*, para por fim (ou por fim desta etapa) o processo se reunir novamente à temática objeto do trabalho: a ação gráfica do/no quotidiano.

Esta etapa contribuiu por sua vez com mais elementos decisórios relativamente ao desenvolvimento prático do trabalho: o uso de materiais (e formas) não tradicionais do desenho apenas abre a hipótese de exploração em certa medida. Uma crescente não tradicionalidade dos materiais do desenho torna a exploração cada vez menos flexível uma vez que aproxima o desenho cada vez mais do seu limite.

3.1.3. Desenvolvimento: a caminho do produto final

Mais tarde, findo o curso de verão e de volta a Portugal, continuei a desenvolver o projeto. Retomei a questão do protagonismo do suporte/superfície no trabalho e progredi a partir daí. Comecei a questionar o que determina ou normaliza o *standard* de duas dimensões para que um registo gráfico não seja uma escultura ou uma instalação. Nos primórdios da escrita, quando ainda não havia papel ou outro suporte mais dinâmico e portátil; escrevia-se, p. ex., em placas de barro (como foi a escrita cuneiforme, p. ex.) (Martins, 2002, pp. 43,44). Este gesto de gravar no barro, pela sua técnica, aproxima-se mais do esculpir do que propriamente do desenhar/escrever (a tal ponto que, no séc. XIX, chegou a julgar-se que os artefactos compostos com este tipo de escrita eram ornamentos em pedra ou cerâmica e não uma escrita) (Martins, 2002, p. 45) – ainda que seja um gravar/marcar em tudo similar à noção de desenho, desenho da escrita. E por conseguinte, aproxima-se mais da tridimensionalidade do que da bidimensionalidade. Porém, não há muita hesitação em chamar registo gráfico – ou expressão gráfica – a essa ação. Porque não, então, extrapolar o desenho a partir da sua superfície de suporte (Fig. 31)?



a)



b)



c)



d)

Figura 31 – Várias hipóteses de trabalho das superfícies de suporte (caixas de papelão)

Era minha intenção que os grafismos executados sobre as caixas de papelão remetesse para os aspetos cíclicos do dia-a-dia e daí se abrissem novas possibilidades de exploração. Na verdade, porém, esta abordagem fez com que os grafismos apostos se assemelhassem a elementos decorativos, numa filosofia semiótica usada num emblema ou bandeira, sem espaço de abertura de leituras para a obra.

Uma outra abordagem, também baseada na extrapolação da superfície de suporte, mas desta vez mais convencional foi a da fig. 32:



Figura 32 – Técnica mista s/ colagem em papelão.

Em discussão com a orientadora em torno desta etapa do trabalho, chegou-se à conclusão que seria melhor continuar - no imediato - com uma abordagem bidimensional, sendo uma boa hipótese de avanço, o trabalho por acumulação, eventualmente com os grafismos já usados no trabalho da fig. 32. O resultado foi o que se encontra na fig. 33.



Figura 33 – Técnica mista s/ colagem em papelão.

Na análise deste resultado observou-se que a convenção apoderou-se da obra: não havia *desconstrução* do cotidiano; a experimentação tinha ficado algo aquém do resultado esperado, justamente porque a preocupação com o resultado foi excessiva (comparando com o que foi executado anteriormente, com os sacos de papel, onde um gesto *inconsciente* trouxe resultados positivos); a materialidade do desenho, propósito inicial de experimentação nesta fase, detinha um protagonismo afinal fraco, sem a grafia a complementar ou compensar essa fraqueza. Numa abordagem *contemporânea* seria mais interessante – mas não imperativo – trabalhar o referente ao cotidiano sem a preocupação da imagem desse referente (neste caso, as espinhas de peixe). Nesta fase estava então numa espécie de impasse que me impedia de avançar, quer na obtenção de uma solução que proporcionasse obra efetiva, quer na opção de continuar meramente na exploração.

O processo criativo tem por vezes qualquer coisa de cíclico. Ou pelo menos assim o encontro neste trabalho. Começa-se por querer a Lua para depois de alguma refinação nos contentarmos apenas com a visão ou imagem dela para em seguida quereremos todas as possibilidades do que fazer com essa visão, para depois – depois de alguma refinação – nos contentarmos apenas com o potencial do que fazer com ela. E assim sucessivamente. Voltei, por isso, ao trabalho do *diorama* com os sacos de papel em cima da secretária (fig. 30 c)) executado no curso de verão da *Slade School of Fine Art*. A componente da projeção de imagem sobre os sacos tinha sido utilizada aí como elemento de exacerbar a dimensão de *campo expandido* do trabalho. Porém, não era minha intenção utilizar esta componente. Nesta etapa estava bastante mais voltado para a dimensão tradicional dos materiais do desenho do que propriamente exacerbar – a meu

ver de forma algo exagerada, diga-se – a dimensão de campo expandido do desenho. Combinando todas as considerações que fiz anteriormente ao longo do processo até esta fase era imperioso chegar a uma solução que se pudesse efetivar em algo concreto, em algo que de facto pudesse começar a constituir realmente a componente prática do trabalho. A solução surgiu na dimensão *warholiana* das *Brillo Boxes* (passo a figura de estilo): porque não trazer os próprios objetos do quotidiano para o registo gráfico? Em primeiro lugar, e conforme considerado anteriormente numa fase anterior do presente processo, o suporte do desenho contemporâneo há muito que se libertou das quatro linhas que confinam a folha de papel (o desejo de liberdade impresso na arte impõe dificuldades à definição das delimitações do suporte do desenho). Em segundo lugar, e parafraseando uma citação de Cornelia Parker, o pressuposto seria “usar objetos do quotidiano que sejam familiares e representacionais, com valor *cliché*” (Parker in Maslen & Southern, 2011, p. 58). Em terceiro lugar: depois de ter visto a obra *Rotalla* (fig. 34) de Cy Twombly numa das exposições da Tate Modern durante a minha permanência em Londres, achei que, tal como ele, seria interessante trazer objetos do dia-a-dia e transformá-los em objetos de permanência. Desta forma poderia servir uma das metas do trabalho a que me proponho: isolar o aspeto da ação gráfica do *continuum* do quotidiano.



Figura 34 – Cy Twombly, *Rotalla*, 1990. Bronze.

Como nota pessoal posso ainda referir que durante o 1º ano do mestrado, nas aulas de *Laboratório de Expressão e Criação Artística*, tive a oportunidade de desenvolver trabalho com objetos para expressar tanto objetivos de exercícios propostos pela docência, como para expressar as minhas noções, conceitos ou preocupações. Este tipo de trabalho com objetos foi algo que me serviu de meta de exploração quando ingressei no curso e, pelos resultados aí obtidos, era um tipo de trabalho ao qual eu pretendia eventualmente retornar.

A influência (não abandonada) de Antoni Tàpies volta a entrar em cena nesta nova fase do trabalho. Ele, tal como eu pretendia fazer, trouxe os objetos para a expressão gráfica, ora representados numa forma, ora aplicados *de facto* na tela. As suas preocupações concetuais (com as consequentes propostas formais) diferiam das minhas e das noções que proponho. Contudo, a combinação expressionista abstrata com o recurso a objetos do dia-a-dia fazem do trabalho deste artista uma forte influência para a minha investigação. O meu trabalho seguiu aqui duas vias: uma pretendia dar uma certa continuidade ao trabalho gráfico bidimensional, onde estaria incluída a observância da representação de objetos do dia-a-dia (fig 35); a outra via seria dedicada à exploração do recém descoberto *filão* dos 'objetos protagonistas' da dimensão gráfica da obra (fig 36).



Figura 35



Figura 36

Na fig. 36, as peças de vestuário seriam submetidas à imersão numa substância que as tornasse rígidas para depois servirem de suporte/superfície a marcas com grafite.

No limite, a noção de necessidade de fuga ao expressionismo abstrato foi o pressuposto que presidiu a estas duas hipóteses de trabalho. Um pressuposto que apesar de ter os seus inícios no pós-guerra continua com uma certa atualidade: “O que é, exatamente, que é suposto um artista fazer? É óbvio que os artistas têm necessidade de sair de debaixo do fardo das reivindicações emotivas do Expressionismo Abstrato, mas querendo sempre preservar a liberdade de experimentação com a forma iniciada por figuras como Pollock.” (Molesworth, 1999).

Mesmo numa linha de pensamento absolutamente atual, a concretização desta noção numa dimensão de *praxis* revelou-se algo complexo, que não seria possível sem todo o processo desenvolvido até esta fase, e com o abandono, uma vez mais, de soluções equacionadas para completar a intenção. Aquela noção foi por isso alcançada pelo abandono da ideia de trabalho das obras das figs. 35 e 36, abandono esse que permitiu a quebra com as *presilhas* (prefiro usar o termo *presilhas* e não *amarras*) da equação bidimensionalidade/tridimensionalidade, tendo sido alcançada apenas com a abordagem da fig. 37. A obra patente nesta figura vem ao encontro do produto da influência de *Rotalla* (de Cy Twombly, ver acima) e abre caminho, agora sim, para uma produção concreta – ainda que não isenta de exploração posterior – de um corpo de trabalho que poderia vir a constituir a componente prática desta dissertação.



Figura 37 – *S/ título*, 2014. Carvão e grafite s/ papel; mesa dobrável. 60 x 60 x 70 cm.

A esta obra seguiram-se outras, produzidas com recurso ao mesmo *jogo* de objeto e grafismo (figs 38 a 45).



Figura 38 – *S/ título*, 2014. Carvão e grafite s/ construção em papel montada em estrutura de guarda-chuva. 88 x 43 x 35 cm.



Figura 39 – *S/ título*, 2014. Grafite s/ construção em papel; componentes de mobiliário em madeira. 89 x 62 x 85 cm.

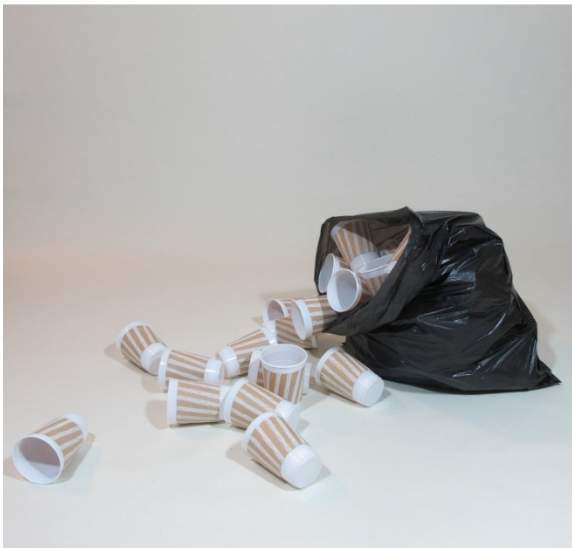


Figura 40 – *S/ título*, 2014. Carvão prensado branco s/ construções em papel montadas em copos de plástico. Dimensões variáveis.



Figura 41 – *S/ título*, 2014. Carvão prensado e grafite s/ construção em papel; cadeira em madeira. 100 x 45 x 42 cm.



Figura 42 – *S/ título*, 2014. Carvão e grafite s/ construções em papel; mesa em madeira. 100 x 60 x 125 cm.



Figura 43– *S/ título*, 2014. Carvão prensado e grafite s/ construções em papel; estendal metálico. 93 x 80 x 53 cm.



Figura 44 – *S/ título*, 2014. Carvão prensado e grafite s/ construção em papel; tabuleiro em plástico. 70 x 65 x 30 cm.

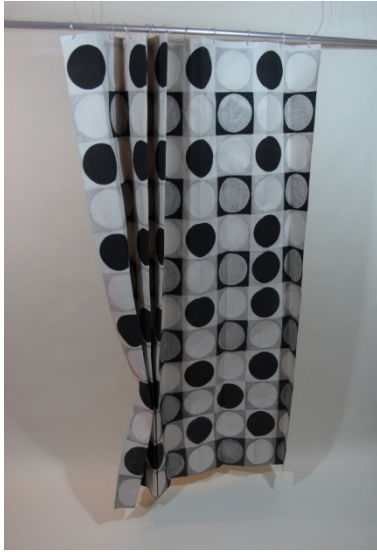


Figura 45 a – *S/ título*, 2014. Carvão prensado e grafite s/ construção em papel montado em estrutura de chuveiro. Dimensões variáveis (160 x 185 cm máx).



Figura 45 b – *S/ título*, 2014. O mesmo trabalho da fig. 43 a) montado na exposição *Day In, Day Out* no Museu de Aveiro. 80 x 80 x 185 cm.

