

Variações para uma espera

488 dias-254 desenhos

Autora: Daniela Teresa Moreira Antunes

Orientadora: Professora Doutora Cláudia Amandi

Relatório de Projeto de Mestrado apresentado
à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão
Outubro de 2013

Variações para uma espera
488 dias-254 desenhos

Autora: Daniela Teresa Moreira Antunes
Orientadora: Professora Doutora Cláudia Amandi
Relatório de Projeto de Mestrado apresentado
à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão
Outubro de 2013

Dedicatória

Para a Elsa Antunes por quem continuo a esperar.

Agradecimentos

Gostaria de começar por agradecer à Professora Doutora Cláudia Amandi pela orientação desta investigação. Em primeiro lugar, por partilhar os seus conhecimentos; em segundo, pelo seu empenho, dedicação e disponibilidade, deste o primeiro minuto até ao último segundo de execução deste relatório; em terceiro, por toda a paciência face a tanta indecisão e insegurança que se foi instalando ao longo do desenvolvimento deste projeto. Obrigada por ter acreditado em mim, mesmo nos momentos que deixei de acreditar.

Gostaria também de agradecer ao Professor Doutor Paulo Luís Almeida, pelas aulas do primeiro ano curricular. Foi um marco para aclarar, orientar e direcionar a minha prática autoral e também quem sugeriu a Professora Doutora Claudia Amandi para me orientar neste projeto.

Agradeço-lhe imenso pela sugestão, não me podia ter sentido melhor orientada e protegida.

Gostaria também de agradecer aos colegas do mestrado (alguns são já considerados amigos) - pela partilha de conhecimentos; pelo respeito das características individuais; pela partilha de algumas angústias, mas também pela partilha de bastantes alegrias. Sem esquecer o que nos movia, divertimo-nos muito juntos - nos jantares e cafés depois das aulas de mestrado. Fomos enquanto durou uma boa família. Em especial gostaria de agradecer ao José Miguel Cardoso e Olímpia Santos por se terem prontificado a paginar este relatório a troco de nada e, por terem conseguido adaptar-se à minha desorganização. Sei bem o esforço que fizeram para trabalhar sobre o caos.

Numa vertente mais pessoal, mas sem a qual, não teria tido estrutura para carregar este desafio - em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao meu Pai que intuitivamente me inseriu nos campos do sensível e me ensinou a amar; em segundo lugar, à minha mãe, pelo amor, pela segurança que me transmitiu, mesmo nos momentos em que falhei; em terceiro lugar ao meu irmão que silenciosamente me apoia incondicionalmente; em quarto lugar, à kiki que inocentemente me perguntou, sempre que estivemos juntas, se ainda continuava a fazer “aquelas coisas” de esperar, esperar, esperar, esperar. Em suma a toda a minha família, essa grande muralha protetora que nunca desmorona e a quem devo tudo. Dentro desta família, agradeço também ao Tiago que insistiu muitas vezes em me fazer esperar, mas regressa sempre.

Não posso deixar de agradecer às minhas velhas amigas, com as quais estou em falta com bastantes encontros, mas que dentro das nossas abismais diferenças, compreendem sempre o meu desejo e, são prova de que a verdadeira amizade não morre. Também agradeço ao António e ao Miguel que vão estando mais presentes fisicamente e com os quais, individualmente, tenho grandes conversas construtivas em torno dos nossos desejos. Ao João; à Olímpia; à Aninhas; à Joanelinha; ao Ricardo; à Carina e à Eduarda por se terem disponibilizado a serem o meu muro de lamentações nas horas em que duvidei de tudo.

Por fim, à Ticha e ao Artur que permitiram que os meus desenhos fossem realizados em momentos que desempenhava outras funções.

Índice

<i>Resumo / Abstract</i> _____	<i>pag. 9</i>
<i>Introdução</i> _____	<i>pag. 11</i>
1. <i>O lado mais positivo do novo é o de responder a um desejo antigo</i> <i>– Contextualização de uma prática</i> _____	<i>pag. 17</i>
2. <i>Estrutura I – registo disciplinado dos dias</i> <i>Estrutura II – registo disciplinado dos tempos de espera – Organização</i> <i>verbal para uma prática intuitiva</i> _____	<i>pag. 27</i>
3. <i>Características centrais à prática</i> _____	<i>pag. 65</i>
4.1 <i>Entre intuitivo, premeditado e inesperado</i> _____	<i>pag. 68</i>
4.2 <i>O ofício de viver – quotidiano</i> _____	<i>pag. 80</i>
4.3 <i>Elogio da dúvida e a ironia da contradição</i> <i>– da série à variação – a repetição</i> _____	<i>pag. 92</i>
4.4 <i>Equação do tempo</i> _____	<i>pag. 98</i>
4.5 <i>O recurso à palavra</i> _____	<i>pag. 108</i>
4.5.1 <i>Rodear o verbo esperar</i> _____	<i>pag. 108</i>
4.5.2 <i>Apropriação do verbo para o desenho</i> _____	<i>pag. 109</i>
4.5.3 <i>Da palavra à escrita/desenho – afinidades com a prática</i> <i>de Ana Hatherly e Emma Hauck</i> _____	<i>pag. 110</i>
<i>Conclusão</i> _____	<i>pag. 118</i>
<i>Bibliografia</i> _____	<i>pag. 124</i>

Resumo

Variações para uma espera- 488 dias/254 desenhos é o título desta investigação. Resultado de uma prática autoral anterior, faz convergir, alinhar temas, selecionar e ordenar um universo de trabalho que se torna mais claro e mais dirigido na sua multiplicidade de possibilidades, através do desenho.

As suas características operativas facilitam o entrosamento com uma realidade quotidiana que pretende ser explorada.

Dividida em duas estruturas- o registo disciplinados dos dias e o registo disciplinado dos tempo de espera, com implicações autobiográficas propõe explorar um Tempo Bergsoniano-aquele é vivenciado.

Gerada da intuição, amarra a programação e aguarda, através dessa programação a surpresa e o novo.

É um elogio da duvida, a ironia da contradição alojadas nas séries realizadas, das quais resultam variações –sequencias de detalhes quase idênticos ligados por e^1

PALAVRAS CHAVE: Tempo; Diário; Imprevisto; Intuitivo Palavra; Repetição; Variação; Programação de regras e tarefas

Abstract

Variations for a wait-488 days/254 drawings is the title of this investigation. Resulting from a previous practice of another author, it makes converge, align themes, selects and order a universe of work that turns itself more clear and more straight in its endless possibilities, through the act of drawing. Its operative characteristics make easier the bonding with a everyday reality that is to be explored. Divided in two structures-the disciplined register of days and the disciplined register of waiting time, with autobiographic implications, makes it's purpose to explore a Bergsonian Time- That which is to be lived. Generated from intuition, holds the programming and waits, through programming, the surprise e the new. It's an elogy of doubt, an irony of contradiction within the series built from wich sequence-variations of detail, almost identical, are generated and conected by an "e".

KEYWORDS: *Time, Diary, Unexpected, Intuitive Word, Repetition, Variation, Programming os rules and tasks.*

Introdução

Primeiro, mal podemos descrever alguma coisa, a não ser um desejo ou desejos. Assim se começa, quando queremos fazer um filme, ou escrever um livro, ou pintar um quadro, ou compor uma música, ou de resto inventar alguma coisa. Temos o desejo. Desejamos que pudesse haver alguma coisa e depois trabalhamos até que isso exista. Desejamos acrescentar alguma coisa ao mundo, alguma coisa mais bonita, ou mais verdadeira, ou mais exata, ou mais simples, ou simplesmente alguma coisa diferente daquilo que há ou, pelo menos, vemos relampejar alguma coisa de diferente. Caminhamos depois nesta direção em que vemos uma luz, na esperança de não nos perdermos pelo caminho e de não esquecermos ou trairmos o desejo inicial.²

Sendo princípio criador o desejo, esta investigação é a continuação de uma prática autoral anterior e da vontade de a fazer convergir - alinhando temas, selecionando e ordenando um universo de trabalho que se vai tornando mais claro e mais dirigido na sua multiplicidade de possibilidades, possível pela prática do desenho e da redação do presente relatório.

Como análise contextual da prática desenvolvida, este relatório propõe uma análise comparativa com alguns autores que, de forma análoga, desenvolvem ou desenvolveram procedimentos e metodologias análogas às presentes neste processo. Assim, sempre que necessário, será criado um paralelismo entre este processo e outros processos autorais, alguns deles temporalmente localizados na década de 60 e 70 do século XX e outros mais contemporâneos. Esta escolha, privilegia a relação destes autores com a questão do Tempo, a importância que dão ao processo, a programação antecipada de tarefas e o recurso *a ações como repetir ou iterar para inibir e subverter determinadas ordens instituídas de fazer e pensar arte*³. Robert Morris, Marcia Hafif, William Anastasi, Ignacio Uriarte, Tom Friedam, Ignasi Aballí ou Sol LeWitt, são entre muitos autores, exemplo dessas relações.

A estrutura deste relatório tem portanto como intenção, apresentar uma visão global da prática autoral, cruzando-a com a prática de outros autores para procurar mostrar e esclarecer os alicerces de um processo autoral fundamentalmente sediado numa relação entre arte e vida. Uma relação que acolhe as palavras de Abel Salazar (1889-1946), *para definir arte seria preciso definir vida*⁴ (...).

Num primeiro momento, analisa-se a prática anterior a esta investigação com o objetivo de compreender continuidades e novos desenvolvimentos na prática atual. Ou seja, procura-se examinar e compreender as características processuais, metodológicas e conceituais que movem desde então, a prática autoral pessoal.

O segundo momento, apresenta e descreve a prática atual, organizada segundo duas grandes estruturas: Estrutura I - o registo disciplinado dos dias e Estrutura II - o registo disciplinado dos tempos de espera, das quais resultam um conjunto de séries distintas. Neste momento, relaciona-se também a prática autoral com outras práticas que complementam a compreensão do processo e que por analogia, revelam o posicionamento desta investigação face ao desenho.

² Wim Wenders in GALHÓS, Cláudia; *Pina Bausch, Ensaio Biográfico*; D. Quixote; 2010; p82. Op.cit

³ AMANDI, C. (2010). *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*. Tese de Doutoramento; Universidade do Porto; Faculdade de Belas Artes; p.287

⁴ SALAZAR, Abel; *O que é Arte?*; Campo das Letras; Porto; 2003; p.35

No terceiro momento são aclarados os movimentos do processo. Gerados sob a intuição - num primeiro momento, partem para um processo programado que desemboca no inesperado dos resultados.

Por fim, num quarto momento são apresentadas e explicitadas as características centrais à prática. Opta-se por subdividi-lo, na medida em que abrange 3 questões que embora simultâneas necessitam de observação isolada. A primeira abarca a relação com o ofício de viver⁵, tarefa que alberga dúvidas e contradições e que se espelham nesta investigação; A segunda prende-se com a questão do Tempo e sua passagem; A terceira aborda o recurso à palavra e nos entrosamentos com os aspetos anteriormente referidos. Neste enredo, as características da prática autoral a que este relatório se dirige, vão sendo relacionadas com a de outros autores.

Na organização deste relatório também será relevante assinalar, a utilização esporádica de diagramas ou quadros. Na multiplicidade e variedade de trabalhos, conteúdos, procedimentos, ações e tempos de execução, este relatório recorreu por vezes à sua utilização para que, de modo sucinto e rápido, fosse possível organizá-los e apresentá-los ao leitor, permitindo-lhe analisar características e estabelecer possíveis relações de interpretação.

Se for possível, sucintamente, a melhor forma de apresentar esta investigação é resgatar um fragmento de uma das entrevistas de Pierre Cabanne a Marcel Duchamp (1887-1968):

_(...)Não considero que o trabalho que fiz possa ter qualquer importância, do ponto de vista social, no futuro. Então, se quiser, a minha arte seria a de viver; cada segundo, cada respiração é uma obra que não está inscrita em nenhum lugar que não é visual nem cerebral. É uma espécie de euforia constante.

_É o que disse Roché. A sua melhor obra é o emprego do seu tempo.

_É justo. Enfim, creio que é justo. ⁶

5 *Ofício de viver* - Diário de Cesare Pavese (1908 -1950)

6 PIERRE, Cabanne; Marcel Duchamp - *Engenheiro do tempo perdido*- entrevistas com Pierre Cabanne; Lisboa; Assirio e Alvim; 2012; p.113

WOLTOU
A MANHÃ VOLTAVIA SEMPRE
A MANHÃ VOLTAVIA SEMPRE
A MANHÃ VOLTAVIA SEMPRE
UM CL

AGUENTAR
ESPERAR
ESPERAR
O SILÊNCIO

PERAR
A MANHÃ VOLTAVIA SEMPRE
A MANHÃ VOLTAVIA SEMPRE
A PEÇA QUANDO É QUE VAI COMEÇAR?
QUERIA ALFINETE UM PREGO TERIAM DE COMER TOMAR-ME-LA GUINHA FRAG

ACEITAM
A CIDADE EM VOLTA CONTINUA A EXISTIR. O RUÍMOR
A MANHÃ VOLTAVIA SEMPRE
A MANHÃ VOLTAVIA SEMPRE
A MANHÃ VOLTAVIA SEMPRE
A MANHÃ VOLTAVIA SEMPRE

Handwritten text with circular patterns and holes in the paper.

A BOCA
O NARIZ
O OMBRO
O OÍDIO
REPITO:

*O lado mais positivo do novo é o de responder a um desejo antigo*⁷— CONTEXTUALIZAÇÃO DE UMA PRÁTICA

⁷ VALERY Paul; *Apartamentos, Arte, Literatura, Política e outros*; Pergaminho; 1994 p. 26

É pertinente inaugurar esta reflexão tendo como base de reflexão a prática autoral anterior a este projeto. Esta estratégia possibilita a compreensão das opções tomadas e testemunha que o novo e o seu lado positivo correspondem a um desejo antigo.

As motivações desta investigação são um desenrolar de fios de uma teia ou malha, instintivamente construída, no sentido do autoconhecimento, e os fios que as constroem são os de Penélope.

Até que haja possibilidade, a malha resultante do entrelaçar desses fios, estará sempre inacabada. Tal como Penélope⁸, a possibilidade de alcançar o “objectivo” é permanecer no meio, lugar do ser humano no cosmos, pois *quando começamos, já o movimento começou há muito tempo; o conceito que construímos encontra-se no fim de um processo que vem de longe. Onde quer que nos ponhamos a começar, achamo-nos sempre” no meio*⁹, parafraseando José Gil(1939).

Se começar é acharmo-nos sempre no meio e se o movimento já começou há muito tempo, o essencial nesta reflexão é analisar passos desse movimento que auxiliem a compreensão do percurso.

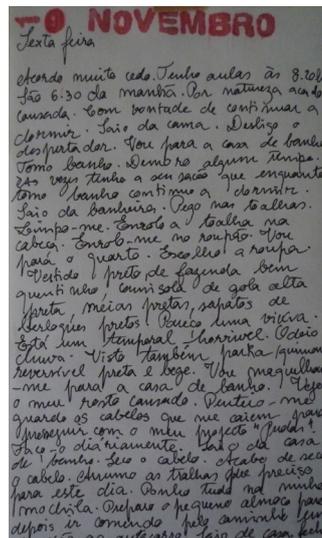
Nesse sentido elencam-se algumas questões em torno de um conjunto de trabalhos anteriores a este projeto. O que há de comum, entre eles? Que relações se podem estabelecer? Quais os materiais utilizados? Como foram feitas as escolhas? O que será possível entender como construção do novo?

Ao procurar responder a estas questões, torna-se evidente a utilização recorrente de algumas ações processuais e metodológicas, na sua maioria envolvidas diretamente com o uso subversivo de cadernos, livros, rolos e folhas avulsas, muitas das vezes ligados à prática comercial ou institucional. Conjuntamente, características como **registar, arquivar, nomear, enumerar, sequenciar, ordenar e reordenar, rasurar, repetir e tempo** são ações e métodos recorrentes no processo da sua realização.

Com o objetivo de firmar tais especificidades, opta-se por apresentar e descrever alguns dos procedimentos e características, designando-os segundo a ação ou método mais relevante.

8 Na mitologia grega Penélope é esposa de Ulisses. Durante vinte anos esperou pelo seu regresso da Guerra de Troia. Sem notícias do marido durante esse período de tempo, o pai de Penélope- Ícaro- sugeriu que voltasse a casar . Recusou-se afirmando que aguardaria o regresso de Ulisses. Contudo Ícaro não desiste e apresentar-lhe novos pretendentes para lhe fazer a corte. Não querendo desagradar o pai, aceitou a corte, mas estabeleceu com ele um pacto- só voltaria a casar-se quando terminasse de tecer um Sudário. Essa tarefa foi uma estratégia que lhe permitia adiar o novo casamento. Durante o dia aos olhos de todos, Penélope tecia e à noite desfazia todo o trabalho.

9 José Gil in DELEUZE; *Diferença e repetição*; Relógio d’água; 2000; p.15



31 Dias, 2012, Texto manuscrito a esferográfica s/ rolo de tickets, 15 metros

31 Dias, 2012, Texto manuscrito a esferográfica s/ rolo de tickets, 15 metros (pormenor)

31 dias, realizado em 2012, reúne as condições para ser associado fundamentalmente à ação registrar.

Apropriando-se de um suporte de uso ordinário, um rolo de tickets é submetido a uma subversão de função. No lugar de registrar cálculos matemáticos, fruto de uma transação comercial, serve agora de suporte físico de um diário onde se regista a rotina diária durante o período de um mês.

É cumprido um desvio de função do rolo de tickets e cumprido o desvio de suporte do diário que normalmente está associado ao uso de cadernos.

Analisemos a palavra Diário. Do latim, *diar* u é adjetivo e nome masculino. Como adjetivo, esta palavra qualifica algo que é realizado *todos os dias*; *quotidiano*. Como nome, designa entidades concretas, como por exemplo, *relação do que se faz ou sucede em cada dia*; *livro onde, todos os dias, são registadas observações e experiências pessoais*; *(economia - contabilidade) livro em que se registam, por ordem, as transações quotidianas*; *livro onde se lavram as notas de apresentação de todos os requerimentos ou títulos para registos de prédios*¹⁰.

Neste trabalho, o vocábulo é absorvido como adjetivo e como nome, ou seja, simultaneamente há interesse pelos processos repetitivos do quotidiano – *de todos os dias* (como adjetivo) como pela ideia de diário enquanto objeto (como nome).

Em relação ao conteúdo do diário que habitualmente é produzido em sequência página a página expande-se agora numa superfície contínua, muito embora o conteúdo seja formulado de forma semelhante ao convencional, ou seja, um registo de ações diárias que respeita um enredo linear, seguindo a sequência cronológica de ações. Porém, o registo não tem pretensão de ser legível e para se cumprir a ilegibilidade, recorre-se à palavra manuscrita e à utilização de um espaçamento curto entre linhas para dificultar a sua leitura.

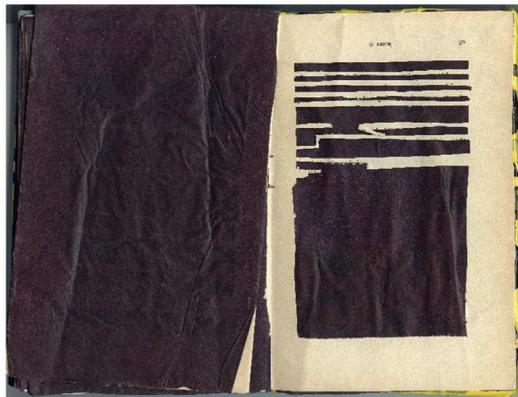
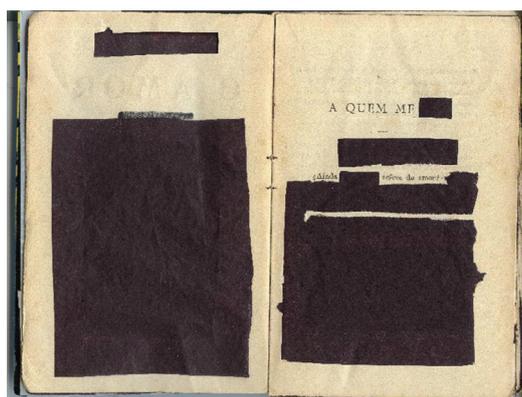
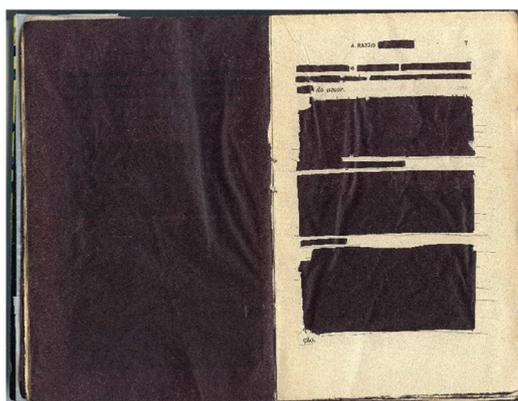
10 <http://www.infopedia.pt/pesquisa-global/d%C3%ADario> (accedido em 16-06-2013)

Esta opção, incute também diferentes tensões gráficas e organicidade visual que podem relacionar-se com os movimentos oscilantes de uma realidade quotidiana pessoal. Voltando a focar particular atenção na ação eleita, *registar* pode ser entendido como ato de tomar nota, de apontar algo para não esquecer. Conforme o seu significado etimológico, registar é um verbo transitivo ou pronominal. Como verbo transitivo significa *inscrever no registo ou livro adequado; declarar por escrito; tomar nota de; mencionar; assinalar; manifestar; (...) guardar na memória; memorizar*¹¹.

Enquanto verbo pronominal significa *inscrever-se em livro adequado; (facto ou fenómeno); ocorrer; dar-se; casar pelo registo civil*.¹²

Ora, no contexto trabalhado, a ação registar coloca-se segundo o seu sentido de verbo transitivo, na medida em que se desenvolve com o objetivo de anotar as ações decorridas durante um período de tempo materializado através do manuscrito, ainda que, como já foi referido, não haja a pretensão de ser um testemunho legível.

RASURAR



O jardim dos caminhos que se bifurcam, 2007 Folhas de papel de seda preta sobre livro de 120 páginas, Colagem, 150x80mm

Em, *O jardim dos caminhos que se bifurcam*, 2007, é a ação *rasurar* que se evidencia. Da apropriação de um livro cujo título despertou o interesse para que se interagisse com ele, recortam-se manchas de texto. No seu lugar, aplicam-se folhas de papel de seda preta. Do

¹¹ <http://www.infopedia.pt/pesquisa-global/d%C3%ADario> (acedido em 16-06-2013)

¹² *ibd.* (acedido em 16-06-2013)

que era suposto ver/ler do texto coerente e perceptível do livro original, nasce agora o *ilegível*. Alguns fragmentos de texto e palavras soltas vão sendo mantidas, contudo, perdem o sentido original, abrindo-se espaço para uma nova interpretação. É notório o uso da ação rasurar bem como, mais uma vez, a atenção à palavra - ora elevando-a, ora omitindo-a.



Um tempo de espera, 2011, Caderno, esferográfica preta, fita adesiva hospitalar

Ainda sob a ação rasurar, *Um tempo de espera*, 2011 surge da apropriação de um caderno. Habitualmente ligado à função de diário de bordo, rasura-se-o compulsivamente com esferográfica preta. Todas as páginas desse caderno são preenchidas. Inicialmente o seu preenchimento é total, havendo completa anulação da folha em branco.

À medida que se avança de página, é criado um degradê provocado pela maior ou menor aplicação de esferográfica na folha. A tarefa vai-se estendendo por um longo período de tempo e quando iniciada é anotado num canto da folha, a hora e o dia em que esta é executada. Da mesma forma, regista-se a data e a hora a que se termina, dado que o todo é construído por fases.

Este exercício tem uma relação muito própria com a noção de *tempo* e que, tanto pode ser observável pela ocupação de cada folha (que reflete sempre determinado *tempo gasto*), como pelo seu título - *Um tempo de espera*. Por outro lado, a colocação da data e hora de início e fim de execução também nos remete para este contexto. O desenho desenvolve-se sob uma predefinição de tarefas repetitivas em execução e em semelhança morfológica.

SEQUENCIAR

Em *Sem título*, 2012, retomando o uso de um rolo de *tickets* e subvertendo a sua função, regista-se o número de meses e anos que se viveu. Em *sequência* marcam-se os dias, os

meses e os anos, obtendo-se um resultado dessa soma de tempo.

Mais uma vez é verificável o apreço e a atenção pela *passagem do tempo*, pela sua ordenação, pelo seu registo e marcação. Do mesmo modo, voltam-se a utilizar recursos pobres como o próprio papel e o uso recorrente da máquina de escrever que cruza a ação mecânica e a ação manual.



Sem título, 2012
Tinta mecanografica sobre papel,
1600 mm de rolo de ticket

ARQUIVAR

Perdas, 2011-12 converte um caderno de apontamentos em arquivo.

Prescrutando a organização de um álbum fotográfico e seguindo a sua vulgar disposição formal são *arquivados* conjuntos de cabelos que se perdem durante a tarefa diária de pentear. Estes são armazenados e agrupados por semanas, utilizando uma folha de acetato retangular e fita-cola de uso hospitalar permitindo prendê-los à página. Por debaixo de cada um dos retângulos é carimbado o número correspondente à semana de recolha dos cabelos.

Embora arquivar seja a ação central neste trabalho, é possível entender que a mesma se desenvolve pela atenção à *passagem do tempo* através do material que se classifica. *Arquivar*, tarefa repetitiva, sequencial e ordenativa, subjugam-se à imprevisibilidade da queda do cabelo, resultando em composições gráficas com variações mais ou menos ténues.



Perdas, 2011-12, Caderno, cabelo, fita adesiva hospitalar, tinta preta, 80x100mm

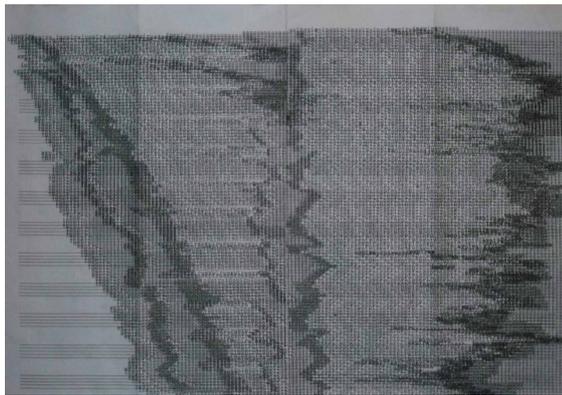
REPETIR

Inspiro- Expiro, 2012, apropria-se da ideia de respiração, ato fisiológico, repetitivo e mecânico.

Através dos vocábulos datilografados - *inspira e expira* - procura-se simular a ideia de respirar. As camadas de palavras, ora se prolongam, ora se encurtam, fazendo prescrutar os

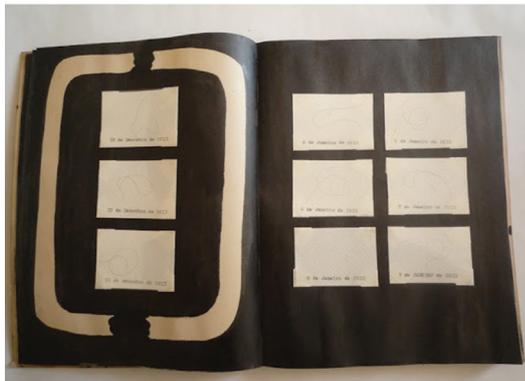
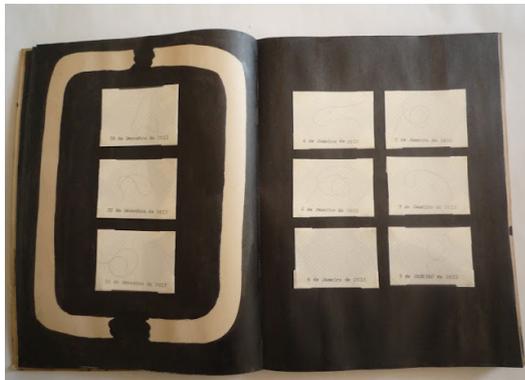
diferentes ritmos da respiração. A *repetição mecânica*, através do uso da máquina de escrever é um dos fatores mais visíveis neste processo. Contudo, a utilização da *palavra* como meio também é relevante, na medida em que o desenho se faz *através e com* a palavra. À efemeridade do ato de respirar associa-se o recurso a materiais pobres, como o suporte - as folhas de fax possuem uma quantidade de celulose muito elevada, e por isso, decompõem -se de forma acelerada.

Este exercício, para além do uso da *repetição* e da *palavra*, revela alguma preocupação com a questão do *Tempo* inerente à respiração, aos seus diferentes ritmos e tempos, bem como, ao próprio ato de *fazer o desenho*.



