

Acordar o gesto: regresso à prática do Desenho em cumplicidade com a escrita e actividade curatorial

RESUMO

Como recuperar o gesto da prática do Desenho que a escrita de uma investigação suplanta e uma opção curatorial medeia?

É esse o mote do presente ensaio que propõe um questionamento sobre a relação entre o Desenho, a escrita e a actividade curatorial, através de um exercício prático. A estrutura orgânica intrínseca às pulsões da criação não é exclusiva do artista. Convém não esquecer o prazer e descoberta do investigador no seu processo de gerar conhecimento, bem como o “acto criativo” da mediação do curador com o artista, público e instituição. Assim, pretendemos não só ensaiar, como recuperar uma gestualidade que ficou parada e esquecida no tempo devido à proeminência do texto, que o trabalho académico ainda dá primazia. Esse encontro expressa uma escolha artística e curatorial, que encaminha o leitor e público para a investigação desenvolvida, e para a ideia de que *desenhar é essencialmente descobrir*.

PALAVRAS-CHAVE

Desenho; Gesto; Escrita; Actividade curatorial; Fronteiras.

INTRODUÇÃO

O presente artigo é uma reflexão sobre a natureza e as potencialidades do Desenho como prática aberta à escrita e actividade curatorial. Enquadra-se num projecto de doutoramento em curso (área dos Estudos Artísticos) que se centra nele como forma de pensamento e conhecimento de um lugar, através de uma prática artística e colaboração museológica. Neste espaço, problematizamo-lo num exercício que visa recuperar uma *gestualidade* que deixou de ser trabalhada, devido à presença dominadora do texto no trabalho académico. A investigação artística é assim o marco de um novo tempo: a testagem da componente prática que se antevê.

Desenhar é essencialmente descobrir. Assente nesta premissa, reforçamos a crescente autonomia do Desenho, pondo em causa as suas fronteiras (plásticas, filosóficas, espaço-temporais, ...). Indisciplinamos, ainda mais, a (in)disciplina. Uma obra cria linhas de sentido, mas também alguns vazios, portanto a experiência estética precisa de ser discutida e argumentada. Mas todo o modo de expressão artística vai muito para além da linguagem. As marcas ou sinais deixados pela passagem do riscador não são tão importantes como aquilo que nos levam a descobrir. Seja qual fôr o suporte, revelam muito mais aquilo em que nos transformámos do que o que vimos (Berger 2007, 3). Assim, o conhecimento abarca um desconhecimento e incompletude incomensuravelmente maiores – toda a matéria extravasa a disciplina que a contém (Bebiano, Menezes, Ramalho e Neves 2022). Um dos actuais problemas é como trabalhar o conceito de “invisível”. À medida que cresce a nossa compreensão sobre a complexidade

do mundo e novos modos de ver e fazer, também cresce a percepção de que os problemas são mais dificilmente resolvidos dentro de fronteiras disciplinares bem delimitadas. Neste sentido, torna-se fundamental estimular a sua comunicação, escutarmos e sabermos o que outras pessoas estão a falar de lugares que não são os nossos (Bebiano, Menezes, Ramalho e Neves 2022).

Para começar, situamos os termos que aqui usamos. “Desenho” indica a própria disciplina num amplo sentido – como o meio mais primário de formulação de ideias, e de descodificação e descoberta daquilo que vemos. Já “desenho”, engloba as imagens e objectos concretos que referimos e mostramos. Os suportes e materiais que utilizámos foram um *software* de imagem vectorial, assim como papel e sépia. Ao longo do ensaio, saímos progressivamente do ambiente digital para o mais “manual”. Ao nível técnico, não exploramos o Desenho como escultura/instalação, isto é, acções como “escavar”, “edificar” (Inácio 2021, 107) ou “subtrair” o material (Cruz e Paola 2021, 130). Interessa-nos, apenas no plano bidimensional, *sentir* o corpo que desenhamos através de uma linha, ao qual adicionamos rectângulos brancos que funcionam como biombos – escondem e revelam novos sentidos e significados.

Em relação à estrutura, o artigo é composto por autores ligados às três áreas temáticas da presente edição da *RIACT* (actividade curatorial, investigação e criação artística), embora o fio condutor seja a própria investigação artística. Num primeiro momento, analisamos a permeabilidade dos papéis do artista, curador e em particular do investigador. Sendo uma extensão da escrita do texto, usamos diagramas auxiliares para visualizar alguns problemas e questões da investigação artística. De seguida, afunilamos a reflexão pensando na natureza do Desenho e da actividade curatorial. Por fim, apresentamos o exercício proposto: uma montagem de imagens que marca o regresso à prática artística e gestualidade do Desenho.

AUTORES, INVESTIGADORES E CURADORES FLUTUANTES

Ernst Gombrich (2001, 15) diz-nos que não há arte, apenas artistas. Mas poderá existir o seu oposto? Quem também os constrói é o curador. E um investigador, pode simultaneamente ser um artista e curador?