Contrastando com o protótipo inicial da fig. 18, em que os elementos gráficos individuais iriam convergir para um conjunto coeso funcionando (dentro desse conjunto) como uma obra única, surge este conjunto de trabalhos, como último estágio do processo criativo – um conjunto de *objetos gráficos* – que eventualmente poderão ser fruídos como obras individuais (ainda que não sejam completamente isento de exploração posterior). Por outro lado, este conjunto é uma série de trabalhos – série que designei por *Day In, Day Out* – cujo denominador comum permite compor um pequeno corpo de trabalho que procura demonstrar, com alguma exatidão, o propósito da presente dissertação ao mesmo tempo que constitui a sua componente prática. A designação *Day In, Day Out* remete para a expressão da língua inglesa usada quando se quer demonstrar a dimensão temporal de uma qualquer tarefa ou ação rotineira (muitas vezes conotada com aborrecimento) que se executa todos os dias. *Day In, Day Out* é também o título de uma exposição efetuada com os trabalhos das figs. 37 a 45 e que esteve patente de 6 a 28 de Dezembro no Museu de Aveiro. Esta exposição foi parte integrante do processo inerente à componente prática da presente dissertação (fig 46).



a)



b)



c)



d)

Figura 46 – Alguns aspetos da exposição *Day In, Day Out*, no Museu de Aveiro

Referi acima que o processo artístico é, por vezes, cíclico não pela noção de que se volta uma e outra vez ao ponto de partida, mas antes na medida em que se reformulam os objetivos que se pretendem atingir em consonância com a intenção e preocupações iniciais do trabalho a que o artista se propõe. Este, pelo menos, foi o caso do processo de trabalho relativo à parte prática da presente dissertação, num esquema que pode ser ilustrado como se segue (fig. 47):

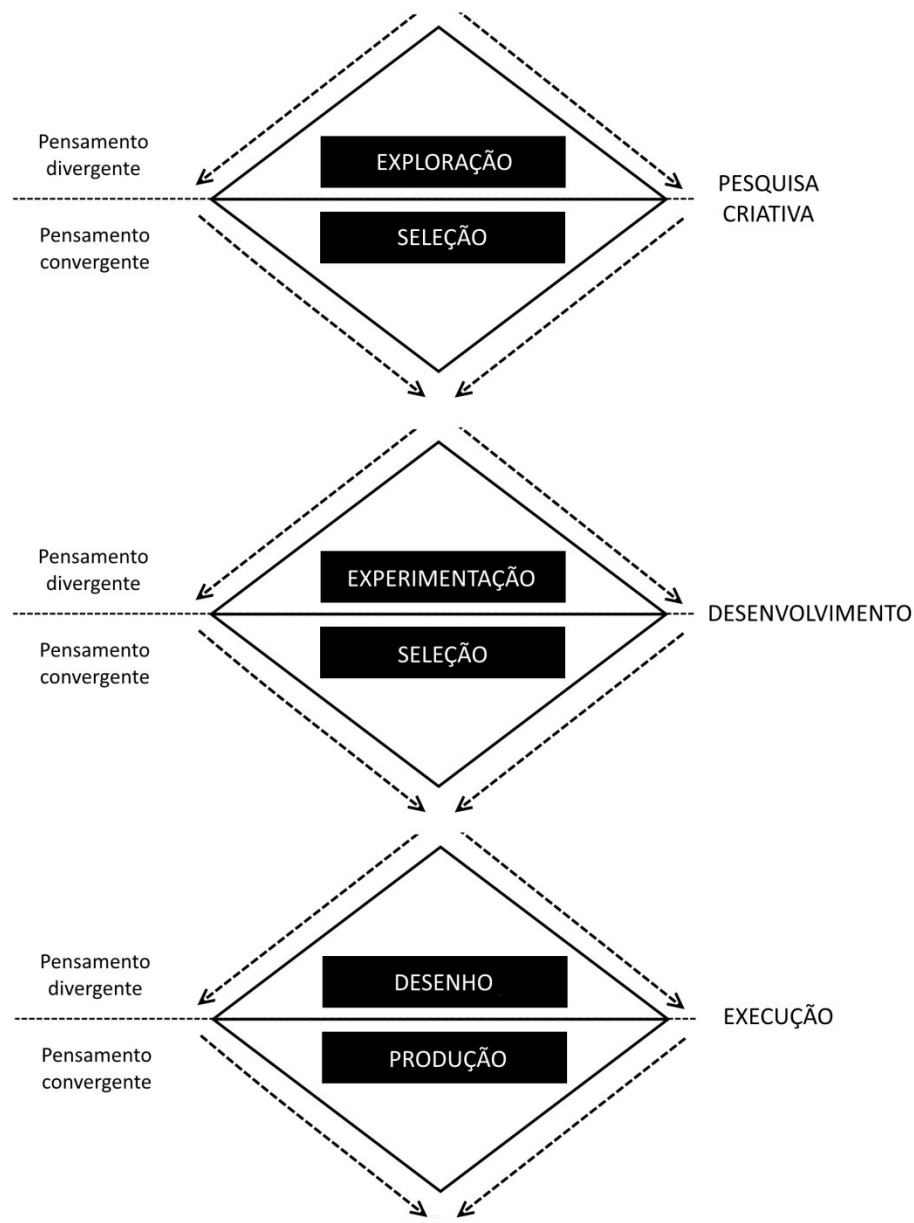


Figura 47 – Diagrama do processo criativo.

A cada nova obtenção de resultados abriu-se um novo leque de possibilidades que, num acesso de insatisfação com a obtenção desses resultados, devida à abrangência das várias possibilidades (muitas vezes longe até das preocupações iniciais) ou pelo mero descontentamento indiciado pela ‘pobreza da forma’, seguia-se um processo de clivagem para filtrar o que era de interesse e descartar o que era obstáculo. Desta forma cheguei ao resultado constituído pelas obras das figs. 37 a 45 e que se situará no estágio do esquema da fig. 47 correspondente ao Desenho/Produção. Neste estágio, porém, o *desenho* poderá assumir todo o sentido lato contido na sua definição,

podendo ir ao encontro do neologismo *design*⁴², na sua dimensão de projeto e de charneira entre pensamento e *praxis*. Porém, será esta uma forma definitiva? A (in)previsibilidade de um resultado durante um processo artístico é o único facto com que eu, na condição de artista, posso na verdade contar. A representação do quotidiano pela sua *re*-construção trouxe-me objetos – mais propriamente *objetos gráficos* - que catalisam essa mesma representação pelos gestos que se repetem sobre eles. A artista e filósofa Mira Schendel empregou o termo *Objetos Gráficos* para designar a exposição dos seus trabalhos na Bienal de Veneza em 1968, num conjunto de obras gráficas bi e tridimensionais, cujo significado remete para os temas da linguagem e significado (Fundação de Serralves, 2014). Apesar de as minhas preocupações conceituais artísticas serem outras, considero o termo *objetos gráficos* bastante apropriado para designar o resultado final a que cheguei com os trabalhos das figs. 37 a 45.

As obras executadas permitem o afastamento do real e a entrada na subjetividade e na representação (*re-apresentação*). Por exemplo, a estrutura do guarda-chuva foi pintada de branco (ao invés de manter o aspeto metalizado da estrutura) para que justamente se afaste da realidade do objeto do dia-a-dia e se torne a representação desse objeto. Por outro lado, os objetos dotados de padrões gráficos assumem o compromisso da relação entre o objeto e o grafismo com que pode ser encontrado no dia-a-dia, ao mesmo tempo que é feita uma transposição da materialidade de ambos os objetos (o autêntico e o representado), i.e., se nos casos da toalha de mesa ou da caixa de detergente a materialidade entre objeto real e representação poderá ser idêntica, o mesmo não acontece no caso dos sacos de compras ou na cortina de chuveiro, sendo aí o compromisso da representação (quase) inteiramente assumido pelos grafismos (na forma de padrão, p. ex.). Em última análise, estes *objetos gráficos* perseguem a tentativa de alcançar a narrativa incógnita do indivíduo (agora ausente), restando apenas o que se pode observar como o vestígio do ato ou gesto que aconteceu ou poderá vir a acontecer uma e outra vez sobre os objetos, numa dedução ora *forense*⁴³, ora premonitória, numa antevisão ou numa dedução daquela narrativa. Os grafismos e superfícies, que evocados pela tradicionalidade dos objetos – e que remetem por sua vez para a tradicionalidade dos materiais e técnicas da disciplina do desenho –, pretendem ser, por outro lado, os protagonistas da relação com o tempo que passa: o quotidiano é um *continuum* e os

⁴² Ver Cap. II, p. 21.

⁴³ Não no sentido relativo ao foro judicial ou criminal, mas antes no sentido figurado da dedução pós- acontecimento, nefasto ou não, que resulta numa consequência última.

objetos gráficos pretendem encarcerar um momento nesse *continuum* sem, obviamente, o conseguir.

Capítulo IV

4. Considerações Finais

Admito que não há *uma* definição do cotidiano. Apenas há constatações. A analogia de Maurice Blanchot (ver acima, cap. I) com a difusão radiofônica é bastante inteligente: conseguimos ouvir e entretermo-nos com ela, sabemos que existe e conseguimos defini-la. Porém não a conseguimos concretizar, há um quê de intangível que não conseguimos conceptualizar pois é impossível dizer quem está a ouvir ou quem está a falar.

É interessante constatar que foi a partir do cotidiano que grandes pensadores (como Heidegger, por exemplo, referido acima) chegaram à compreensão de significados mais profundos na vida e pensamento humanos. Porém, talvez a importância do cotidiano como objeto nuclear de estudo deva realmente ser procurado num outro plano que não o da história ou do senso comum.

Henri Lefévre foi o primeiro a observar que o cotidiano não podia ser apenas uma *praxis*, a consequência perceptível dos processos do desenvolvimento humano. A ser uma mera *praxis*, como haveria lugar para concretizar os frutos da criatividade, uma vez que o indivíduo está atarefado com o processo de desenvolvimento. Quando a criação acontece, fora do cotidiano – porque é aí que acontece –, noutro espaço, é no cotidiano que se irá confirmar o que é possível fazer, o que é potencial de se fazer e o que se falha ao tentar fazer. Tudo isto acontece numa relação dialógica entre o lado repetitivo e o lado criativo, um dentro, o outro fora do cotidiano. Estes são os eventos anteriores ao devir, num complemento do que Heidegger afirmou ao tentar responder à pergunta ‘o que é ser?’. A preocupação de Heidegger com o cotidiano residia apenas na consciência do cumprimento das tarefas do dia-a-dia, como forma do indivíduo se projetar no futuro, no devir. O cotidiano seria, por assim dizer, um acessório, uma ferramenta para alcançar uma outra verdade, para alcançar o entendimento de outra questão (‘o que é ser?’). Para Lefévre no entanto, o cotidiano assume um outro carácter, mais emancipado enquanto questão filosófica. Ele cogita sobre o cotidiano *per se* e não como ponto de partida. E para isso ele rejeita a ideia de uma *praxis* elementar e consequente dos processos do desenvolvimento humano para afirmar que o cotidiano é um espaço de aferição onde se mede e julga no tempo presente o que é possível e o que é impossível, o que é cumprido e o que é potencial de ser cumprido, e, em última análise, como o indivíduo se pode realizar e como pode falhar ao tentar fazê-lo. Aí poderá

acontecer a conformação da criatividade que arrasta atrás de si o paradigma da originalidade⁴⁴.

As noções de cotidiano de Michel de Certeau afiguram-se bastante lineares para uma crítica do cotidiano. Tanto Certeau como Lefébvre tecem as suas considerações sobre o cotidiano pelo prisma da relação consumidor/produtor/regulamentador, em que o regulador (muitas vezes a par com o produtor) é de alguma forma o agente detentor ou controlador das estruturas sociais conformativas do cotidiano do indivíduo. Porém, a relação não é unívoca: também o produtor se pode ver na posição de consumidor perante a estratégia do regulador. O consumidor é por isso a peça mais fraca desta relação (Michel de Certeau usa mesmo este termo para designar os intervenientes das relações de força do cotidiano dividindo-os linearmente entre *fortes* e *fracos*). É uma visão economicista, com raízes nos ditames da visão Marxista, ainda que eventualmente aquelas teorizações (a de Michel de Certeau e Lefébvre) venham de certa forma contrapor esta visão. É-me mais fácil interiorizar uma noção *Heideggeriana* do cotidiano, que tem, quanto a mim, um sentido mais *puro* da nossa vivência do cotidiano enquanto indivíduos, sem cair num certo determinismo. Por outro lado, considero a visão de Henri Lefébvre a mais radical e - porque não dizê-lo - a mais otimista, porque dentro do prisma da relação consumidor/produtor/regulamentador é o que mais se distancia da noção de que o cotidiano está em permanente associação ao aborrecimento, à banalidade, à monotonia e quase castigo, para se aproximar mais da ideia de potencial e realização humanos. Sem abandonar inteiramente o carácter de mundanidade do dia-a-dia, e tocando ao de leve a esfera do objeto da psicologia, ele coloca a noção da criatividade num outro espaço que não o do cotidiano para depois fazer a ponte entre aqueles dois espaços pela realização (ou não, como referido) do indivíduo. O cotidiano poderá, por isso, ser entendido como o espaço onde reside o potencial (utópico?) da realização humana.