Inspiro / Expiro, 2012,
Folha de papel de fax, máquina de escrever, tinta mecânica,
1000mmx200mm

ENUMERAR

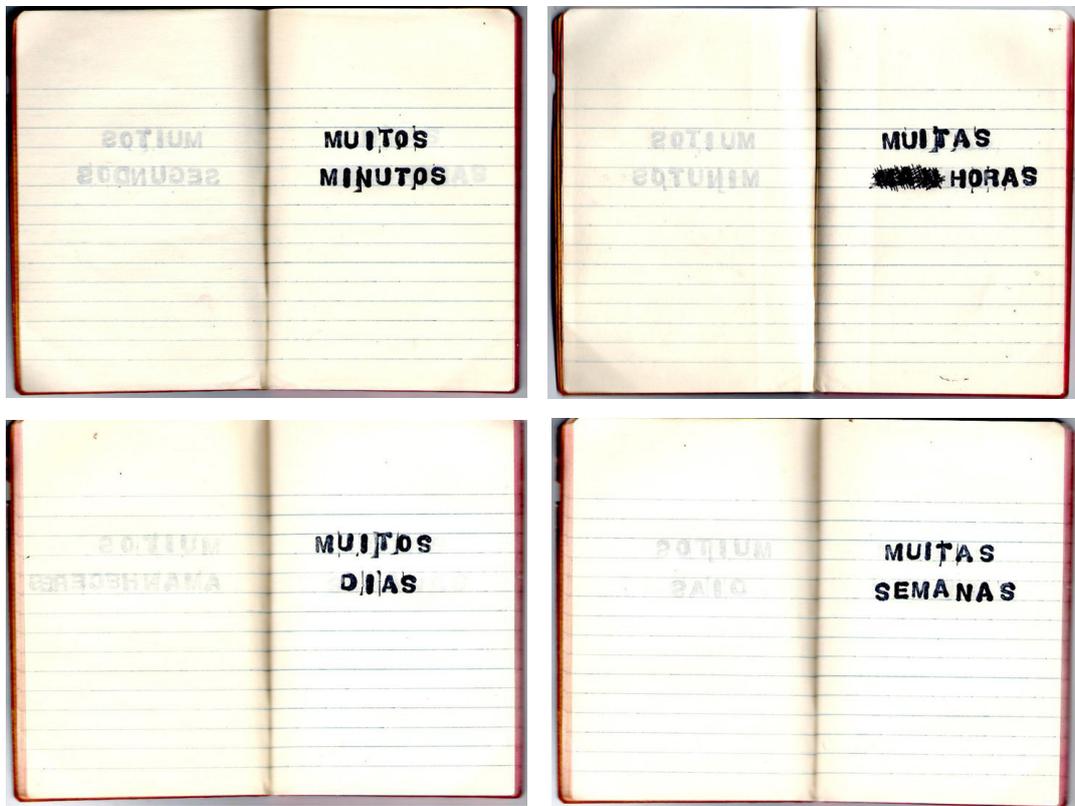


Livro Negro das Perdas, 2012, Album de fotografias, cabelo, tinta preta, 150x200mm

O livro negro das perdas, 2012, cujo suporte é um velho álbum de fotografias temático, arquivo de infância, sofre uma ligeira subversão. A função de álbum mantém-se, contudo, no lugar de arquivar fotografias, arquiva amostras de cabelo caído diariamente. Cada cabelo é colocado sobre uma folha retangular em branco que, por sua vez é colada no álbum. Cada um dos retângulos é identificado com a respetiva data, aludindo assim, à passagem do tempo.

Também o próprio suporte, sofre uma mudança. As páginas são cobertas com tinta da china, deixando-se apenas alguns pormenores a descoberto, enfatizando o caráter cénico do arquivo e perdendo-se o cariz infantil do álbum.

TEMPO



Trash, 2011, Caderno pautado de apontamentos, tinta sobre papel, 80x100mm

Trash, 2011, tem como suporte um caderno pautado de apontamentos. Em cada uma das páginas do caderno e de modo progressivo vão-se carimbando palavras que remetem para o tempo. *Muitos segundos*, *muitos minutos*, *muitas horas*, *muitos dias*, *muitos meses*, *muitos anos* são as palavras de ordem que vão ocupando página por página. É o tempo, a sua passagem e a sua vivência que aqui estão em questão, criando-se através dessas palavras uma espécie de narrativa progressiva que de algum modo revela uma certa cronofobia.

ORDENAR/REORDENAR

A nova construção - exor[siza]r - uma questão de medida, 2010 -11, vive de várias ações. A partir de um livro de entrevistas ao arquiteto Siza Vieira - Álvaro Siza Vieira – Uma questão

de medida¹³ - cria-se um novo objeto. Dá-se uma *nova ordem*, *reordena-se* o seu sentido.

O livro deixa de cumprir a sua função inicial e é envolvido em fita adesiva de uso hospitalar. As páginas com desenhos de Siza Vieira são cobertas com gase, também de uso hospitalar. Tapadas com tinta da china, certas palavras e manchas de texto vão sendo anuladas, outras, vão-se mantendo intactas, mas são escolhidas creteriosamente, conferindo-lhes um novo sentido.



A nova construção- exor[siza]r - uma questão de medida, 2010-11, Livro, fita adesiva hospitalar, gase, tinta-da-china preta, 250x250mm

A escolha da tinta da china não é inocente. Trata-se de um material vulgarmente utilizado por arquitetos nos seus desenhos livres e técnicos, antes da era informatizada.

Estas ações podem ser denominadas de rasura. O livro original é completamente subvertido e de certa forma é destruído. Por outro lado, essa tentativa de destruição é entendida como uma *reordenação* ou a necessidade de uma *nova ordem*.

Cada um dos trabalhos atrás descritos procura salientar determinada ação central no seu desenvolvimento, bem como, metodologias ou características relevantes no seu processo de construção. No entanto, será fundamental entender que embora seja nomeada uma ação para contextualizar cada trabalho, não significa que essa mesma ação ou metodologia não esteja presente noutro exercício. *Inspira | Expira*, 2012 é disso exemplo. Situado na ação *repetir* podia também aclarar a questão do uso da *palavra*.

Em *A nova construção- exor[siza]r - uma questão de medida*, 2010.-11 também não seria despropositado salientar a questão da rasura, opta-se por acentuar a ação *ordenar/reordenar*, uma vez que centraliza a razão do seu fazer.

Na unidade material, metodológica e processual deste conjunto de trabalhos é portanto possível, alargar a rede de relações e compreender que partilham experiências de

13

MACHABER, Dominique; Álvaro Siza, *Uma Questão de Medida*; Caleidoscópio; 2009

semelhança, embora o seu centro seja por vezes distinto.

Apresentadas as motivações, principais características processuais e metodológicas envolvidas na prática autoral anterior a este projeto, procura-se de seguida apreender o que foi filtrado desta experiência para o trabalho prático realizado no segundo ano de mestrado.

Algumas destas características foram abandonadas e outras continuam a afirmar-se no processo atual. São quatro as ações que transitam para a produção atual - *repetir, registar, variar, tempo e palavra*.

Na possibilidade de esclarecer estas opções, é relevante situá-las num contexto mais abrangente de trabalho que se prende com o interesse pessoal por operações diárias, subjacentes a atos ordinários do quotidiano. Realizar uma viagem de autocarro, utilizar um lápis, trabalhar, fumar um cigarro, tomar um café, ler são entre outros, exemplos desse quotidiano. Transferidos agora para propostas gráficas, desenvolvem-se trabalhos assentes fundamentalmente em processos repetitivos e de variação, condicionados segundo certas regras de execução.

Se o *quotidiano*, a sua *vivência* e os seus gestos são motivo para que a produção aconteça, e se estes, se implicam tanto na ordem concetual do trabalho, como na sua ordem prática, toda a poética se apoia numa construção autobiográfica, numa procura obsessiva de registar, através da palavra, a passagem do tempo e as suas implicações com o sujeito, pondo o desenho ao serviço destes pressupostos.

Da mesma forma que Pina Bausch diz: *Dancem, dancem, sem isso estamos perdidos*¹⁴ ou, *o que interessa não são os movimentos mas sim o que nos movimenta*¹⁵, assim se vê esta produção ao nível do desenho.

14 GALHÓS, Cláudia, *Pina Bausch Ensaio biográfico*; D.Quixote; 2010; p.82
15 <http://arteref.com/gente-de-arte/as-desbravadoras-da-alma/> (acedido em 17-06-2013)

Estrutura I - REGISTO DISCIPLINADO DOS DIAS

Estrutura II - REGISTO DISCIPLINADO DOS TEMPOS DE ESPERA
— ORGANIZAÇÃO VERBAL PARA UMA PRÁTICA INTUITIVA





Este texto apresenta a prática autoral atual e esclarece o seu sistema de organização. Relata-o e, estabelece relações com outras práticas autorais.

Como referido anteriormente, a prática autoral fundada no quotidiano e implicada com a biografia do sujeito, consolida esses pressupostos no *Tempo* e na sua passagem.

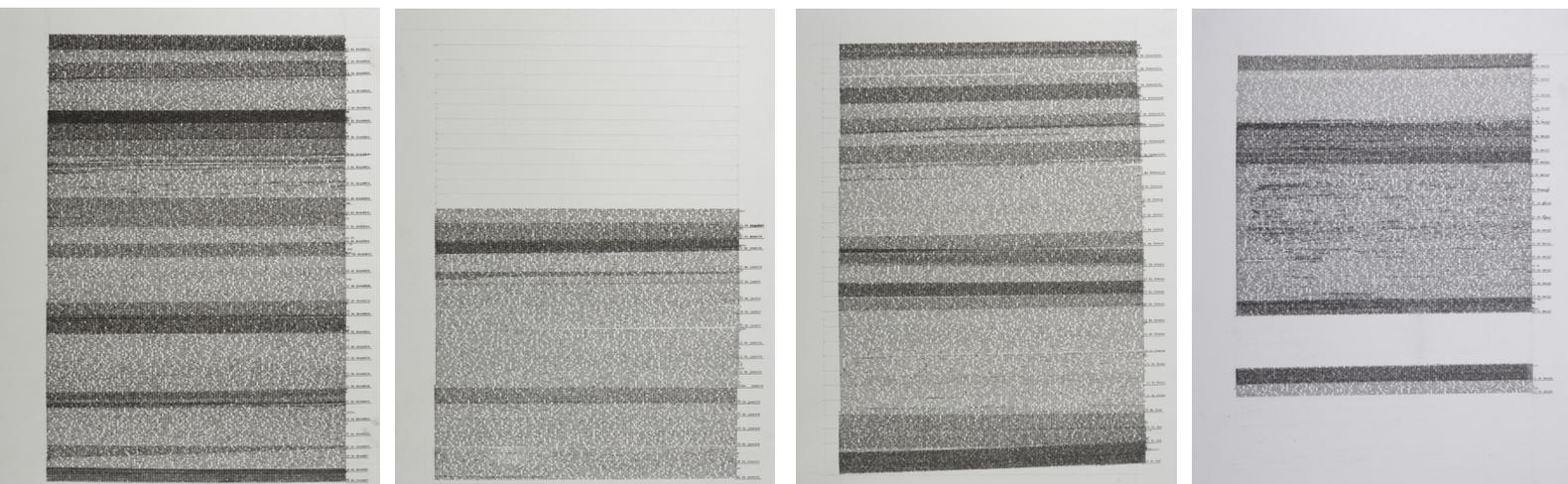
Nesse sentido, para efeitos de estudo e para clarificar o modo como se desenvolve este projeto, opta-se por dividi-lo e organizá-lo segundo duas Estruturas que vão sendo trabalhadas paralelamente. De grosso modo, podem designar-se por - Estrutura I - *registo disciplinado dos dias* e Estrutura II - *registo disciplinado dos tempos de espera*.

Projeto	
Estrutura I	Estrutura II
Registo disciplinado dos dias	Registo disciplinado dos tempos de espera

O *registo disciplinado dos dias* é a estrutura de organização que compreende os exercícios cujo objetivo é *fixar tempo* através do desenho. Estes desenhos ilegíveis são diários pessoais, descritivos dos dias vividos.

O registo disciplinado dos tempos de espera, são exercícios cujo objetivo é transformar tempo perdido em tempo útil através do desenho.

A **Estrutura I** dá origem a duas séries de desenhos cuja execução se estende por um longo período de tempo; enquanto a **Estrutura II** origina múltiplas séries de execução rápida e outras que se estendem também por longos períodos de tempo.



Analisemos os trabalhos executados segundo a **Estrutura I**:

Estrutura I	2 séries	365 dias
		1 semana

365 Dias é uma das séries que a exemplifica. Respeitando o calendário Gregoriano e a sua divisão do tempo, desencadeiam-se uma série de desenhos. Cada desenho compreende um mês de execução. No início de cada mês é desenhado previamente a lápis a divisão dos dias e, por cada dia que passa, datilografá-se um pequeno texto descritivo do que nele

se viveu.

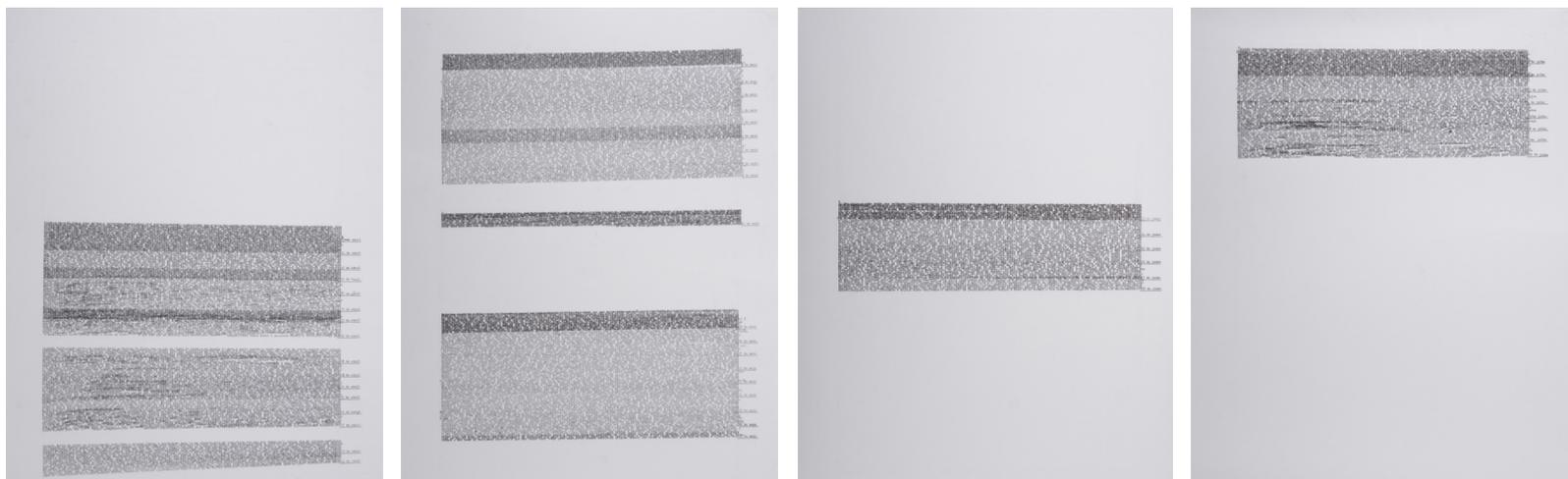
As diferenças tonais são o primeiro sintoma visível do que foi descrito em cada um dos dias. Quando a descrição é longa, sobrepõem-se camadas de texto que, com frequência, resultam em cerrados blocos negros, anulando total ou parcialmente a sua leitura. Quando pouco há para descrever, o texto permanece relativamente legível.

A (i)legibilidade prende-se com a quantidade do que há para descrever e com o desejo de não deixar explícito o que é descrito, na medida em que o conteúdo é de carácter autobiográfico. Este é um processo diário e cada desenho da série termina, terminado o mês correspondente.

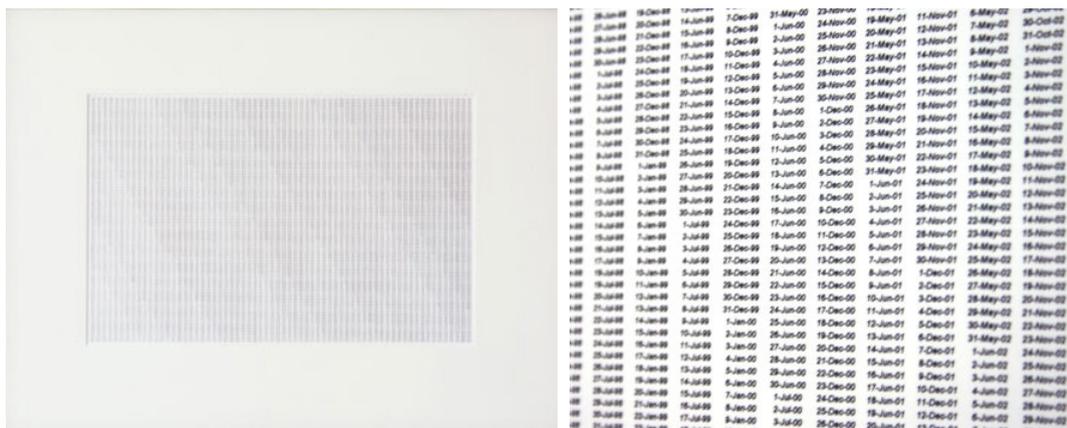
É uma atividade que compreende assim, duas atuações. Por um lado, a da memória ao se recuperar e inventariar os acontecimentos de um dia, e por outro, a sua formalização mecânica através da utilização de uma máquina de escrever.

A importância da inventariação de acontecimentos e a sua formalização mecânica através de ferramentas e métodos similares ao de qualquer trabalho administrativo, remetem-nos de imediato para a prática autoral de Ignacio Uriarte (1972) que introduz permanentemente nos seus trabalhos, meios que lhe são familiares negando alhear-se da sua realidade. Como o próprio afirma :

*Quando deixei a minha vida de empregado administrativo para dedicar-me em pleno à arte, deixo-me conta de que a liberdade adquirida implicava uma grande responsabilidade. De nenhuma maneira queria abusar da arte para chegar a uma libertação pessoal que me assemelhasse ao artista cliché, rebelde e marginal, mas pelo contrário, eu queria permanecer na minha própria realidade (...) para tratá-la de dentro e com conhecimento de causa. Por isso, não deixei de utilizar ferramentas e métodos similares a qualquer empregado administrativo, trabalhando sempre de maneira rotineira como foco temático.*¹⁶



Da esquerda para a direita: 365 Dias dezembro 2012, 365 Dias janeiro 2013, 365 Dias fevereiro 2013, 365 Dias março 2013, 365 Dias abril 2013, 365 Dias maio 2013, 365 Dias junho 2013, 365 Dias julho 2013. Máquina de escrever, tinta mecanográfica s/ papel, 500x640mm



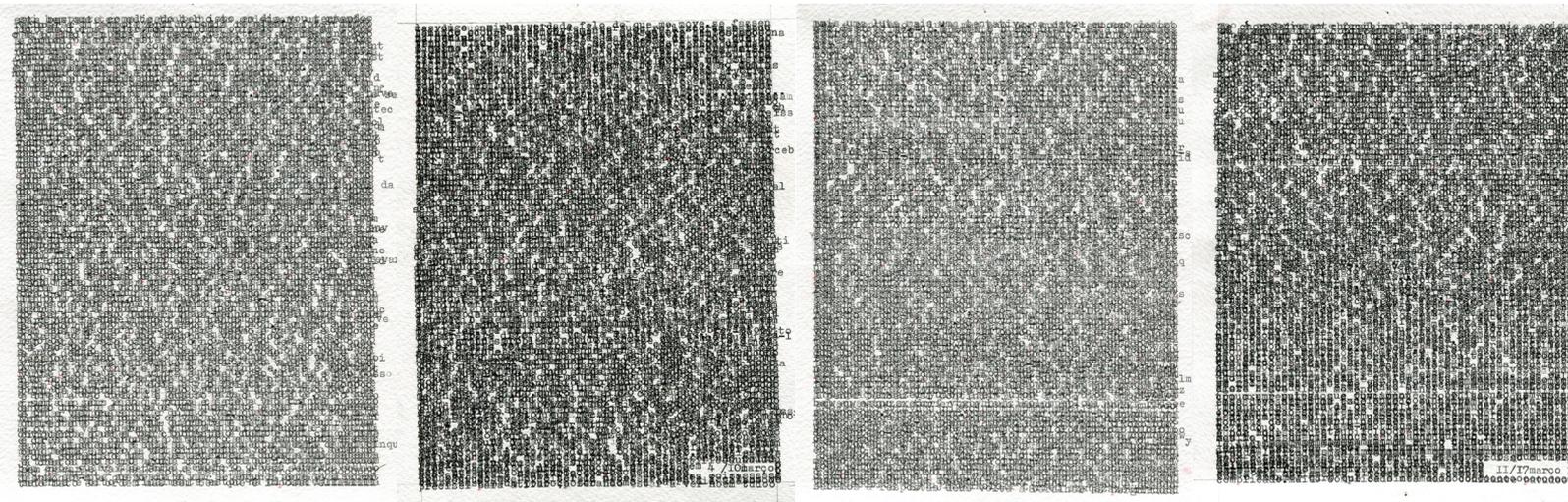
Ignacio Uriarte (1972), *All my days*, 2004 - Pormenor, 53.4 x 69.3 cm, Impressão a laser

All my days, 2004, do autor supracitado, é um exemplo prático dos seus pressupostos e pode relacionar-se diretamente com *365 dias*. Sobre este trabalho em particular, Uriarte refere o seguinte:

*Todos os dias da minha vida estão escritos como datas de formato standard numa única folha de cálculo Excel, desde o dia em que nasci (04-09-72) até à data de exposição desta peça (23-junho-04). Cada data tem um comprimento e densidade diferente, tal como os dias e meses que se repetem periodicamente. Isto provoca o aparecimento de linhas de tempo visuais que cruzam diagonalmente a folha - um fenómeno comparável aos anéis de crescimento anual nos troncos das árvores.*¹⁷

Formalmente, este trabalho de Uriarte não apresenta semelhanças com *365 dias*. Se *All my days* (2004) apresenta uma imagem limpa e depurada, muito semelhante aos documentos administrativos, *365 dias*, inicia-se nessa linguagem - pela utilização da escrita mecânica de registo de dados e pela organização e sequência com que os trata, mas distancia-se dela, quando a informação submetida se sobrepõe e se torna ilegível.

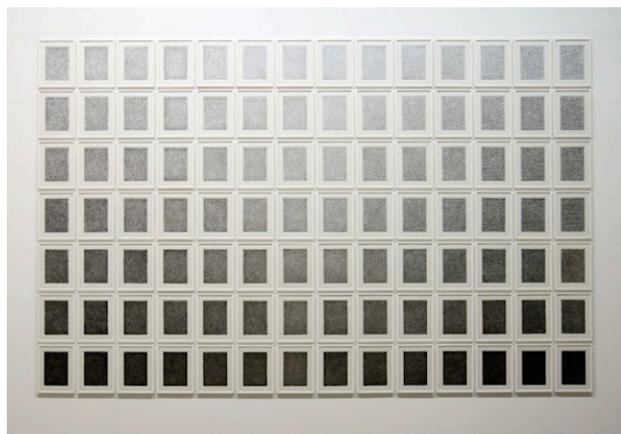
A relação mais próxima com *365 dias* está na apropriação de uma linguagem idêntica à administrativa e na persistência em inventariar/ registar dados relativos à existência do sujeito através desse sistema. No entanto, enquanto *All my days*, 2004, opta por utilizar ações como nomear e enumerar os dias, *365 dias* recorre a uma descrição do conteúdo dos mesmos.



Ainda da Estrutura I, desenvolve-se outra série intitulada *1 semana*.

Considerado um exercício de longa duração, esta série estende-se ao longo de uma semana. Por cada semana é inaugurada uma folha em branco que se vai preenchendo. So-corre-se do mesmo mecanismo descritivo utilizado em *365 dias*, no entanto, se este pretende inventariar o dia-a-dia correspondente ao período de *1 semana*, *365 dias* propõe uma reflexão sobre um período de tempo mais extenso.

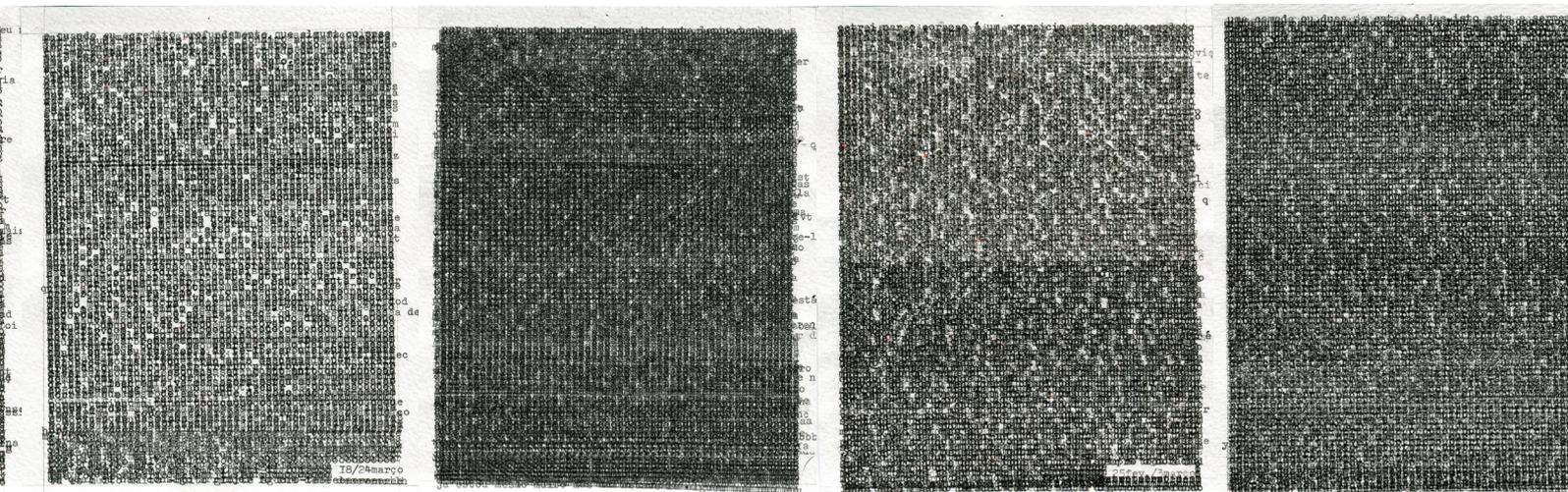
Ao nível formal *1 semana* insinua relações com *Xonox Scriblings*, 2008 de Ignacio Uriarte. Ambos são constituídos por vários suportes em sequência, embora *Xonox Scribling* seja constituído por noventa e oito peças e *1 semana* apenas por 8.



Ignacio Uriarte (1972),
Xonox Scriblings, 2008,
Caneta s/papel, 98 peças,
400 x 300 mm

No entanto, se Uriarte formaliza o seu trabalho através garatuja com o objetivo de analisar o impulso livre do movimento natural do pulso, inconscientemente condicionado pelos padrões pré configurados, *1 semana* pretende descrever os acontecimentos dos dias. Visível em ambos os exercícios é a aplicação exhaustiva de camadas de matéria. No caso de *Xonox Scribling* é utilizada caneta permanente de várias espessuras (0,1-0,8 mm) e em *1 semana* é utilizada tinta mecanográfica através da utilização de uma máquina de escrever. Ainda mais visíveis parecem ser, as semelhanças ao nível dos resultados, muito embora, a ação que as determina seja distinta. Apesar de, em ambos os trabalhos a matéria decorrente

Da esquerda para a direita: *1 semana*, 11/18-03-13, 2013, *1 semana*, 19/26-03-13, 2013, *1 semana*, 3/10-04-13, 2013, *1 semana*, 11/18-04-13, 2013, *1 semana*, 19/26-04-13, 2013, *1 semana*, 13/19-05-13, 2013. Tinta mecanográfica s/ papel, 145x210mm



resulte em densos blocos de mancha, em *Xonox Scribblings*, as manchas são produzidas através de grafismos informes e sem nexos, enquanto *1 semana* resulta da utilização da escrita de palavras ordenadas segundo uma ordem universal pré-estabelecida. No caso de *Xonox Scribblings*, os blocos de mancha transferem-se de suporte em suporte de forma moderada e subtil, sugerindo que o degradê faz parte da organização visual dos desenhos, enquanto *1 semana*, o degradê surge por consequência do conteúdo vertido e conseqüentemente, de forma mais abrupta e desarticulada. No entanto, em ambos os casos, o resultado reflete o tempo que foi despendido na tarefa.

Sobre a questão da (i)legibilidade presente tanto em *365 dias* como em *1 semana* podem ainda estabelecer-se relações com trabalhos de outros autores. Um deles é *Tough Life Diary* (1967-73) de Nancy Grossman (1940).



Nancy Grossman,
Tough Life Diary, (1967-73)
Colagem,
2200x2900 mm

Nesta série, Nancy Grossman trabalha com colagens de grande escala baseadas nas suas rotinas diárias, tomando atitude semelhante à tomada nos trabalhos descritos anteriormente. Tal como esses, os seus exercícios, (...) *desenvolvem-se no sentido de anular a visibilidade que o desenho fornece dos fragmentos da vida quotidiana da autora e voltam à condição de invisibilidade e intimidade que a ideia de diário convoca*¹⁸(...), provocadas pela rasura de algumas notas escritas que pontualmente vão sendo dispersas pelo desenho.

No entanto, a nível formal não apresenta quaisquer afinidades com *365 dias* e *1 semana*. Se Grossman, recorre à colagem e à inscrição desordenada de fragmentos de texto, *365 dias* e *1 semana* socorrem-se da escrita sequencial e ordenada, cumprida pelo uso de uma máquina de escrever.

Ainda sobre a (i)legibilidade, mas noutra direção, encontramos afinidades com o processo de trabalho desenvolvido por Tom Friedman em *Everything*, 1992-95.