*
**

Se por um lado podemos questionar o papel e autoria do artista e curador, por outro, podemos também questionar os do investigador. Em certa medida, a própria investigação já é um “exercício artístico e curatorial”, uma mediadora que (re)liga culturas, mapeia e abre novos trilhos e diálogos possíveis. Contamos sempre uma história, invariavelmente, por mais que a ocultemos.

Há obras que imediatamente levantam a questão da “autoria” do artista¹. A sua circulação e reconhecimento, dentro e além-fronteiras, poderão não ser suficientes para ele existir. A título de exemplo, nalguns casos da chamada “Arte Bruta” ou “Arte *Outsider*”, parece-nos que só falta o artista: a sua intencionalidade ou consciência da sua autoria. No entanto, os próprios artistas “contemporâneos” também diluem fronteiras: as disciplinares, as convenções dos *medium* e os posicionamentos políticos (Sullivan 2011, 93). Ou seja, não estão presos a fronteiras disciplinares ou a locais físicos e culturais que limitam o que pode ser visto de outra maneira. Ao trabalharem com base na arte contemporânea, as concepções de “disciplina” são incertas e os critérios abertos. Ademais, os artistas agem no discurso cultural como criadores, críticos, teóricos, professores, activistas e/ou arquivistas (Sullivan 2011, 95-96). Incluímos aqui os curadores. Apesar de a escrita ser o seu lado mais visível, eles podem envolver-se de tal forma com os artistas, que influenciam em grande medida os objectos artísticos durante o seu processo de criação e, conseqüentemente, as exposições e acontecimentos daí resultantes. Até aí chegar, o processo de “curar” também demora um tempo considerável de preparação, produção e divulgação, algo semelhante às fases de uma investigação.

E é nesta flutuação que encontramos o “artista-investigador” e, a nosso ver, o “curador-investigador”. Ele é visto como participante de uma prática pós-disciplinar. Desconfiando de uma metodologia prescrita e tentando

1 . Um desses casos é o do agricultor Jaime Fernandes que, em internamento psiquiátrico e para passar o tempo, desenhava. Sem ele próprio saber foi transformado em Jaime, o “artista”. Apesar de hoje a sua aceitação no meio artístico e interpretação serem mais amplos, os seus desenhos colocam em causa três coisas: os conceitos de «arte» e de «artista», e o potencial valor artístico de obras de “não-artistas” na história e circuito das artes. Contudo, há obras e histórias de vida que porventura não devessem ter saído da esfera privada.

sustentar as suas perguntas, vai para além dos limites de conteúdo existentes. Apesar do ambiente universitário exercer uma autoridade disciplinar, o desafio é como ser informado por ele mantendo uma certa integridade e liberdade sobre a natureza “pós-disciplinar” da investigação artística (Sullivan 2011, 96). Importa agora defini-la. Segundo Shaun McNiff (2008, 29), há uma distinção fundamental a fazer entre:

a. A investigação *art-based*, que implica o uso sistemático do processo artístico, a criação real de expressões artísticas nas diferentes formas de arte (ex. desenho, cinema, dança, ...) como um meio *primário* de compreender a experiência e vivência dos investigadores e das pessoas envolvidas no estudo;

b. As investigações em que as artes desempenham um papel significativo, mas que são sobretudo usadas como um conjunto de *dados* em disciplinas que utilizam métodos mais tradicionais (ex. história da arte, sociologia).

A investigação *art-based* tem estado cada vez mais presente em estudos que abordam a natureza da experiência artística, tanto no ensino superior como na prática profissional. Tal como a ciência, usa a *experimentação* sistemática para gerar conhecimento sobre o mundo. No entanto, facilmente nos perdemos numa investigação *art-based* quando as questões se pessoalizam demasiado e afastam de um foco maior, ou se tornam muito complexas e dispersas (McNiff 2008, 33). No fundo, quando ficamos presos a uma narrativa ou poética, o que naturalmente acontece com os artistas e até curadores. Podemos visualizá-lo no diagrama que mostramos (ver Figura 1). A linha² emaranhada representa o ponto de partida (a conceptualização) e chegada da investigação (a tese). Sendo impossíveis de localizar, opõe-se a uma investigação sem prática artística, ou que desconsidera o contexto e as práticas concretas dos artistas (um caminho linear e menos aberto a outras disciplinas).

2 . Tim Ingold, antropólogo, usa o Desenho como meio de visualização do seu discurso no livro *Lines: A Brief History* (2007). A linha é o dispositivo conceptual e visual que articula a ideia de que, no dia-a-dia, os humanos criam linhas em todo o lado (relações). Gestos como caminhar, desenhar e escrever são constituídos por linhas em permanente movimento. O autor pretende assim definir um novo campo de pesquisa: a “antropologia da linha” (Ingold 2007, 1).



Figura 1. Autora; *Diagrama do caminho a percorrer numa investigação (da conceptualização à tese)*; Desenho; Software de desenho vectorial; 2115x2115 px; 2022; Autora.