No entanto, quatro décadas depois dos textos de Lefébvre terem sido publicados, continua a pôr-se a questão da associação entre cotidiano e monotonia, denotando talvez uma lacuna na busca de uma definição para o que é realmente o cotidiano. Esta associação parece estar definitivamente ligada ao fenómeno social e ao fenómeno económico e coloca-se a questão se realmente aquela associação poderá ser

⁴⁴ Cf. Krauss, R. (1981). The Originality of the Avant-Garde. In R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. London: MIT Press (pp. 151-170).

desconstruída. A maior parte dos autores aqui referidos referem a associação entre cotidiano e monotonia pois esta relação parece seguir de perto o conceito de capitalismo industrial. O capitalismo assume tal importância como elemento revogador de ideologias que chega a existir uma corrente de pensamento que apela à luta para o equilíbrio entre indivíduos no que respeita a tempo (tempo disponível nas suas vidas), autogestão e mesmo dissolução de mercados (veja-se Vanegem, p. ex., cap. I).

Bem entendido, o conceito de cotidiano está intimamente ligado à noção de tensão entre liberdade e alienação. Colocados em linha de conta na definição do cotidiano, estes dois conceitos trazem consigo novos paradigmas para a *praxis* do cotidiano: não será tanto o *como funcionam* as estruturas de representação dos indivíduos e seus sistemas sociais, mas antes o *uso* que os indivíduos fazem deles, numa dinâmica de *táticas* e *estratégias* como resposta à ordem social.

Com as novas constatações sobre o cotidiano advêm novos paradigmas para a sua representação. Na introdução do livro *The Everyday*, e na sequência da compilação de pensamentos, ensaios e considerações dos vários artistas, críticos e teóricos que constituem o objeto do livro, Stephen Johnstone expressa a ideia de que a definição do cotidiano, por não ser unívoca, mas antes uma complexidade de interdisciplinas e contradições, é um terreno fértil para os artistas que trabalham a ambiguidade como um fim e não como um meio (Johnstone, 2002, p. 15). À medida que a complexidade do cotidiano progride – porque progride também a sua subestrutura social, económica ou política – surge uma nova complexidade representacional. Como qualquer discurso artístico, apenas se poderá considerar um discurso de representação como uma aproximação ao cotidiano. Porém, um discurso de *praxis* parece-me evidente mesmo porque a *praxis* é um denominador comum entre arte e cotidiano. Considero que não há uma linguagem ou discurso artístico exatamente adequado ao cotidiano por este ser um *continuum* intangível, restando em última análise a ambiguidade da projeção do indivíduo no devir.

A escolha desta dissertação recaiu sobre a expressão gráfica, mais particularmente sobre a disciplina de desenho. Como qualquer linguagem artística, o desenho *padece* de problemáticas próprias que não obstante serem o que são – problemas – servem de condutores a novas abordagens e eventualmente a novas definições da disciplina.

A noção do desenho como artefacto, como objeto final, independente do carácter instrumental com que foi produzido perdeu terreno para a noção de desenho como forma de expressão gráfica – e mais propriamente para o desenho como registo gráfico – em que o processo de concretização da obra tem cada vez mais preponderância. O destaque do processo em quase detrimento do objeto tem dado uma evolução ubíqua ao desenho dentro da arte contemporânea. Ele não se contém no objeto produzido, pelo agente riscador sobre uma superfície, para se encontrar, por exemplo, no campo performativo: neste caso a metáfora do gesto de riscar assume um papel central, mais do que o próprio traço. Mas não só, o desenho pode ser extensivo à tridimensionalidade, ficando neste caso dotado de circularidade de observação, típica da escultura ou da instalação.

É constatado o modo como na formalização da ação gráfica do quotidiano é mais interessante experienciar uma forma de expressão que não tente registar o que é visível, mas antes o que não é visível, proporcionando o alinhamento entre observação e pensamento.

O desenho, nas suas múltiplas facetas concetuais, compreende um vasto leque de definições, desde a sua etimologia até ao gesto no campo expandido, passando, claro está, pelo elementar ato de fazer marcas dotadas de intencionalidade estética numa superfície de suporte – grafite e papel, p. ex. No campo expandido, a definição de desenho fixa-se dentro de parâmetros que parecem na verdade desafiar a própria definição de desenho. Porém, a problemática surge efetivamente quando artistas chamam para si a sua própria definição de desenho, a sua visão pessoal do que é desenho. Numa pequena entrevista informal via e-mail, Sarah Mcdonald⁴⁵, uma artista cujas preocupações de trabalho se prendem com a representação de arquitetura, assume como *desenhos* todos os trabalhos em pintura que efetua *a priori* de um trabalho *maior* também em pintura (Mcdonald, 2014). Ela prepara folhas de papel com um primário (por ser mais rápido e económico do que telas) que depois utiliza como um meio onde vai “esboçando através dos problemas” da sua pintura ao mesmo tempo que desenvolve as formas e espaços que descreve, sem se preocupar grandemente com a precisão do trabalho (fig. 45) (Mcdonald, 2014).

⁴⁵ Para mais informação sobre o trabalho de Sarah Mcdonald ver www.sarahemacdonald.co.uk. Ver também Anexo I.



Figura 48 – Sarah Mcdonald, *Untitled 4*, 2014. Óleo s/ papel.

Ela considera os trabalhos que faz em papel como desenhos sobretudo por causa da maneira como são executados e pela natureza da sua relação com eles (Mcdonald, 2014). Mcdonald apenas usa os *desenhos* para desenvolver ideias no estúdio, não havendo qualquer intenção de exposição para eles, constituindo apenas uma referência pessoal (Mcdonald, 2014). A meu ver, no que toca à utilidade destes *desenhos* – um esboço, um trabalho preparatório, *a priori*, do trabalho maior de pintura – poderiam considerar-se como *desenho*, atendendo talvez às definições dentro da tradição da disciplina do desenho. Poder-se-ia também atender à relação próxima entre mão, olho e cérebro que um tal *mark making* permite: liberdade de gesto, registo direto e observação. Porém, no que toca justamente a *mark making*, no que toca a efetuar uma marca com um material riscador numa superfície de suporte, estar-se-á perante um desenho ou é já um passo dentro da esfera da pintura? Afinal, a liberdade do gesto para efetuar o registo representacional e a organização do pensamento em relação ao objeto poderá não ser um exclusivo do desenho, podendo a pintura também estar dotada destas dimensões. Um esboço, por definição, é um trabalho preliminar, um delineamento inicial de um desenho ou de uma pintura (é, por isso, comum ao desenho e à pintura) (Porto Editora, 2014). E o que dizer também da tradicionalidade material ligada ao desenho nos trabalhos desta artista? Parece uma questão elementar - será ou não desenho (?) - com resposta evidente aparentemente muito aquém da complexidade do discurso artístico contemporâneo, sobretudo se se atender ao que se passa no discurso do desenho quando este *vive* no campo expandido. No entanto, a resposta poderá não ser assim tão elementar: desenho, afinal, não é pintura, quer pela tradição quer pela condição de representação do seu objeto. Pintura e desenho têm relações diferentes com a sua base

de fundo (assuma-se a *folha branca*): enquanto o desenho atua no seu fundo, no seu *background*, como se este fosse uma reserva a partir da qual a imagem emerge, a pintura obscurece o seu fundo, criando a ideia de que não está ali (Dexter, 2005, p. 6). “[No desenho] O espaço em branco está perceptualmente presente e conceptualmente ausente.” (Bryson in Dexter, 2005, p. 6). O desenho é um trabalho que ostenta os seus erros e enganos ao passo que a pintura, por contraste, é o trabalho da acumulação e da ocultação (Dexter, 2005, p. 6).

Cornelia Parker, uma artista que trabalha com vários *media*, tem também uma visão muito pessoal do que é desenho. Ela pensa em todo o seu trabalho como sendo desenho, tendo mesmo afirmado certa vez que “é tudo desenho, não precisa de ser definido” (Maslen & Southern, 2011, p. 54). Nas esculturas que faz, p. ex., ela usa fricção para transformar materiais, e por isso *sente* que é *desenho* devido a ser uma coisa gestual, descrevendo algo no espaço: “pensar em tudo o que faço em termos de desenho alivia a pressão e pode ser bastante libertador” (Maslen & Southern, 2011, p. 54).

Numa outra vertente, Cornelia Parker, em algumas das suas obras, joga com o conceito de desenho, atendendo aos vários significados que a palavra *drawing* tem. Numa dessas obras, ela expõe entre duas placas de vidro uma linha executada em arame de prata ou ouro obtido a partir da fundição de um objeto (um dólar, p. ex., ou uma colher de prata antiga) que depois foi submetido a um processo industrial para ser transformado naquele arame, processo esse que na língua inglesa se denomina por *drawing*. Com esta obra ela parece *brincar* com os elementos que compõem o desenho – a linha – e com o caráter de alteridade da palavra *desenho*.

Jack Southern, coautor do livro *Drawing Projects*, refere que recolheu impressões de vários artistas no que toca às suas abordagens ao que significa fazer desenhos. A tónica dessa recolha recaiu sobre o que o processo do desenho significa para cada um dos artistas em vez de se fixar na definição de desenho em termos materiais. Muitos dos artistas, observou Southern, encaram o desenho como um modo de “aceder e processar pensamentos, trabalhar através de ideias e entendimentos, libertar movimentos intuitivos, sentimentos ou energias” (Maslen & Southern, 2011, p. 54). Estes artistas, numa definição muito própria e pessoal assumem, por isso, que o desenho é uma componente do processo de pensamento criativo.

Ao ler a parte final da conversa entre Jack Southern e Cornelia Parker transcrita no livro *Drawing Projects* assalta-me a ideia de que ser um catalisador para um pensamento não é um exclusivo do desenho. Desenho é um dos muitos *media* disponíveis para esse efeito, pelo que essa faceta não pode ser tomada como referência

primordial para se definir desenho. Bem entendido que o desenho possui um certo caráter de honestidade: qualquer interrupção ou alteração do fluxo da linha gráfica fica patente no trabalho (Dexter, 2005, p. 6). Tal como acontece em muitos conceitos e discursos (artísticos ou não) não nos podemos deter numa faceta única, num elemento primordial ou numa relação unívoca para encontramos uma definição. Desenho é *isto* – um processo de pensamento criativo – mas com certeza não é *só isto*. Considero ainda uma outra abordagem para a definição de desenho: em que termos desenho constitui um produto artístico. No decurso do processo criativo da parte prática desta dissertação encontrei forma de encarar esta problemática, construindo a minha própria parametrização do desenho e de como estes parâmetros enquadram o ato do desenho. Assuma-se que o que os artistas mencionados acima fazem é desenho – na forma como o encaram. Porém, nos termos a que corresponde o ato do desenho, será arte? Será um produto artístico ou antes é – voltamos atrás – a concretização de um processo de pensamento que estabelece a relação observação-gesto-pensamento? A ser assim, volta-se a entrar no *feed-back* do ciclo desta relação *tri-elementar* que poderá não ser exclusiva do desenho (o desenho poderá ser a melhor forma de estabelecer esta relação, mas a escrita, p. ex., também é capaz de corporizá-la). Foi para mim necessário criar uma condição para que o ato do desenho acontecesse como produto artístico autónomo, i.e., a relação olho-mão-cérebro deixa de operar no último estado do processo criativo desenvolvido (o produto final), sendo colocado nas fases anteriores desse processo; em simultâneo, o trabalho/obra deverá remeter o observador para o conceito do desenho, partindo daí para as múltiplas leituras que eventualmente faça dos *objetos gráficos*.

O processo aqui apresentado e discutido poderia acontecer pela tradicionalidade – pelas formas elementares que podiam ser bidimensionais ou tridimensionais (caso do arame de Cornelia Parker), pela não tradicionalidade (vejam-se, p. ex., os trabalhos de Do Ho Suh) ou por um misto destas duas dimensões (vejam-se os exercícios propostos durante o curso que frequentei na *Slade School of Fine Art* relativos aos desenhos em papel recorrendo a nada mais do que à sua própria materialidade⁴⁶). No meu caso deixei que a *praxis* deste trabalho ditasse os parâmetros da definição de desenho que eu iria trabalhar. Neste processo, essa envolvência aconteceu pela tradicionalidade material, através de formas ligadas ao papel, à grafite e ao carvão, onde os *objetos gráficos* remetem para o conceito do desenho.