Durante um longo período de tempo, Tom Friedman (1965), copia aleatoriamente para uma folha e com caneta azul, todas as palavras do dicionário de inglês. Sobre esse trabalho o autor refere:

(...) *Fiz esta peça numa folha de 915x915mm, escrevi todas as palavras de um dicionário. As palavras não eram escritas ordenadamente; eu queria que estivessem espalhadas sobre o papel como forma de*

18 ALMEIDA, Paulo; *La dimensión performativa de la práctica pictórica, análisis de los mecanismos de transferencia-de-uso entre distintos campos performativos*; Tesis doctoral; Facultad de Bellas Artes; Universidade del País Vasco; 2008; p. 396

homogeneizar a linguagem. O papel era apresentado no chão, e visto à distancia parecia um papel azul texturado. Eu estava interessado em como a informação da peça se desvela. Como começava por um aparente papel texturado discreto, a textura tornava-se palavras, as palavras representam o sistema total, a totalidade e o vazio.¹⁹



Tom Friedman (1965),
Everything, 1992-95,
Caneta s/papel,
915 x 915 mm, (Vista parcial)

Este dois exemplos, embora com princípios e objetivos muitos distintos, possuem características estruturais similares. Apropriam-se da palavra e transformam-na numa mancha de textura ilegível, tornando impraticável a sua leitura. Do que era suposto ser perceptível (Vocabulo), nasce o imperceptível (mancha). Do que era suposto clareza, nasce o caos, a desordem e por consequência, o vazio. O vazio da palavra e do seu sentido.



Tom Friedman (1965),
Secrets, 1997,
Caneta s/papel,
280 x 215 mm

Também em *Secrets* (1997) de Tom Friedman, se podem perscrutar relações. Exercitando uma vez mais o (i)legível, o autor escreve os seus segredos com a letra mais pequena possível que consegue de forma a impossibilitar a sua leitura. Neste mecanismo, encontram-se ressonâncias que exprimem a construção de condicionantes expressas tanto em *365 dias*,

19 Tom Friedman in AMANDI; Cláudia, *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*; Tese de Doutoramento; Universidade do Porto; Faculdade de Belas Artes; 2010;

como em *1 semana* e que Paulo Almeida explica com clareza:

*O que estrutura as opções do desenho não é apenas a intenção de contar algo inconfessável. É também a necessidade de fazê-lo, ocultando-o e negando o acesso.*²⁰

Analisemos agora os trabalhos executados segundo a **Estrutura II**:

Na Estrutura II (*o registo disciplinado de tempos de espera*) e prosseguindo o objetivo de marcar, rodear e agarrar o tempo, a atenção gráfica foca-se para períodos de tempo que se denominam como perdidos. Ou seja, interregnos de tempo normalmente associados a momentos de inércia, de não-decisão ou de espera entre dois acontecimentos. Ocupam-se intervalos, convertendo-os em momentos de atividade intensa, numa espécie de troca entre *tempo perdido* e *tempo reencontrado*, parafraseando do Gérard Wajcman:

*(...) Dá-se a pura passagem do tempo perdido para o tempo reencontrado - esse tempo em que como Proust, ao escrever o longo romance do seu próprio tempo 'desperdiçado', (...) faz a obra com o seu tempo perdido.*²¹

Se na primeira Estrutura (registo disciplinado dos dias) se recorre a textos descritivos de conjuntos de acontecimentos (mesmo que se tornem desconexos ou ilegíveis), neste caso, e contrariamente ao anterior, é através de uma só palavra, escrita repetidamente, que a atividade se desencadeia. A palavra esperar, funciona assim, tanto como motor, como instrumento de toda a ação.

Por outro lado e contrariamente à Estrutura I, a Estrutura II abarca um conjunto de séries mais vasto, na medida em que cada momento de *espera* compreende determinadas especificidades, nomeadamente, tempos muito distintos, embora o seu programa não tenha surgido de forma antecipada.

Todas as séries nascem de forma orgânica, ou seja, de acordo com hábitos do quotidiano, com as suas mudanças e necessidades, criando de forma crescente um vasto grupo de desenhos, seriados pelas ações ou acontecimentos quotidianos com que se implicam:

A série *Enquanto o cigarro se apaga*, 2013, surge mediante a necessidade de preencher a sensação de perda de tempo tomada pelo fumar do cigarro; a série *Na companhia de H, HB, B, F*, 2012-13, é despoletada pela perda de um autocarro, e na necessidade de ocupar esse tempo enquanto se espera pela hora do próximo transporte, e ainda, pela feliz casualidade de ter próximo um papel e lápis; A série *5 horas*, 2013 nasce da necessidade de ocupação de *5 horas* num espaço comercial, em trabalho temporário.

Estes são alguns dos exemplos que designam a construção de novas séries e que, pela sua variedade, heterogeneidade e quantidade foram posteriormente organizadas para efeitos de estudo deste relatório e segundo uma estrutura que possibilitasse visualizar a diversidade de *esperas*. No total, esta Estrutura compreende assim oito séries distintas.

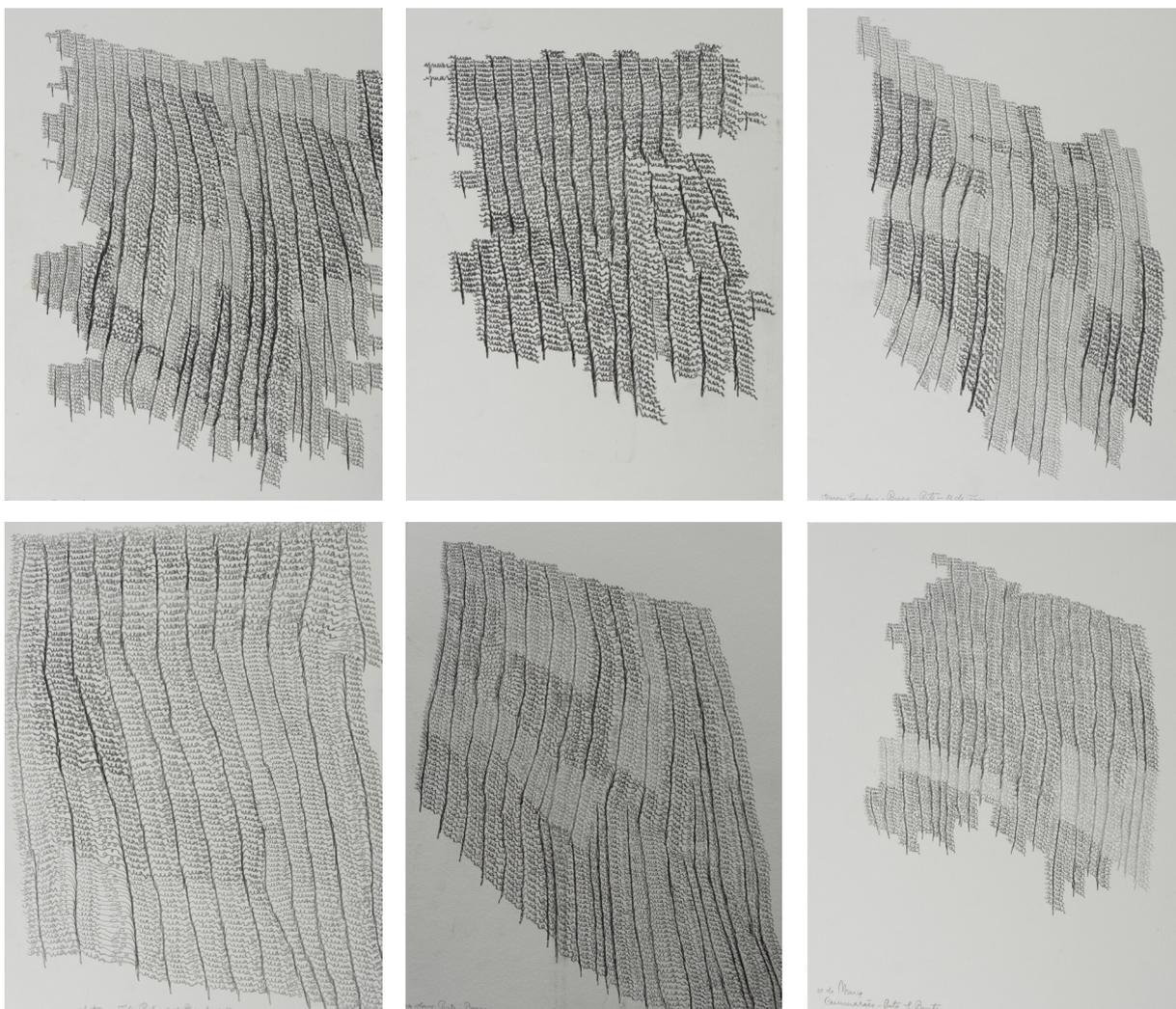
Para melhor compreensão da Estrutura II, opta-se por descrever cada uma destas séries, ordenadas de modo aleatório, já que todas gozam da mesma importância.

²⁰ ALMEIDA, Paulo; *La dimensión performativa de la práctica pictórica, análisis de los mecanismos de transferencia-de-uso entre distintos campos performativos*; Tesis doctoral; Facultad de Bellas Artes; Universidade del País Vasco; 2008; p272

²¹ WAJCMAN, Gérard in *0-24h Ignasi Aballí*; Fundação Serralves - Museu de Arte Contemporânea ; Porto; 2001;

Estrutura II	8 Séries	Série 1 1 hora e 11 minutos, 2012-13
		Série 2 5 horas, 2012-13
		Série 3 1 mês, 2013
		Série 4 Enquanto o cigarro se apaga, 2013
		Série 5 Na companhia de H; F;HB;B, 2012
		Série 6 A morte de H; F;HB;B, 2012-13
		Série 7 De página em página, 2013
		Série 8 Até ao fim, 2013

Série 1 - 1 Hora e 11 minutos, 2012-13, é realizada em transportes públicos e remete para uma viagem que é cumprida com regularidade. A execução do desenho apropria-se do tempo de viagem para se realizar. Por trajeto, é utilizada uma folha em branco com formato pré-definido e estimado segundo o tempo da mesma. O suporte é ocupado à medida que a viagem vai acontecendo e a sua morfologia passa a ser fruto de decisões mínimas, quase aleatórias, de colocação da palavra neste ou naquele lugar da folha.

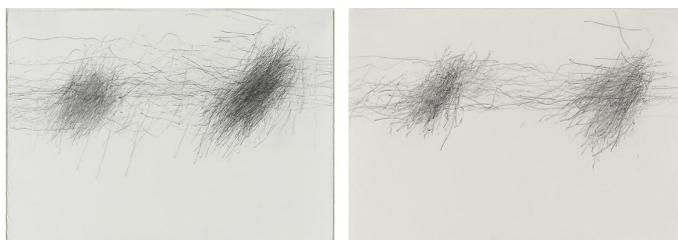


da esquerda para a direita: 1 Hora e 11 minutos, 7-12-12, 2012, 1 Hora e 11 minutos, 9-12-12, 2012, 1 Hora e 11 minutos, 6-01-13, 13, 1 Hora e 11 minutos, 27-01-13, 2013, 1 Hora e 11 minutos, 15-02-13, 2013, 1 Hora e 11 minutos, 1-5-13, 13, Lápiz s/ papel, 240x320mm

Este exercício, chamemos-lhe assim, pode remeter para as séries *Drawing on a Bus - Sketchbook 23*, 1954 e *Subway Drawings*, 2006, realizadas por Ellsworth Kelly (1923-2008) e William Anastasi (1933-) respetivamente.



Ellsworth Kelly (1923-2008),
Drawing on a Bus - Sketchbook 23, 1954,
6 desenhos de 25,
Lápis e tinta s/papel;
265 x 190 mm



William Anastasi (1933)
Subway Drawing 1993,
Grafite s/papel,
70x110

Ao contrário dos trabalhos selecionados de Uriarte, estas séries não apresentam quaisquer afinidades a nível formal com os trabalhos desenvolvidos tanto na Estrutura I como na Estrutura II. A afinidade reside antes e primeiramente, no local eleito para desencadear a ação - o transporte público - e em seguida, na centralidade que estes desenhos demonstram em se concretizarem através da realização de uma só ação²². Por outras palavras, há uma adoção de *uma estratégia não visual para organizar a imagem, protagonizando o desenho que se faz a si próprio*²³.

Outro elo de ligação, apenas verificável em *Subway Drawings* de Anastasi, é o recurso a uma certa relação ou gosto pelo automatismo que Cláudia Amandi denomina como recurso à *Tarefa Iterar*²⁴.

Outra analogia pode ser ainda estabelecida com estes dois autores – a atenção sobre

22 Pelo menos numa primeira fase, como é o caso de *Drawing on a Bus - Sketchbook 23*, 1954 de Ellsworth Kelly.

23 AMANDI, Cláudia; *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*; Tese de Doutoramento; Universidade do porto; Faculdade de Belas Artes; 2010; p.293

24 A tarefa iterar está directamente ligada a processos que são postos em prática pela programação da repetição de uma ou mais ações. Fazer acontecer de novo o mesmo processo ou repetir deliberadamente a mesma ação vezes sem conta(...), in AMANDI, Cláudia; *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*; Tese de Doutoramento; Universidade do Porto; Faculdade de Belas Artes; 2010; p. 286.

o acaso. No entanto, existem algumas diferenças na forma como o acaso é apreendido e desenvolvido neste projeto, sobretudo se o relacionarmos com a série de Kelly.

Em *Drawing on a Bus - Sketchbook 23*, o trabalho emerge de uma viagem de autocarro que o autor realiza. Casualmente, Kelly repara que o vai passando do outro lado do vidro se projeta em sombra no seu caderno. Usando linha de contorno, decide registar a lápis essas variações em cada uma das folhas do caderno. Só mais tarde, no seu ateliê, decide preencher estas anotações com tinta preta, tornando-se os desenhos que conhecemos. Tal como em muitos outros dos seus trabalhos, Kelly denota um interesse por acontecimentos imprevistos resgatando-os para o desenho. Contudo, prolonga a sua produção para o ateliê, transformando o casual em premeditado.

Se *1 Hora e 11 minutos*, encontra semelhanças neste trabalho de Kelly pela atenção ao acaso²⁵, os primeiros terminam no próprio transporte público, ou seja, não são desenvolvidos ou alterados posteriormente. Poderemos então assumir, que em termos de execução, *1 Hora e 11 minutos* se encontram mais relações com *Subway Drawings* de Anastasi. Tal como nestes, em *1 Hora e 11 minutos* não existem transformações posteriores ao que foi desenhado dentro do transporte público, tornando-se o desenho, o sismógrafo de um acontecimento cronometrado.

Série 2 - 5 Horas é realizada dentro de um espaço comercial onde é possível executar simultaneamente duas tarefas: a de colaborar com o espaço - atendendo clientes - e a produção desta série. Habitualmente, a atividade nesse espaço comercial é desenvolvida três vezes por semana e o desenvolvimento de desenhos adquire regularidade semelhante. Ou seja, cada um dos desenhos dá origem a uma variação e compreende o tempo de cinco horas (com algumas exceções de oito horas), relativas ao tempo que se permanece a trabalhar no espaço. Esta é a única série cuja pré-definição de tarefas a concretizar em cada desenho sofre alterações à medida que o tempo avança uma vez que se implica com uso de tempo adstrito a tarefas comerciais. Embora as alterações sejam mais evidentes a nível formal, também se podem considerar algumas transformações a nível concetual. Por estes motivos, *5 Horas* transforma-se num lugar de experimentação ímpar em todo o projeto. Os outros não deixam de ser igualmente lugares de experimentação, mas esta instiga incessantemente o ensaio de novos procedimentos que se traduzem de forma mais evidente nos resultados, *pela necessidade de pôr em marcha um processo de trabalho que jogue com todas as possibilidades de dar corpo - a um - (a esse) pressentimento, pelo caráter especulativo e repetitivo das sucessivas investidas e por um tipo de atenção dirigida e crítica que se debruça sobre esse ato*²⁶, parafraseando Cláudia Amandi.

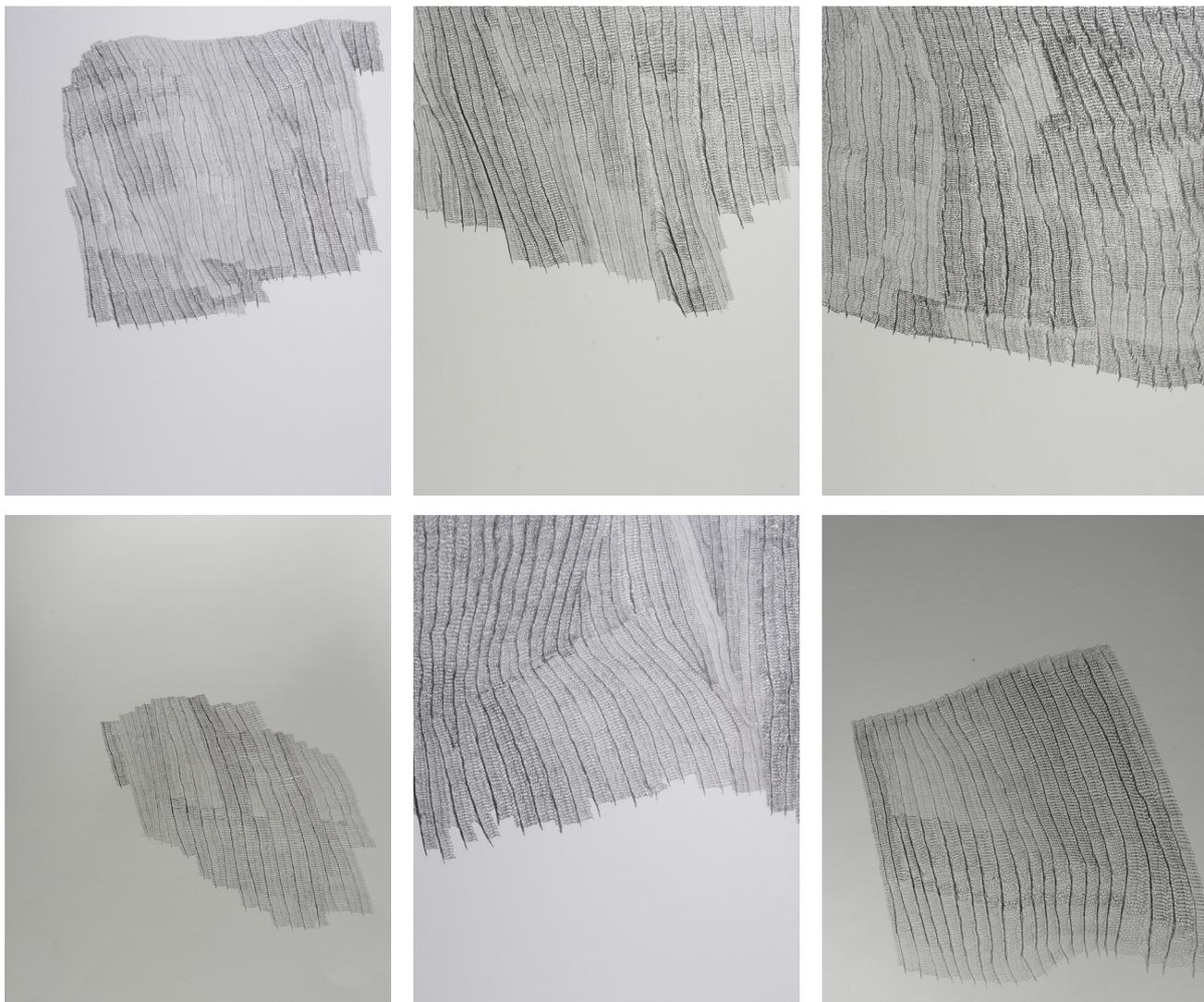
Este caráter especulativo que abala as suas tarefas pré-definidas, torna necessário para efeitos de estudo, a sua divisão por fases de trabalho.

Podem identificar-se sete fases de trabalho na série *5 horas*. Cada uma indica que se alteram as tarefas a executar, resultando daí uma maior variação a nível dos resultados.

25 Embora posteriormente as séries trabalhadas neste projeto encontrem uma certa pré-determinação na ação levada a cabo.

26 AMANDI, Cláudia; *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*; Tese de Doutoramento; Universidade do Porto; Faculdade de Belas Artes; 2010; p. 91

Série 5horas	Fase-1- preenchimento parcial da folha de forma aleatória
	Fase 2-acumulação do conteúdo correspondente a 2 dias de trabalho - 10 horas.
	Fase 3- acumulação do conteúdo correspondente a 3 dias de trabalho -15 horas
	Fase 4-interrupção do desenho - provocados pela presença de outras pessoas
	Fase 5- o desenho ocorre apenas quando existe uma outra presença
	Fase 6- utilização de diferentes gradações de grafite para obtenção da noção de degradê
	Fase 7 – apaga-se o que se desenhou anteriormente



Série 5h ; 2012 Lápis s/ papel, 500x640mm

FASE 1

Preenchimento parcial da folha de forma aleatória

Utilizando sempre o mesmo suporte - folha A2 - esta fase compreende a ocupação de uma folha por cada dia de permanência no local, ou seja, durante cinco horas.

Utilizando um lápis de grafite, a ocupação consiste na repetição da palavra esperar ao longo do suporte. O posicionamento da palavra, de modo encadeado, vai-se construindo aleatoriamente, dia após dia.

FASE 2

Acumulação do conteúdo correspondente a dois dias de trabalho - 10 horas.

Dadas as primeiras experiências e passadas algumas semanas, rompe-se com o esquema definido e num novo suporte, passa-se a acumular o conteúdo correspondente a dois dias de trabalho, ou seja, dez horas de trabalho.

Nela são testadas as potencialidades da grafite, a conjugação das suas diferentes gradações e as diferenças formais provocadas pela porção de tempo gasto.



5h + 5h, 13/14-02-13, 2013 Lápis s/ papel, 500x640mm

FASE 3

Acumulação do conteúdo correspondente a 3 dias de trabalho -15 horas

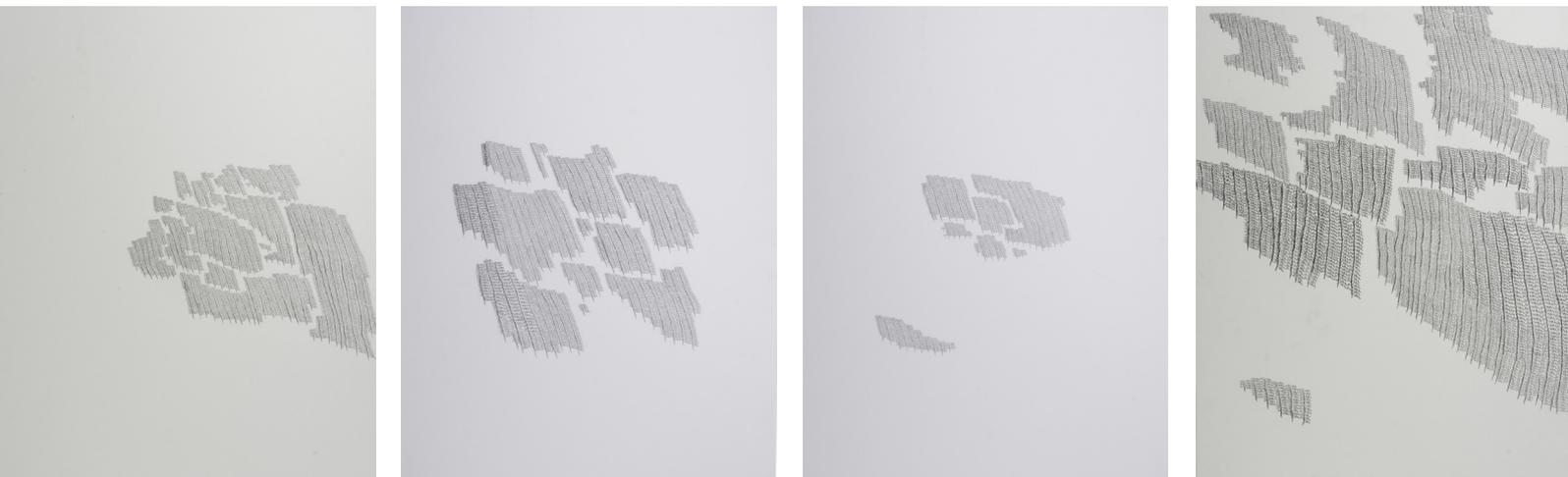
Nesta fase, acumulam-se numa nova folha de papel, três dias de trabalho, ou seja quinze horas de trabalho. Testam-se igualmente as potencialidades do grafite, mas no lugar de se testarem as diferenças tonais provocadas pelas diferentes gradações do lápis, aferem-se as diferenças provocadas pela espessura da mina.



5h + 5h + 5h, 26/27/28-02-13, 2013, Lápis s/ papel, 250x320mm

FASE 4

Interrupção do desenho - provocados pela presença de outras pessoas



5h, 20/03/13; 5h, 21/03/13; 5h, 27/03/13; 5h, 28/03/13; 2013, Lápis s/ papel, 500x640mm

Nesta fase e passados já alguns meses, entende-se que o motor não pode ser alterado, mas acusa-se algum cansaço, fruto de uma tarefa tão repetitiva e mecânica. Nesse sentido e continuando a usar a repetição, são introduzidas novas regras com implicações a

nível formal:

Se anteriormente os tempos de interrupção do desenho provocados pela presença de outras pessoas (clientes) dentro do espaço comercial não são tidos em conta, nesta fase, a sua presença passa a ser o elemento central para o modo como o desenho cresce. Assim, no lugar de um desenho contínuo - uma malha continuamente repetida e sem interrupções - vão-se avizinhandando na folha, fragmentos de espera. São pequenas manchas de texto, desenhadas apenas quando se fica sozinho no espaço.

A construção de cada fragmento termina quando dá entrada um novo cliente no espaço. Terminada essa presença, constrói-se um novo fragmento e assim sucessivamente.

FASE 5

O desenho ocorre apenas quando existe uma outra presença

Se na fase anterior o desenho acontece apenas no tempo de não permanência de clientes no espaço comercial, nesta fase o desenho ocorre só quando existe uma outra presença no mesmo local. Pode afirmar-se que este processo acaba por se tornar um tanto ou quanto falacioso, na medida em que, se há outras presenças, também se desempenham outras funções, no entanto, desenha-se na medida do possível.



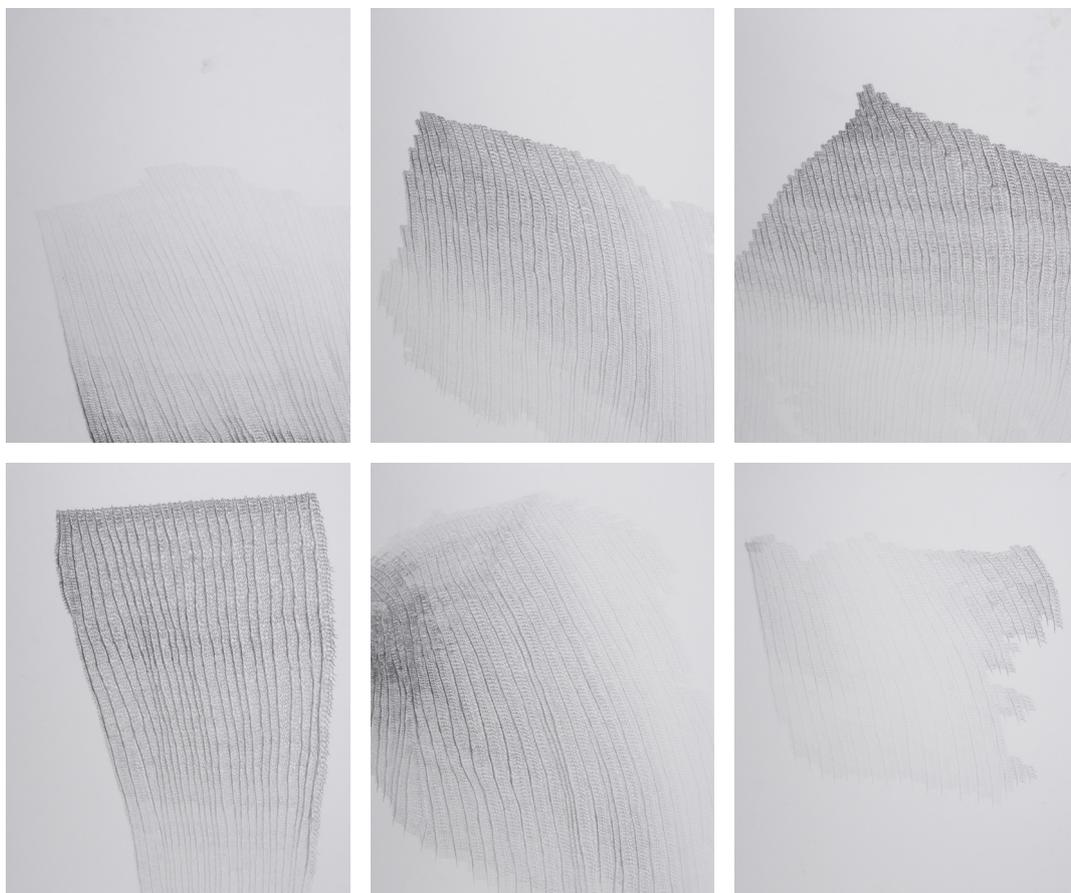
5h, 03/04/13; 5h, 04/04/13; 5h, 09/04/13; 5h, 10/04/13; 5h, 11/04/13; 5h 2013; Lápis s/ papel; 500x640mm

Tornam-se notórias as diferenças formais que ficam depositadas na folha. Se na fase anterior os fragmentos de texto são mais compactos e extensos e a ocupação do desenho na folha, regra geral, é muito maior, nesta fase, os fragmentos passam a ser bem menores e o espaço de reserva superior.

FASE 6

Utilização de diferentes gradações de grafite para obtenção da noção de degradê

Há medida que se vão desenvolvendo novas experiências, percebe-se que o grande motor da execução dos desenhos - a questão da espera - passa a ser preenchido. De um momento de inércia, de não-decisão ou de não-produção que a espera pode acarretar, surge um movimento de atividade intensa. Há assim, uma real modificação de tempo perdido ou tempo morto para tempo ocupado e se a ação se metamorfoseia ao escrever /desenhar repetidamente a palavra, continua a utilizar-se o vocábulo esperar. Esta opção obsessiva pela repetição do mesmo termo relaciona-se com, o que a historiadora Anna Maria Guasch refere como repetição de repetições que definem o passo do tempo, mas também o seu desvanecimento e quase eliminação ou transformação²⁷.