Com efeito, a experimentação e compreensão da investigação *art-based* podem ser o seu primeiro resultado e base para futuras aplicações. Idealmente, o método desenvolvido deverá poder ser replicado por outros investigadores. Podemos partir de um conceito ou questão, mas cedo percebemos que as ferramentas das ciências sociais e humanas são insuficientes ou inadequadas. Por isso, acabamos por desenvolver o nosso próprio método, um processo que pode ser mais demorado e exigente de argumentar e comunicar aos pares. Assim sendo, parece-nos que esta é a mais interessante e desafiante característica da investigação artística: o (re) desenhar do próprio método.

E aí levanta-se um outro problema: a delimitação das fronteiras disciplinares. Para Henk Borgdorff, a investigação artística move-se entre o mundo da arte e da academia. A relação entre a ciência e a arte pode parecer óbvia. Tentar distinguir o que pertence à investigação artística envolve criar fronteiras entre o que é e o que não é ciência. Demarcar o nosso assunto implicaria distinguir a arte da “não-arte”, como Arthur C. Danto propôs (Borgdorff 2013, 131). Tal não será tão interessante como a demarcação entre o domínio da prática artística e da ciência ou do domínio do quotidiano. A “essência” ou natureza da arte foi suplantada pela dinâmica

do seu mundo, onde diferentes domínios da vida se podem interrelacionar. A arte é um conceito histórico e cultural que se molda com o tempo. Não é estável porque as supostas fronteiras desse mundo são permanentemente redesenhadas (Borgdorff 2013, 132). O nosso segundo diagrama representa-as (ver Figura 2). Contém três disciplinas distintas com relevância variável (espessuras de traço), mas que se aproximam através da ligação *única* feita pela própria investigação (a linha laranja). O método será determinante para aferir a sua sustentação e “qualidade”.

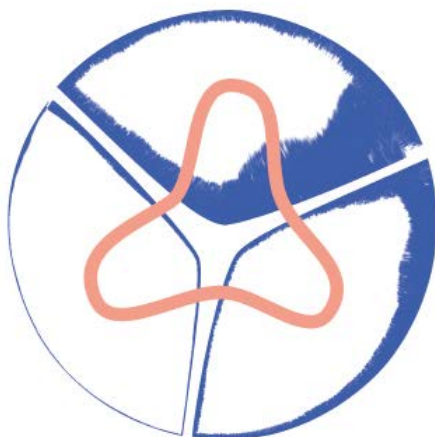


Figura 2. Autora; *Diagrama das fronteiras disciplinares de uma investigação*; Desenho; Software de desenho vectorial; 3769x2115 px; 2020; Autora.

A investigação artística também é um trabalho de fronteira em duas direcções. Primeiro, os seus temas, questões e resultados são apreciados e têm significado, tanto no mundo da arte como da academia. Aqui a investigação artística parece divergir da investigação académica mais tradicional, cuja relevância e validade são sobretudo determinadas numa espécie de “fortaleza”: os pares, a academia e as universidades. Contudo, isso tem vindo a alterar-se. O debate internacional sobre a relevância e valorização da investigação académica, o aparecimento de programas de pesquisa inter ou transdisciplinares e o reconhecimento de formas não-tradicionais de produção de conhecimento, indicam que a sociedade não deve ser descurada. A sua qualidade é determinada por um grupo de pares alargado, no qual os participantes também têm espaço para a sua voz. No

entanto, acaba sempre por ser julgada e avaliada pela comunidade científica (Borgdorff 2013, 132).

Numa qualquer investigação, com ou sem prática artística, o mais relevante talvez seja a própria *descoberta*, ao invés da confirmação daquilo que já sabemos ou tomamos como garantido. Movendo-se na fronteira entre o mundo da arte e da academia, consideramos o investigador como o mediador entre o artista e curador. Mostramos um diagrama em árvore elaborado no decurso do nosso projecto que o exemplifica (ver Figura 3). Trata-se de uma representação simbólica dos encontros e ideias gerados ao longo da investigação (pessoas, áreas e temáticas), partindo de uma singularidade (a investigadora). O intuito é ir adicionando outras camadas de informação.

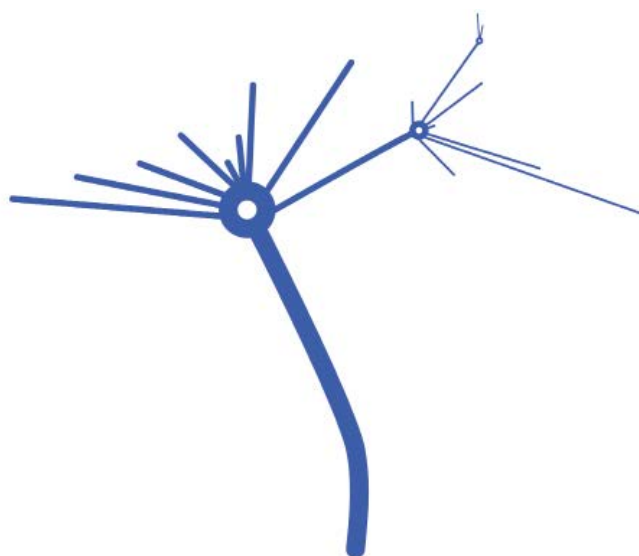


Figura 3. Autora; *Diagrama em árvore dos encontros e ideias gerados ao longo do projecto*; Desenho; Software de desenho vectorial; 3769x2115 px; 2021; Autora.