⁴⁶ Ver Anexo I

No enquadramento deste trabalho de dissertação, o produto desenho não pode ser dissecado em duas componentes independentes – suporte e marcador/riscador – pois o desenho não existe se os dois componentes não estiverem em alinhamento (destaco-me de expressões como *em harmonia*, *em conjunto* ou *em consonância* porque reduzir aquele alinhamento a estes termos não iria abranger toda a formalização do desenho). É mais comum (leia-se convencional) encontrar formas de exploração para o elemento riscador do desenho do que variações exploratórias no seu suporte. Sem nos determos mais num elemento do que no outro, a exploração simultânea dos dois abre portas para o desenvolvimento de ideias que permitem delinear melhor a fronteira entre o discurso do desenho e outro discurso artístico. A tridimensionalidade de uma obra gráfica é um bom exemplo, assim como é o seu processo gestual, constituindo para mim o terceiro elemento que compõe um desenho. Tempo, o quarto elemento, pode determinar a fronteira entre o desenho e a escrita (outra forma de expressão gráfica), entre desenhar letras e escrever, numa dimensão psicológica que distingue um e outro. Tempo e gesto são, no entanto, comuns a outras formas de arte e por si só não bastam para definir nem o desenho nem qualquer outro discurso artístico. Aquelas duas dimensões existem na forma de complemento dentro da definição. Porém, são estes elementos que transportam os outros dois – superfície de suporte e material riscador – num conjunto que se equilibra no *fio da navalha* da definição e concretização do desenho. É um axioma que permite estreitar a faixa limite entre o desenho e outra forma artística, sem aparentemente nunca a definir completamente, enquanto as suas formalizações (as do desenho), diálogos e concretizações se expandem cada vez mais. Além disso, tomo para mim a definição já enunciada por Walter Benjamin em que a linha – e para mim não só a linha, mas todos os elementos gráficos – se define em relação à área do seu suporte⁴⁷. Assumo a composição dos grafismos numa dimensão de justaposição dos materiais ao invés de uma acumulação dos mesmos (como se faz na pintura).

A proposição *do(no)* pretende realmente identificar os elementos gráficos/estéticos do quotidiano. *No* quotidiano não pretende insinuar a intervenção ou intromissão estética do dia-a-dia, mas antes extrair a estética contida neste, sob a forma de elementos gráficos. *Do* quotidiano remete para a mesma sintaxe, sendo que *no* é a pureza, a elementaridade com que os elementos gráficos/estéticos acontecem ou se

⁴⁷ Cf. Benjamin in Dexter, 2005, p. 6.

encontram no dia-a-dia e *do*, por seu lado, será o processo de extração desses elementos.

O que *ESTÁ* no cotidiano ↔ O que *VEM* do cotidiano.

Paradoxalmente chego à conclusão que um produto artístico nunca está concluído. A ambivalência dá formas e leituras que nunca fecham a obra (como acontece de resto a qualquer obra de arte contemporânea) e a cada momento final de execução abre-se um novo leque de possibilidades exploratórias. E com elas, são encontradas novas abordagens à própria disciplina do desenho, dentro da sua definição disciplinar. Este trabalho foi iniciado com um misto de pesquisa teórica e pesquisa prática pois tinha inevitavelmente de estudar a minha própria envolvência no quotidiano se queria trabalhar nele. Em última análise dia-a-dia é sinónimo de *praxis*. O contágio entre o trabalho prático que desenvolvi e a consideração sobre o quotidiano foi feito, por mim, com recurso ao desenho. A dinâmica do ato ou gesto que se repete sobre o objeto do dia-a-dia é desvelada pelo *objeto gráfico*. É ele que cria a conjuntura para que aconteça a antevisão ou a dedução da narrativa anónima do indivíduo no seu quotidiano. Nessa tentativa, o observador é remetido para a inconsciência do gesto que se repete e da noção paradoxal da intangibilidade do quotidiano quando este se reveste de *praxis*.

Os *objetos gráficos* que produzi visam um melhor entendimento, uma perspetiva complementar da esfera mundana que envolve o indivíduo.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, R. (2007). *Mitologias*. (J. A. Seabra, Trad.) Lisboa: Edições 70.
- Baudelaire, C. (2002). *O Pintor da Vida Moderna*. (T. Cruz, Trad.) Lisboa: Passagens.
- BBC. (1999). *Human, All to Human: Martin Heidegger - Thinking the Unthinkable*. Obtido em 25 de Julho de 2014, de Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=pl6P5jXjCq0>
- BBC. (2005). *Como a Arte Moldou o Mundo - Episódio 1 - Mais Humano Do Que O humano*. Obtido em 28 de Outubro de 2014, de Youtube:
http://www.youtube.com/watch?v=tG69iGRtIly&list=PLIn3A6Uac_s_tf2eYQEg1gwVm5UVx-WEW
- Berleant, A. (2010). *Sensibility and Sense*. Exeter: Imprint Academic.
- Brixey-Williams, J. (s.d.). Obtido em 8 de Dezembro de 2013, de Julie Brixey-Williams:
<http://www.juliebrixey-williams.co.uk/2d--drawings-paintings-print-photography--mixed-media.html>
- Calejo, M. (2013). O Desenho como Cartógrafo do Quotidiano Habitacional. In P. Almeida, M. Duarte, & J. Barbosa (Ed.), *Drawing in the University Today* (pp. 441 - 445). Porto: I2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade.
- Certeau, M. (1988). *The Practice of Everyday Life*. (S. Rendall, Trad.) Londres: University of California Press.
- Dexter, E. (2005). *Vitamin D: New Perspectives on Drawing*. Londres: Phaidon.
- Edwards, B. (1993). *Drawing on the Right Side of the Brain*. London, UK: Harper Collins Publishers.
- Edwards, B. (2011). Obtido em 23 de Outubro de 2014, de Drawing on the Right Side of the Brain: <http://drawright.com/theory.htm>
- Ford, S. (2005). *The Situationist International, a User's Guide*. Londres: Black Dog Publishing.
- Foucault, M. (1988). *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70.
- Fundação de Serralves. (2014). *Mira Schendel*. Obtido em 26 de Setembro de 2014, de Serralves: <http://www.serralves.pt/pt/actividades/mira-schendel/>
- Galerie Barbara Thumm. (2012). *Anna Oppermann*. Obtido em 27 de Setembro de 2014, de Galerie Barbara Thumm:
<http://www.bthumm.de/www/artists/oppermann/exhibitions.php>
- Galerie Chantal Crousel, M. (2002). *Promenades en Marge*. Paris.

- Galerie Chantal Crousel, Michel Mafessoli. (2002). Promenades en Marge [Press release]. Retirado de <http://www.crousel.com/home/exhibition/159/>. Acesso em 15/07/2014
- Golsan, R. (2008). From French Anti-Americanism and Americanization to the "American Enemy". In A. Stephan, *The Americanization of Europe* (pp. 44-68). Oxford: Berghan Books.
- Guimarães, R., Bastos, P. B., & Magalhães, G. (2014). Ação Gráfica Do(No) Quotidiano. *Avanca Cinema 2014* (pp. 1358 - 1364). Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.
- Heidegger, M. (1989). *Ser e Tempo* (15ª ed., Vol. I). (M. Schuback, Trad.) Petrópolis: Editora Vozes.
- Heidegger, M. (2005). *Ser e Tempo* (13ª ed., Vol. II). (M. Schuback, Trad.) Petrópolis: Editora Vozes.
- Wright, R. (Realizador). (2003). *Secret Knowledge* [Filme].
- Hockney, D. (2014). *David Hockney's Secret Knowledge (BBC Documentary)*. Obtido em 6 de Outubro de 2014, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ynrnfBnhWSo>
- Johnstone, S. (2002). *The Everyday*. Londres: Whitechapel.
- Lefévre, H. (1958-81). *Critique de la Vie Quotidienne*. Paris: Arche.
- Lieberman, P. (s.d.). *David Hockney's Secret Knowledge*. Obtido em 6 de Outubro de 2014, de Koopfilms: <http://www.koopfilms.com/hockney/articles.html>
- Lukács, G. (1923). *Gerorg Lukács Archive: The Phenomenon of Reification*. Obtido em 25 de Julho de 2014, de Marxists Internet Archive: <http://www.marxists.org/archive/lukacs/works/history/hcc05.htm>
- Magalhães, G. (2012). *A Frágil Totalidade. O Significado do Desenho no Projecto de Design*. (Tese de doutoramento, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Portugal). Retirado de ria.ua.pt/handle/10773/9197
- Martins, W. (2002). *A Palavra Escrita* (3ª ed.). São Paulo: Editora Ática.
- Maslen, N., & Southern, J. (2011). *Drawing Projects: An Exploration of the Language of Drawing*. Londres: Blackdog Publishing.
- Mcdonald, S. (27 de Agosto de 2014). (R. Guimarães, Entrevistador)
- Molesworth, H. (Novembro-Dezembro de 1999). *Afterimage: Drawing Through Process*. Obtido em 23 de Setembro de 2014, de Frieze: http://www.frieze.com/issue/review/afterimage_drawing_through_process/

- Museum of Modern Art. (23 de Janeiro de 1976). *Drawing Now: 1955 - 1975. Major winter exhibition opens at the Museum of Modern Art*. Obtido em 8 de Dezembro de 2013, de Museum of Modern Art:
http://www.moma.org/pdfs/docs/press_archives/5345/releases/MOMA_1976_0004_4.pdf?2010
- Nelson, R. (2013). *Practice as Research in the Arts*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Oppermann, A. (s.d.). Obtido em 27 de Setembro de 2014, de Anna Oppermann:
<http://annaoppermann.com/>
- Panofsky, E. (2004, summer). Reflections on Historical Time. *Critical Inquiry*, 30(4), pp. 693-701.
- Perniola, M. (1993). *Do Sentir*. (A. Guerreiro, Trad.) Lisboa: Editorial Presença.
- Phaidon. (18 de Outubro de 2013). *Do Ho Suh Specimen Series*. Obtido em 8 de Dezembro de 2013, de Phaidon:
<http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/october/18/do-ho-suhs-specimen-series/>
- Porto Editora. (2014). *Infopédia*. Obtido em 10 de Outubro de 2014, de
<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/esbo%C3%A7o>
- Porto Editora. (s.d.). *Infopédia*. Obtido em 26 de Julho de 2014, de Porto Editora:
<http://www.infopedia.pt/frances-portugues/quotidiennet%C3%A9>
- Spiller, N. (s.d.). Obtido em 25 de Agosto de 2014, de Neil Spiller:
<http://www.neilspiller.com/>
- Spiller, N. (2014, Julho). *S/ título*. Palestra apresentada na Slade School of Fine Art, University College of London, Londres, Reino Unido.
- Slade School of Fine Art. (2014). *S/ título*. [Folheto]. Londres, Reino Unido: Neil Spiller.
- Sullivan, G. (2004). *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. Londres: SAGE Publications.
- Tate Modern. (2013). Obtido em 3 de Setembro de 2014, de Tate Modern:
<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/alexander-brodsky-and-ilya-utkin-0>
- Tracey. (2007). *Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art*. (Downs, Marshall, Sawdon, Selby, & Tormey, Edits.) Londres: I. B. Tauris.
- Treib, M. (Ed.). (2008). *Drawing/Thinking: Confronting an Electronic Age*. Nova Iorque: Taylor & Francis.
- Utkin, I., & Brodsky, A. (s.d.). *The Paper Architecture of Brodsky and Utkin*. Obtido em 25 de 08 de 2014, de A Journey Through Slavic Culture:
<https://russianculture.wordpress.com/2011/01/>

Vaneigem, R. (1963). *The Revolution of Everyday Life*. Obtido em 9 de Junho de 2014, de Nothingness.org: <http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/216>

Włodarczak, G. (2009). *Dust Cover Ezri*. Obtido em 8 de Dezembro de 2013, de Gosia Włodarczak:
<http://www.gosiawlodarczak.com/Pages/Performance/DustCoverEzri.html>



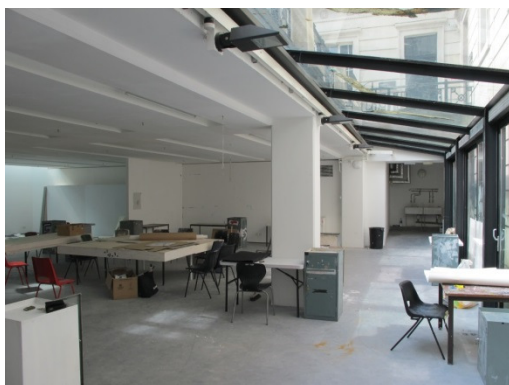
Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2014

Anexo I:
Relatório da frequência do curso de verão *The Expanded Field of Drawing* ministrado pela Slade School of Fine Art

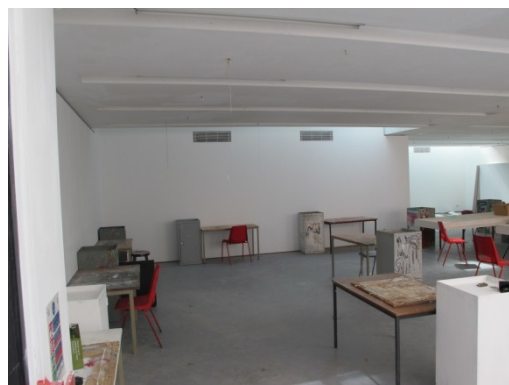
Introdução

Este pequeno relatório de curso, com a descrição dos exercícios efetuados no curso, serve para enquadrar a conjuntura em que surgiu a parte do processo criativo que está descrita no cap. III.