5h, 30/04/13; 5h, 02/05/13; 5h, 07/05/13; 5h, 08/05/13; 5h, 09/05/13; 5h, 10/05/13; 5h 2013; Lápis s/ papel, 500x640mm

Nesse sentido, para sugerir que a espera se desvanece e praticamente se elimina, os desenhos passam a centrar-se numa ação gráfica que de modo literal protagonizam esta ideia de desvanecimento ou eliminação. Utilizam-se lápis de grafite de diferentes durezas, provocando uma gradação tonal progressiva e uniforme, sugerindo que o motor inicial - esperar - se esbate.

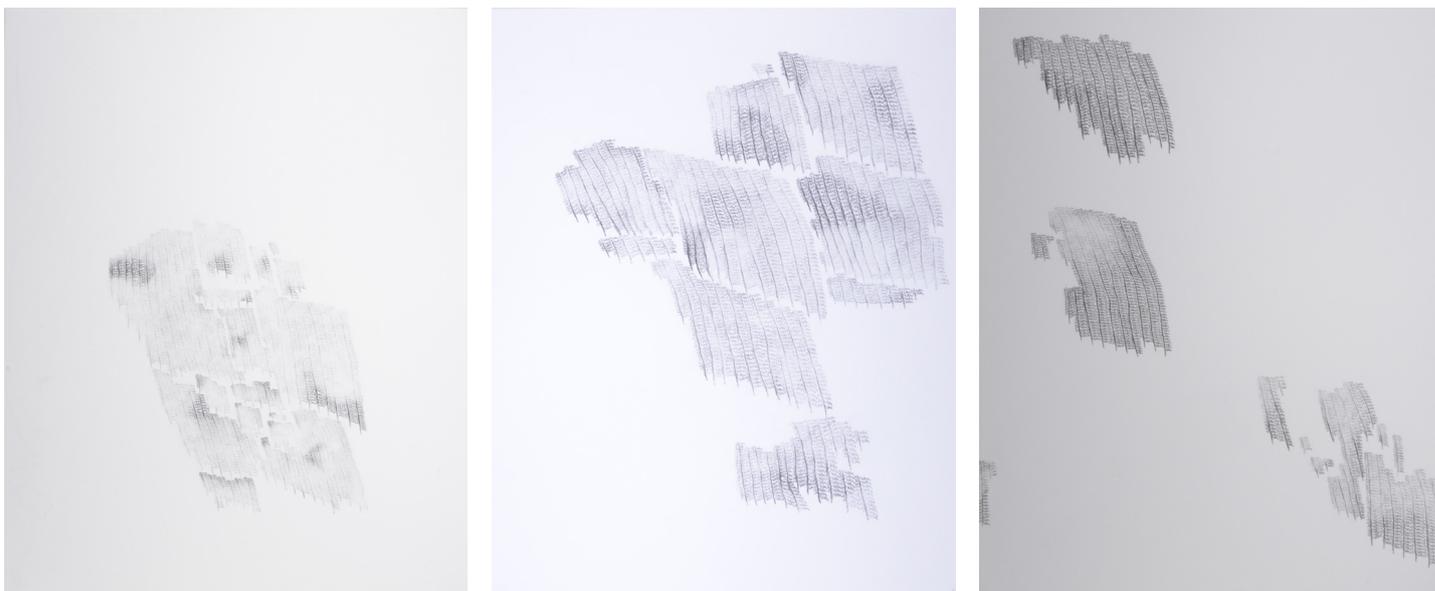
27

GUASCH, Anna Maria; *Arte Y Archivo- 1920-2010-Tipologías e Discontinuidades*; Akal/Arte Contemporáneo; 2011; p.125

FASE 7

Apaga-se o que se desenhou anteriormente

Prolongando a ideia da Fase 6, decide-se introduzir uma nova ação – apagar. Mais uma vez, esta é uma ação simbólica, resultado da tomada de consciência da mudança operada entre tempo perdido/ tempo morto e tempo ocupado.



5h, 25/04/13; 5h, 26/04/13; 5h, 27/04/13; 2013, Lápis s/ papel, 500x640mm

Esta experiência condensa ainda, o ensaio da Fase 4 - *tempos de interrupção do desenho provocados pela presença de outras pessoas dentro do espaço comercial*.

Não pode ignorar-se as semelhanças primárias que estes desenhos apagados podem suscitar com *Erased de Kooning*, 1953 de Robert Rauschenberg (1925-2008). Nele Rauschenberg, introduz a possibilidade da obra de arte ser motivada por um *ato focado na remoção de marcas em vez da sua acumulação*.²⁸ Fá-lo através da ação apagar, utilizando um desenho disponibilizado por Willem Kooning (1904–1997).



Robert Rauchenberg, (1925-2008)
Erased de Kooning, 1953
6414x5525x127mm

28 <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25846> (acedido em 14-07-2013)

O *modus operandi* de Rauschenberg torna-se semelhante ao acima descrito (Fase 7), porém, a primeira etapa de execução difere. Se este autor, se apropria de um desenho realizado por outro, na medida em que também lhe interessa interagir com obras de arte significantes, na fase 7 não existe essa apropriação. O desenho constrói-se numa operação de adição e subtração direta, ou seja, pela aplicação de matéria e posterior remoção.

Como *Erased de Kooning*, 1953, o poder desta série, *deriva daquilo que não pode ser visto e da natureza enigmática das decisões tomadas*.²⁹

Para além da ideia de rasura, apagar pode assim ser visto, como um ato metafórico que sublima a ideia da *espera*, uma vez que ocorre num hipotético período de tempo penoso e inativo que supera essa condição através do desenho. Esta percepção encontra também relações com a série de trabalhos intitulados *Abstract Drawings* de Gerhard Richter (1932) na medida em que o autor compreende que esse desenhar não é *mais do que uma forma de andar à volta de perigos, e apagar, um quase nada, até ao extremo em que tudo cairá em pedaços. Mesmo antes de parar*³⁰



Gerhard Richter(1932), 24-4-1999, 1999, 311 mm x 205 mm Grafite sobre papel
Marga Tucker, 3.5.1999, 1999 235 mm x 160 mm Grafite sobre papel
30.5.1999, 1999 302 mm x 210 mm Grafite sobre papel

Nos seus desenhos abstratos da década de 90, Richter experimenta a ação apagar e introduz uma noção revelante que pode ser captada para este contexto. Como refere Cláudia Amandi a propósito destes desenhos:

*anular pela borracha, repetir elementos, (...) são ações que procuram dar sentido à experiência da procura, à experiência da descoberta de algo que está sempre pronto a desaparecer*³¹

E nessa medida introduzem a ideia de perda. Resgatada através da ação de apagar, *Abstract Drawings* poderão ser interpretados à luz deste projeto como indício da passagem do tempo. Ao apagar o que foi escrito/ desenhado, fecha-se um ciclo, ou seja, constata-se que o período de tempo que se pretendeu-circundar se extinguiu.

29 Gerard Richter in AMANDI, Cláudia, *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*, Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, 2010 p365

30 AMANDI, Cláudia, *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*, Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, 2010;p364

31 ibid. p. 364

Série 3 - Um mês, como o próprio nome indica, abarca um espaço de tempo de trinta ou trinta e um dias. Produzido nesse período de tempo, cada desenho da série dá espaço ao seguinte, terminado esse espaço de tempo. A dimensão do suporte utilizado é proporcional ao tempo em questão, calculado em comparação com as séries que abarcam períodos de tempo mais reduzidos. Neste caso não existe seleção de momentos pré-definidos para que a atividade aconteça. Os tempos disponíveis vão sendo aproveitados, como por exemplo, entre o almoço e café, entre hora de jantar e hora de ir dormir. Também não se calcula o número de vezes que se interage com o suporte mas de cada vez que acontece, regista-se o tempo gasto num documento à parte, para que no final de cada mês se contabilize o número de horas despendidas. Posteriormente, a soma desse número de horas passa a fazer parte do título do trabalho, como é verificável por exemplo no desenho relativo ao mês de março cujo título é *1 mês, março, 12 horas e 45 min.*



1 mês, março, 12 horas e 45 min, 2013

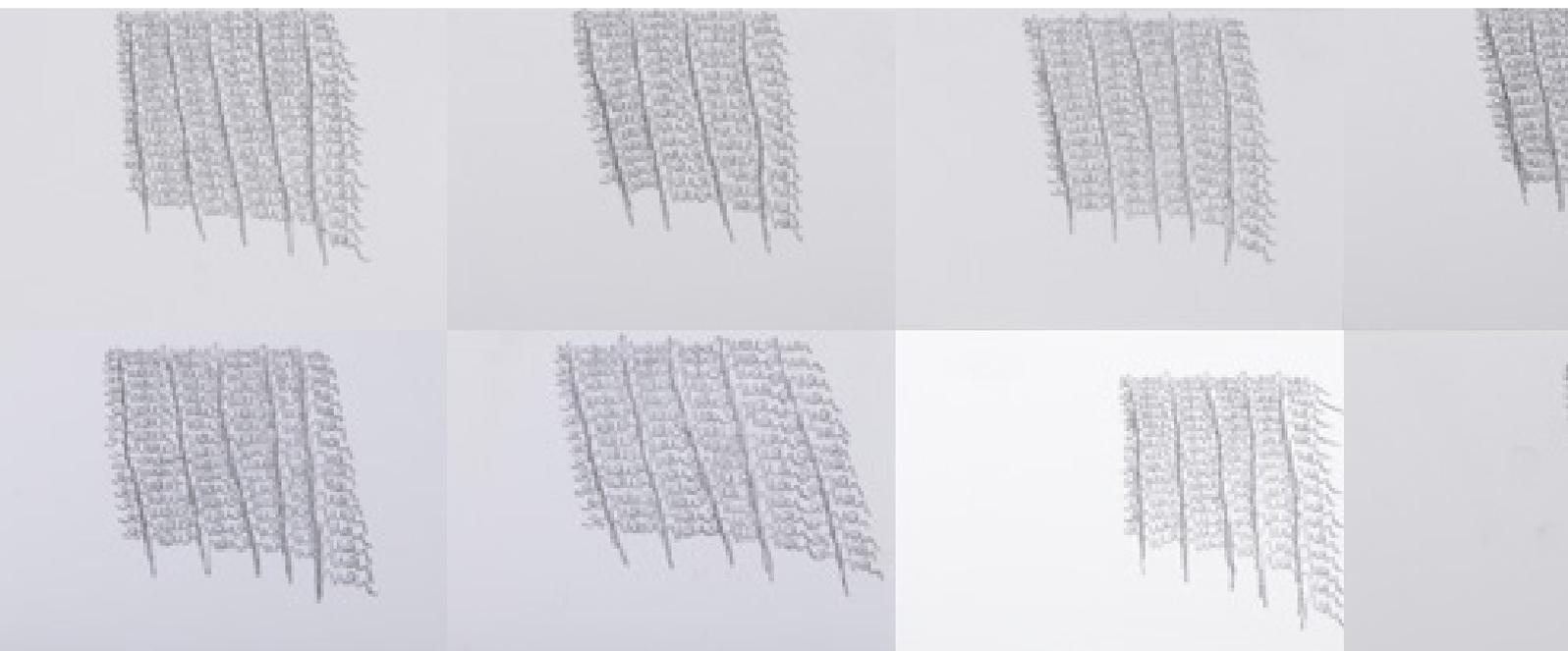


Ignacio Uriarte (1972)
Accumulative clock, 2006
vídeo (60^{as}) e desenho
297 x 210 mm

Esta série remete-nos para *Accumulative clock*, 2006 de Ignacio Uriarte. Como o próprio autor refere, o desenho/vídeo desenvolve-se do seguinte modo:

*Durante um minuto, o tempo acumula-se em forma de números escritos a lápis, uns em cima dos outros. Os números são 600 décimos de segundo e aparecem em tempo real tal como apareciam num cronómetro digital, mas com uma diferença: todos os números permanecem, formando um único desenho*³².

As relações com *Accumulative clock*, 2006, não se ligam à forma mas ao conteúdo. Ambos têm a pretensão de marcar/registar um período de tempo. Em *Accumulative clock*, 2006 o período é curto - 1 minuto, em *1 mês* - o período de tempo é mais extenso (480 minutos para ser exato). No entanto, se *Accumulative clock*, 2006 é muito mais preciso por ser cronometrado, *1 mês*, parafraseando a crítica Pamela Lee a propósito de On Kawara, é *ligeiramente menos pontual que o relógio mas é certamente tão periódico como o calendário*.³³

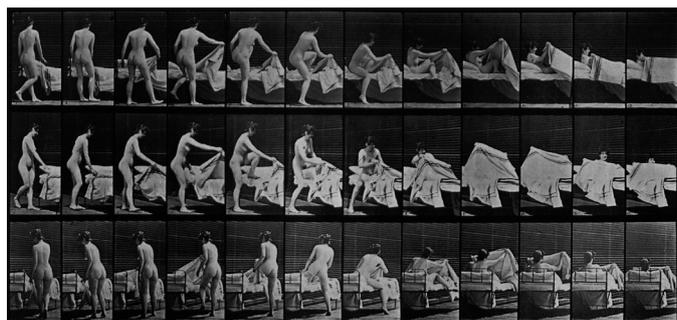


32 <http://www.ignaciourarte.com/works/07/texto.html> (acedido em 21-07-13)

33 LEE, Pamela; *Cronophobia, On Time in the Art of the 1960's*; Massachusetts Institute of Techonology; 2004; p91

Série 4 - Enquanto o cigarro se apaga remete para momentos de pausa em que se fuma um cigarro. Sendo este um tempo introspectivo, de espera por excelência e um hábito do cotidiano, decide-se marcar alguns desses momentos.

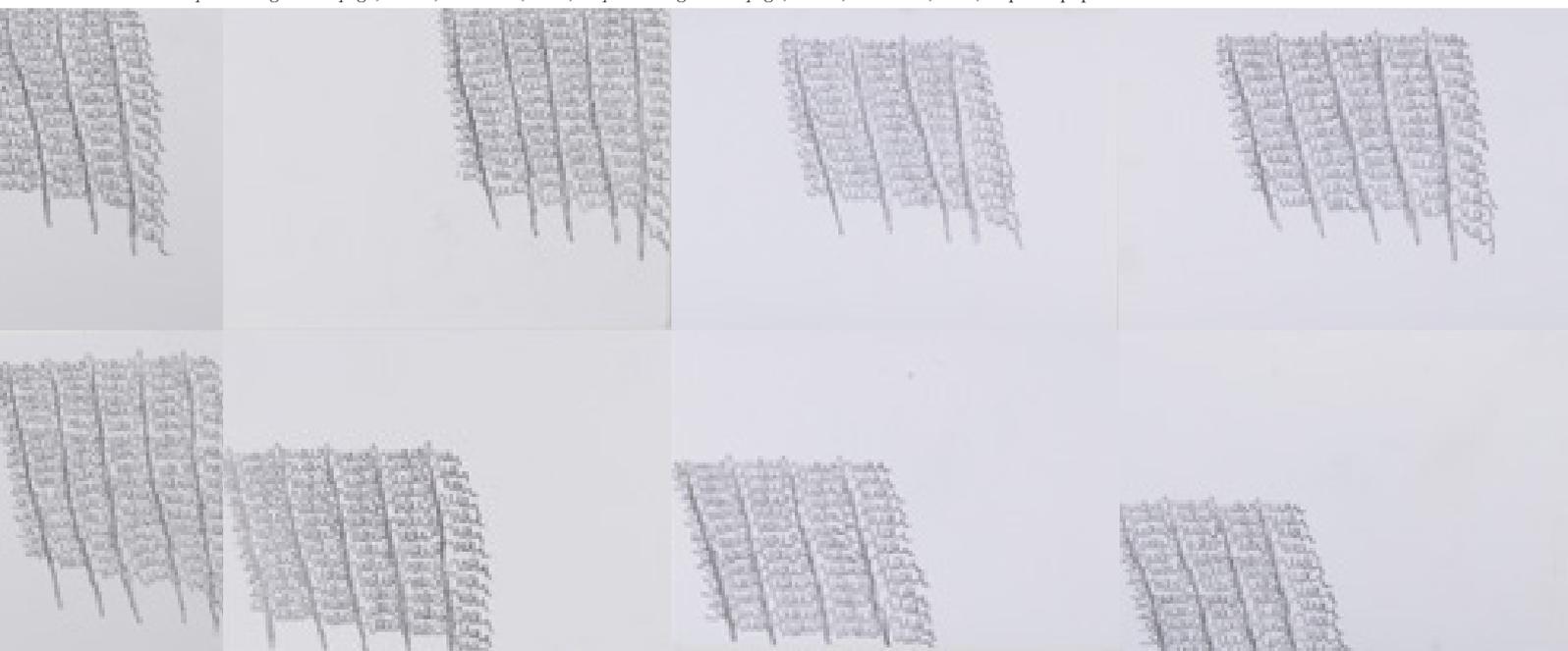
No parapeito da janela onde se fuma estão sempre pousadas algumas folhas em branco com dimensão adaptada à quantidade de tempo gasto neste ritual. Conjuntamente, está pousado um lápis de grafite que é utilizado apenas quando existe a vontade de o fazer. Por cada momento, inaugura-se uma folha em branco.



Eadweard J. Muybridge (1830-1904),
Figura humana em movimento; chapá 175 - Mulher deitada na cama, cobrindo-se com cobertor,
1878

Formalmente, a mancha/malha de texto desenhada em cada um desses momentos, pretende ser 'idêntica' em todos os desenhos. O que difere é a sua colocação na superfície da folha criando subtis deslocamentos de lugar de desenho, em desenho. Se isoladamente estes desenhos criam imagens estáticas, quando juntos, os mesmos compõem-se como fragmentos ou mesmo steels de uma ação animada pelo movimento, resultante da sequência. De certa forma, relembram-primeiras experiências gráficas que deram origem à animação no século XIX e que se centravam na decomposição do movimento, fruto da observação e compreensão

Enquanto o cigarro se apaga, 12h30, 2-03-13, 2013; Enquanto o cigarro se apaga, 10h30, 3-03-13, 2013; Enquanto o cigarro se apaga, 8h15, 10-03-13, 2013; Enquanto o cigarro se apaga, 8h30, 7-03-13, 2013; Enquanto o cigarro se apaga, 18h30, 5-03-13, 2013; Enquanto o cigarro se apaga, 10h05, 10-03-13, 2013; Enquanto o cigarro se apaga, 15h30, 3-03-13, 2013; Enquanto o cigarro se apaga, 13h20, 5-03-13, 2013; Enquanto o cigarro se apaga, 14h15, 15-03-13, 2013; Enquanto o cigarro se apaga, 14h45, 15-03-13, 2013; Lápis s/ papel 80x40mm

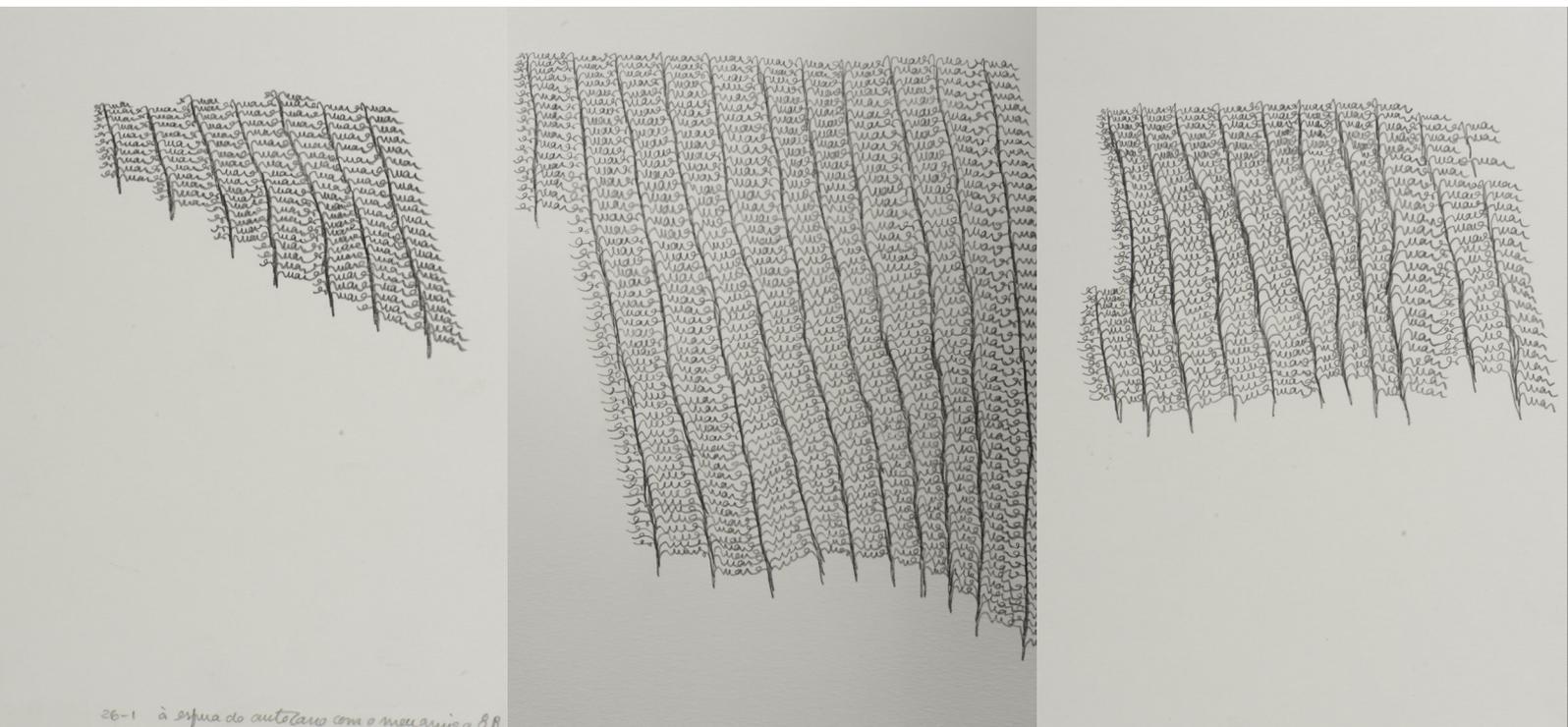


minuciosa do mesmo. No mesmo sentido e aproximando este universo à fotografia e à origem do cinema, pode comparar-se cada um destes desenhos a um fotograma de uma ação, mesmo que sejam muito menos precisos na sua cadência. Posta esta distância, esta série, pode assemelhar-se aos ensaios de fotografia sequencial de Eadweard J. Muybridge (1830-1904) cujo objetivo principal passa por captar e sugerir movimento através de imagens fixas e em sucessão.

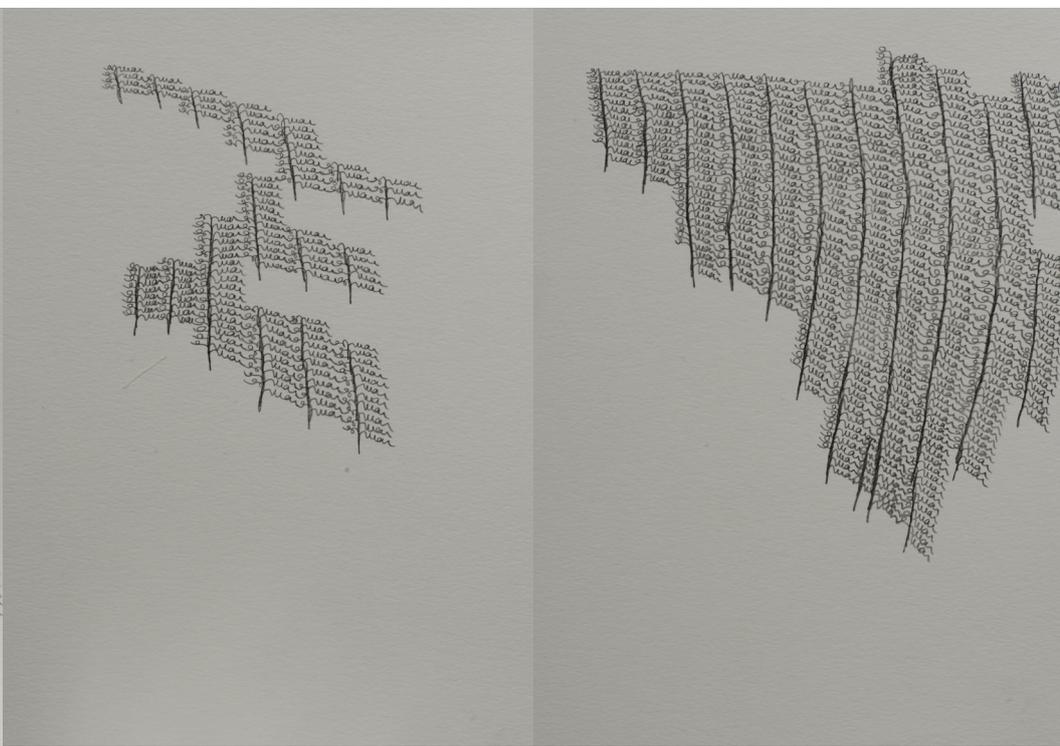
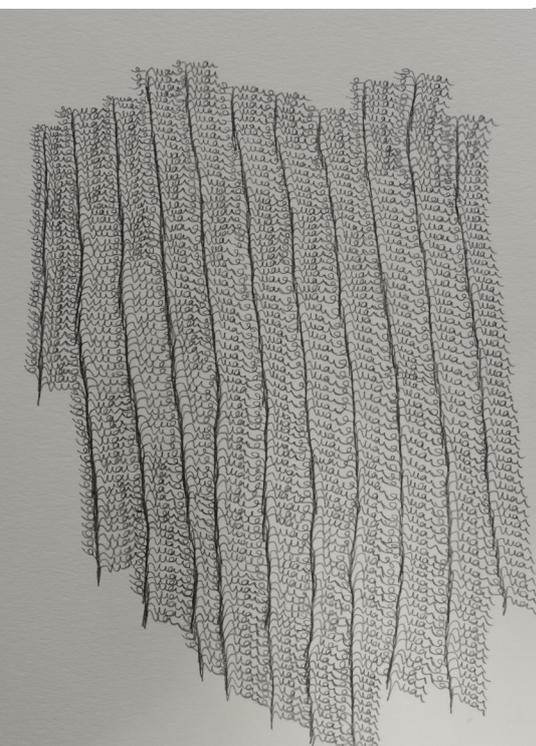
Série 5 - *Na companhia de H, HB, F e B*

Na carteira onde se transportam diariamente os pertences, acondiciona-se também um bloco de folhas A5 e lápis de grafite de diferentes gradações para serem usados em momento oportuno. Quando é marcado um encontro com um amigo e se chega ao local de encontro antes dele; quando por obrigação se espera pelo atendimento numa instituição pública para resolver alguma questão burocrática; quando se perde um autocarro e se espera pelo próximo; quando se espera pela consulta no dentista, etc, são momentos exemplificativos da construção desta série e dos quais vive este processo. Ocorrem casualmente no dia-a-dia embora gozem de uma dimensão mais ou menos pontual. Pelo inusitado da sua realização, não se reservam espaços singulares, nem se criam séries específicas para cada circunstância e por isso, opta-se por agrupá-los no mesmo conjunto que se denomina por Série 5.

A eleição da dimensão do suporte justifica-se pela sua portabilidade e “celeridade” de cada um dos momentos. Da execução de cada desenho da série, faz parte uma pequena anotação (legenda) inscrita diretamente no desenho, reportando para o tipo de espera cumprida, juntamente com a data de realização e designação da gradação do lápis empregue.



*Na companhia de H;F;HB e B; À espera do zé num café, 2-03 com o meu amigo HB, Lápis s/ papel, 145x210mm
Na companhia de H;F;HB e B; Na sala de um consultório médico, com o meu amigo 3B, Lápis as/ papel, 145x210mm
Na companhia de H;F;HB e B; A perda de um autocarro com o meu amigo B, 21-12-12, Lápis s/ papel, 145x210mm*



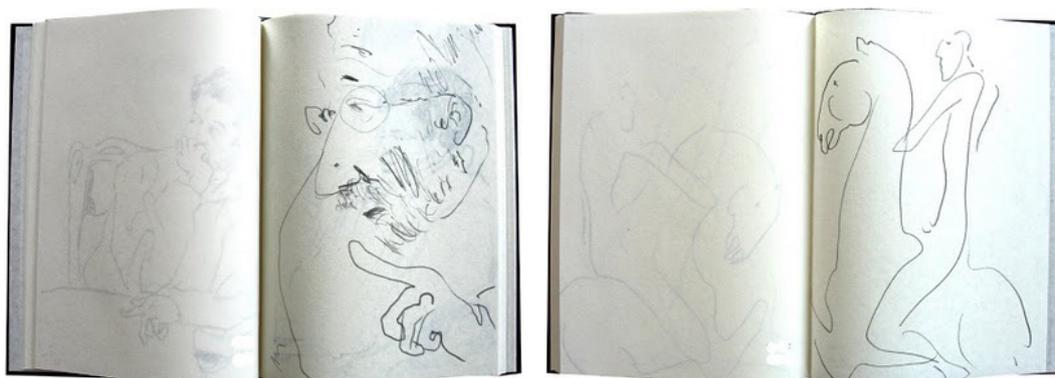
Na companhia de H;F;HB e B; À espera do último jantar do ano com, o António, a Sofia, o Marco e o meu amigo 2B, 11-12-12, Lápis s/ papel, 145x210mm

Na companhia de H;F;HB e B; À espera do João num café com o meu amigo H, 12-02-13, Lápis s/ papel, 145x210mm

Na companhia de H;F;HB e B; À espera de ser atendida na segura social, 24-02-12 com o meu amigo 2B, Lápis s/ papel, 145x210mm

Esta série, no lugar de servir-se de folhas avulsas, podia ser executada num caderno ou diário gráfico. A sua dinâmica acusa algumas semelhanças com a prática do diário gráfico por se realizar muitas das vezes em espaços públicos - ruas, cafés, terminais rodoviários etc. - tornando-se um exercício idêntico aos cumpridos por autores que não dispensam o seu caderno e o utilizam em qualquer lugar. No entanto, assiste-se a uma ligeira subversão da temática. Se os utilizadores comuns do diário gráfico se dedicam com frequência à representação do envolvente (espaços e pessoas), neste caso assiste-se à constante criação de manchas/malhas de texto. Malhas gráficas que se vão desenvolvendo de folha em folha, havendo apenas alterações na configuração formal do conteúdo. Assim, para além deste exercício se poder associar à prática de um diário gráfico, também pode ter semelhanças gestuais e formais com a prática de tricotar.