DISCIPLINAS INDISCIPLINADAS

“Disciplina” pode significar controlo e vigilância, mas dificilmente as podemos descartar. De outro modo, como definiríamos a nossa área e nos apresentariamos? No fundo, como nos defenderíamos perante os nossos pares?

*
**

A que abordamos é o Desenho. Os nossos mais ancestrais antepassados também observavam e faziam traços, muito antes do primeiro “artista” descobrir que, pela linha, conseguiria delinear algo. Delinear é criar

uma espécie de fronteira invisível, tanto naquilo que observamos como naquilo que desenhamos. Na mesma lógica, o Desenho é uma disciplina “indisciplinada”, dado que ainda não tem consolidado um estatuto artístico e, muito menos, epistemológico. Os museus de maior escala integram colecções de Desenho, embora com estatuto inferior em relação a obras fisicamente menos frágeis. Contrariamente a uma pintura ou escultura, não raras vezes, um desenho perde-se por entre livros, manuscritos ou até noutros desenhos. Devido às suas características físicas, uma folha de papel (o suporte ainda mais comum e tradicional), mais facilmente adquire marcas do tempo, como dobras, manchas e sujidade. Esboços documentativos de uma prática em ateliê geralmente não são assinados. Há que seguir e reconhecer certas pistas e sinais para “encontrarmos o autor”. Contudo, no pensamento contemporâneo, o Desenho tem deixado de ser visto como algo mais acessório ou prova de uma obra “final”, como uma pintura (Petherbridge 2014, 9). Autonomamente, revela-se uma área ainda pouco estudada na investigação fora das Belas-Artes. A lacuna de investigações é maior se considerarmos abordagens interdisciplinares, isto é, aquelas que se libertam da sua disciplina e dialogam com outras, como é o caso dos Estudos Artísticos. Com efeito, a própria noção de “disciplina” relativamente ao Desenho é bastante discutível, pois o seu conceito é, eminentemente, problemático. Será que é arte? Esta pergunta parece-nos da maior relevância para o definir. Pedro A. H. Paixão defende que não é uma arte. Para além de não ser um *medium*, enquanto suporte material, técnico ou lógico, também não é uma arte enquanto técnica ou conjunto de regras transferíveis entre gerações, a partir de cânones fundados numa determinada historicidade (Paixão e Robalo 2016, 72). Além disso, por ser muito permeável ao contexto, adquire diversos usos e funções. A título indicativo: (i) permite documentar, estudar e compreender *in situ* a Natureza e o meio envolvente, através de esboços e desenhos; (ii) auxilia na visualização do conhecimento nas ciências, utilizando ou não instrumentos técnicos; (iii) e é a forma originária das escritas mais antigas (as ideográficas, como a chinesa). Por agora, deixamos questões de ordem ontológica de lado.

Em paralelo, a curadoria é um campo que também tem vindo a ganhar terreno. De certa forma, é um trabalho não de “curar”, mas de tratar algo. Envolve a pesquisa, selecção, organização e montagem de várias obras e artistas para criar um diálogo ou “família”, com consonâncias e

discordâncias, que é depois apresentada publicamente para poder ser fruída, divulgada e discutida. Nas últimas décadas, o curador tem muitas vezes substituído o artista, ganhando autoridade ao transformar-se numa instituição em si mesma (Moon 2015, 235), ou profissionalizando-se através de cursos e formações. Não obstante, há que distinguir o “curar” da “actividade curatorial” (Martinon 2015, 12). A primeira, abarca as práticas profissionais de montar exposições. A segunda, a que nos interessa, relaciona-se com o contexto expositivo intencional e intencionalmente, ou seja, os conhecimentos e encontros gerados com as pessoas, situações e objectos. Não é uma linha de montagem, mas mais uma escrita para os outros, uma dádiva de imagens, palavras e gestos que se abrem ao público e à discussão (Martinon 2015, 12-13). Já fora da exposição pública, há algo muitas vezes desconhecido: as *cumplicidades* entre o artista e o curador. Existem duas atitudes: uma que leva o curador a trabalhar com os artistas de quem se sente próximo e nutre mais afinidades (estéticas e não só); e outra mais “técnica” que o faz trabalhar com qualquer artista, focando-se mais nos objectos e menos num certo pendor (auto)biográfico (Faro, Matos e Melo 2015, 117). O contexto de ateliê é especialmente propício para se afirmarem estas relações, e condicionarem futuras escolhas e colaborações. Assim, um curador não deixa de ter a sua marca autoral em diversos momentos, dado que tem um discurso e prática próprios. Mas não quer dizer que crie uma obra de arte ou seja artista (Faro, Matos e Melo 2015, 120-121). Provavelmente, não conseguirá ter a distância necessária para ser o seu melhor artista, e vice-versa. As leituras que cria não devem ser meras ilustrações de pensamento ou de modelos curatoriais. Em última análise, consideramos que um curador deve sempre *estar ao serviço* do artista. Ou seja, trabalhar para, com e em função dele e das suas obras, nunca esquecendo de as contextualizar (Faro, Matos e Melo 2015, 124-126). Isto também se aplica aos que são paralelamente conhecidos como “artistas”, e/ou que trabalham em duplas, grupos e exposições colectivas. Tal como no Desenho, a actividade curatorial é um lugar de fronteira e de possibilidades. Não está presa a um determinado discurso, disciplina, área bibliográfica ou ideologia.