A Slade School of Fine Art é uma referência no estudo das belas artes, sendo mencionada em diversos livros cujo tema é a disciplina do desenho. A frequência deste curso de verão constitui uma realização duplamente pessoal e académica: pessoal porque desde algum tempo acalentava a hipótese de adquirir ensinamentos numa instituição de renome; académica, porque é uma mais-valia para o trabalho no âmbito da dissertação a que me proponho.



a)



b)

Fig. 1 - Aspectos interiores do estúdio da Slade School of Fine Art onde decorreram os trabalhos.

O curso é classificado pela Slade School como um curso de verão (um *short course*, portanto), com a duração de duas semanas (de 28 de Julho a 8 de Agosto) e com a seguinte agenda e conteúdo programático, distribuídos por duas semanas:

Semana 1				
2ª feira, 28 de Julho	3ª feira, 29 de Julho	4ª feira, 30 de Julho	5ª feira, 31 de Julho	6ª feira, 1 de Agosto
<i>Introdução ao Desenho no Campo Expandido (slide talk)</i>	<i>Desenho como revelação</i>	<i>Desenho como construção</i>	<i>Desenho como viagem / jornada</i>	<i>Desenhar no Campo Expandido</i>
Usar impedimentos, obstruções e privação sensorial para desenvolver desenhos	Desenhar o impercetível, o invisível e o negligenciado – usando o lado direito do cérebro	Forma escultórica – trabalhar com objetos, materialidade e desenhar na 3.ª dimensão	Redefinir o significado de viagem e abertura da abordagem ao registo tempo/lugar	Crítica de grupo do trabalho efetuado nesta semana Visita de galerias (opcional)

Semana 2				
2ª feira, 4 de Agosto	3ª feira, 5 de Agosto	4ª feira, 6 de Agosto	5ª feira, 7 de Agosto	6ª feira, 8 de Agosto
<i>Discussão de grupo</i>	<i>Workshop opcional: Exploração de Superfícies</i>	<i>Workshop opcional: Métodos e Materialidade</i>	<i>Workshop opcional: Desenho em base de tempo, projeções e mapeamento</i>	Desenvolvimento de trabalho pessoal
Início de desenvolvimento de trabalho pessoal – Identificar o assunto	Desenvolvimento de trabalho pessoal	Desenvolvimento de trabalho pessoal	Desenvolvimento de trabalho pessoal	<i>Crítica</i>

Paralelamente a esta agenda oficial e de forma extracurricular, estavam também previstas várias palestras que iriam decorrer à 3ª, 4ª e 5ª feira de cada semana. Destas palestras apenas me debrucei sobre a palestra proferida pelo arquiteto Neil Spiller por ser a única com relevo para o objeto da dissertação.

Este relatório detém-se apenas no desenvolvimento do meu trabalho durante o curso, não pretendendo ser um relato exaustivo de tudo quanto se passou no curso a nível de conteúdo programático e inter-relação de todos os elementos da turma com esse conteúdo. Apenas relato, portanto, a minha própria relação com a atividade relevante para o objeto de trabalho dentro do âmbito da dissertação.

Semana 1: Exercícios

Dia 1: Introdução ao desenho no campo expandido; uso de impedimentos, obstáculos e privação sensorial como meio de desenvolvimento do desenho.

Sob a orientação do monitor Max Holdaway¹ foi proposto o visionamento de um *slide show* cujo conteúdo serviu para fazer um enquadramento da definição de desenho e do estado da arte desta disciplina. A apresentação cobriu perspetivas do desenho desde as várias composições etimológicas da palavra *drawing* até aos artistas contemporâneos que usam este meio para o seu discurso artístico.

¹ Max Holdaway é escultor e formador na Slade School of Fine Arts. Na sessão de apresentação no início deste curso de verão ele afirmou que assume o desenho como uma parte integrante e importante em todo o seu processo criativo.

Os exercícios propostos a seguir à apresentação de slides foram do tipo *blind-blind drawing*, o que quer dizer que, quem está a desenhar não vê o objeto do desenho nem o próprio desenho que está a executar.

No primeiro exercício foi formado um círculo com os alunos sentados em cadeiras e com os olhos vendados. Em seguida, eram passados de mão em mão vários objetos que os alunos teriam de desenhar recorrendo apenas ao tato para o fazer. Durante o exercício foi instruído que os desenhos fossem executados alternadamente tanto com a mão direita como com a canhoto. O objetivo deste exercício era não só estimular a relação entre a perceção e o gesto, mas também fazer com que o executante do desenho se aperceba e questione as várias facetas dessa relação: como sinto o objeto? qual a sensação que ele me transmite? Para o que é que esta sensação me remete? Como represento a textura específica do objeto que estou a tocar?

O segundo exercício consistiu em desenhar um autorretrato, também de olhos fechados e recorrendo apenas ao tato. Aqui, também o objetivo era observar a relação entre gesto e perceção, havendo duas abordagens para o fazer: uma física e a outra, psicológica. Na abordagem física o executante do autorretrato era desta vez estimulado a usar partes do corpo das quais normalmente não toma consciência (qual a perceção que tenho das minhas costas ao tocarem o encosto da cadeira, p. ex.; como explorar e tatear o interior da boca usando a própria língua). Na abordagem psicológica era interessante tomar consciência, p. ex., da importância que determinadas partes do rosto assumem em detrimento de outras; como desenhar recorrendo a uma cartografia mental. Obviamente, nem todos os alunos se socorreram das mesmas ferramentas ou técnicas para executar o autorretrato. Um autorretrato, sendo algo muito pessoal, está sempre acrescido da impressão que o executante tem de si próprio. Este exercício pretendia justamente catalisar essa subjetividade. Na fig. 2 pode-se observar o conjunto dos autorretratos executados pelos alunos neste exercício, sendo o meu o que se vê na fig. 3.



Fig. 2 – Aspecto geral dos trabalhos da turma, no exercício de autorretrato executado em *blind – blind drawing*.

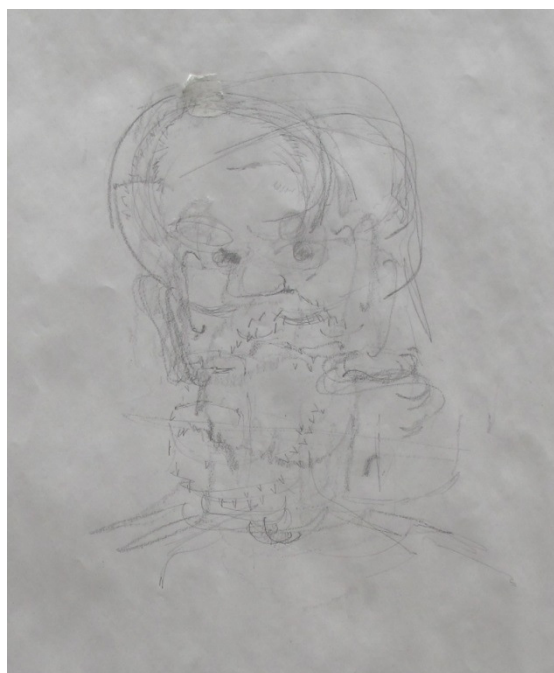


Fig. 3 – Autorretrato do autor, em exercício *blind – blind drawing*.

No topo da imagem da fig. 3 pode-se observar um pedaço de fita adesiva que foi colado no papel previamente à execução do autorretrato. Este pedaço de fita adesiva serviu como referência para orientar o traço e o gesto durante a evolução do desenho, podendo ser colocado no local que corresponderia ao topo da cabeça, ao centro do rosto ou outro ponto qualquer conforme a preferência do executante. No meu caso escolhi o topo da cabeça e servi-me dele como orientação para enquadrar o desenho. A minha

abordagem ao autorretrato foi um misto de perspectiva física e psicológica: comecei pela minha própria mente, na representação do crânio numa forma cubista. Os olhos, órgão sensorial de observação, assumem o protagonismo imediatamente seguinte. Os restantes aspetos e características físicas do rosto foram executadas por recurso ao tato (com as mãos), confiando exclusivamente na minha capacidade de concretizar a relação percepção - gesto.

Para o terceiro exercício, a turma foi dividida em grupos de três elementos. Em cada grupo, dois dos elementos deveriam desenhar um local, um lugar, que o terceiro elemento estaria a descrever. O local a descrever pelo terceiro elemento deveria ser um lugar da sua livre escolha, podendo ser um lugar imaginado, um lugar da sua memória ou um lugar *psicológico*. A descrição podia ser tanto uma descrição física como ser uma descrição socorrida pelas sensações associadas a esse lugar.

O objetivo era continuar com a concretização da relação gesto – percepção, introduzindo agora a variável do pensamento nessa relação: a descrição do lugar era sempre por recorrência da mente do indivíduo que o descreve; quem desenha a descrição feita pelo terceiro elemento do grupo interfere nesse registo com a sua própria mente, com o seu próprio pensamento.

No final de cada exercício, o monitor orientava uma reunião de apreciação conjunta dos resultados dos exercícios, onde cada um podia trocar livremente impressões com o restante grupo (Fig. 4).



Fig. 4 – Observação em grupo e troca de impressões sobre os resultados dos exercícios.

Dia 2: desenho como revelação; desenhar o impercetível, o invisível e o negligenciado; desenhar com o lado direito do cérebro.

O 2º dia ficou sob a orientação da artista Sarah Mcdonald² (já referida no capítulo das Considerações Finais), onde foram propostos 4 exercícios. A intenção subjacente aos exercícios era observar a capacidade que cada um tem de recorrer à parte direita do cérebro³ para executar desenhos com base na observação.

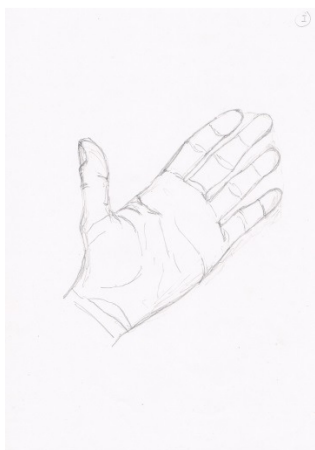
No primeiro exercício foi pedido aos alunos que desenhassem uma das suas próprias mãos recorrendo a três métodos diferentes: desenhar livremente a mão; depois, desenhar a mão sem olhar para o papel (observando apenas a mão); finalmente, desenhar a mão recorrendo a um misto das duas técnicas anteriores (fig. 5 e 6).



Fig. 5 – aspeto geral dos três desenhos da mão do exercício.

² Sarah Mcdonald é pintora e formadora na Slade School of Fine Arts. Para mais informação ver <http://www.sarahemacdonald.co.uk>.

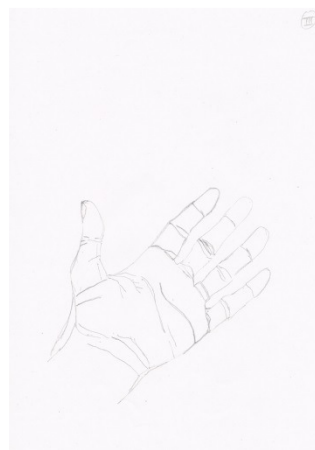
³ A investigação do foro neurológico demonstra que há uma relação entre a parte direita e a parte esquerda do cérebro. A parte esquerda do cérebro assume um modo verbal e racional, sendo os pensamentos processados em séries, reduzindo-os a números, letras e/ou palavras (símbolos). O lado direito, por seu turno, assume um modo não-verbal e intuitivo, processando os pensamentos em padrões ou imagens, compondo esses pensamentos em *coisas globais*. O lado direito não comporta reduções a símbolos (como as letras, números ou palavras) como o faz o lado esquerdo (Edwards, *Drawing on the Right Side of the Brain*, 2011). Para mais informação ver também: Edwards, B. (1993). *Drawing on the Right Side of the Brain*. London, UK: Harper Collins Publishers.



c)



d)



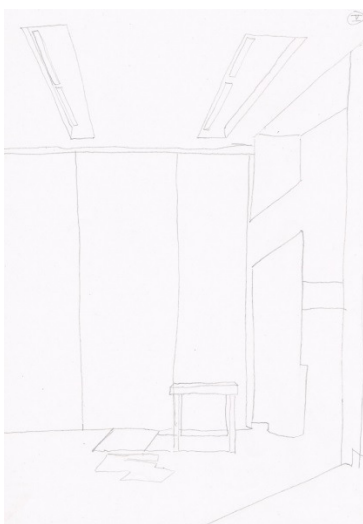
e)

Fig. 6 – Desenhos das mãos.