Tricotar é tradicionalmente uma tarefa feminina, realizada maioritariamente nas horas vagas ou de espera, e que entre muitas interpretações é associada a uma tentativa de inverter a noção de perda de tempo. Os lugares eleitos para a sua execução nem sempre diferem dos eleitos na execução destes desenhos (ainda que também tenham um cariz doméstico). Não é pouco frequente, encontrar em transportes públicos, mulheres a executar esta tarefa para ocupar o tempo de viagem numa tentativa, ainda que provavelmente involuntária, de eliminar esse tempo aparentemente declarado como *morto* ou de *espera*.



Alvaro Siza Vieira (1933-) *Desenhos pertencentes à publicação - Alvaro siza- Esquissos ao jantar*, 2009, Esferográfica s/ papel | 210 x 297 mm

A relação com o tricotar ou tecer destes exercícios, lembram *Le Cauchernar de Hayter*, 1995 de Louise Bourgeois (1911-2010). Nele, o ato quotidiano ou mesmo doméstico de tecer/tricotar é transferido para o desenho. A ação gráfica assemelha-se à ação e a ampliação da *malha*, torna visível a dimensão de um gesto que procura repetir uma ordem de construção.

A transferência destes atos do quotidiano, tanto no caso de Bourgeois como os que se implicam neste projeto, podem estar ligados à familiaridade com rolos, fios e agulhas. (...) e por esse motivo, implicitamente acabam por (...) *transformar-se em modelos ou esquemas de conduta que se atualizam no desenho mediante um mecanismo de transferência que opera através do gesto*³⁴

Do mesmo modo, esta prática não estará muito longe do que o Historiador de Arte E. H. Gombrich (1909-2001) denomina de *Doodles*. Pelo menos, no que respeita à recuperação ou transformação de *tempo perdido* em *tempo útil*.

34 ALMEIDA, Paulo; *La dimensión performativa de la práctica pictórica, análisis de los mecanismos de transferencia-de-uso entre distintos campos performativos*; Tesis doctoral; Facultad de Bellas Artes; Universidade del País Vasco; 2008; p.82

Doodles, designação inglesa para um tipo de desenhos que o indivíduo realiza quando está a realizar uma outra tarefa, por exemplo - ao telefone quando a conversa é longa; numa aula; reunião ou encontro enfadonho. Segundo a sua denominação, pode afirmar-se que acontecem em momentos de espera ou *tempos mortos* e para se realizarem, a condição é apenas existir material disponível:

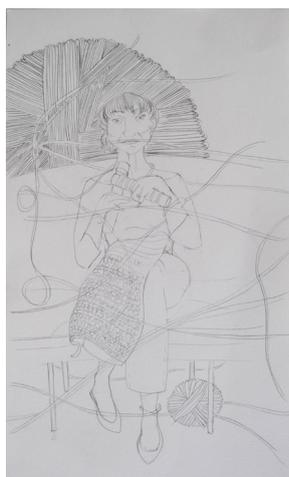
(...) *Tendem a ocorrer quando se está 'inocupado ou num estado de atenção distraída'. Isto é, quando o ego é completamente ocupado com alguma outra coisa. (...)*

*Tal como quando uma pessoa impaciente bate com os seus dedos numa mesa, ou quando envergonhada, atrapalhada coça a cabeça. É como se a emoção bloqueada estivesse à procura de um escape alternativo.*³⁵

Este registo gráfico, para além da sua natureza ocupacional³⁶, tende a adquirir importância em muitos processos criativos como forma de suscitar alternativas a procedimentos habituais ou familiares, surgindo com frequência em processos em que o autor dá atenção ao acaso, coexistindo grande parte das vezes, uma certa mecanicidade na realização do desenho e desatenção involuntária no pensar do mesmo. Na atenção à tarefa principal, o desenhador vê, faz e pensa o desenho mas até certo ponto, de modo inconsciente, seja um gatafunho ou a representação de algo.



Capa da revista Life
Daniela Antunes a tricotar por Olímpia Santos.



Louise Bourgeois (1911-2010) *Le Cauchemar de Hayter*, 1995, Tinta sobre papel pautado, 279x210mm

Série 6 - *A morte de H;F;HB e B*, 2012-13

Esta série ocupa-se com a quantidade de tempo e de espaço necessário para usar ou esperar que um lápis deixe de ter préstimo.

Cada parte da série inicia-se com o uso de uma folha em branco, formato A2 e um lápis de gradação específica por estrear. A folha vai sendo preenchida e o desenho é dado como terminado quando o lápis acaba. Por cada folha, utiliza-se um lápis de grafite de dureza diferente e pretende, no seu conjunto, abarcar todas as suas gradações.

35 GOMBRICH, E.H; *The Uses of Images – Studies in The Social Function Of Art And Visual Communication*;Phaidon;1999; p222

36 São (...) fruto do (...) aborrecimento (...) mudança rápida que veio identificar a atividade artística não tanto, através das capacidades, mas mais com a urgência de criar.Ibid; p.212

Não existe portanto, uma pré delimitação temporal para a realização dos desenhos. Mediante a disponibilidade diária para os realizar, os desenhos são dados por concluídos no momento em que o instrumento acaba. Na contingência desta regra, os desenhos desenvolvem-se segundo o interesse nas características dos instrumentos, ou seja, nas diferentes durezas dos lápis de grafite e nas diferenças tonais que permitem. Se os lápis de grafite mais duros permitem obter uma extensão maior de espaço desenhado – por serem mais rígidos não necessitam de ser sistematicamente afiados - os lápis de carácter mole têm outros potenciais. Estes, não permitem a ocupação de uma extensão tão grande de espaço desenhado mas a partir deles, obtém-se uma riqueza e diversidade de brilhos provocados pela intensidade do grafite. Por isso, com os lápis de grafite de carácter mole é alcançada uma noção de volume muito mais intenso, dando azo a sensações muito distintas das provocadas pelo lápis mais duros.



A morte de 9B, Lápis s/ papel, 500x640mm
A morte de 8B, Lápis s/ papel, 500x640mm
A morte de 7B, Lápis s/ papel, 500x640mm



A morte de 6B, Lápis s/ papel, 500x640mm
A morte de B, Lápis s/ papel, 500x640mm

Esta série implica-se diretamente com a série *From 6h to 8b*, 2007, de Ignacio Uriarte (1972). Como o próprio autor refere:

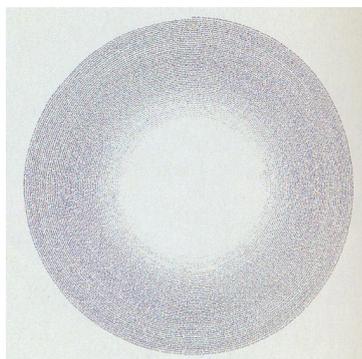
*Desenha-se um monocromático com cada lápis da série Castell 9000, quinze no total, cobrindo assim a gama completa de cinzentos e gradações de dureza de mina possível entre 6h e 8b. Além da sequência tonal e dos efeitos de cada tipo de mina sobre o traço, o componente humano e a momentaneidade da rotina fazem-se patentes em diversas irregularidades não intencionadas.*³⁷



Ignacio Uriarte (1972),
De 6h a 8b, 2007,
lapis s/papel, 15desenhos,
420 x 297 mm

Como é visível, os recursos utilizados na execução de *From 6h a 8b*, são os mesmos que em *A morte de H; F; HB e B*.

Ambos utilizam o lápis de grafite explorando as qualidades e o comportamento das diferentes durezas. Para fazê-lo, utilizam folhas em branco para cada uma das gradações. Contudo, se em *A morte de H;F;HB, B*, cada desenho é dado como terminado, terminado o recurso principal – o grafite, em *6h a 8b* essa questão não é tida em consideração.



Tom Friedman (1965),
Untitled,
1990, Caneta s/papel

Outras relações podem ainda ser estabelecidas com *Untitled*, 1990 de Tom Friedman:

Em Untitled, 1990, Friedman escreve o seu nome em círculo sobre uma parede. Utilizando uma caneta e de fora para dentro, a escrita contínua do nome do autor, gera uma gradação tonal consequente do

37

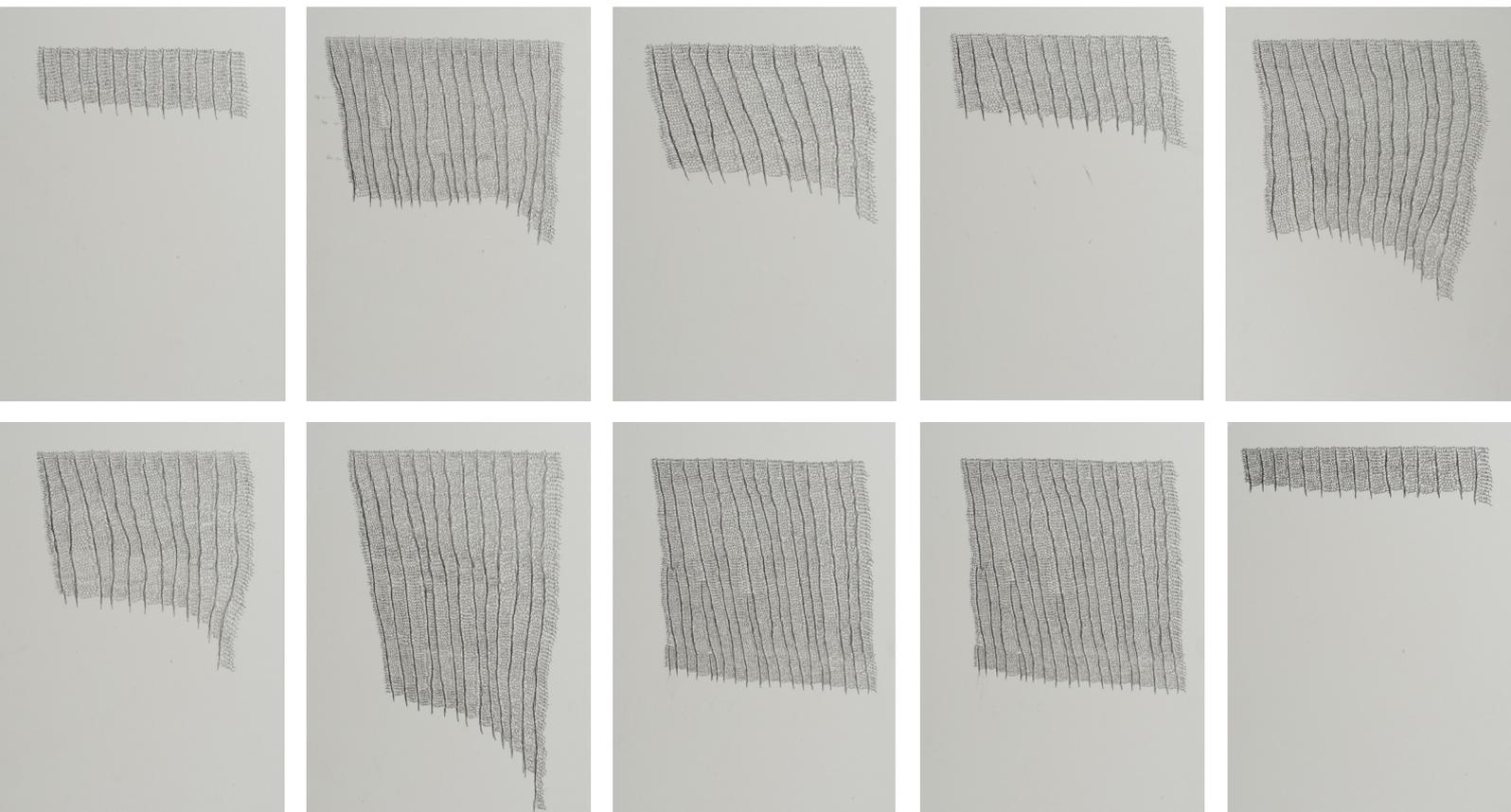
<http://www.ignaciouriarte.com/works/12/texto.html> (accedido em 21-07-13)

consumo da tinta. O desenho acaba quando a caneta já não escreve. Um tipo de despedida à fase escolar, uma metáfora à perda de identidade.³⁸

A morte de H, HB, F e B, tal como *Untitled*, 1990, depende da durabilidade do material com que se desenha. No caso de Tom Friedman, o término do desenho acontece quando a caneta acaba. No caso desta série, depende da longevidade do lápis de grafite. Por outro lado, existe também a relação da repetição de um único vocábulo que se esgota ou termina no momento em que o riscador acaba:

*A repetição do termo esgota os seus próprios recursos. O processo termina quando o rotulador [lápis] já não tem carga para seguir escrevendo.*³⁹

Série 7- De página em página contempla os momentos dedicados à leitura. Ao lado do livro que se lê está uma folha em branco - como se de um bloco de notas se tratasse - onde, por cada página lida, se escreve nessa folha a palavra- esperar. Repete-se a palavra ocupando-se apenas uma linha por cada página de leitura. Cada folha compreende um único dia. Na sua totalidade, a série assemelha-se a um sismógrafo onde é possível fazer uma análise dos períodos de maior ou menor atividade. Esta observação ou constatação torna-se possível pela quantidade de linhas que se desenhavam.



Da esquerda para a direita: 15 de janeiro, grafite sobre papel, 180x250mm, 2013; 16 de janeiro, grafite sobre papel, 180x250mm, 2013; 18 de janeiro, grafite sobre papel, 180x250mm, 2013; 20 de janeiro, grafite sobre papel, 180x250mm, 2013; 22 de janeiro, grafite sobre papel, 180x250mm, 2013; 26 de janeiro, grafite sobre papel, 180x250mm, 2013; 14 de março, grafite sobre papel, 180x250mm, 2013; 25 março, grafite sobre papel, 180x250mm, 2013; 3 de abril, grafite sobre papel, 180x250mm, 2013; 26 de abril, grafite sobre papel, 180x250mm, 2013;

38 AMANDI, Cláudia, *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*, Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, 2010, pp344

39 ibid.



Louise Bourgeois, (1911-2010)
Le Désir: vous me ferez 100lignes- non 200 lignes,1977
 Rotulador sobre papel milimétrico, 210x325mm

De página em página pode relacionar-se com *Le Désir: vous me ferez 100 lignes- non 200 lignes*, 1977 de Louise Bourgeois. A relação estabelece-se não com o conteúdo mas com a estrutura formal do desenho. Ambos recorrem à repetição de uma mesma palavra ou expressão e a um tipo de composição semelhante - a lista. Do mesmo modo que Louise Bourgeois escreve cem vezes “*je t’aime*” sobre uma folha de papel milimétrico e ordena (...) *em colunas estas frases repetidas como uma lista, que recordam os antigos castigos escolares (...)*⁴⁰, em cada um dos desenhos desta série, escreve-se repetidamente a palavra *esperar*. A composição organiza-se por linhas que se acumulam em maior ou menor número consoante a frequência de uma leitura em fase escolar.

Série 8 - *Até ao fim*

Este é o único exercício realizado num único suporte. É de todos, o de maior dimensão por ambicionar cumprir um período de tempo extenso. Não carece de um período específico do dia-a-dia para se realizar e até dado momento, pretende respeitar o intervalo de tempo de execução de todo o projeto, encerrando todas as séries, fechando assim um ciclo. No entanto, as restantes séries foram encerradas e esta, continua a realizar-se, ao mesmo tempo que o relatório é escrito. Por persistência, opta-se por não abandoná-la e continua a ser trabalhada, mediante o tempo disponível. Todavia é dúbio o momento do seu término. Essa particularidade, inicialmente não calculada, obtém enorme pertinência e passa a ser entendida como um ato metafórico, por dois motivos. Por um lado, a envolvimento do sujeito face a este desafio, por outro lado, o recurso à ação de carácter universal – *esperar* e o *esperar* de finalização de deste momento escolar no desenvolvimento pessoal .

Se este projeto envolve uma produção compulsiva, obsessiva até e, visível no volume de trabalho resultante na constante criação de séries, bem como, da involuntária dificuldade em fechá-las; o seu desenvolvimento pode também entender-se como prova do gozo sentido ao executá-las. Gozo que se identifica com o mesmo sentido por Ângelo de Sousa (1938-2011) a propósito da sua série *Árvores* (1958-1962) e, desenvolvida ao longo de quatro anos. Como o próprio refere, *eram coisas que eu fazia para meu uso, que existiam no momento que eram feitas, e que constituíam uma estrutura que nunca será apreendida por ninguém. É assim uma tarefa, um bocado*

40 MAYANO, Patricia ; *Louise Bourgeois*; Arte Hoy; 2002, p.51

vã e absurda muito divertida enquanto a fiz⁴¹. No entanto, se Ângelo de Sousa se refere à série Árvores, já com algum distanciamento, neste projeto ainda não é possível esse afastamento. O tempo distanciado perante o realizado ainda não está concluído, até porque, o assunto não é sentido como esgotado.

Outro motivo que pesou na decisão de não dar como terminado esta série, nem abandoná-la, relaciona-se com a escolha do vocábulo trabalhado. O ato de esperar experienciado no decorrer dos trabalhos, tem a particularidade de ser extensível a um campo mais alargado.

A palavra *Esperar* que etimologicamente significa - *ter esperança (em), contar com, confiar em; não agir, não tomar decisões, não desistir de algo, não ir embora (...), até a efetuação de um evento que se tem por certo, ou muito provável, ou muito desejável; estar ou ficar à espera (de); aguardar; contar com a realização de algo; desejar, torcer para; estar reservado ou destinado a; considerar (algo) como provável, com base em indícios; supor, presumir, conjeturar, imaginar; ser gestante*⁴² é uma ação de âmbito universal e intrinsecamente ligada ao quotidiano tanto nos gestos mais básicos como nas ações mais complexas.

(In)conscientemente presente na atividade diária e de significado provavelmente imensurável ao longo de uma vida, torna-se motivo válido para não encerrar esta série e torná-la um ato metafórico. Só o futuro poderá prever o seu fim.

Como referido, o projeto desenvolveu-se segundo duas grandes estruturas. A Estrutura I - *o registo disciplinado dos dias*, e a Estrutura II - *o registo disciplinado dos tempos de espera*. Ambas se coordenam segundo motores e organizações bastante disciplinados. Vivem do quotidiano, da sua disponibilidade e das suas condicionantes para se concretizarem. Há séries cuja execução de cada um dos seus constituintes se realiza numas horas, outras, num dia, numa semana, mesmo num mês. Umam vivem de condicionantes geradas pelo tempo, pela imposição do lugar, pelo material ou pelos acontecimentos.

A morfologia destas séries relaciona-se com o sistema montado por On Kawara, desde os anos 60 e que Pamela Lee explica com clareza.

Uma fotografia do estúdio do artista tirada em 1966, torna este ponto explícito (...). Aqui podemos ver o clássico loft de artista preenchido com altos tetos, vigas, tijolos brancos pisos de madeira inacabados (...). A indústria encontra a arte e o tempo torna-se racionalizado pendurado ao nível dos olhos, encostado contra as pranchas (...), as pinturas. Vemos o disciplinado registo de dias: maio, junho, julho, agosto (..) O que faz a imagem tão impressionante não é um trabalho individual, mas a totalidade do projeto: a noção de que esta fotografia, tirada a meados dos anos 60, logicamente estende-se para o presente e para o futuro. Este é o elenco projetual de 'today's series', que se baseia igualmente noutras associações mundanas. A paciência exigida em produzir estas pinturas foi caracterizada por alguns críticos como "Oriental" no seu temperamento, uma essencialização crua da prática de Kawara que entre outros lapsos críticos falha em reconhecer o itinerário global do artista ('date paintings' afinal foram produzidas em mais 89 cidade.) Sem dúvida infligidas por preocupações específicas da cultura pós guerra japonesa, o tempo (a temporalização, temporalidade) da prática de Kawara também trai um aspeto decididamente ocidental (...). Cada tela requer o tempo de um dia de trabalho, aproximadamente de 8 a 9 horas- para ficar completa. As implicações tayloristas desta agenda, dia sim, dia não, impedem qualquer tranquilidade zen atribuída à arte. (...) Neste sentido a repetitividade

41 Ângelo de Sousa in AMANDI, Cláudia, *Funções e Tarefas do desenho no Processo Criativo*, FBAUP, 2010, p159

42 <http://200.241.192.6/cgi-bin/houaissnetb.dll/frame> (accedido em 5-08-13)

do trabalho suporta uma conexão marcada por uma racionalidade tecnológica e uma abordagem sistêmica do tempo. O motor de produção de Kawara é o dia, mas o presente lança sempre o seu olho de forma expectante no futuro.(...). Existe uma série de postais que ele começou a enviar aos amigos e colegas de todo o mundo cada um afirmando(...) a hora precisa a que o artista se levantou. As séries começam em 1968, e duram praticamente uma década(...). Existem também os telegramas, enviados de forma intermitente desde 1970, veiculando a contínua existência do artista. “i am still alive”. Há uma variação dos telegramas enviado a um curador francês (...) anunciando- “I’m not going to commit suicide. Don’t worry.”. Outro segue-se dentro de uma questão de dias: I am going to sleep. Forget it. Com estes dois últimos gestos, o artista dramatiza a comunicação ao longo do tempo como uma questão de comunicação ao longo do espaço. Não só nos confrontamos com a distância geográfica entre remetente e destinatário (...). Somos também confrontados por um espaço temporal concomitante, da duração de tempo entre o artista se ter levantado, ter ido dormir, não se ter matado: e a sua expectativa que alguém longe recebesse eventualmente a sua mensagem em tempo útil (previsto). Então servimos de testemunhas à própria evanescência do artista, qualificada pelos pequenos gestos do dia a dia perante a antecipação genérica do futuro.⁴³

Se é efetivo o resgate das experiências do cotidiano e a apropriação de períodos de trabalho, como acontece por exemplo na série *5 horas* realizada durante o período de tempo em que se trabalha num espaço comercial, este projeto envolve-se também, numa dinâmica semelhante à desenvolvida por um conjunto de autores reunidos numa exposição em 2012 no The Drawing Center, Nova Iorque intitulada - *Day Job*. Esta exposição (...) examina a relação entre o “dia de trabalho” de um artista e a sua prática criativa. Embora o termo ‘dia de trabalho’ possa ser tomado como algo que rouba tempo à prática de um artista, também pode existir numa relação generativa. Ao invés de subscrever a ideia de que ter um emprego é, por definição, perturbador ‘Day’ Job olha para a forma como a informação, habilidades, ideias, condições de trabalho, ou materiais encontrados no local de trabalho podem tornar-se uma fonte de influência. (...) explorando as formas pelas quais os artistas se relacionam com a escolha dos seus trabalhos do dia-a dia, ou, inversamente, como um posto de trabalho pode servir como impulso para a criação de trabalhos artísticos.⁴⁴

A própria terminologia *Day Job* relaciona-se inteiramente com a dinâmica deste projeto ao tomar a jornada de trabalho, as suas organizações e tempos de rotinas, bem como, a predeterminação de certas práticas diárias, como centro nevrálgico do seu desenvolvimento.. Por outro lado, o crescimento prático deste projeto em forma de *série*⁴⁵, implica-se também com um tipo de atividade associada a esta terminologia de “*Day Job*”. Uma produção sequencial, de cariz oficial ou mecânico onde a repetição é ação fundamental e geradora de produto e monopolizadora das horas de trabalho. É neste contexto alargado que se poderão circunscrever os trabalhos realizados e que (na sua grande maioria) partilham de grande semelhança visual e processual.

Mas não se esgotam neste contexto. Se por um lado esta ideia de “trabalho” é central à sua concretização, à sua forma de fazer e de marcar o tempo, por outro lado, compreende a procura de *suspensão do tempo* e o *encontro da surpresa* no que aparentemente é insignificante na rotina diária. Este projeto é a necessidade de experimentar, de trazer para o plano físico o que numa impressão parece fazer sentido e merecedor de ser especulado. O

43 LEE, Pamela; *Cronophobia, On Time in the Art of the 1960's*; Massachusetts Institute of Technology;2004;p298

44 <http://www.drawingcenter.org/en/drawingcenter/5/exhibitions/14/past/374/day-job/>(accedida em 2-08-13)

45 Quantidade de fatos ou coisas da mesma classe que se apresentam um após o outro, em sucessão espacial ou temporal (...);<http://200.241.192.6/cgi-bin/houaissnetb.dll/frame>(accedido em 6-08-13)

desenho é a necessidade de trazer substância ao pensamento:

*No plano da experimentação gráfica, a marca deseja animar o pensamento, trazer-lhe substância e orientação, suscitar-lhe valências e possibilidades que o provoquem. Quando este desejo se concretiza, desenhar, desenho e autor tornam-se a relação invejável, a correspondência psicomotora de uma alma gémea.*⁴⁶

Em última instância, há portanto uma noção residual e transversal a toda a experiência deste projeto. Essa noção, impregnada na experimentação gráfica é, parafraseando Richter, uma espécie de *esperança*.⁴⁷

PROJETO	ESTRUTURA I	Registo Disciplinado Dos dias	Nº de Séries	Nº desenhos	Título	Tipo de variação	Tipo de Duração	Nº Fases	Nº dias de execução (por desenho)	Nº horas de execução (por desenho)	Local de execução
			2	8	31 dias	Variação mínima	Longa duração	1	1 mês	4 horas	Casa
				8	1 semana	Variação mínima	Longa duração	1	7 dias	2 horas	Casa
	ESTRUTURA II	Registo Disciplinado dos tempos De espera	8		1 hora e 11 minutos	Variação mínima	Curta duração	1	1 dia	1 hora	Comboio
					5 horas	Variação acentuada	Curta duração	7	1 dia	5 horas	Espaço Comercial
				4	1 mês	Variação mínima	Longa duração	1	1 mês	12 horas (variável)	Casa
					Enquanto o cigarro se apaga	Variação mínima	Curta duração	1	1 dia	5 minutos	Casa
					Na companhia de H;HB;F;B	Variação mínima	Curta duração	1	1 dia	5 minutos a 1 hora (Variável)	Rua
				12	A morte de H;HB;F;B	Variação mínima	Longa duração	1	Vários dias	10 horas	Casa
					De página em página	Variação mínima	Curta duração	1	1 dia	5 minutos a 2 horas (variável)	Casa/ Espaço comercial/ Rua
				1	Até ao fim	Variação mínima	Longa duração	1	Sem data prevista de finalização	Sem dados disponíveis até ao momento	Casa

46 AMANDI, Cláudia; *Funções e Tarefas do desenho no Processo Criativo*, FBAUP, 2010, p.100

47 Isto não é um jogo artístico, é uma necessidade; porque tudo o que é desconhecido nos enche de medo e simultaneamente de esperança, tomamos os quadros [desenhos] como uma oportunidade para tornar o inexplicável um pouco mais claro, ou pelo menos mais compreensível (...) a arte é a mais elevada forma de esperança, Gerhard Richter in cat. Gerhard Richter, *Uma coleção Privada*, OP.cit.57





Características centrais à prática

do ano no porto, no je vou para casa, acordo relativamente tarde, to a tralha que tinha para l
ativamente tarde com muita calma fui preparandosacos, arrumei a casa, vesti-me, a hora est
regar ao autocarro, chovia e eu nem sequer lugar tinha nas maos para levar um guarda chuva, p
esperado mais uma hora, pusei as tralhas todas no escritorio, do autocarro, e fui ao outro
uma espera, como tinha um pequeno bolso no saco decidi trazer-lo sempre comigo e usa-lo en
autocarro, fui buscar todas as tralhasculpas na mala do autocarro e la segui viagem, claro

de dezembro

9 de dezembro

10 de dezembro

11 de dezembro

12 de dezembro

13 de dezembro

14 de dezembro

15 de dezembro

16 de dezembro

17 de dezembro

18 de dezembro

19 de dezembro

20 de dezembro

ENTRE O INTUITIVO, PREMEDITADO E INESPERADO

Este texto tem como intenção, iniciar a análise de alguns dos mecanismos que se consideram centrais no processo de trabalho deste projeto, entre eles, a intuição e o imprevisto e a introdução de regras e tarefas de execução pré definidas.

Como esclarecido anteriormente, este projeto desenvolve-se segundo duas Estruturas - Estrutura I - *registo disciplinado dos dias* e Estrutura II - *registo disciplinado de tempos de espera*. Em ambas são utilizadas regras e tarefas pré-definidas na execução dos trabalhos que, até certo ponto, condicionam o resultado, embora dentro desse sistema de organização, o seu desenvolvimento ou conclusão não corresponda a um esquema totalmente premeditado. Tal como Marguerite Duras expõe, *se soubéssemos alguma coisa do que vamos escrever, antes de o fazer, antes de escrever, nunca escreveríamos. Não valeria a pena. (...) é o desconhecido que trazemos em nós: ao escrever [desenhar] é isso que é alcançado.*⁴⁸

Ou seja, embora o processo de trabalho desenvolvido seja conduzido segundo regras que imprimem uma certa orientação ou princípios a seguir na execução dos desenhos, a sua introdução surge de forma intuitiva. Esta *maneira direta e imediata, sem recorrer a inferências ou categorizações conceituais*⁴⁹ é o impulso original que move a elaboração dos desenhos. Só posteriormente é que este modo de fazer se cruza com a análise de certos procedimentos repetitivos comuns, conferindo-lhes uma certa ideia de *fórmula*⁵⁰ e por isso, calculados na metodologia de trabalho utilizada.