ACORDAR O GESTO

Drawing is the basis of everything, of my thought, of my work, (...). For me, the process of drawing with my hand and my pencil and the process of writing are one and the same, and my ideas flow in a visual or verbal but absolutely intimate way... It probably has more to do with the intuition behind the writing of a diary. (Chafes, *n.d.*)

Se uma pintura é algo para ser apresentado ao público, um desenho é essencialmente um trabalho *privado* – está intimamente ligado às pulsões, necessidades e espontaneidade do artista (Berger 2007, 4). Não só torna um pensamento imediatamente visível como o abre a futuras interpretações e desenvolvimentos, por isso, muitas vezes é acompanhado por texto. Na criação e na própria investigação artística, o Desenho e a escrita não são de todo inconciliáveis, muito pelo contrário. Sendo a sua forma primordial, o Desenho desenrola-se num processo semelhante ao da linguagem – desenha-se pensando. Pedro A. H. Paixão defende que não se encontra na esfera da arte, a escrita sim. Ao contrário desta ou de quaisquer outras práticas ditas “não-disciplinares” de hoje, é emergente mas mais presente: um mediador. Anuncia um lugar de possibilidades, alinhado com os seres e as coisas, embora a todos comum. Isso permite-lhes serem imaginados para além das fronteiras da sua identidade, tempo e lugar. Nada se desenha sem a esfera imaterial (Paixão e Robalo 2016, 72-74).

Defendemos a separação dessas duas temporalidades. Chegará a altura de distanciarmos mais claramente o trabalho artístico (a prática) do académico (a teoria). Por um lado, vamos ao encontro do Desenho uma vez que é o nosso objecto de estudo. Por outro, afastamo-nos da sua prática ao nos embrenharmos numa vastidão de autores e teorias. Esse equilíbrio de forças é um exercício longe de ser resolvido na investigação artística. Em que momento é que a prática deve surgir? O que propomos reflecte-o: o regresso à prática do Desenho. Começamos com um treino para recuperar o *gesto “adormecido”* do acto de desenhar e a motricidade da mão e do corpo. O resultado é redefinir e próprio traço, que também ficou cristalizado no tempo e escondido pela escrita, mas que sempre esteve presente.

*

**

Entrando no exercício prático, apresentamos um único desenho elaborado a partir de um outro de Leonardo da Vinci (ver Figura 4), autor denominado “clássico” profusamente estudado (Pedretti 2005, 18-20). Não a escolhemos para encaixar num programa conceptual pré-determinado. Distanciamos-nos da lógica de que a investigação tem de responder a questões e problemas interpretáveis em contextos reais (Sullivan 2011, 81).

O desenho “original” é um estudo (o verso da folha) para a pintura *Adoração dos magos* (c. 1480). Leonardo não usava o Desenho a seu “belo-prazer” e apenas como meio para compreender o mundo e a Natureza. Mesmo sem essa intenção, as suas diversas capacidades eram também colocadas ao serviço dos patronos para a consolidação do seu poder e área de influência (política e geográfica). Na sua obra não falta o rigor de um programa sistemático, porém, entram em jogo outras dimensões: a mera curiosidade e *prazer* do acto de desenhar. Apesar de não ter desaparecido, nomeadamente da academia, o Desenho libertou-se da função mimética, envolvendo-se mais com processos de descoberta. Hoje, espera-se que um aluno traga à partida um certo estilo, autografia ou conjunto de tópicos antes de conhecerem certos “mestres” (Petherbridge 2014, 282). Ao não tentarmos fazer uma cópia fiel do desenho de Leonardo, ele tornou-se num meio de redescoberta do gesto individual, numa execução acima de tudo lúdica e desinteressada.



Figura 4. Leonardo da Vinci; *Adoração dos magos*; Desenho. Tinta-da-China sobre papel; Dimensões desconhecidas; c. 1480; Museu do Louvre, Paris; Arquivo Giunti.

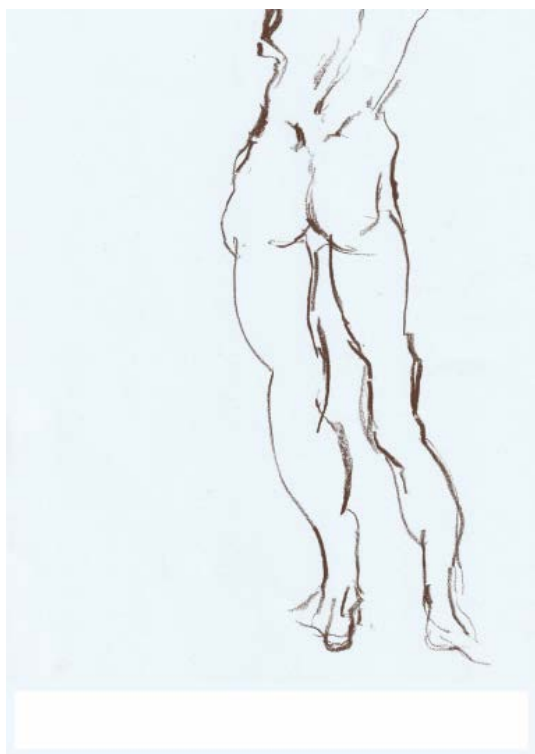


Figura 5. Autora; *Interdito*;
Desenho; Barra de sépia sobre
papel de impressão azul 120 gr;
297x210 mm; 2022; Autora.