No segundo exercício foi proposto que se desenhassem aspectos interiores do estúdio, baseados na arquitetura ou decoração/mobiliário. A metodologia sugerida para este exercício consistia em desenhar o espaço proposto recorrendo a uma observação não linear desse espaço. O foco do exercício seria apurar a técnica de observação da interseção das linhas, formas e cores da arquitetura. Onde, p. ex., a luz que entra por uma janela e se projeta numa coluna de suporte ou parede, o desenho deveria refletir a constatação de que aquela luz projetada faz parte da arquitetura e que pode ser desenhada como tal (fig. 7).



a)



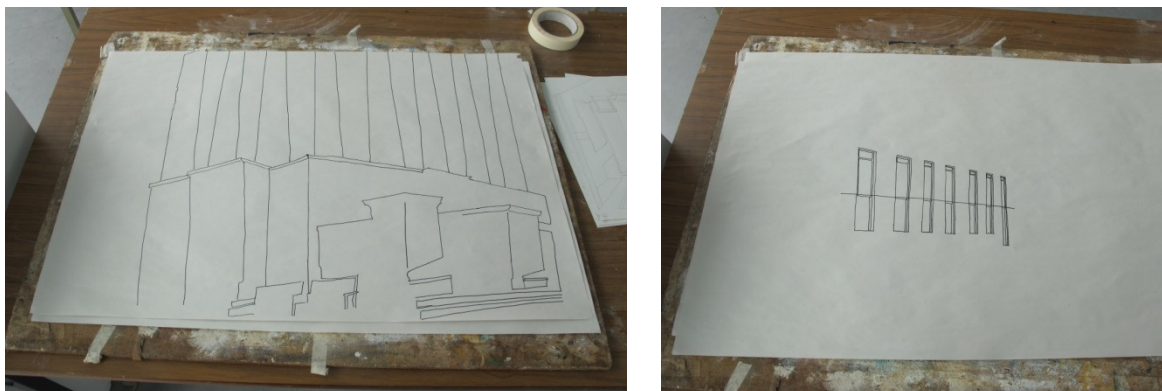
b)



c)

Fig. 7 – Desenhos do espaço interior do estúdio.

O terceiro exercício seguiu a mesma filosofia do anterior, mas desta vez o objeto seriam os espaços exteriores ao estúdio e os desenhos deveriam assumir uma escala maior (fig. 8).



a)

b)

Fig. 8 – Desenhos dos espaços exteriores ao estúdio (campus da UCL).

No decorrer deste exercício fui confrontado com a *noção de espaço negativo* na representação de um objeto (repare-se na forma como estão representados os bancos jardim no desenho da fig. 8 a). Representar em *espaço negativo* um objeto é representar toda a matéria envolvente ao objeto e excluindo o próprio objeto. Ele ficará representado pela inclusão na representação de tudo aquilo que ele não é.

O quarto exercício foi talvez o mais desafiante para a percepção da perspectiva e noção referenciada do espaço envolvente, e subsequente representação em desenho. Neste exercício, o desenho que se fez no exterior do estúdio deveria ser trazido para o interior do estúdio e afixado num local à escolha do executante (numa parede, junto ao teto, dobrado e colado sobre uma esquina, etc.). Seguidamente, o aluno deveria desenhar o local onde o desenho foi afixado de forma a interpretá-lo e representá-lo como se este fizesse parte da estrutura arquitetónica a três dimensões do estúdio. O desenho deveria resultar na representação de um misto real e virtual da arquitetura.

O processo era, por princípio, simples: tem-se um objeto a duas dimensões (o desenho) que se irá transpor para três dimensões (afixá-lo no interior do estúdio) que posteriormente irá ser representado e transposto novamente par duas dimensões. O processo seria elementar não fosse os problemas de percepção que ele acarreta, principalmente quando a mente do executante do desenho tem de interpretar o objeto a duas dimensões e transpô-lo para três dimensões de modo a poder representá-lo a duas

dimensões. Na minha execução do exercício optei por colocar o desenho num canto do estúdio (fig. 9).



Fig. 9

Porém, como o desenho parecia de alguma forma deslocado da arquitetura que o envolvia decidi afixá-lo um pouco mais acima, perto da junta (fig. 10).



Fig. 10

A representação final é a que se vê no desenho da fig. 11.



Fig. 11

O que me levou à escolha deste local foi o modo como o desenho executado no exterior se encontrava terminado junto ao topo da folha de papel: as colunas pareciam estar a suportar algo que não estava representado no papel. Além disso, a perspetiva com que estavam representadas as colunas parecia indicar ao observador estarem numa esquina ou num canto. No desenho final, as colunas que antes pareciam estar a suportar algo pareciam agora estarem a suspender algo. Foi ainda interessante notar o mecanismo criativo que permitiu construir um objeto com um certo carácter surrealista a partir da transposição – e representação – de objetos reais.

Numa outra hipótese de dar seguimento a este exercício coloquei outro desenho que executei anteriormente no exterior e fixei-o, em duas fases diferentes, no cacifo que me estava atribuído (figs. 12 e 13).



Fig. 12



Fig. 13

Numa primeira fase, fixe o desenho numa das esquinas do cacifo e executei o desenho como descrito anteriormente (fig.12). Numa segunda fase, mudei o desenho para outra esquina do cacifo e executei uma continuação do desenho anterior, na mesma folha de papel (fig.13).

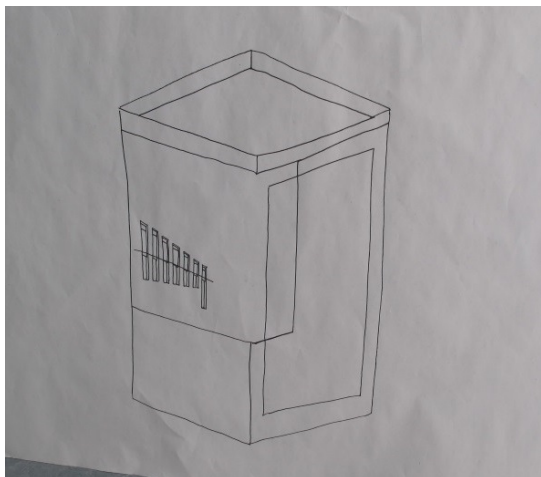


Fig. 14 a)

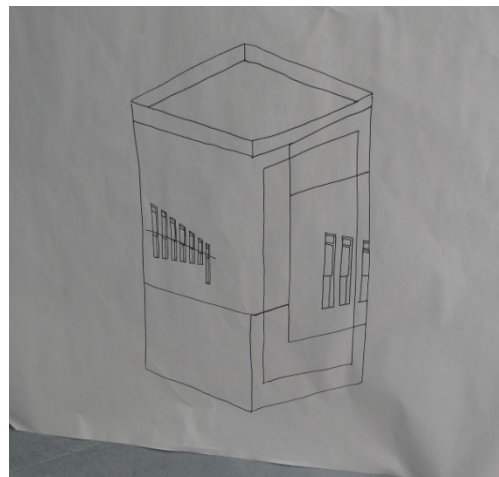


Fig. 14 b)

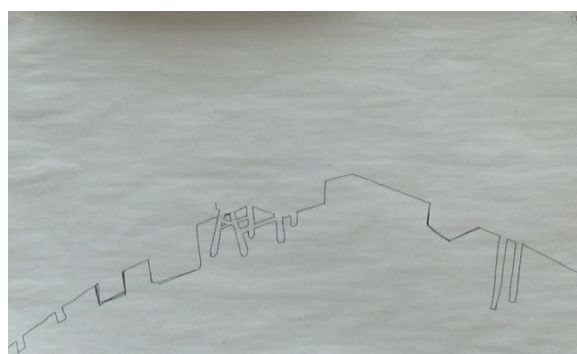
O aspeto particularmente marcante deste registo foi o jogo de perspetivas. O desenho das janelas executado no exterior sugere numa perspetiva oposta à que

posteriormente teve de ser registada (fig. 14 a)) no desenho final. A análise do motivo a desenhar por recurso à parte direita do cérebro é por isso, aqui bastante evidente. Outro aspeto da execução deste desenho prende-se com a denúncia linear do objeto registado: o topo do cacifo foi desenhado numa aproximação mais ou menos correta da perspetiva em que estava a ser observado o que facilitou a leitura do registo global – é fácil deprender que o desenho remete para um objeto físico. Se o topo não tivesse sido desenhado ou registado a leitura não seria tão literal, ficando aberta e, por isso, talvez mais interessante.

Após este exercício tive a possibilidade de explorar um pouco mais a representação da noção de espaço negativo. Executei os dois desenhos seguintes (figs. 15 e 16) que são uma representação do chão do estúdio pelo registo da perceção de todos os objetos que *não são* o chão.



a)

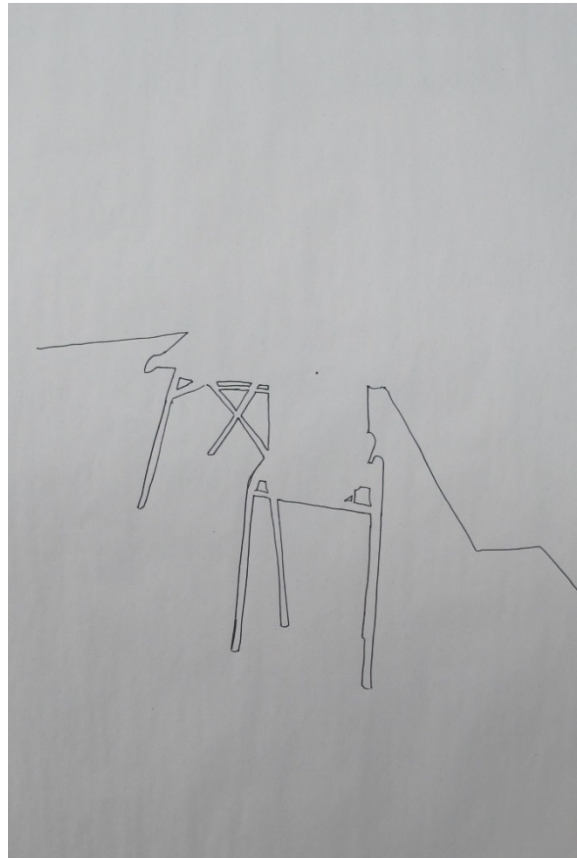


b)

Fig. 15 – Desenho do chão em espaço negativo: do lado esquerdo a realidade; à direita, a representação.



c)



d)

Fig. 16 – Outro desenho do chão em espaço negativo: do lado esquerdo a realidade; à direita, a representação.

Dia 3: desenho como construção; forma escultural – trabalhar com objetos, materialidade e desenhar na terceira dimensão.

Este dia de trabalhos foi orientado pelo monitor Jim Hobbs⁴, sendo o mote para os exercícios o trabalho com a materialidade do papel, i. e., explorar o material de suporte e não o material riscador.

Numa breve introdução, Jim Hobbs mostrou como a materialidade do papel poderia ser usada para construir elementos da disciplina do desenho e a partir daí usar esses elementos para a produção artística. Por exemplo, se se dobrar uma folha de papel ao meio obtém-se um vinco que, pelo seu característica reta, remete para o conceito de linha. Outro exemplo é o ato de amarrotar uma folha de papel, criando uma textura que pode

⁴ Jim Hobbs é artista plástico com trabalhos em escultura, instalação, vidro, 16mm e desenhos em papel. Para mais informação ver <http://jimhobbs.org/home.html>.

ser usada para aplicar valor no desenho. Implicado o conceito do uso da materialidade para desenhar, foi proposto que cada um fizesse um desenho usando apenas dois tipos de papel e nenhum material riscador. Era *permitido* usar vinco e dobragens, cortes, texturas, bem como colagens, suspensões sobreposições e fita adesiva. Numa primeira parte do exercício foi proposto que a execução do desenho partisse da observação e que a representação fosse também construída com recurso ao que se havia apreendido nos dois dias anteriores.

A primeira abordagem que fiz foi a representação de um aspeto interior do estúdio (fig. 17) devido à simplicidade do motivo e para me familiarizar com o *medium* – ou melhor, com o modo de empregar o *medium* – uma vez que a alteridade do processo era uma novidade para mim.

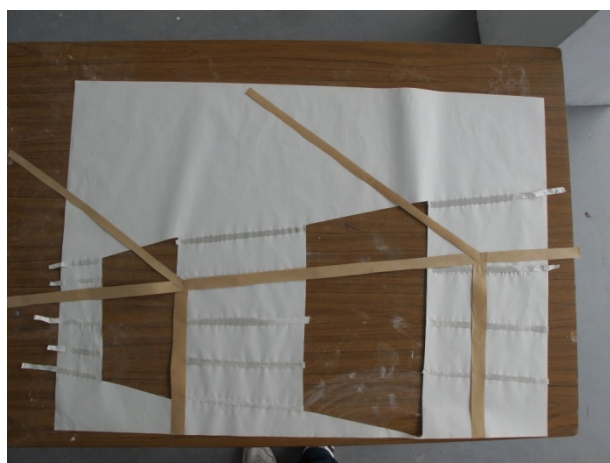


Fig. 17 – Desenho de um aspeto interior do estúdio sem recurso a qualquer material riscador usando apenas dois tipos de papel (*newsprint paper* e papel *kraft* castanho).