Esta fórmula ou modo de fazer é portanto consequência da observação dos resultados que vão sendo obtidos e do reparo em certas características comuns e constantes, atribuindo-lhes valor e continuidade nos exercícios seguintes.

A fase intuitiva (e por vezes inconsciente) está associada predominantemente aos primeiros exercícios executados e que fazem parte da fase embrionária do projeto.

Passada essa etapa e através da observação dos resultados, o processo de trabalho recolhe dados de eventuais relações e os exercícios consequentes desenvolvem-se de forma que se pode apelidar de *programada*. É portanto nesta passagem para o domínio da análise dos resultados, da reflexão, da lógica e da argumentação que as regras se implementam e se solidificam de forma estruturada, ainda que o processo não se esgote nestes pressupostos.

Assim, pode afirmar-se que o processo é dividido por etapas e de certa forma, encontra semelhanças com o processo de trabalho de Joan Miró(1893-1983) .

48 DURAS, Marguerite: *Escrever*; Difel,2001,p55

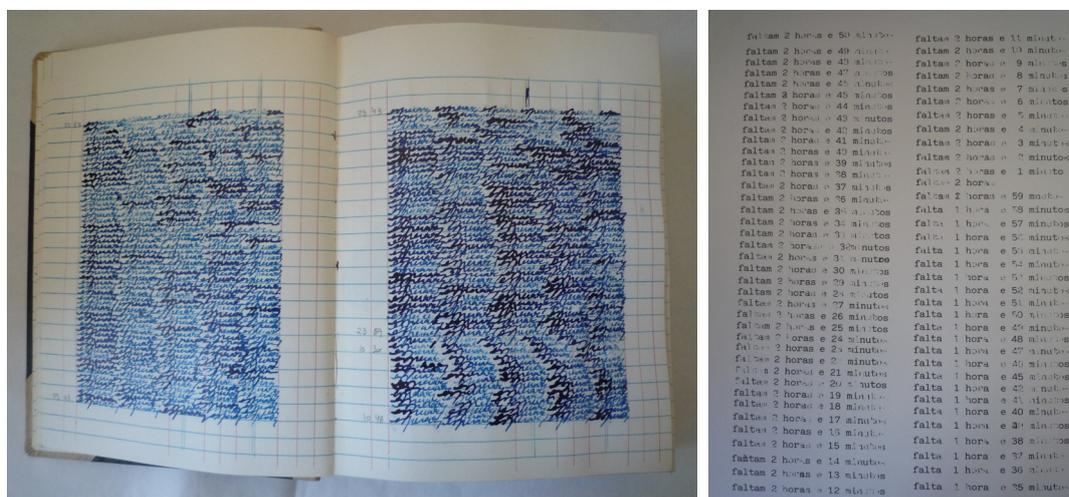
49 Significado de intuitivo, HOUAISS, António; VILLAR, Mauro de Salles: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2002, p. 2127

50 Como fórmula, entendam-se dois significados: (...) Forma precisa e convencionada que se usa para, exprimir uma ideia, enunciar uma regra ou expor um facto; (...) modo de proceder; método, norma, processo. (...)HOUAISS, António; VILLAR, Mauro de Salles: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2002, p. 1784.

Como o próprio autor afirma, (...) nas diferentes obras que fiz desde o meu regresso de Palma a Barcelona, houve sempre estas três etapas: primeiro a sugestão, geralmente a partir do material; segundo, a organização consciente destas formas; terceiro, o enriquecimento da composição.⁵¹

Ao contrário de Miró, neste espaço houve necessidade de criar a quarta etapa, porque se consideraram também os resultados, no entanto, as afinidades são evidentes principalmente no que respeita aos dois primeiros estádios.

A **primeira etapa** coincidente com a origem do desenho (ou projeto) é fundamentalmente intuitiva, na medida em que ainda não existe um programa de execução a ser cumprido. É pautada pela experimentação e indefinição, tanto dos meios como dos processos e que, utilizando as palavras de Miró poderá ser descrita como *rampa de lançamento*.⁵² No entanto, ao contrário de Miró, a *sugestão* não é inicialmente incitada pelos materiais físicos. São pequenas ideias, palavras que embora vagas, começam a tecer invisivelmente o percurso.



Variações para uma espera, 2012 Caderno pautado, aparo e tinta caligráfica. 200x300mm, Exercício realizado na fase embrionária do projeto e representa a 1ª fase

Sem título, 2012, Máquina de escrever e tinta mecanográfica, 145x210mm, Exercício realizado na fase embrionária do projeto e representa a 1ª fase

Na **segunda etapa**, os processos utilizados passam a ser mais dirigidos através da deteção de características constantes nos desenhos já elaborados - o uso da palavra, da repetição, a definição de lugares específicos e a atenção do tempo gasto na execução do desenho, são exemplos de algumas dessas características. Esta fase pode continuar a associar-se à sugestão de Miró. Como o próprio afirma, *em vez de me por a pintar [desenhar] algo de forma premeditada, começo simplesmente a pintar [desenhar] e (...) o quadro [desenho] começa a manifestar-se ou insinuar-se debaixo do meu pincel [lápiz/aparo/máquina de escrever]*. No entanto, esta fase já perscruta relações com uma certa *organização consciente*, dado que do fio que dá origem ao processo se começa a tecer princípios de programação.

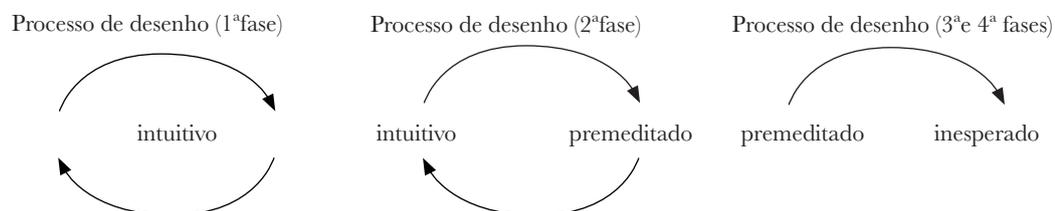
51 Joan Miró in MOLINA, Juan José Gomez; CABEZAS, Lino; Copón: *Los Nombres del Dibujo*, Ediciones Cátedra, p. 253-254.

52 Produzi muito nesta época e muito rapidamente. E assim como na série de Palma que antecedeu a de agora trabalhei com muito cuidado, 'controlando' tudo, aqui fi-lo com o menor controlo possível, pelo menos na primeira fase, no desenho. Aguadas: em cores pastel, com contrastes muito violentos. Inclusive agora; contudo, só fiz as linhas gerais de modo inconsciente. O resto foi atentamente calculado. O vago desenho inicial, pelo geral em 'clarión', servia de ponto de partida. Numa ocasião e para começar, cheguei a utilizar marmelada de amoras; depois desenhei cuidadosamente em torno das manchas, fazendo delas o centro da composição. Naquela época, qualquer coisa me servia de rampa de lançamento. Joan Miró in MOLINA, Juan José Gomez; CABEZAS, Lino; Copón: *Los Nombres del Dibujo*, Ediciones Cátedra, p. 253-254.

Numa **terceira etapa** já mais avançada do processo de trabalho e depois de apreendidas certas características comuns relevantes, estas passam a ser utilizadas como regras que programam a execução dos desenhos, ou seja, transformam-se no motor dos desenhos procedentes. Neste momento, a *organização consciente das formas* está assumidamente em processo e progresso (...), ou regressando às palavras de Miró, *o quadro [desenho] está completamente pensado, de acordo com esse desejo de trabalhar disciplinadamente (...)*. Contudo, o *enriquecimento da composição* não chega a acontecer porque a composição constrói-se a si própria, através da programação antecipada. No entanto, o resultado final é sempre diferente do esperado, ou por outras palavras, a inclusão de regras pré-definidas não esgota o inusitado do resultado.

Por fim, sinaliza-se o resultado obtido como **quarta etapa**, uma vez que opera como prova do jogo constante entre o *premeditado* e o *inesperado*.

Assim, pode sugerir-se que o desenho se inicia num modo intuitivo (1ª fase), entra numa fase premeditada (2ª e 3ª fase) e tem como resultado, um desfecho inesperado (4ª fase).



Nesta sequência, pode então especular-se que a origem do desenho neste processo se centra fundamentalmente na intuição e onde o carácter de improvisação tem um papel fundamental no desenvolvimento do desenho (Etapa1). Ou seja, o desenho é gerado em plena execução do mesmo, sem planeamento prévio. Só posteriormente e na observação dos resultados se dá a introdução de regras que programam o desenvolvimento desse processo (2ª e 3ª etapa).

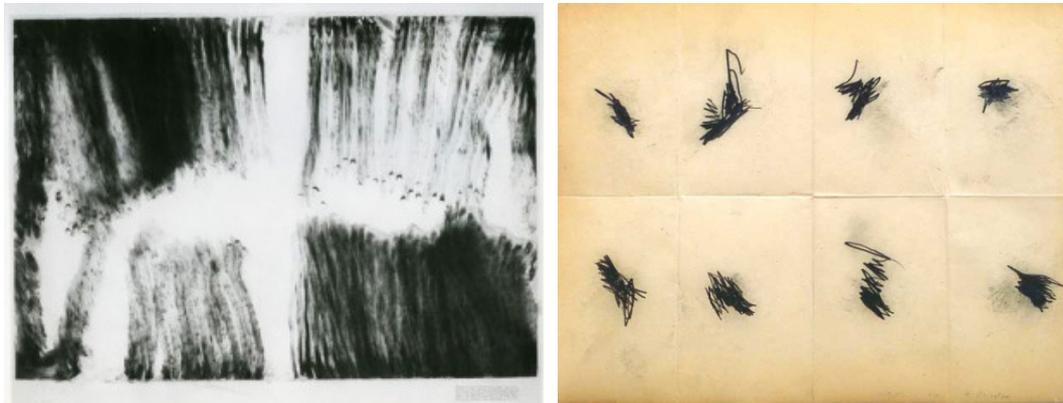
Sobre a improvisação no processo de criação, Cláudia Amandi refere o seguinte:

*Ainda que regra geral sempre foi tido em conta a presença de fatores aleatórios nos processos de criação artística, algumas das situações podem derivar da necessidade explícita do autor em criar contingências que abram o seu processo a acontecimentos, fortuitos ou inopinados. Pode também partir de um processo que o autor delineia antecipadamente as regras de um determinado jogo experimental tornando a execução, a consequência 'cega' dessas orientações. Neste processo, a necessidade de obter um resultado é substituída pela exploração desse acontecimento(...). Circunstâncias casuais, acidentes, relações aleatórias, são entre outras, ocorrências que o autor toma como ponto de partida nesta tarefa (...)*⁵³

Nesta abrangência, poderemos especular sobre a possibilidade de cruzamento entre duas opções que se determinam como relevantes neste projeto. Ou seja, a necessidade de criar contingências que levam o desenho a resultados inesperados através do delineamento

53 AMANDI, Cláudia, *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*, Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, 2010,p.148.

antecipado de regras de execução. Como exemplo desta articulação, relembrem-se os trabalhos de Robert Morris (1931-) na série *Blind Time Drawings*⁵⁴, e de William Anastasi (1933-) em *Untitled (Pocket Drawing)*, 2002⁵⁵



Robert Morris (1931-), *Blind Time XIII*, 1973, Grafite s/ papel
William Anastasi (1933-), *Untitled (pocket drawing)*, 2002, Lápis s/papel, 768x572mm, 610x460mm

Apresentadas as quatro etapas deste processo, passar-se-á a deter particular atenção sobre a terceira etapa (*programação antecipada de regras e tarefas*, motor dos desenhos precedentes) uma vez que, e em última análise, são as regras implementadas que geram os resultados obtidos. É neste estágio que os desenhos se desenvolvem diariamente, a partir da aplicação de um conjunto de regras na sua execução. No entanto, e como já foi referido, embora essas regras confirmem certa estabilidade processual, os resultados detêm sempre um caráter inesperado ou mesmo inusitado face à predefinição que o impulsionou.

Na estranheza desta afirmação, será portanto relevante em primeiro lugar, introduzir a questão - Que regras são estabelecidas?

Tal como o Quadro 1 indica, podem apontar-se pelo menos quatro regras principais - horários, lugares, formatos diferenciados, materiais riscadores - utilizadas de forma constante nos desenhos desenvolvidos, sejam eles pertencentes à Estrutura I - *registo disciplinado dos dias* ou à Estrutura II - *registo disciplinado do tempo de espera*.

Quadro 1

Regras utilizadas na execução dos desenhos implementadas na 3ª etapa	Horários
	Lugares
	Formatos diferenciados do suporte para cada série trabalhada
	Materiais riscadores constantes mas diferenciados em cada Estrutura

No entanto, se a definição de horários e lugares específicos funcionam como regra temporal e espacial, conferindo certa estabilidade ou compromisso no desenvolvimento de cada série; por outro lado, a utilização de formatos e materiais específicos conferem a cada

54 Robert Morris em *Blind Time Drawings*, parte para os desenhos segundo uma organização previamente estabelecida de olhos fechados ou vendados. Estabelece divisões na folha e segundo um período de tempo, com as mãos vai aplicando pó de carvão, fazendo da inabilidade de ver, a contingência principal. No final da execução, legenda o desenho na parte inferior da folha, descrevendo a atividade a que se propôs. Além da impossibilidade de ver o desenho que se vai construindo, provocada pela predefinição a que se submeteu de fazelos de olhos fechados ou vendados, condicionase pelo tempo que estabelece para a execução de cada desenho. Desta programação resulta o inusitado do resultado.

55 William Anastasi(1933), em *Untitled (pocket drawing)* dobra uma folha de papel de forma a caber no seu bolso das calças e com um lápis apoiado contra o músculo da perna, deixa a marca do grafite no papel. Volta a dobrar o papel repete o mesmo ato uma e outra vez. A predefinição ou programação deste processo, passa por preparar o material sem ter acesso ao que está a ser desenhado e que é condicionado pela imprevisibilidade dos resultados.

uma das séries uma diversidade de resultados que, na sua amplitude, se identificam como variações. Esta equação permite observar que o que à partida seria condicionado, previsível, mecânico até, em resultado se abre ao inusitado através da experiência dos materiais e suportes utilizados. Ou seja, a qualidade dos suportes utilizados, os formatos específicos definidos consoante tempo e espaço propostos, a utilização de riscadores constantes (grafite) mas diferenciados consoante o trabalho (H, HB, 2B, 9B), as diferentes marcas e as diferentes gradações provocadas por diferentes tensões, têm implicações consequentes na multiplicidade de resultados. O que aparentemente era calculável no resultado (fazer uma determinada marca durante determinado tempo e lugar), rapidamente é apreendido como espaço de ampla experimentação. A regra tem então origem no desvio. Desvios gráficos que conferem desacertos face às determinações iniciais e que permitem *novas articulações e sentidos à luz das intenções iniciais do processo*.⁵⁶ Como Gombrich afirma:

*Todo o ato intencionado que realizamos desfruta de certa liberdade. A nossa intenção funciona como uma regra apenas para ‘o quê’ e não tanto para ‘o como’. (...) Em linguagem de engenheiros, este tipo de interação conhece-se como retroalimentação (feedback). Em resumo, poderemos dizer que a intenção determina o ‘o quê’ e a realimentação o ‘como’. O carácter desta interação determina, decisivamente a produção das imagens.*⁵⁷

*(...) Quando um artista se desvia do esquema tradicional, deve confiar um pouco na feliz casualidade. O ‘o quê’ pode ser planeado; o ‘como’, nunca inteiramente previsto.*⁵⁸

Particularizando as regras definidas em cada uma das Estruturas, apresentam-se dois quadros distintos para identificar e clarificar as suas especificidades.

56 AMANDI, Cláudia, *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*, Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, 2010, p.6.

57 GOMBRICH, E.H., *Temas de Nuestro Tiempo – Propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*, Debate, Madrid, 1997, p.95.

58 *ibid*; p.101.

Estrutura I

		Regras (estrutura I)		Resultado	
Estrutura I- registo disciplinado dos dias	365 Dias	Formato uniformizado –folha A2	Isemana	Formato uniformizado-folha A4	Variável
		Mudança de suporte mensal (1 folha em branco por mês)		Mudança de suporte semanal (1 folha em branco por semana)	
		Grelha de orientação para divisão de dias do mês		Grelha de orientação apenas para definir margens	
		Utilização da palavra (ocupação se uma única célula da grelha)		Utilização da palavra	
		Sobreposição de texto caso se justifique (Pode ou não ter 2 ou mais camadas)		Sobreposição de texto caso se justifique (Pode ou não ter 2 ou mais camadas)	
		Utilização de escrita mecânica - máquina de escrever		Utilização de escrita mecânica- máquina de escrever	
		Recurso à série		Recurso à série	

Estrutura II

Estutura II	Regras	Resultado
Registo disciplinado dos tempos de espera	Utilização de folha em branco	Variações
	Repetição palavra – esperar	
	Utilização de Escrita manual	
	Utilização de folha em branco por cada momento de espera	
	Recurso à série	
	Utilização de formatos de acordo com o tempo disponível para executar o desenho	
	Utilização de formatos uniformizados segundo a série em questão	
	Possibilidade de transportar o suporte (só verificável nalgumas séries)	
	Adaptação do formato às circunstâncias em que se desenha	
	Utilização de um único material riscador: lápis de grafite	

Paralelamente à aplicação de regras que antecipam os princípios genéricos de atuação, poderemos identificar um conjunto de tarefas que são aplicadas na produção dos desenhos e que efetivam a introdução das regras.

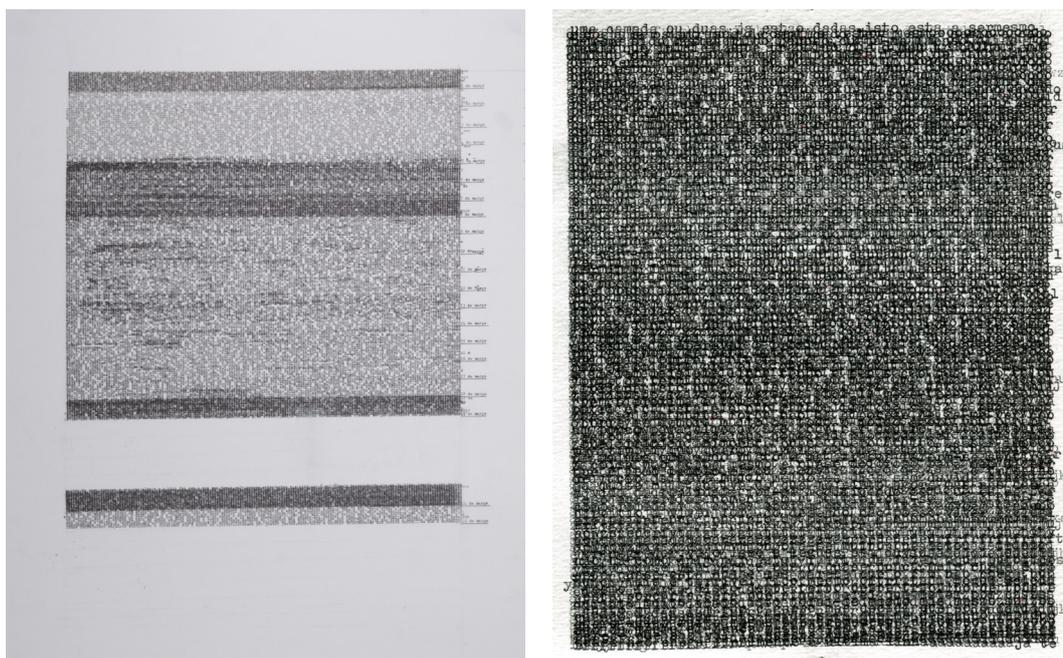
Como *tarefas*, pretende-se designar nas circunstâncias deste projeto, *o trabalho que se deve fazer num determinado tempo; qualquer trabalho habitual* ou utilizando uma definição mais próxima da prática artística por Cláudia Amandi (2010) mas igualmente aplicável :

Interessa então formular as ‘tarefas’ num plano operativo, ou seja, num plano concreto de ações que produzem efeitos e provocam no autor reações. Correspondem portanto a uma atividade prática, visível e manual em que se vão disponibilizando resultados com os quais o autor pode interagir perceptivamente com o

pensamento. (...)

*No lugar de especificidade técnica, as ‘tarefas’ delimitam um campo de ações muito mais abrangente e que está implicado com o modo prático e particular do autor para ensaiar, imaginar e conceber o seu processo de trabalho; estreitando a relação entre operações perceptivas e físicas com operações mentais (do pensamento abstrato), fazendo acontecer procedimentos diversos que procuram eficácia de resultados segundo intenções.*⁵⁹

Neste sentido, será relevante questionar que tarefas são executas neste projeto. De forma genérica, as tarefas aplicadas têm algumas semelhanças em ambas Estruturas e estão ligadas essencialmente a funções como repetir e organizar.



Série 365 dias-janeiro, 2013, Máquina de escrever, tinta mecanográfica s/ papel, 500x640m;
Série 1 semana-4/10 de março, 2013, Tinta mecanográfica S/papel, 145x200mm;

Analisemos as séries *365 dias* e *1 semana* pertencentes à Estrutura I - *o registo disciplinado dos dias*. O motor e instrumento de ação destes trabalhos é a *palavra/ texto* que se desenvolve num espaço predefinido. As tarefas a que estes exercícios se propõem passam por descrever o dia-a-dia através de um discurso escrito que não pretende ser inteligível. É inteligível para quem o constrói no momento de execução, mas após a sobreposição de camadas de texto, o seu resultado é levado ao ilegível. Os dias e as semanas, são marcadas e descritas mas após o momento de execução, dá-se o esvaziamento do sentido de conteúdo. Fica apenas arquivada a marca do tempo gasto - o desenho como imagem que fixa o tempo.

Já na Estrutura II - *registo disciplinado dos tempos de espera*, as séries desenvolvidas têm como objetivo transformar *tempo perdido* em *tempo útil*, recorrendo à tarefa de escrever com

⁵⁹ AMANDI, Cláudia, *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*, Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, 2010,p22.

Enquanto as ações denominadas por Funções do Desenho identificam ou delinham uma intenção, uma necessidade ou objetivo ainda não concretizado no processo criativo - uma ação em potência - tal como Experimentar, Organizar e Repetir; as ações denominadas por Tarefas do Desenho identificam as práticas subordinadas que permitem a realização da Função, ou seja, o trabalho prático e mental executado na utilização do desenho no processo, tais como aproximar e afastar, improvisar e variar, selecionar e ordenar, refazer, iterar e intensificar.

pulsiva e repetidamente a palavra *esperar* com grafite nos formatos escolhidos e segundo os locais e horários determinados (regras).

Tarefas	Estrutura I – Registo disciplinados dos dias	Estrutura II – registo disciplinado dos tempos de espera
	Descrever o dia a dia que se viveu	Transformar tempo perdido em tempo útil
	Utilização de discurso escrito	Medir duração de cada desenho
	Fixar tempo	Repetir a palavra esperar
		Fixar tempo

Assim pode concluir-se, que o conjunto de regras e tarefas eleitas e desenvolvidas vivem da *emergência dos aspectos mundanos da vida quotidiana como matéria*⁶⁰, associados a tempos de viagem (num transporte público) ou a tempos de espera (pela chegada de determinada hora de compromisso) que pertencem a uma atividade diária, até vulgar.

Comprometidos nesta atividade, são definidos materiais e suportes que contemplam as circunstâncias desses momentos e que são escolhidos por se adequarem à execução destas tarefas, como o uso do lápis de grafite que trás unidade formal e experimental ao todo, assim como o uso de um formato uniformizado coincidente com a necessidade da sua transportabilidade e lugar de execução. Estas predefinições promovem uma certa igualdade de circunstâncias no início da realização de cada um dos desenhos. Fica de fora o tempo a que cada desenho é sujeito e dos elementos imprevisíveis consequentes da sua realização. O tempo da viagem, da *espera*, ou a passagem de um mês (Estrutura II) cerceia a duração de cada desenho e consequentemente o seu resultado. A escolha de um lápis, a valorização de um detalhe ou a mudança de direção da linha, por exemplo, tornam-se fatores para o que aparentemente está definido seja uma descoberta de possibilidades alternativas. Daqui nasce a variação.

Nem sempre, uma obra terminada corresponde à primeira ideia que a originou; a conhecida frase de Picasso afirmando ‘eu não procuro, eu encontro’ indica algo que é fácil de admitir em muitos processos de criação: que nem tudo o que toma parte do resultado final é fruto de um controlo voluntário e prévio à sua realização. Existem elementos imprevisíveis que são consequência do próprio processo de trabalho, o resultado da valorização dos acidentes que se produzem na execução, da surpresa, do casual.

*As séries que muitos artistas realizam sobre um mesmo tema podem ilustrar esta questão da procura de formas; existem referências exemplares como as séries de banhistas de Cézanne ou os arlequins de Picasso. A explicação das sequências nem sempre é possível com a justificação de um programa prévio que se propõe obter determinados resultados; cada elemento de uma sucessão de obras é a consequência de uma trajetória anterior e que, por sua vez, contém o gérmen da seguinte.*⁶¹

Este é o resgate assumidamente desejado na realização destes desenhos – o cruzamento entre o *premeditado* e o *inesperado*, entre o que está definido e calculado e o que ocorre de modo imprevisto (resultado). Algo que não se esperava ou que causa surpresa, tornando

60 Osborne, in ALMEIDA, Paulo, *la dimensión performativa de la práctica pictórica, análisis de los mecanismos de transferencia-de-uso entre distintos campos performativos, tesis doctoral*, facultad de bellas artes, universidad del país vasco, 2008

61 Lino Cabezas: *Metamorfose gráfica*”, in MOLINA, J.J. Gómez (Coord.): *Las Lecciones del Dibujo*, Ediciones Cátedra, 1995, p.299.

cada desenho um exercício desse cruzamento. Algo muito semelhante ao que Henri Michaux (1889-1984) afirma:

*Será que eu desenho porque vejo claramente esta coisa ou aquela coisa? Nada disso. Bem pelo contrário: Eu faço-o para ser perplexo outra vez. E fico encantado se existem armadilhas. Eu procuro surpresas*⁶².

Neste sentido, os aspetos mundanos (ações, tempo, lugar, contexto) são tomados como matéria geradora dos desenhos. O desenho, o seu fazer, nos seus aspetos primários associados a uma execução direta e rápida, torna-se o veículo fundamental para essa matéria se formalizar através da linha permitindo uma rápida e pronta comunicação entre o que se faz e se pensa. O grafite, material pobre do qual se obtêm grandes diferenças tonais através da diversidade de durezas, ou a utilização da máquina de escrever, são instrumentos

que permitem concretizar esta ideia de *aspetos mundanos como matéria*. Recorrendo a Bernice Rose, são a sua *metáfora materialmente concreta*.⁶³

O conjunto de regras e tarefas pré-definidas utilizadas em todo processo e anteriormente relatadas são um método de programação, programação essa intrinsecamente ligada à estruturação de um quotidiano pessoal. Esperar ser surpreendido, ainda que se lide com regras aparentemente intransigentes, é afinal objetivo. É também prova de que, da sua aplicação podem advir resultados formais e conceptuais muito flexíveis. O mecanismo montado é sempre o mesmo, o resultado final é sempre distinto e é por esse resultado, *inesperado* que se espera.

62 Henry Michaux in *The Stage of Drawing: Gesture and Act- Selected from Tate Collection*, New York; Tate Publishing, The Drawing Center;2003; p.218

63 Bernice Rose: "Joseph Beuys and the Language of Drawing" in TEMKIN,Ann; Rose,Bernice: *Thinking is Form- The Drawing of Joseph Beuys*; p. 87





O OFÍCIO DE VIVER⁶⁴

Como referido anteriormente, a produção gráfica referente aos anos curriculares do mestrado, centraliza-se na relação pessoal com certos aspetos mundanos do quotidiano. Nessa perspetiva, procura-se situar esta atividade a partir de uma análise comparativa com projetos contemporâneos que utilizam procedimentos similares e que podem ajudar a contextualizar as suas implicações.

A prática autoral pode estar intimamente implicada com a biografia do sujeito, tomando-se dessa experiência, o seu quotidiano, as suas vivências, tempos e pequenos gestos diários, numa espécie de *quotidianização da atividade artística*, como afirma o crítico David Pérez a propósito de Ignaci Aballi:

Mais que dirigir-se para a reivindicação da artisticidade da vida quotidiana, aponta antes a ‘quotidianização’ da atividade artística⁶⁵.

Ou seja, a circunstância central no desenvolvimento desta prática artística é a vivência do quotidiano do autor ou, no lugar da sua vivência, a atenção recai sobre ações banais desse mesmo quotidiano universal, convertidas agora em proposta artística.

Assim sendo, a prática autoral pode ter em conta gestos tão básicos como respirar, tomar café, pentear, trabalhar, fumar, fazer exercício, passear, etc. Apropria-se deles e fixa-os na intemporalidade de um suporte. São gestos banais, diários e repetitivos, alguns do âmbito da fisiologia humana, outros, característicos de hábitos pessoais. Neste sentido, produção autoral e vida intersejam-se e dessa interseção - criando uma analogia com a geometria - produção autoral e vida dão origem a um só ponto.

Há por isso um interesse pela estética do *quotidiano mundano*⁶⁶ e que é partilhado por vários autores como o coreógrafo Paul Taylor(1930).