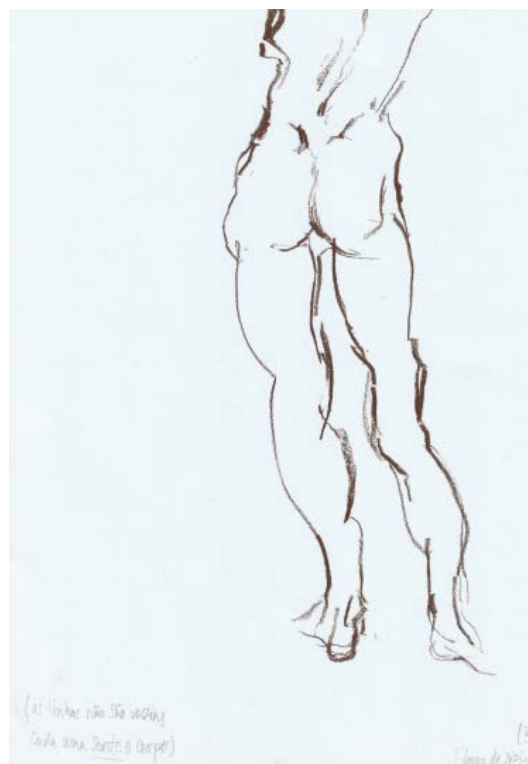


Figura 6. Autora; *Interdito*;
Desenho; Barra de sépia sobre
papel de impressão azul 120 gr;
297x210 mm; 2022; Autora.

No primeiro desenho (ver Figura 5), isolámos e recortámos parte da imagem. Através de um “biombo” (rectângulo branco), subtraímos e ocultámos texto que funciona como legenda. As linhas possuem um determinado ritmo e movimento como se se quisessem abrir, porém, parte do torso daquele corpo foi interrompido pelos limites do suporte, a folha de papel.

No segundo (ver Figura 6), surge texto lado-a-lado com a imagem, uma pequena autorreflexão sobre a experiência vivida e a indicação do material usado. Essa nova camada tanto abre como encerra sentidos. A matéria não o demonstra, porém, o texto revela o gesto ou execução como uma experiência táctil. Nele pode ler-se a ténue nota “as linhas não são vazias / cada uma sente o corpo”. Com efeito, o olhar demorou-se muito mais tempo no suporte da reprodução (uma revista) do que na folha de papel. Neste sentido, o desenho no seu todo desenvolveu-se mais *fora* dos limites físicos do que dentro dele, como se as linhas ansiassem confrontar-se com o seu falso reflexo ou o “original” de Leonardo. Independentemente da matéria, um

desenho não é uma mera imagem, é igualmente um objecto que *age* no real. O corpo representado por Leonardo poderão ser muitos outros. Esse corpo por nós vivido sempre dele fugiu, pois outras imagens foram irrompendo na mente, algo fora do controlo.

No terceiro (ver Figura 7), cortamos de novo o texto, agora aparecendo a frase “as linhas não / cada uma sen”. O corpo tanto parece entrar como sair para um outro espaço.

No quarto (ver Figura 8), ocultámos aquilo que antes eram pernas, como se estivéssemos a semicerrar e refocar o olhar.

No quinto e último desenho (ver Figura 9), o “biombo” toma conta da folha de papel e do corpo quase por completo. Desse modo, cada vez o vemos menos, cada vez se torna menos corpo e abre a outras coisas. Restam traços que poderiam vir de uma qualquer escrita. Serão todos estes desenhos escrita ou eventuais “modelos ideográficos”?



Figura 7. Autora;
Interdito; Desenho;
Barra de sépia sobre
papel de impressão
azul 120 gr;
297x210 mm; 2022;
Autora.

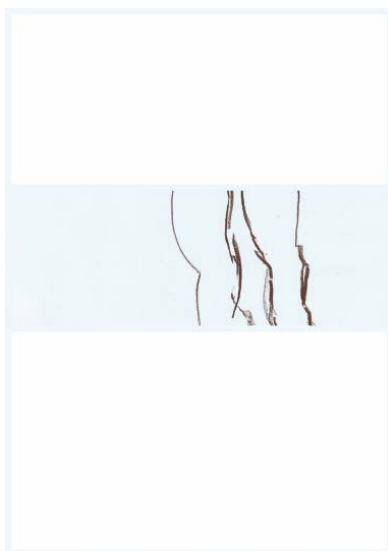


Figura 8. Autora;
Interdito; Desenho;
Barra de sépia sobre
papel de impressão
azul 120 gr;
297x210 mm; 2022;
Autora.