A proposta seguinte seria, a partir desta primeira abordagem, expandir o desenho para outros limites – de conceito, de espaço, de representação. Para compreender esta próxima abordagem optei por fixar o desenho na vidraça do estúdio, através da qual se podiam ver as janelas da parte antiga do edifício (e que era afinal o espaço/objeto que serviu de motivo ao desenho) (fig. 18).

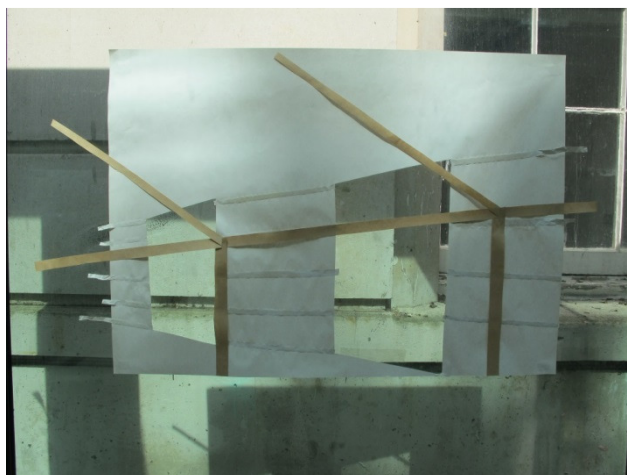


Fig. 18 – Desenho de um aspeto interior do estúdio sem recurso a qualquer material riscador usando apenas dois tipos de papel (*newsprint paper* e papel *kraft* castanho).

Num diálogo íntimo com a obra assim produzida, catalisado pela operação de fixar o desenho no vidro, a formalização deste desenho parecia agora solicitar uma expansão de algum tipo. A representação desenquadrava-se agora do espaço envolvente e, conseqüentemente, perdia-se a substância do desenho. Bem entendido, este desenho era apenas uma experiência e uma primeira aproximação à minha própria insegurança de enfrentar um trabalho com um *medium* (leia-se *conceito*) novo. Porém, experimentado e provado o potencial de um tal trabalho, foi proposto que se expandisse o desenho (vindo esta proposta ao encontro da minha anterior constatação para o desenho executado). Pegando no mesmo motivo/objeto, comecei a desenvolver um novo desenho, extrapolando os elementos gráficos do desenho anterior (fig. 19).



Fig. 19 – Executando a expansão do desenho da fig 17.

Para este exercício, o monitor *autorizava* agora a introdução de mais um tipo de papel, à escolha, para se trabalhar. Como no meu processo não sentia a necessidade de introduzir mais matéria, dispensei o uso do terceiro tipo de papel e continuei com os dois tipos de papel usados anteriormente (*newsprint paper* e papel *kraft*). O desenho acabado é o que se observa na fig. 20.



Fig. 20 – Desenho acabado à direita, vendo-se à esquerda o desenho anterior. Papel *kraft* castanho e *newsprint paper*.

Para finalizar o dia de trabalhos e para estimular o processo de exploração do desenho por recurso à materialidade foi proposta uma nova expansão do trabalho feito até aqui, instigando os alunos a fazer com que os desenhos assumissem agora outra escala e se introduzissem outras dimensões nas obras. Os desenhos deviam começar a tomar conta do edifício, sobrepondo-se a ele, integrando-se nele ou ainda servindo-se dele como suporte.

Para esta nova proposta e depois de observar o desenho durante algum tempo, optei por usar os níveis de visualização que a vidraça sobreposta à fachada parecia sugerir (fig. 21).



Fig. 21 – Desenho tridimensional em trompe-l'oeil inverso. (newsprint paper e papel kraft castanho).

Utilizei, por isso, esses níveis de visualização para executar um desenho em sentido inverso de *trompe-l'oeil* (trabalho a três dimensões que, quando observado de um ponto específico, parecia executado a duas dimensões). Na fig. 21, os pedaços de papel mais à esquerda estão fixos na parede do edifício mais antigo enquanto os que estão mais à direita estão fixos na vidraça.

Considero que este exercício serviu bem o seu propósito ao demonstrar o potencial da materialidade num desenho e da dimensão do desenho como construção.

Dia 4: desenho como viagem; redefinir o significado de viagem e abrir a abordagem ao registo de tempo e lugar.

Para este dia de exercícios a proposta era fazer ou experimentar, pessoalmente, cinco viagens e fazer o registo gráfico dessas viagens. As viagens podiam ser uma simples caminhada à volta do bairro, uma viagem de metropolitano ou uma viagem mental ou psicológica pelas memórias pessoais ou por lugares imaginários. A experiência de cinco viagens era o mote. A proposta do exercício tinha sido feita no fim do dia anterior a fim de que cada um pudesse observar e tomar nota da experiência que é a primeira viagem que faz num dia, como p. ex., o caminho que toma para ir de casa para as instalações da *Slade School* – como está o tempo, com quem se cruza no seu caminho, que sensações experimenta nesse caminho ao passar por certos locais, etc.

Para este exercício comecei efetivamente por registar o meu caminho desde casa até à escola, tomando apontamentos e tirando fotografias. Tal sugestão fez com que a

minha mente reparasse em pormenores que, apesar de estar há pouco tempo num local que não me era natural, de outra forma passariam despercebidos. Reparo e registo, por isso, o impacto do ar fresco da manhã assim que saio para a rua – o meu momento predileto do dia – para iniciar o meu caminho diário para a *Slade School*. Como todos os dias, justamente por estar há pouco tempo naquele país, reparo no impressionante movimento das ruas, com o seu trânsito maciço de automóveis, táxis e autocarros. Reparo também no trânsito de bicicletas, que circulam em vias próprias delimitadas nas ruas e não deixo de tomar nota como no meu país esse veículo não constitui um meio de deslocação alternativo como ali, apesar da corrente (em crescimento) de adeptos do ciclismo -acho que ainda se assemelha a algo de *kitsch*. Observo o silêncio que parte das pessoas com as quais me cruzo apesar do movimento (que possui algo de frenético), vendo-as concentradas nas suas jornadas pessoais diárias. Acho interessante o paradoxo entre o movimento das ruas e este silêncio *individual*. Reparo, afinal, como uma viagem banal diária me transportou de constatações mundanas do dia-a-dia para considerações de maior escala, observando os hábitos globais do povo de um país, numa jornada de pensamentos encadeados.

Ao chegar às instalações da *Slade School* foi efetuado um pequeno *briefing* onde se discutiu as várias jornadas individuais no caminho para chegar aquele local e de como se poderiam utilizar os processos que experimentámos para, agora sim, efetuarmos as cinco viagens do exercício proposto.

Para a minha primeira viagem, tomei como base a minha deslocação de casa para a escola pegando na constatação dos aspetos que normalmente escapam à minha esfera de consciência direcionada quando executo uma tal jornada. Optei, por isso, por mostrar graficamente essa dimensão consciente de reparar em coisas ou aspetos para os quais não se está alerta (ou pelo menos sempre alerta) quando nos deslocamos.

O processo envolveu o uso de partes do meu corpo que não as mãos para efetuar um registo gráfico de algum tipo. Para isso, preendi com fita adesiva pedaços de papel junto aos meus sovacos (fig. 22) de modo que estes impregnassem o papel com manchas de suor durante uma deslocação a pé pelas imediações da *Slade School*.



Fig. 22

Posteriormente, para realçar essas manchas, apliquei uma patina de pó de grafite sobre elas (fig. 23).



Fig. 23

A composição da obra gráfica foi exposta de uma forma bastante convencional, a duas dimensões, sendo as manchas os elementos gráficos centrais do trabalho (fig. 24).



Fig. 24

A meu ver, este trabalho em particular está dotado de um grande potencial de exploração: o que aconteceria se se cobrisse todo o meu corpo com papel? O que aconteceria se se aumentasse a distância da jornada? Estas são talvez questões para explorar no futuro.

Para a segunda viagem, comecei por executar algo mais óbvio: fixar papel nas solas dos sapatos, e observar as marcas que se registariam nesse suporte durante um périplo (fig. 25) O processo é bastante literal, mas esperava que despoletasse a possibilidade de outras abordagens para responder ao exercício proposto.



Fig. 25 a)



Fig. 25 b)

No final de uma caminhada até quase ao final da rua o aspeto das superfícies em papel é o que se observa na fig. 26.



Fig. 26 – Solas de papel depois da caminhada.

O artefacto gráfico que consegui construir tinha a intenção de remeter para um diagrama infográfico de deslocamento (fig. 27). O resultado final não é, na minha própria opinião, dos melhores conseguidos, valendo (sempre), e apesar de tudo, pelo potencial de exploração ao levantar novas questões: o que aconteceria, p. ex., se se aumentasse o *stress* da caminhada nestas condições? Seria preferível transpor o trabalho para a performance do gesto de caminhar – e conseqüente registo gráfico?

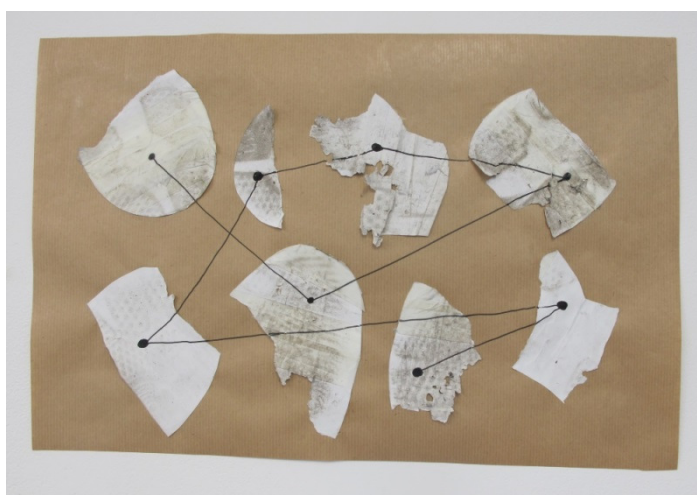


Fig. 27 – S/ *Título*, 2014. Colagem de solas experimentais de papel sobre papel *kraft* castanho.

A terceira viagem foi um processo bastante fácil de encontrar, atendendo à minha própria experiência numa cidade estranha. A desorientação e a ignorância dos caminhos usos e costumes é afinal natural para qualquer viajante num local que não lhe seja familiar. De um mapa turístico, recortei e extraí o equivalente ao percurso desde a minha casa até às instalações da *Slade School* (Fig. 28).



Fig. 28 – S/ Título, 2014. Mapa turístico da cidade de Londres com recorte.

Para um indivíduo que seja habitante de Londres reconhecerá (eventualmente) de imediato a porção de percurso que está em falta no mapa, na figura das ruas, locais ou pessoas ligadas a esse percurso. Porém, uma pessoa para a qual a cidade não seja familiar e que observe um tal mapa, não conseguirá ligar-se à identificação desse percurso.

A quarta viagem foi baseada na sempre presente cacofonia dos sons da rua de uma grande urbe. Nem sempre o transeunte tem a sua consciência orientada para esta esfera de sons, mas até que ponto seria possível cartografar graficamente um percurso com base nestes sons. Saí, portanto, para a rua munido de um bloco de apontamentos e com a mente sintonizada para a esfera de sons que me envolve. No bloco de apontamentos fui descrevendo os sons que se iam passando à minha volta enquanto executava um périplo à volta de um quarteirão perto da *Slade School* (fig. 29). Esses apontamentos foram depois transpostos para uma composição gráfica em que o elemento principal era a mancha constituída pelo texto e não os símbolos gráficos na forma das palavras (fig. 30).

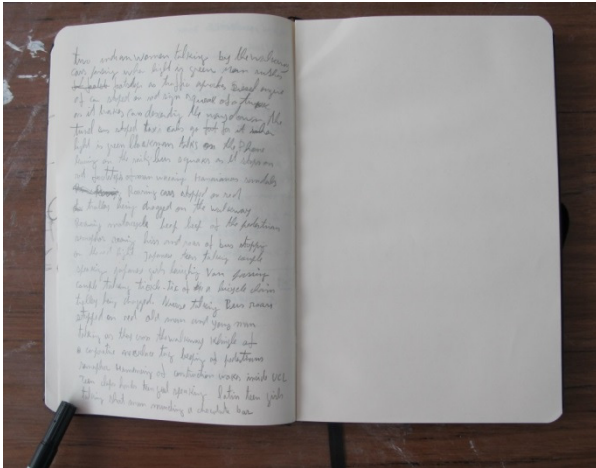


Fig. 29 – Um folha de apontamentos efetuados quando da jornada pelo bairro.