Paul Taylor e Martha Graham performing in Graham's "Clytemnestra" in 1960.

64 *Ofício de viver* é Título de um diário de Cesare Pavese (1908-1950), publicado postumamente, pela primeira vez em 1952.

65 David Pérez: *O arquivo como escrita*: Isidoro Medina in Gausch, Anna Maria, *Arte e Archivo*, 1920-2010, *Genealogias, tipologias y discontinuidades*, Akal arte contemporáneo, Madrid, 2011, p240

66 http://www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/1marca/artistas/EspacioALaLetra/A_messenger/palabrasFra.htm (accedido em 23-07-13)

No final dos anos 50, Taylor observou as dinâmicas das pessoas na rua e decidiu que as suas ações naturais – sentar-se, esperar, fazer tarefas várias⁶⁷ – podia originar uma nova forma de ver a dança.

Pina Bausch (1940-2009) também evidencia a fusão entre a prática autoral e vida. Como afirma Cláudia Galhós(1972) a propósito de Pina, *a obra de arte faz parte do mundo, não está fora do mundo, nem para além deste, nem é superior a ele. Mas precisa de algo do território do indizível, que a distinga do mundo, mesmo confundir-se com este e fazendo parte deste. A obra de arte é humana. Profunda e misteriosamente humana, como defendia Sontag.*⁶⁸

A relação visceral entre a sua prática autoral e a vida fica imediatamente esclarecida quando é feita a seguinte pergunta a Pina : *Existe alguma separação entre o seu trabalho e a vida? Naturalmente a resposta é só uma- Não conseguiria separar; eu sou só eu.*⁵⁵



Pina Bausch(1940-2009), *In Café Müller*, 1978.

A fusão entre arte e vida também alcança sentido com a peça - 4'33 de John Cage Allan Kaprow refere-se a esta experiência vivenciada na primeira pessoa:

*Por volta de 1957 houve no Carnegie Hall, um concerto de John Cage, de 4'33. O tempo estava quente e as janelas ainda estavam abertas, e podias escutar o som da rua. Então, quando ele pega em 4'33 com David Tudor sentado ao piano sem fazer mais nada do que acionar o relógio, fechar e abrir a tampa do teclado, vi imediatamente, vi imediatamente aquela apresentação como parte do quadro. Então, ouvi o sistema de ar condicionado, ouvi os elevadores a mover, as pessoas a rir, cadeiras a ranger, e pessoas a tossir. Ouvi sirenes de polícia e carros em baixo na rua. Eram como as sombras nas pinturas de Bob Rauschenberg, ou seja, não há uma marcação da fronteira da obra de arte ou de uma fronteira da dita vida quotidiana. Elas fundem-se. E nós, os ouvintes do concerto de Cage e os observadores das pinturas de Rauschenberg, eramos colaboradores da obra de arte. Esta era uma espécie de caso amoroso colaborativo e interminavelmente em transformação. A obra de arte era simplesmente aquele organismo que estava vivo*⁶⁹

67 GALHÓS; Cláudia ; *Pina Bausch- Ensaio Biográfico*; D. quixote ;p58

68 GALHÓS; Cláudia ; *Pina Bausch- Ensaio Biográfico*; D. quixote ;p58

69 Kaprow, Allan, "off limits- rutgers university and the avant -gard, 1957-1963 ", in GALHÓS; Cláudia ; *Pina Bausch- Ensaio Biográfico*; D. Quixote, p188. Op.cit

Numa outra vertente, Annette Messager (1943-) demonstra interesse pelo quotidiano e faz dele a matéria da sua prática. Como a própria afirma:

*Procuro ter e apropriar-me da vida e das suas ações. Em Ma Vie Pratique, 1974; em Mes Travaux d'Aiguille, 1972, ou Mes Dépenses Quotidiennes Pendant un Mois, 1972, baseiam-se na repetição rotineira de tarefas domésticas e quotidianas como vestir-se, cuidar das crianças, cozinhar, fazer compras, fazer limpeza (...) e outros aspetos relacionados com a economia da vida quotidiana(...)*⁷⁰

Messager aciona o ordinário e rotineiro e concede-lhes uma ordem, através dos seus trabalhos. Cria assim, um sistema de organização da própria vida que pode ser interpretada como *necessidade de dar resolução ao clima de incerteza, dificuldade e indeterminação sentidos pelo sujeito*⁷¹



Anette Messager (1943), *Mes travaux d'aiguille*, 1972

Anette Messager(1943), *Mes dépenses quotidiennes pendant un mois*, 1972

Também Sophie Calle (1953-), ainda que de forma encenada, apropria-se de uma ação básica do quotidiano universal - dormir.

Calle convida separadamente amigos, vizinhos e desconhecidos para se deitarem na sua cama e propõe-se observá-los durante o seu sono, num período de oito horas. *Les Dormeurs*, 1979 é o título deste projeto e que resulta num conjunto de 173 fotografias e 26 entrevistas aos intervenientes.



Sophie Calle (1953),
Les Dormeurs, 1979,
detalhe, Impressões de prata em gelatina,
tinta e armações de metal preto, 173 Foto-
grafias e 26 textos ,
60 x 80 mm/152 x 203 mm

70 GAUSCH, Anna Maria, *Arte e Archivo, 1920-2010, Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal /Arte contemporáneo, Madrid, 2011, p61

71 ibid.

Noutro trabalho intitulado *L'homme au carnet* (1983), Sophie Calle (1953) parte da casualidade de encontrar numa rua de Paris, um livro de endereços apenas identificado com o nome e o endereço do proprietário. Desse encontro casual, nasce o trabalho. Depois de fotocopiado e enviado ao destinatário, entrevista algumas das pessoas constadas no livro resgatado e, através dessa investida, traça o perfil do proprietário. Mais tarde, publica essas observações num jornal francês, durante alguns meses.

Embora estes trabalhos revelem certa curiosidade voyeurista que não é relevante para este contexto, interessa salientar a apropriação que Calle realiza sobre certas ações básicas do quotidiano, como dormir ou passear pela rua e, através de atos de atenção ou do acaso, encontrar matéria que despoleta uma atividade processual intensa.

Também a prática autoral de Ignasi Aballi (1953) parte do quotidiano como matéria central para a sua produção:

Em 'Listados' 1997-2004, (Aballi) serviu-se de um jornal como material de trabalho ('o jornal passa pelas minhas mãos todos os dias e penso que, antes de atirá-lo ao lixo, podia utilizar algum dos seus elementos') e utilizou aqueles elementos que melhor lhe serviam para 'representar a realidade sem a concretizar, sem pedir objetividade, sem limitá-la ao tempo ou a um dia em concreto'. Aballi recortou quantidades de todo o tipo (pessoas, feridos, mortos desaparecidos, palavras) que apareciam nas notícias para, num segundo estúdio, ordená-las por grupos e compor os recortes em colagem, posteriormente convertidas em imagem digital fotográfica. Por baixo do título genérico 'Listados' localizam-se subgrupos: pessoas, mortos, tempo, dinheiro violência, ideologias, desaparecidos, artistas, trabalhadores, emigrantes, países, coisas, cinema, obras, livros. Aballi recolhe diariamente estas "cifras", isola-as e separa do seu contexto para reordená-las de novo, o que as dota de um novo estatuto de realidade tanto do ponto de vista visual como conceptual.⁷²



Ignasi Aballí, (1953),
Série Listados (1977-2004)
Tempo, 2004,
 Colagem transferida para imagem digital
 fotográfica, (2x)
 1500 x 1050 mm

Aballí apropria-se de fragmentos do jornal diário que toma como significativos para representar a realidade sem lhes conferir objetividade. Utilizando como matéria um jornal diário, Aballi fragmenta unidades e reordena-as criando uma realidade desviada e ausente

72 GAUSCH, Anna Maria, *Arte e Archivo, 1920-2010, Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal /Arte contemporâneo, Madrid, 2011 , p250

da objetividade inicial. Dessa apropriação do cotidiano ressalta, tal como nesta investigação o desejo em *ordenar /dar nova ordem* à realidade e para materializa-lo resgata-se o Tempo. No entanto, Aballí apodera-se de matéria de atenção universal que diz respeito ao sujeito de forma indireta, enquanto neste espaço a realidade diz diretamente respeito ao sujeito, ou seja vive da sua relação direta com o dia a dia.

Tal como Aballí, Tom Friedman (1965-) parte da atenção à realidade circundante, às suas certezas, ao dia-a-dia, aos seus materiais ou usos quotidianos, reinventando-os. A estranheza sentida nas configurações, prende-se com o nosso conhecimento e uso desta matéria no quotidiano diário. Algumas delas prendem-se com questões autobiográficas, no entanto, o tom irónico na duplicidade que estabelece entre significado e material, está longe de provocar qualquer relação sentimental com o contexto.

Em *Untitled (Eraser Shavings)*, 1990, Friedman apaga literalmente um conjunto de borrachas escolares e apresenta-as no chão de uma galeria. Esta é uma ação que relaciona com o seu período escolar, colocado no passado, apagado e de que resultam aparas. O início de uma nova etapa. Sobre este trabalho, Friedman afirma:

Comecei a procurar outras metáforas para descrever o meu processo. Nessa época estava envolvido com a meditação , então pensei em apagar, comecei a recolher aparas de borracha. Eu não estava familiarizado com pedaços de pólen de Wolfgang Laib até as pessoas o mencionarem pela forma como ia apagando . Mas há alguma coisa interessante sobre o aspeto romântico do seu trabalho contra o mundano, e o significado de apagamento parecia ter um significado similar. E o gesto de apagar a repetição do que se tornou quase um mantra. Depois de passar centenas de horas a recolher aparas de borracha , polvilho-as para o chão do estúdio em círculo . Isto parecia levar-me para o próximo nível - tentar representar algo muito específico, encontrando a clareza e o foco... de certa forma, encontrar algo objetivo. Neste processo, identifico quatro elementos básicos : o material escolhido; o processo de alterar o material, a forma necessário para fazê-la e sua apresentação. achei que não devia liga-los , com o processo de apagar com a borracha mas alcançar foco através do mínimo - como a idéia de apagar.⁷³



Tom Friedman (1965-), *Untitled(Eraser Shavings)*, 1990, Aparas de borracha, Dimensões variáveis

Untitled (Laudry Detergent), 1990, Friedman utiliza um funil como pêndulo para verter em espiral sobre o chão, detergente utilizado para lavar roupa. A espiral remete para o ciclo de centrifugação da máquina de lavar, assim como para a gravidade em relação à galáxia.

73 Tom Friedman. "Interview Dennis Cooper in conversation with Tom Friedman"; in Tom Friedman, Op. Cit., p11

Como refere B. Hainley, (...) *interessou-lhe a conexão destes materiais e rituais mundanos diários e os rituais de purificação espiritual. Segundo Cláudia Amandi, o seu princípio concetual tende a criar uma estrutura de relações entre várias ideias, resultando numa espécie de rede de informação que informa e é informada pela constante circulação de dados. Esta propriedade diagramática, ou 'constelação de ideias' como refere Tom Friedman, é o centro nevrálgico da sua produção, procurando em cada trabalho não dirigir o observador a um lugar específico mas introduzi-lo numa variedade de possibilidades. Esta constelação de ideias ou de possibilidades de sentido é realizado através dos materiais que utiliza e da forma como os trabalha. Os materiais pertencem ao quotidiano e os processos estão geralmente associados a ações que o uso desses materiais implicam introduzindo-lhes uma programação no âmbito dessas características - apagar uma borracha, colar fita cola, embalar sacos, encaixar copos de plástico uns dentro dos outros, afiar um lápis(...)*⁷⁴

Tom Friedman apropria-se de materiais ordinários, de gestos e significados, associando-os de forma desconcertante que permitem possibilidades variadas de interpretação. O relevante para este estudo e neste ponto é o processo de trabalho que parte de uma programação utilizando materiais e os gestos do quotidiano resgatados para o trabalho bem como as possibilidades de leitura que se criam através desse cruzamento.

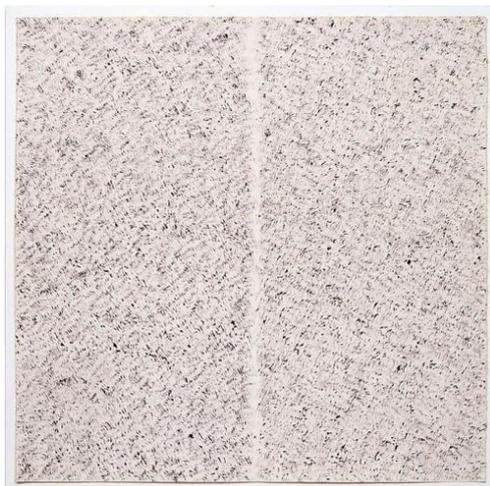
Instaurando relações com maior proximidade ao objeto de estudo - o desenho e comprometido com tarefas quotidianas, é relevante estabelecer relações com a prática autoral de Janine Antoni (1964-) embora o seu trabalho se desenvolva fundamentalmente em torno de práticas performativas.

Tome-se o exemplo de *Butterfly Kisses*, 1996-1999, e *Loving Care*, 1993. Em *Butterfly Kisses*, Antoni apropria-se de um gesto primário e fisiológico – pestanejar - e transfere-o para o desenho pelo abrir e fechar de olhos sobre uma folha de papel. Esta transferência é possível pela aplicação de rímel nas suas pestanas e pelo pestanejar sucessivo sobre esse suporte. A parte direita do desenho é relativa ao pestanejar do olho direito, tal como a parte esquerda é relativa ao olho esquerdo. Em cada página estão contidos 1124 pestanejares e que pressupõem sessões diárias (de setenta pestanejares) que terminam quando o olho começa a inflamar-se, levando o este processo a prolongar-se por vários meses para ser terminado.

Parafraseando Nancy Spector: (...) *o desenho está perto do conceito surrealista de escrita automática, uma representação sintomática das pulsões irreprimíveis da autora e um acesso imediato à estrutura inconsciente da mente.*⁷⁵

74 AMANDI, Cláudia, *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*, Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, 2010, p (falta pag

75 Nancy Spector in ALMEIDA, Paulo, *La dimensión performativa de la práctica pictórica, análisis de los mecanismos de transferencia-de-uso entre distintos campos performativos*. Op. Cit., p. 313.



Janine Antoni(1964-),
Butterfly Kisses, 1996-1999,
Máscara de pestanas S/papel
560x381mm

Também *Loving Care*, 1993, parte de um ato vulgar - limpar o chão com esfregona. A partir desse gesto/objeto, Antoni usa o seu cabelo como esfregona e embebido em tinta, arrasta-o sobre a superfície do chão. De cócoras, realiza movimentos similares ao da esfregona mas, no lugar de limpar a superfície, mancha-a.



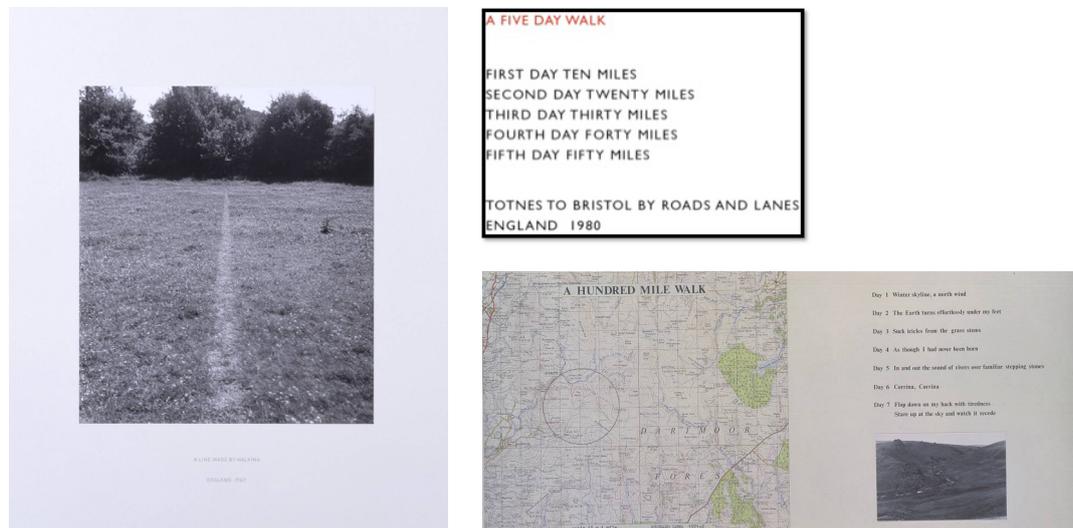
Janine Antoni(1964),
Loving Care, 1993
Performance com tinta natural de cabelo,
Dimensões variáveis

Segundo Paulo Luís Almeida (2008), *esta não é uma decisão apenas justificada pela familiaridade do artista com certos procedimentos e materiais. Tem motivações semânticas manifestas nas relações de inclusão e exclusão das propriedades que definem as ações.* No entanto, o mesmo autor refere que *o processo de Loving Care, alude à transformação dos rituais diários associados ao culto da beleza e à manutenção do espaço doméstico*⁷⁶ (...)

Podem fixar-se laços entre esta investigação e a prática de Antoni, em *Butterfly Kisses*, 1996-1999 e *Loving Care*, 1993 pelo resgate de gestos do quotidiano transferidos para o desenho através da utilização repetida do gesto, fazendo daquilo que é biológico ou mundano motor e matéria vertida para o desenho, confirmando deste modo o vínculo entre a arte e a vida.

76 ALMEIDA, Paulo, *La dimensión performativa de la práctica pictórica, análisis de los mecanismos de transferencia-de-uso entre distintos campos performativos.* Op. Cit., p. 34

Também será possível analisar grande parte da produção de Richard Long (1945-) sobre esta perspectiva de ‘quotidianização’ da atividade artística, parafraseando uma vez mais David Pérez.



Richard Long (1945), *A line made by walking*, 1967, Fotografia e grafite, 375 x 324 mm

Richard Long (1945-), *A Hundred Mile Walk* 1971-2, lápis, mapa, textos impressos, fotografias e marcadores de viagem, 216 x 483 mm

Richard Long (1945-), *A five day walk*, textworks, dimensões variáveis

Da caminhada por lugares escolhidos, Long desenvolve um vasto trabalho autoral, eminentemente solitário, possível de visualizar através de mapas, textos e fotografias sobre os percursos escolhidos. Da previsibilidade da escolha do lugar até à imprevisibilidade dos resultados, Long baseia a sua atividade numa ação básica – caminhar. Da paisagem como suporte, as marcas deixadas pelo seu corpo no percurso percorrido, revelam que o trabalho realizado faz parte desta quotidianização da sua atividade artística, chegando a referir que o seu trabalho é resultado de um estado de consciência pouco premeditado, despreocupado, distraído até:

Interessa-me bastante que a arte funcione como um tipo de liberdade. É como um ponto de vista aberto. Podes inventar qualquer ideia e é suficiente – podes fazê-lo.

Penso que o estado de espírito ideal para realizar um trabalho na paisagem é estar muito relaxado. Poderei estar a pensar em nada, tipo distraído. Poderei ter uma música na minha cabeça. Não penso em implicações futuras. Apenas estou envolvido no que estou a fazer. É como viver o momento. Nenhum passado, nenhum futuro. Nem sempre acontece, mas muitas vezes os melhores trabalhos surgem deste estado de espírito, absorto e intuitivo, tipo inconsciente.⁷⁷

A matéria de trabalho de Long resgata-se na atenção que delega sobre o ato de caminhar, tornando cada um de nós, como refere Ema Dexter, um possível artista:

(...)somos todos artistas quando estamos a andar, e deste ponto de vista, existe apenas um curto degrau para entender o movimento do corpo como desenho de linhas invisíveis no espaço. E por isso, (...) as

77 LONG, Richard – entrevista com o artista. In: SEYMOUR, Anne; FULTON, Hamish – *Walking in Circles*, New York: George Braziller, Inc, 1991, p. 76

*nossas vidas são uma série de mapas com linhas entre pontos no momento em que nos movemos do ponto A para o ponto B atravessando a dita área.*⁷⁸

A prática de On Kawara é também relevante para a dinâmica processual que aqui se pretende delinear. Como refere Pamela Lee, o material utilizado nas séries iniciadas em 1967 - *as telas, as caixas, os jornais (...) fazem parte da vida quotidiana, tal como as coisas de rotina, como lavar os dentes ou ler o e-mail ou talvez mais importante, ir para o trabalho.*⁷⁹

Como afirma Ignaci Aballi, *On Kawara é um artista que me interessa e por várias razões: o método e o modo como ele usa e representa o tempo. Além disso, a obra é inseparável da biografia, da experiência pessoal do artista que nos é mostrada através de pequenos acontecimentos, aparentemente sem importância, coisas que ele vai fazendo ao longo do dia.*⁸⁰

As séries autobiográficas desse período - *I met...; I read; I Went* ou *I got Up* :são exemplo desta dinâmica processual:

*(...) kawara inicia (...) séries autobiográficas, cujos títulos com o pronome EU :” I met...” “I read...” , “I went...”- constam numa série de folhas onde o artista vai anotando meticulosamente as pessoas com que se encontra (I met...); as coisas que lê (I read...); os lugares que visita (I went..) folhas que guarda numa manga de plástico e arquiva. A este grupo falta associar a série de postais intituladas de “I got up” , levada a cabo em 1968 até 79, postais que envia aos amigos diariamente desde qualquer parte do mundo com a hora exata em que se levantou (...) uma vontade de existência que estão patentes na série de telegramas que começa a enviar em 1970 a amigos e colegas(...) com frases do tipo “I am still alive”(I am not going commit suicide, Don’t worry, I am going to sleep. Forget it.)Em “I am still alive”que incide na necessidade do indivíduo se conectar com os outros seres humanos e, na impossibilidade de comunicação presencial, já que nenhuma da informação dos postais e dos telegramas tem a ver com a vida empírica, individual ou biológica do artista, nem com a história ou com a narrativa convencional como soma de acontecimentos que fluem em tempo natural. O relevante destas séries não é o conteúdo biográfico em si mesmo, em que parece adivinhar-se uma temporalidade abstracta estranha às presenças históricas, mas com a estrutura desses conteúdos. As mensagens não são nem icónicas nem simbólicas; o que domina é um trabalho indicial que em último término levanta a abordagem sistemática para a construção de um determinado ficheiro, a partir de situações rotineiras, pequenas, irrelevantes e austeras para todo o mundo menos para On Kawara, situações que servem para dar significado ao seu hermético sistema concetual.*⁸¹

Neste sentido, a relação que se estabelece com estas séries de Kawara, por um lado, liga-se à necessidade de construção de uma atividade fundada naquilo que é mundano e, a partir de detalhes, considerados irrelevantes do quotidiano, fundar uma prática autoral. Por outro lado, o programa montado para a construção de ambas as séries são indiciárias de uma

78 A ideia é tão simples quanto ‘andar para a frente e para trás até a relva ficar pisada numa evidente linha’. Este trabalho e outros do mesmo período tomam um aspeto estranhamente arcaico, assim como as intervenções revelam a terra como superfície ou terreno para ser marcado, gravado e cicatrizado pelo corpo como instrumento, tomando o papel de lápis ou caneta.

DEXTAR, Ema -*Todo o mundo é um desenho* in *New Perspectives in Drawing - Vitamin D*,Phaidon;2005; p7

79 DEXTAR, Ema -*Todo o mundo é um desenho* in *New Perspectives in Drawing - Vitamin D*,Phaidon;2005; p7

80 Aballi, Ignasi in 0-24h- *Ignasi Aballi*; Fundação Serralves- Museu de Arte Contemporânea ;Porto; 2001;p23

81 GUASCH, Anna Maria; *Arte Y Archivo- 1920-2010-Tipologías e Discontinuidades*, Akal/Arte Contemporáneo,2011;p104

inquietação provocada pelo Tempo, segundo a qual se trabalha de um modo quase obsessivo e que se torna prova de uma corrida contra o tempo que é materializada no suporte.

As ligações que se estabelecem com este conjunto de autores, relacionam-se, como já se tornou evidente, com o vínculo e apropriação de ações vulgares do quotidiano no resgate que indiciam de dinâmicas diárias e que se desenrolam, muitas das vezes, segundo tempos de execução específicos. Esta relação e segundo Gloria Moure, poderá ser analisada segundo uma (...) *triade interação-tempo-forma e, portanto uma manifestação concreta do desejo de identificar arte e vida. Nada há porventura de mais político ou mais humano do que este desejo*⁸².

Porém, este género de processo não se esgota na mera identificação entre arte e vida mas antes, ele próprio ser vida. Parafraseando Kramer Hilton:

*Não é só ter vontade, mas ser impaciente / ansioso para pôr de parte algumas das armadilhas da arte, de forma a adquirir um certo tipo de integração com a vida - o mesmo que dizer, é a ansiedade para diminuir o artístico da arte de forma a conferir na arte algo próximo à vida, ela própria.*⁸³



On Kawara (1933),
Série : *I meet.;* *I read.;* *I went...*, 1967-79,
Tinta s/papel impresso e mangas plásticas,
Dimensões variáveis

On Kawara (1933-),
I Got Up, November 1, 1969,
Postal,
102 x 127 mm,

On Kawara, (1933-),
I am Still alive, 1970
Postal datilografado,
102 x 127 mm,

82 Moure, Gloria in *A arte sob fogo, Inovações artísticas 1965-1975*; Fundação Serralves- Museu de Arte Contemporânea ;Porto; p11

83 Hilton, Kramer, *Desenhar é um verbo - Mel Bochner, Any one can to Draw in BUTLER;Cornelia ; After Image: Drawing ThroughProcess;1999 ; Museum of Contemporary Art ,Los Angeles, Calif.p89*



ARCHIVED
11 NOV. '11

ARCHIVED
07 NOV. '11

Handwritten scribbles in blue ink on the left page of a lined notebook. The scribbles are dense and cover most of the page, with some faint, illegible words visible through the ink.

Handwritten scribbles in blue ink on the right page of a lined notebook. The scribbles are dense and cover most of the page, with some faint, illegible words visible through the ink.

Handwritten notes on a separate sheet of lined paper, featuring a list of numbers and corresponding text. The text is written in a repetitive pattern, likely for a data entry or record-keeping purpose.

11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200
----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

ÉLOGIO DA DÚVIDA,⁸⁴ A IRONIA DA CONTRADIÇÃO – da série à variação – a repetição

Se no texto anterior procurou refletir sobre a relevância da intuição e do imprevisto gerado a partir da introdução de regras e tarefas pré-definidas, este texto procura incidir sobre questões inerentes à própria variação e à repetição presente a cada uma das séries, focando-se para isso nas séries desenvolvidas na Estrutura II – *registro disciplinado dos tempos de espera*.

Como referido anteriormente, a programação das séries não surge de forma estruturada, mas de forma orgânica, em concordância com os hábitos e mudanças do quotidiano.

De forma crescente vão-se criando um amplo conjunto de desenhos, agrupados em séries. O nascimento de cada série leva a uma questão simples- qual a necessidade de criação constante de séries, quando o denominador (repetir a palavra “esperar”) é comum a todas elas?

Por um lado, esta opção cumpre a transformação de *tempo perdido* em *tempo útil* e como tal, são ocupados os espaços de *Tempo* em que existem essas condições. Por outro lado, a necessidade quase obsessiva de agarrar todos esses momentos prende-se com o *método da interrogação*⁸⁵ desenvolvido por Pina Bausch (1940-2009).

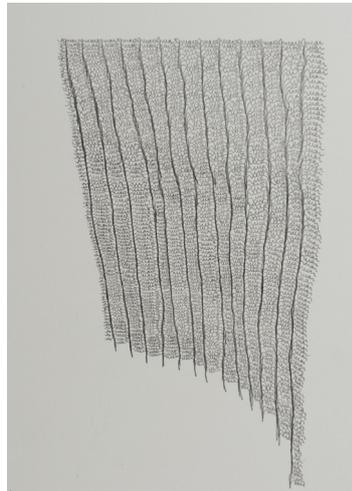
As palavras recorrentemente utilizadas pela coreógrafa e que circundam o método utilizado pela mesma, demonstram a constante interrogação com que se envolvia nos

Enquanto o cigarro se apaga, 100x50 mm; grafite sobre papel, 2013;

Na companhia de H,F;HB e B; À espera do último jantar do ano com, o António, a Sofia, o Marco e o meu amigo 2B, 11-12-12, Lápis s/papel, 145x210mm

De página em página 14 de março, grafite sobre papel, 180x250mm, 2013

5 horas, 15-12-12, 2012, Grafite s/papel, Fase 1



84 GALHÓS, Cláudia; *Pina Bausch, Ensaio Biográfico*; D. Quixote; 2010; p107

85 Deixámos de ser criança e a vergonha calou muitas perguntas que fomos fazendo. Mas Pina Bausch não. Adotou o método de interrogação. Porque aceitar a dúvida como condição e estar aberto à essa curiosidade infantil são um ato de emancipação.(...) Não sabia que resposta queria encontrar. Mas porque tinha muitas dúvidas, perguntas, muito poucas certezas.

projetos. *Talvez...*; *não sei...*; *pode ser que...*; *e se...*⁸⁶, denunciam a persistência da dúvida que ativa a curiosidade e parecem corresponder com exatidão ao desencadeamento das séries desenvolvidas neste ano curricular e ao persistente desenvolvimento das mesmas.

E se, se fixasse através do desenho o tempo de uma viagem? *E se*, se marcasse o tempo de espera por uma amigo que chega atrasado ao encontro marcado? *E se*, se delimitasse o tempo de trabalho num espaço comercial? *E se*, se fixasse o tempo que demora um lápis a reduzir-se ao nada? *E se*, se desenhasse enquanto se fuma um cigarro? *Não sei!* *Pode ser que* resulte, *Talvez* seja possível fixar todo esse tempo; *Talvez*⁸⁷ me perca, talvez não chegue a lugar nenhum.