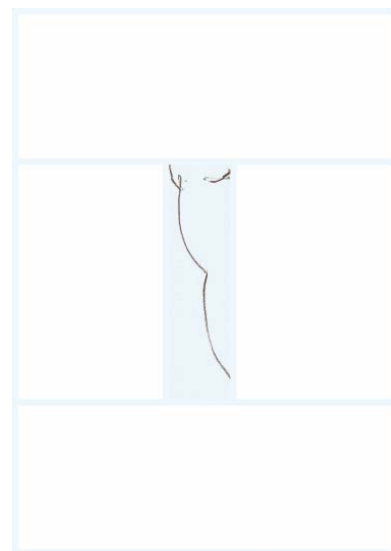


Figura 9. Autora;
Interdito; Desenho;
Barra de sépia sobre
papel de impressão
azul 120 gr;
297x210 mm; 2022;
Autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Artista? Investigadora? Curadora? A arte não é um valor absoluto e estanque. Hoje, o nosso conceito de “arte” e das figuras que nela se

movem é muito mais amplo. Poderíamos ter convidado três pessoas que desempenhassem estes papéis, mas dificilmente saberíamos quando é que deixavam de ser um e passavam a ser outro. Interessou-nos aquilo que cada um pode trazer para a investigação, sobretudo numa primeira etapa do processo criativo – o desenho de um desenho. Fizemos então uma *passagem* entre o Desenho (o lugar do artista) e a escrita (o lugar do investigador), a criação e a investigação artística.

Até há pouco tempo, havia uma dualidade: entre artistas a criar as suas obras e, em particular, historiadores da arte a fornecer as estruturas de interpretação do seu trabalho. Esse “sobrevoo” ou distância tem vindo a diminuir. As fronteiras podem ser vistas como um espaço-tempo de passagem e encontros. Actualmente, as práticas artísticas mostram que arte e método não são de todo incompatíveis. Podem ligar-se de diversas maneiras construtivas, uma vez que se mudou o foco da “obra final” para o processo. O ateliê não deixa de o ser, mas ambientes experimentais como laboratórios e espaços informais fora da academia (ex. associações e projectos comunitários) trouxeram novas formas de criar conhecimento. Não rejeitamos em absoluto os autores e modelos que Henk Slager considera “obsoletos”, como Ernst Gombrich e os modelos binários de verdade (o método hermenêutico) e ilusão (o método criativo visual) (Slager 2015, 83). À semelhança do Desenho, não fechamos os autores num determinado tempo ou movimento. Acreditamos num encontro entre as figuras mais directamente ligadas a ele (aqui o artista, investigador e curador) e o público.

Essa “flutuação”, como lhe chamámos, por vezes transforma uma investigação quase num corpo próprio e autónomo, algo que sai fora do controlo e toma conta de nós. Cedo ficamos perdidos em referências, teorias e escolas que escondem outros caminhos possíveis – a descoberta e o prazer da própria investigação e da sua prática. Nesses momentos, há que exercitar uma saída para parar e reflectir. Um assunto pode ser tão intrínseco ou pré-adquirido que acaba por perder o sentido. Assim sendo, há que evitar o esvaziamento de conceitos, o que por vezes implica a concepção de algo novo. Temos de usar aquilo que faça sentido para a natureza, princípios e questões da nossa investigação, mas sem cair numa armadilha: estarmos a falar para ninguém. Este é o principal problema com que nos debatemos, no qual a investigação artística nos tem ajudado a respondê-lo. Mas o que é o “rigor” na arte como investigação? Quais os critérios que a definem? No

nosso caso, quais aqueles que definem o que é o Desenho e um desenho? Temos muitos obstáculos intelectuais e cognitivos pela frente. Além disso, o conhecimento é complexo e parcial, por isso, as disciplinas são inevitáveis. Contudo, uma área, tema ou conceito (ex. o “invisível” ou o “nada”) não pertencem a uma única. Neste sentido, é importante enquadrar e clarificar os termos com que trabalhamos. Assumir uma abordagem interdisciplinar implica uma reflexão sobre ela mesma (o que é, porquê, como e para que serve), bem como das suas limitações e possibilidades. A matriz é sempre a mesma: a necessidade de mentes abertas para nos encaminharmos para novas formas de conhecimento.

O Desenho pode ser uma delas. Voltar ao “básico”, as cópias dos “clássicos”, foi apenas o gatilho. Não excluimos este treino do corpo maior da nossa investigação. Mas há um aspecto que gostaríamos de destacar: uma opção curatorial, não em relação a uma “obra final” ou exposição, mas à prática deste mesmo ensaio. O texto facilmente satura e anula a imagem e a sua compreensão. Os diagramas que mostrámos talvez sejam a principal ponte entre a imagem e o texto, pois documentam o processo de construção do pensamento e intersectam-no com o corpo maior do projecto. Já nos desenhos “manuais”, ocultar e cortar o corpo fez-nos pensar na relação com a prática e teoria, e posteriores modos de exibição e comunicação da investigação. Procurámos não apenas escrever sobre e com o Desenho, mas igualmente *para* ele. Procurámos ir para além do curador, artista e investigador. A estratégia narrativa que usámos (poético-ensaística) é algo difícil de conciliar, mas a desenvolver. Ao longo do texto, o tom do discurso assumiu-o. Apesar de não ser uma ciência, encontramos na poesia formas de dizer as coisas que não existem noutras disciplinas.