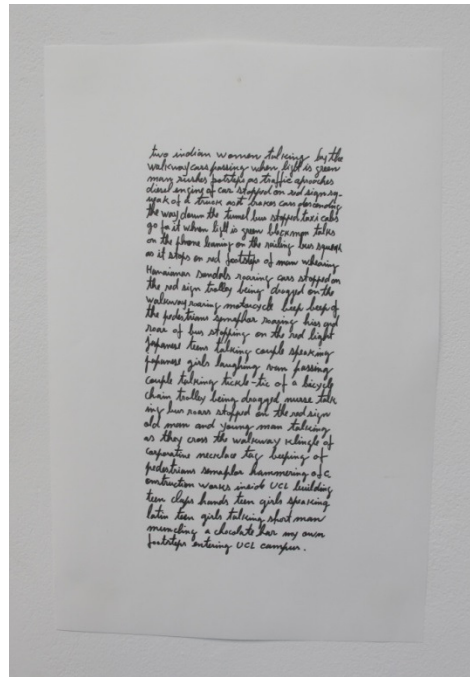


Fig. 30 – S/ Título, 2014. Marcador preto s/ papel.

A ideia não era definitivamente construir um mapa que desenhasse com exatidão o meu percurso. Antes, a ideia era expor a possibilidade desse acontecimento e duma tal cartografia. O resultado gráfico final pretendia justamente abrir o leque de leituras para além do simples mapa ou do simples registo estético.

A quinta viagem foi uma viagem da mente, pelas noções de limite/fronteira de um local e, em simultâneo, pela interioridade do desejo de partir do viajante. Numa folha de papel desenhei, com o auxílio de escantilhões; palavras cujo significado⁵ remete para o oposto ao desejo de libertação que uma viagem pode transportar (fig. 31 a)).

⁵ Só mais tarde notei o erro ortográfico de uma das palavras inscritas na obra: onde se lê *premisses* (trad. de premissas, pressupostos) deverá ler-se *premises* (trad. de instalações, local).



Fig. 31 a) – *Premises, Inbox, Inbound, Inside*, 2014. Grafite s/ papel.



Fig. 31 b) – Local de instalação do trabalho.

A instalação do desenho foi deliberadamente escolhida para pôr em relevo a intenção da obra: o trabalho foi afixado numa das portas de acesso ao estúdio, do lado de dentro, para que os transeuntes pudessem ler quando estão no interior do espaço (fig. 31 b)).

Dia 5: Crítica de grupo do trabalho desenvolvido durante a semana

Considerando que os primeiros dias foram dedicados a exercícios de carácter formal, a discussão recaiu sobre a única possibilidade de trabalho pessoal entabulada nessa semana: os trabalhos dos dias 3 e 4. Apenas nesses dias foi possível contribuir com uma abordagem pessoal não literal, ou não expectável, *a priori*, ao trabalho proposto. Jim Hobbs, que orientava os trabalhos na manhã desse dia, propôs que cada um escolhesse um trabalho efetuado no dia 4. Para mim, o trabalho mais marcante fora o exercício das cinco viagens, cinco registos, com predominância para a 5ª viagem. A escolha justificou-se por ser o trabalho que mais dúvidas me suscitou e que mais questões levantou, quer durante o processo de execução, quer depois da obra acabada e exposta. Durante a discussão de grupo, observei que as leituras que os meus colegas – a audiência – faziam da obra na sua maior parte correspondiam à minha própria intenção

para o trabalho. Foi com este desenho (*Premises, Inbox, Inbound, Inside*) que descobri algo acerca do meu próprio processo: quanto mais dúvidas tenho durante a execução de um trabalho artístico, maior certeza parece haver de estar na direção certa. O trabalho *Premises, Inbox, Inbound, Inside* foi também o que começou a suscitar mais questões relacionadas com a formalização de um desenho e com a (minha) própria definição de desenho. Durante da sua execução tentava obter a resposta para a pergunta *estou escrever ou estarei a desenhar letras?* Na verdade, o único aspeto que ligava este trabalho à escrita era apenas a forma dos grafismos. Tudo o resto – desde o gesto até ao material (bastante tradicional: papel e grafite) – relacionam-se mais com o desenho do que com a escrita.

Semana 2: Desenvolvimento de trabalho pessoal

No primeiro dia da segunda semana procedeu-se a uma discussão de grupo com vista a elucidar os elementos da turma da prossecução de um objeto de trabalho que seria desenvolvido de forma pessoal. Os *workshops* que iriam acontecer durante as manhãs (manhãs de terça, quarta e quinta feiras) seriam facultativos e serviriam de complemento a esse desenvolvimento de trabalho pessoal, proporcionando novas ferramentas, novas formas de experimentação e, por conseguinte, novas abordagens a considerar para o objeto de trabalho. Considerando os meus objetivos iniciais quando me inscrevi neste curso decidi rebuscar algum do trabalho que já havia sido desenvolvido no âmbito da dissertação. Peguei, por isso, no elemento dos sacos plásticos. O Processo subsequente encetado nos 4 primeiros dias desta semana encontra-se já descrito no cap. III da dissertação, e constitui parte integrante do processo criativo da sua componente prática.

Paralelamente, decorreram os *workshops* que na verdade não resultaram num contributo direto para o desenvolvimento do presente trabalho.

No primeiro *workshop*, que ficou sob a orientação da artista Sarah McDonald, fez-se uma minúscula introdução à preparação de superfícies em papel para pintura. No decorrer do *workshop*, houve lugar a uma conversa informal sobre o prisma pessoal daquela artista acerca da definição de desenho, com particularidade para os trabalhos de preparação que ela executa antes das obras em pintura definitivas. Essa conversa foi mais tarde formalizada por *e-mail* e recuperada para as conclusões do cap. II desta dissertação.

No *workshop* do dia 3, foram introduzidos métodos de moldagem de baixa tecnologia, sendo o gesso o principal material em exploração. A experimentação produziu um trabalho de resultados interessantes, com potencial para serem explorados no futuro, mas que infelizmente não tinham enquadramento para o trabalho que eu estava a desenvolver (fig. 32).

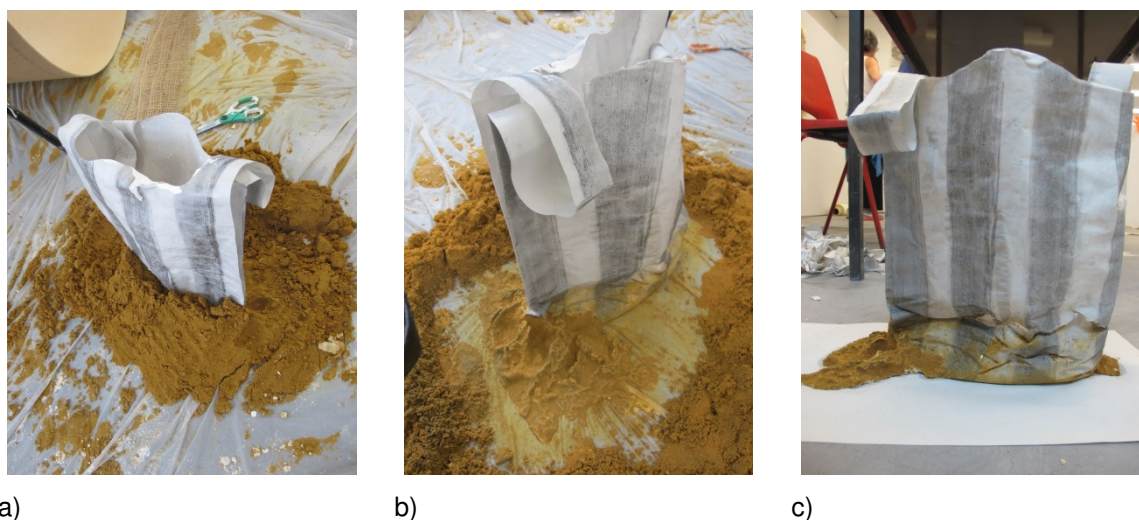
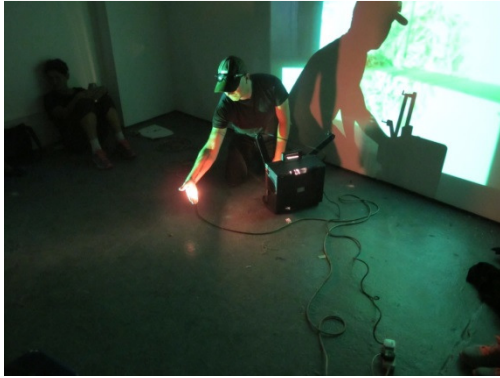


Fig. 32 – Três etapas de uma experimentação com gesso e uma das réplicas dos sacos (para alcançar *the 'bagness' of the bag*).

Segundo Max Holdaway, o monitor deste *workshop*, a intenção desta experimentação era criar uma condição que mostrasse *the 'bagness' of the bag*⁶. O conceito era interessante, mas, como referi, sem aplicação imediata.

No dia seguinte, Jim Hobbs orientou um *workshop* sobre a dimensão do tempo no desenho. Essencialmente, abordaram-se várias técnicas de projeção (projeção vídeo digital, 16 mm e com retroprojektor), demonstrando várias possibilidades dentro de cada técnica, e desenho direto em película cega de 16 mm (figs. 33 e 34).

⁶ O termo é de Max Holdaway (sem tradução literal).



a)
b)
Fig. 33 – Demonstração de possibilidades de projeção.



Fig. 34 – Desenhando diretamente em película cega de 16 mm com um estilete.

Apesar de o trabalho em película de 16 mm se ter revelado interessante, este *workshop* permitiu executar a obra da fig. 35, mas, em última análise, não contribuiu para um resultado assertivo que pudesse ser integrado no trabalho que estava a desenvolver para a dissertação.



a)



b)

Fig 35 – Duas possibilidades de trabalho com projeção.

O último dia da semana foi reservado a uma crítica/discussão em conjunto dos trabalhos e dos processos efetuados ao longo da semana. A parte relevante dessa discussão encontra-se apontada no cap. III.

Atividade extracurricular: a palestra de Neil Spiller.

Durante o curso, e fora do horário de laboração das aulas, tiveram lugar diversas palestras ministradas tanto por autores convidados pela escola como por antigos alunos (também convidados). Nesse conjunto de palestras apenas ressalvo como digna de nota a palestra proferida por Neil Spiller. O potencial contributo da obra deste arquiteto confirma-se na forma de uma referência efetiva quando se discute a evolução dos paradigmas do desenho (ver cap. II da dissertação).

De postura serena e humor subtil, Neil Spiller construiu para si um mundo de arquitetura ideal – e idealista – que só teria concretização possível no acaso do encontro de uma conta bancária multimilionária e uma grande dose de loucura numa mesma pessoa. Desse seu mundo arquitetónico chegam-nos apenas os desenhos que ele executou ao longo dos anos, produzidos por si ou, em certas ocasiões, em colaboração com outros artistas e arquitetos. Esses desenhos são a única concretização – para já – possível da sua arquitetura, constituindo *per se* autênticas obras de arte.

Considerações finais

Os exercícios do segundo dia foram bastantes desafiantes ao retrataram a racionalidade da noção de observação, transferindo-a ou transpondo-a para outra dimensão, para a dimensão de percepção de *coisas globais*, de imagens, de espaço e não de regras ou símbolos. A cognição do mundo à nossa volta é feita por um misto de interpretações processadas por ambas as partes – direita e esquerda – do cérebro. Porém, nos exercícios do segundo dia ao colocar o foco na observação do espaço que nos rodeia com o lado direito do cérebro, afetaram o modo como agora observo esse espaço: como orientar a minha consciência quando observo uma porção desse espaço?

O potencial do desenho como construção (ver exercício do terceiro dia) evidenciou bem a importância da materialidade na execução de uma obra gráfica. Esta foi uma componente importante para os meus trabalhos futuros, tomando em linha de conta a superfície e a sua materialidade na representação. A exploração desta componente contribuiu também para a minha parametrização do desenho no campo expandido. Além disso, o exercício do terceiro dia mostrou também que se ultrapassou a fronteira entre duas e três dimensões numa obra gráfica, transpondo elementos do desenho (linha, textura, tom, valor) para a materialidade do papel (dobra, corte, rasgo, rugosidade). Definitivamente, um desenho não mais se detém nos limites da *moldura* folha de papel. A folha de papel, ela própria, passa a ser uma componente gráfica da obra.

A questão subjacente ao curso era enfrentar e conseguir explicar os novos paradigmas formais das construções do desenho. No meu entendimento, pelo que observei para mim próprio e pelo que observei através dos meus colegas, o curso foi bem-sucedido, tendo sido capaz de *partir os pés de barro* – pelo menos os meus – e dessa forma contribuir para um melhor entendimento da disciplina do desenho. Apesar de ter sido necessária uma certa clivagem de assuntos, técnicas e abordagens, o curso também serviu como agente coadjutor da componente prática da dissertação.