E é assim que gostaríamos de terminar. Por detrás de um desenho ou palavra, esconde-se um mundo. Por detrás desse mundo, escondem-se mundos. Mundos ou gestos ou marcas, passageiras. O desenho é apenas uma das formas de desbravar esse caminho e de o descobrir. Agora, há que “desemaranhá-lo. O desafio que este espaço lança não é só desenhar um corpo. É também situarmos o nosso corpo e o próprio Desenho num lugar físico e comunidade. Desenhámos um corpo, um *gesto*, para chegarmos ao corpo, à *marca*.

REFERÊNCIAS

Berger, John. 2007. "Life-drawing". Em *Berger on Drawing*, editado por Jim Savage, 1-9. Irlanda: Occasional Press.

Faro, Pedro, Matos, Sara, e Melo, Alexandre. 2015. *Cúmplice dos Artistas - Conversas com Sara António Matos e Pedro Faro seguido de uma conversa com João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira*. Lisboa: Ateliê-Museu Júlio Pomar & Sistema Solar (Documenta).

Gombrich, Ernst. "Introduction - On Art and Artists". Em *The Story Of Art*, 15-38. Londres: Phaidon Press, 2001.

Martinon, Jean-Paul (ed.). "Introduction". Em *The Curatorial - A Philosophy of Curating*, 1-14. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury, 2015.

Moon, Je Yun. "This Is Not About Us". Em *The Curatorial - A Philosophy of Curating*, 235-240. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury, 2015.

Pedretti, Carlo. 2005. "Il disegno, strumento di conoscenza". Em *Leonardo - Il disegno DOSSIER ART*, 19. Florença: Giunti Editore. n.º 67.

Petherbridge, Deanna. 2014. *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*. New Haven e Londres: Yale University Press.

WEBGRAFIA

Borgdorff, Henk. "Artistic Research as Boundary Work". Em *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*, ed., 128-139. Leiden: Leiden University Press, 2013. <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/32887>.

Cruz, Filipa e Paola, Grécia. "Do que nada se vê, só se sonha: Uma história de nada sobre as interdições e potencialidades do vazio, da desapareição e do efémero como processos criativos na práxis escultórica". *RIACT - Revista de Investigação Artística, Criação e Tecnologia*, n.º 2 (Maio 2021): 117-148. http://riact.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2021/05/RIACT_2.pdf.

Inácio, Sara. "Silêncio, contemplação e vazio na prática da escultura". *RIACT - Revista de Investigação Artística, Criação e Tecnologia*, n.º 2 (Maio 2021): 82-116. http://riact.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2021/05/RIACT_2.pdf.

Ingold, Tim. 2007. "Introduction". Em *Lines: A Brief History*, 1-5. Londres: Routledge/Taylor and Francis Group. <https://epdf.pub/lines-a-brief-history-5ec3947ace668.html>.

McNiff, Shaun. "Art-Based Research".

Em *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*, editado por J. Gary Knowles e Ardra L. Cole, 29-40. Califórnia: SAGE Publications, 2008. <https://dx.doi.org/10.4135/9781452226545.n5>.

Paixão, Pedro Abreu Henriques, e Robalo, Cristina. “Aprender a viver com poucas coisas”. Em *Pela Bruma Dentro: Conversa com Cristina Robalo em Torno do Desenho*, 69-78. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016. https://issuu.com/sistemasolar/docs/pedro_paixa_o_pela_bruma_dentro_excerto.

Rui Chafes. n.d. “DIÁRIOS – Rui Chafes”, Acedido Fevereiro 16, 2022. https://www.pierrevonkleist.com/products/diarios-ru-chafes?utm_campaign=emailmarketing_118717481099&utm_medium=email&utm_source=shopify_email.

Slager, Henk. 2015. “Experimental Aesthetics”. *Investigação em Artes. A Oscilação dos Métodos*, editado por José Quaresma, 83-92. https://www.academia.edu/19199096/Research_in_Arts_The_Oscillation_of_the_Methods.

Sullivan, Graeme. “The Artist as Researcher: New Roles for New Realities. Em *See it Again, Say it*

Again: The Artist as Researcher, editado por Janneke Wesseling, 79-102. Amsterdão: Valiz, 2011. <https://sabrasoyef.files.wordpress.com/2016/05/janneke-wesseling-see-it-again-say-it-again-the-artist-as-researcher.pdf>.

COMUNICAÇÕES [EM LINHA]

Bebiano, Adriana, Menezes, Maria Paula, Ramalho, Irene Maria, e Neves, Vítor. “CES: inter / transdisciplinaridade para o século XXI”. Conferências apresentadas no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. Janeiro 25, 2022. <https://ces.uc.pt/pt/agenda-noticias/agenda-deeventos/2022/ces>.