Chegar a algum lado não é neste espaço uma preocupação. Tal como Pina que só *queria dançar*⁸⁸, está-se mais interessado em seguir desenhando.

No mesmo sentido, surgem as variações decorrentes de cada série e por isso voltam as dúvidas - *E se*, se utilizasse uma só gradação de grafite para cada desenho? *E se*, se agrupassem diferentes gradações? *E se*, se experimentassem diferentes espessuras de grafite? *E se* a *mancha/malha* de texto ocupasse determinada parte do suporte? E outra e, depois outra? *E se*, se fragmentasse a *mancha/malha* de texto? *E se*, se apagasse o que se desenhou anteriormente? *Não sei...* *Pode ser que* resulte. *Talvez* surjam mudanças que façam mudar o rumo daquilo que estava anteriormente programado. *Talvez* seja dessa procura que Kierkegaard (1813-1875), propõe em *A Repetição*:

5horas, 9-04-13, 2013, Lápis s/ papel, 500x640mm, Fase 7

A morte de 8B, Lápis s/ papel, 500x640mm

1mês, abril, 18horas e 22min, 2013, Lápis s/ papel, 841 × 1189mm



86 GALHÓS, Cláudia; *Pina Bausch, Ensaio Biográfico*; D. Quixote;2010;p168

87 Samuel Beckett também recorre ao talvez- como refere – a chave das minhas peças é o talvez. *Frederick Lee : the theory of Boundaries; notes on Bochner's blue and brown* ; Cat. Mel Bochner.: *thought made visible* 1966-1973; new haven, yale university art gallery in AMANDI, Claudia; *Funções e tarefas do desenho no processo criativo*, p. 99

88 GALHÓS, Cláudia; *Pina Bausch, Ensaio Biográfico*; D. Quixote;2010;p107

*Não há decerto nenhum jovem com um pouco de imaginação que não se tenha sentido alguma vez captado pela magia do teatro e desejado ser arrebatado para dentro dessa realidade artificial de modo a poder ver como duplo, ver-se e ouvir-se a si próprio, fragmentar-se em todas as possíveis variações de si mesmo, e contudo de tal maneira que cada variação continua a ser ele mesmo*⁸⁹

Neste sentido, Kierkegaard parece propor que todas as variações expressas em cada um dos desenhos, em cada uma das séries, são variações que revelam um mesmo centro - um todo sendo a repetição insistente do mesmo gesto que confere sentido. Repetição que permite reunir todos os fragmentos, todos os possíveis ângulos de uma mesma questão. Por isso, cada parte constituinte deste projeto só pode ser analisada mediante a sua totalidade. Nenhum desenho vale por si só. O seu sentido só é devolvido perante a presença de todas as partes.

No entanto, é necessário *esperar* o momento exato, para que o sentido possa ser desenvolvido:

*Dir-se-á então que a repetição é o mecanismo lento de acumulação quantitativa que permite em certo momento, pela eficácia reconfiguradora/reorientadora da experiência do singular - designadamente na relação dialógica, a transfiguração qualitativa que merece o nome de constituição do “sentido”*⁹⁰

89 KIKERKEGAARD, Soren; *A repetição*; RelógioD'água; Lisboa, 2009; p.58

90 JUSTO, José Miranda; in KIKERKEGAARD, Soren *A repetição*; RelógioD'água; Lisboa, 2009; p.17

...tir realiza da com o dia d trabalho entretanto
...ri
...de julho
...3 de julho
...olte
...de julho
...stan
...5 de julho
...rega
...6 de julho
...9 de julho
...RIO de julho

de julho

ri

de julho

3 de julho

olte

de julho

stan

5 de julho

rega

6 de julho

9 de julho

RIO de julho

355 dias

EQUAÇÃO DO TEMPO⁹¹

Este texto introduz outra noção principal do projeto - o *Tempo*, que atua paralelamente à relação com o mundano.

Define a orientação tomada sobre este amplo conceito e estabelece relações desta noção entre o âmbito do projeto pessoal desenvolvido e outras práticas autorais.

Se o *quotidiano* e a sua vivência assumem importância, cumulativamente o *Tempo* e a sua passagem são também preocupações transversais à maioria dos trabalhos realizados.

No entanto, é importante salientar que a noção de *Tempo* é empregue neste projeto em duas vertentes distintas e, simultaneamente absorve visões que, embora contraditórias, coexistem neste espaço..

Por um lado, o *conteúdo vertido no desenho* e por outro, o processo do fazer do desenho. Como *conteúdo vertido no desenho* entende-se o desejo irremediável de sinalizar, marcar, arquivar – *tempo vivido*. Como processo do fazer do desenho entende-se os processos utilizados para materializar esse desejo.

O CONTEÚDO VERTIDO NO DESENHO

Por um lado, sob as teorias subjetivas, a visão de Santo Agostinho (354-430) que adota a definição de Plotino (205 -270) : *o tempo é a distensão da alma* revela – *Tempo* como um conceito associado diretamente à memória . Inversamente à existência de três momentos distintos - passado, presente e futuro, Santo Agostinho defende a existência de três presentes - *o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro*.

Nesta abordagem é sempre no presente que a alma se encontra, no entanto ela é condicionada por aquilo que recorda (passado) e por aquilo que espera (o futuro):

*A alma (...) espera, presta atenção e recorda, de tal modo que aquilo que ela espera passa, através daquilo a que ela presta atenção, para aquilo que ela recorda. Ninguém nega que o futuro ainda não exista, mas na alma já existe a espera do futuro; ninguém nega que o passado já não exista, mas na alma ainda existe a memória do passado. E ninguém nega que o presente careça de duração porque logo incide no passado, mas dura a atenção por meio da qual aquilo que será passa, afasta-se em direção ao passado.*⁹²

Segundo esta perspetiva do tempo e a sua duração, o conteúdo vertido para o desenho é sempre *presente*, fundado na memória e por isso, implicado com o passado e, o que vai sendo trabalhado no presente está já implicitamente expectante com o *futuro*.

91 Em astronomia a determinação do tempo num dado instante baseia-se na observação de um astro na sua passagem superior pelo meridiano do lugar- é o tempo sideral; se o astro é sol, determina-se o tempo solar aparente. Como o sol não tem movimento uniforme, utiliza-se um sol fictício, médio, dotado de um movimento uniforme aproximadamente igual ao movimento médio do Sol verdadeiro. Conhecida a relação do tempo sideral com o tempo solar médio facilmente se deduz este. a unidade fundamental de intervalo de tempo, o segundo, era originalmente no sistema métrico a fração 1/86 400 do dia solar verdadeiro, i. é do intervalo entre duas passagens consecutivas do sol verdadeiro pelo meridiano do lugar. Como este dia é c.4min maior que o período de rotação da terra, adotou-se como unidade de medida o segundo tempo solar médio, i.e. o intervalo decorrido entre duas passagens consecutivas do sol médio pelo meridiano; a diferença entre duas passagens consecutivas do sol médio pelo meridiano; a diferença entre um e outro tempo é chamada “equação do Tempo” e varia de 0 a c.16 min. In Enciclopédia verbo luso-brasileira de cultura; Edição XXI; p1256

92 <http://pt.scribd.com/doc/4776000/Dicionario-de-Filosofia-Nicola-Abbagnano> (acedido em 7-08-13)

A noção de *duração* também explorada por Santo Agostinho, mas esmiuçada mais tarde por Bergson, também se enquadra neste contexto. A sua conceção eleva a consciência e contrapõe-na ao conceito científico de tempo:

*O Tempo da ciência é espacial e, por isso, não tem nenhuma das características que a consciência lhe atribui. É representado como uma linha, mas “a linha é imóvel, enquanto o Tempo é mobilidade. A linha já está feita, ao passo que o Tempo é aquilo que se faz; aliás, é aquilo graças a que todas as coisas se fazem. (...)Bergson insiste em considerar o Tempo vivido (a duração da consciência) como uma corrente fluida na qual é impossível até distinguir estados, porque cada instante dela transpõe-se no outro em continuidade ininterrupta(...)*⁹³

Bergson também refere a existência de duas características fundamentais relativas ao *Tempo* - *novidade absoluta a cada instante, em virtude do que é um processo contínuo de criação e a conservação infalível e integral de todo o passado, em virtude do que age como uma bola de neve e continua crescendo à medida que caminha para o futuro. (...) Isso significa que pertence a uma corrente infinita de vivências. Cada vivência isolada, assim como pode começar, pode acabar e encerrar a sua duração; é o que acontece, por ex., com a experiência de uma alegria. Mas a corrente de vivências não pode começar nem acabar Isso significa que, assim como a duração bergsoniana, a corrente de vivências tudo conserva e é uma espécie de eterno presente*⁹⁴

No entanto, também é possível perscrutar relações com posições opostas.

Uma parte do *conteúdo vertido para o desenho* está intimamente implicada com um tempo científico, com o qual Bergson discorda. Noção de tempo que segundo Newton é independente e anterior aos acontecimentos:

*O tempo absoluto e o tempo matemático, por si mesmo, e pela sua própria natureza, fluem uniformemente sem atender a nada exterior.*⁹⁵

Portanto, se este projeto está implicado com a contagem de tempo e o delimita, também tem relações com o tempo de Newton:

*O fluxo do tempo absoluto não está ligado a qualquer mudança (...). Todas as coisas estão colocadas quanto à ordem do tempo de sucessão(...)*⁹⁶

Encetando a justificação da coexistência destas posições diferenciadas, apresenta-se um fragmento de *365 dias, dezembro, 2012*, para não deixar cair no vago tais fundamentos.

O título, *365 dias, dezembro, 2012*, por si só remete de imediato para uma definição de tempo objetivo. Por sua vez, no lado direito deste trabalho *365 dias, dezembro, 2012* (por menor) surge um conjunto de datas que pela sua ordenação, marca o passar dos dias - *1 de dezembro, 2 de dezembro, 3 de dezembro* e assim sucessivamente, até se completar o número de dias correspondentes ao mês em causa.

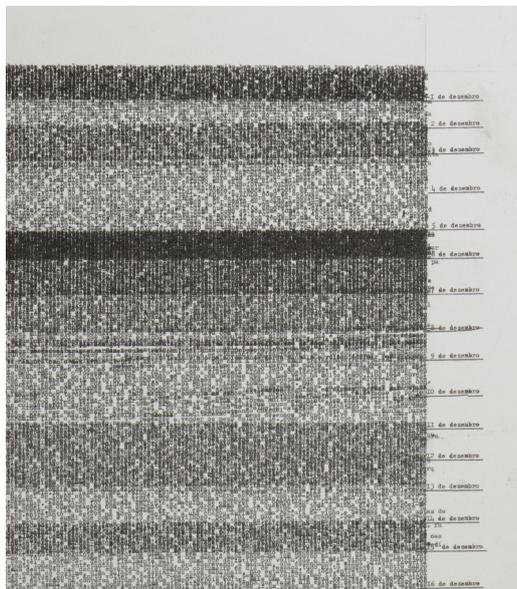
93 <http://pt.scribd.com/doc/4776000/Dicionario-de-Filosofia-Nicola-Abbagnano> (acedido em 7-08-13)

94 <http://pt.scribd.com/doc/4776000/Dicionario-de-Filosofia-Nicola-Abbagnano> (acedido em 7-08-13)

95 Newton, Isaac in DAGOBERT, D. Runes; *Dicionário de Filosofia*; Editorial Presença; 1990, p.366 (op.cit.)

96 Newton, Isaac in *Enciclopédia verbo luso-brasileira de cultura*; Edição XXI; Verbo; p.1258 (op.cit.)

Então, o *Tempo* é também representado como uma linha imóvel, ou seja - *flui uniformemente sem atender a nada exterior*. Contudo, o texto aplicado e apresentado no lado esquerdo da imagem alude, pelo seu conteúdo autobiográfico, às posições subjetivas de Santo Agostinho e Bergson, na medida em que o tempo é sempre o presente fundado na memória, com vista para o futuro *criando uma rede infinita de vivências*.



365 dias, dezembro, 2012 (pormenor),
Máquina de escrever, tinta mecanográfica s/ papel.

O PROCESSO DO FAZER DO DESENHO

O *Tempo* visto segundo o *processo do fazer do desenho* também vive da convergência de posições distintas. Da posição de Santo Agostinho - o eterno presente e a de Bergson pela consciencialização do tempo vivido – duração, refletida pelo tempo experienciado do fazer do desenho.

Ao mesmo tempo também se apropria de uma posição científica, na medida em que segue uma lógica rígida de cumprimento de tempos que se estendem na linha sequencial dos dias.

Assim, os exercícios desenvolvidos vivem da duração do presente, que se torna passado a cada instante e são marca, sinal desse tempo vivido, mas que fazem parte da rede de vivências sugerida por Bergson.

Circunscrevendo o *processo do fazer do desenho* sob outra conceção de tempo, *Tempo* que etimologicamente, além de significar na sua generalidade (...) período contínuo e indefinido no qual os eventos se sucedem⁹⁷, Cria uma rede de expressões como:

A tempo (loc.adv): oportunamente; a propósito; antes de tempo(loc.adv):prematuramente; ao tempo que (loc.conj.):na mesma ocasião que; a seu tempo(loc.adv):quando for ocasião própria ;com tempo (loc.adv.):com vagar; de tempos a tempos (loc.adv): de vez em quando;(...)matar o tempo: emprega-lo em qualquer

⁹⁷ Esta é uma posição assumidamente científica. HOUAISS, António; VILLAR, Mauro de Salles: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2002, p. 3484).

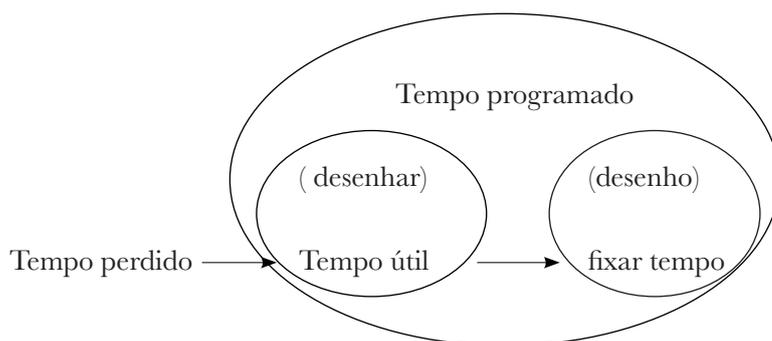
ocupação que sirva apenas para matar o tédio⁹⁸ (...); no meio tempo: intervalo; dar tempo ao tempo: esperar com paciência. De um vasto conjunto de expressões e definições subjacentes interessam: *Tempo Morto; Perder tempo; Tempo útil e Tempo programado*.⁹⁹

É na ideia de *tempo morto* - período que decorre entre a tomada de uma decisão e o momento em que essa começa a ter efeito; período de ociosidade, de inatividade¹⁰⁰ - que este processo tem início. A sua relevância incide na transformação, ou seja, a ideia de ocupar e alterar períodos de *tempo morto ou perdido em tempo útil*¹⁰¹ tornando-o produtivo. Na decisão de transformar tempo *perdido em tempo útil*, acresce outra noção fundamental - a de *tempo programado*¹⁰² e que como o termo indica, refere-se à ideia de *planejar, organizar e executar* determinadas ações gráficas num período estimado de tempo.

Pode então afirmar-se que se assiste à *metamorfose do tempo*. No desejo de transformar *tempo perdido em tempo útil*, opta-se por desenvolver processos que programem circunstâncias do primeiro (tempo perdido). A utilidade do tempo – o resultado dessa transformação - está na ocupação do que à partida se dava como irremediável. Na programação de ações gráficas a executar durante estes períodos, dá-se o controlo do irreparável. O que à partida fugia à possibilidade de preenchimento é agora plataforma de produção.

Ainda mediante essa plataforma, alcançada pela programação de ações gráficas, tem-se a pretensão de *fixar tempo*, ou seja, deixar o vestígio do tempo percorrido que fica explícito no resultado dessas ações, ou seja, o desenho.

Paulo Luís Almeida (2008) a propósito da ideia de fixar tempo *refere que a disciplina que orienta estes desenhos é uma forma de controlar, mas também de alimentar, os impulsos cronofobos da prática pictórica*, subjugando e alimentando o medo irracional à passagem do tempo através do desenho. A historiadora Pamela M. Lee acrescenta ainda, que os objetivos desses impulsos estão *manifestos nos registos quase obsessivos do gesto para sequenciar, decompor e fixar o tempo*.¹⁰³



Assim e como procura apresentar o diagrama, a transformação de *tempo perdido em tempo útil* ocorre através da ação desenhar. Da ação realizada em *tempo útil*, resulta o objeto (desenho). Nele é derramada a soma do *tempo gasto*.

98 FERNANDES, Francisco; *Dicionário Ilustrado da Língua Portuguesa*, volume 4; Editorial Verbo; 1984; p1724

99 COSTA, J. Almeida; MELO, A. Sampaio; *Dicionário da Língua Portuguesa* 2004; Porto Editora; 2004; p1603

100 HOUAISS, António; VILLAR, Mauro de Salles; *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2002, . ibidem

101 HOUAISS, António; VILLAR, Mauro de Salles; *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2002, . ibidem

102 Não o aproveitar enquanto é ocasião; trabalhar em vão; não ter bom êxito.

103 Esta organização do Tempo, tem relações com questões assumidas pelo desenho nos anos 60, quanto à programação, quanto à quotidianização da arte e a relação que esta assume com um novo princípio face à tradição. Robert Morris (1931); Sol LeWitt (1928-2007); Eva Esse (1936-70); Mel Bochner (1940) Hanne Darboven (1941-2009); Marcia Hafif (1929) são alguns exemplos, de autores implicados com estas questões.

Assim, se no desenho é derramado o *tempo gasto*, este, tem com objetivo – *fixar tempo*, ou seja, *reunir o tempo* da tarefa desenhar, materializado no resultado final - o desenho. Nesse sentido, *o desenho toma o estatuto de traçado como vestígio. Uma pista tanto da sua formação ou como o restante deixado para trás.*¹⁰⁴

Esta dinâmica pode ter algumas relações com *Today Series* de On Kawara e que Ignaci Aballi explica numa entrevista em que se refere a este autor:

*Os quadros com datas são uma outra atividade que On Kawara pratica diariamente e não acho que o facto de ele os fazer com tinta seja irrelevante, porque podia fazê-los de outra maneira qualquer, mas escolheu pintá-los. Na minha opinião, por um lado, ele pinta porque isso o mantém ocupado o dia inteiro, no dia em que pinta um quadro com a data, tarefa que lhe leva um dia de trabalho, oito ou dez horas(...)*¹⁰⁵

A afirmação de Aballi foca atenção na ocupação de um período de tempo (o dia), no entanto, essa particularidade perscruta a transformação do Tempo. Aparentemente perdido(o dia) transforma-se em útil (com 8 ou 10 horas de trabalho).

A tarefa (pintar) levada a cabo revela tanto uma programação dessa atividade, como o tempo despendido na mesma e e que é refletido no resultado final - a pintura.

Ao mesmo tempo, as datas que Kawara pinta fixam um tempo - o dia da sua execução.



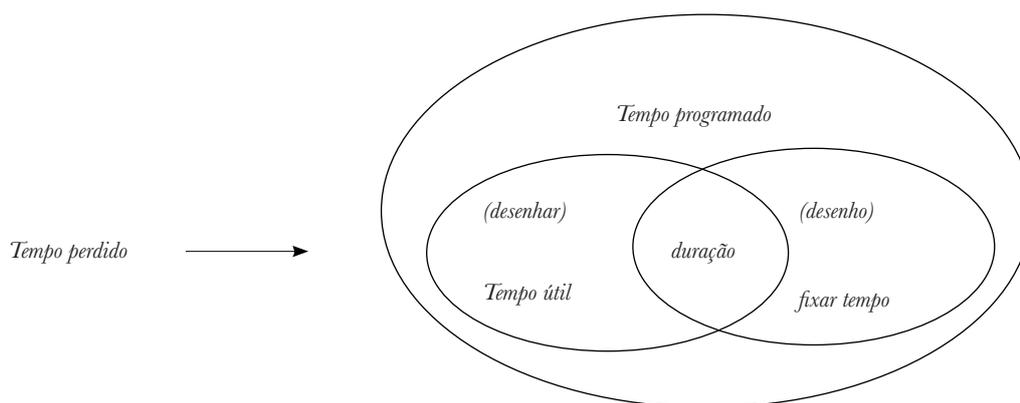
On Kawara (1933), *Today series*, 1966, acrílico s/tela – 267 x 343 mm

Por outro lado, neste investigação, se o ato de desenhar é realizado pela programação do tempo que tem como objectivo *fixar tempo*, através do resultado final – o desenho, existe também a pretensão de medir esse tempo, ou seja, a *duração* do desenho Etimologicamente, significa - *espaço de tempo durante o qual tem lugar um acontecimento; qualidade que resiste à passagem do tempo; durabilidade; tempo vivido, por oposição ao tempo passado dos matemáticos ou ao tempo objetivo dos elogios(...); FILOSOFIA em Bergson, qualidade própria dos estados psicológicos que se sucedem em justaposição, fundindo-se uns nos outros.*¹⁰⁶

104 21 LEE, Pamela M; *O Duplo Tempo do Desenho* in BUTLER, Cornelia ; *After Image: Drawing Through Process*;1999 ; Museum of Contemporary Art ,Los Angeles, Calif.p.31

105 ABALLI, Ignasi in *0-24h- Ignasi Aballi*; Fundação Serralves, Museu de Arte Contemporânea ;Porto; 2001;p23

106 <http://www.infopedia.pt/pesquisa-global/dura%C3%A7%C3%A3o>(acedido em 15-07-2013)



Assim, como apresenta o diagrama, a *duração* é entendida como a interseção do *espaço de tempo durante o qual tem lugar um acontecimento ou o tempo vivido na ação desenhar e, qualidade que resiste à passagem do tempo*¹⁰⁷ – o desenho. Por isso, parafraseando a historiadora Pamela M. Lee:

*(...) os desenhos aparentemente afastados da análise material do processo revelam muito sobre a disposição da produção processual, principalmente a forma pela qual a matéria é figurada através do tempo ou o caminho pelo qual o tempo é figurado através da matéria.*¹⁰⁸

A série *Desenhos de 24 horas*, 2005 de Paulo Luís Almeida apresenta algumas relações com o jogo que se estabelece com o tempo - a duração e ocupação de um tempo dado como perdido transformado em *tempo útil* e, o desenho como resultado desse jogo que fixa o tempo.

Na sua realização transfere a mutação da matéria orgânica para matéria gráfica. Segundo o autor:

*É uma transferência levada a cabo como transformação da matéria orgânica para a matéria gráfica, mas também na distribuição dos gestos do desenho: do centro para a periferia, e da periferia para a superfície do suporte, estendendo-se, ramificando-se, segmentando-se e aglomerando-se. Não se trata de imitar a configuração imaginada de uma mancha de humidade na parede, mas de desenhar a dinâmica imaginada da sua progressão.*¹⁰⁹

Ao desenhar a dinâmica imaginada da progressão do fungo, implicitamente, este ato compromete-se com a *duração*. Não se imita a configuração (resultado) mas a progressão (percurso) imaginada do fungo. A própria propagação de um fungo numa parede implica tempo e *duração*. A *duração*, se for respeitante a uma parede pode ser linear, seguindo somente a progressão dos dias, mas neste caso à maneira Bergsoniana, é vivenciada por quem a trabalha.

Simultaneamente é imposto um limite de tempo de execução dessa configuração - há apenas um tempo útil de 24h para se concretizar. Um tempo útil que respeita o número de horas, e mesmo não impondo um número de dias, cumpre um *tempo programado*.

107 <http://www.infopeia.pt/pesquisa-global/dura%C3%A7%C3%A3o/> (acedido em 15-07-2013)

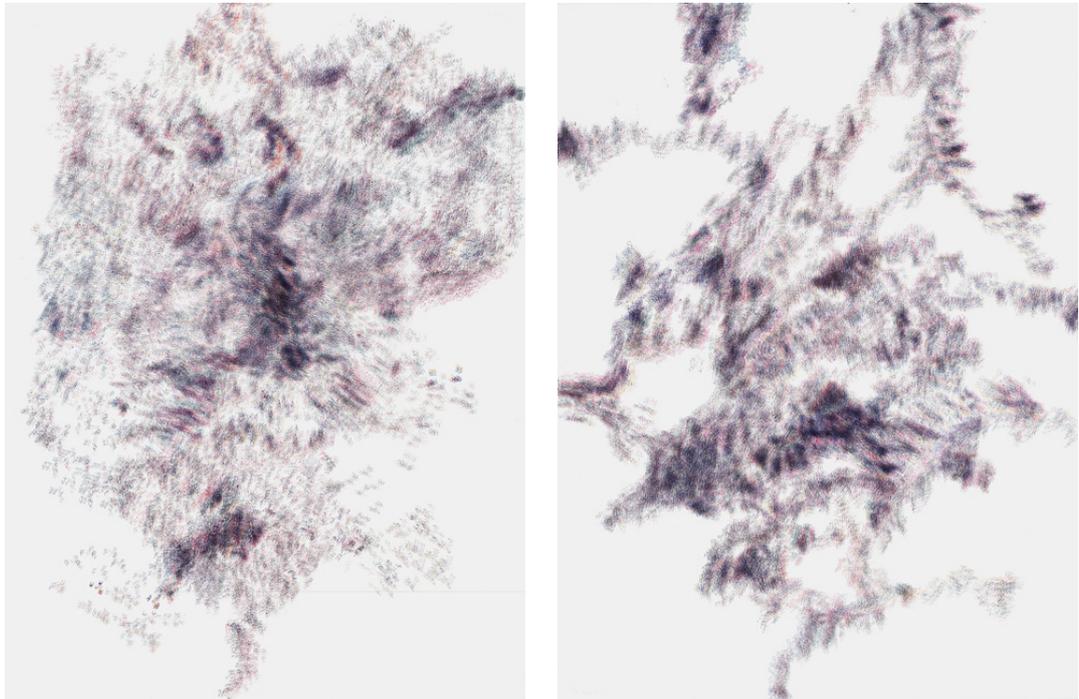
108 LEE, Pamela M; *Alguns Tipos de Duração: a Temporalidade do Desenho como Arte Processual* in in BUTLER; Cornelia ; *After Image: Drawing Through Process*; 1999 ; Museum of Contemporary Art ,Los Angeles, Calif.p.30

109 ALMEIDA, Paulo, *La dimensión performativa de la práctica pictórica, análisis de los mecanismos de transferencia-de-uso entre distintos campos performativos*, Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidade del País Vasco, 2008;p465

Na sua concretização emprega canetas de várias cores e utiliza repetidamente um gesto hipercodificado-[33]¹¹⁰. Além da utilização de gesto hipercodificado - [33], parafraseando Paulo Luís Almeida *convoca um gesto que é, essencialmente, um batimento, que na terminologia de MCNeill é um movimento ritmado e de pequena amplitude que, enquanto gesto, não apresenta um significado perceptível, mas que serve para marcar a unidade temporal do discurso. (...) A repetição acumulativa desse mesmo batimento no discurso do desenho, pode ser vista como uma forma de passar tempo, um ato de espera*. Estes eram os desenhos que se produziam quando não havia nada mais para fazer.¹¹¹

Nesta medida, o *passar tempo*, ou *ato de espera* - pode ser visto como transformação. Estes momentos, normalmente associados a ocasiões de inatividade são transformados em *tempo útil* através dos gestos que compõem o desenho.

Como consequência do conjunto de ações gráficas vertidos no suporte, resulta o desenho que é a materialização do tempo percorrido (duração) e por isso, visto como o lugar onde é *fixado o tempo*.



Paulo Luís Almeida (*Twenty-Four Hour Drawings -1*, 2005. 'Color-baby'® pens S/ papel Arches paper (série de 6 desenhos, realizados desde 2005), 765 x 565 mm

Paulo Luís Almeida (*Twenty-Four Hour Drawings -2*, 2005. 'Color-baby'® pens S/ papel Arches paper (série de 6 desenhos, realizados desde 2005), 765 x 565 mm

110 [33]- é um gesto hipercodificado da academia francesa no sec.XXI para representar as folhas das árvores, entre outros,nos desenhos de Nicolas Poussin

111 ALMEIDA, Paulo, *La dimensión performativa de la práctica pictórica, análisis de los mecanismos de transferencia-de-uso entre distintos campos performativos*, Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidade del País Vasco, 2008;p467



Bruynzeel draai PENCIL • 84

LAND

KOR-1-ROOF HANDMADE

88

FABER-CASTELL
BEXEL GUMBERLAND
MADE IN GERMANY

FABER-CASTELL
BEXEL GUMBERLAND
MADE IN GERMANY

FABER-CASTELL
BEXEL GUMBERLAND
MADE IN GERMANY

GRAPH



CRETA GODOBIL FINEARTS PAPER 160gsm

9002592860018

WWW.FINER-SCHNITZ.COM

160gsm

9B

55M

ERNEST & YOUNG

2B

2B

O RECURSO À PALAVRA

RODEAR O VERBO ESPERAR

Este texto pretende abordar a palavra uma vez que a mesma é parte estrutural de todo o trabalho.

Etimologicamente, a palavra esperar, oriunda do *latim spero, as, ãvi, atum, ãre* e identificada gramaticalmente como verbo, adquire sentido incompleto ou completo segundo a sua dupla condição de verbo transitivo e intransitivo.

Como verbo transitivo, esperar significa *estar à espera de (alguém ou algo); aguardar; ter esperança em; achar (algo) como provável, imaginar, supor; contar com; estar reservado para*.¹¹² Necessitando de um complemento para finalizar a ação (*espera-se o quê, quem?*), resignámo-nos a saber, que de facto se espera, mas indefinido fica, o que se espera.

Como verbo intransitivo, *esperar* possui sentido completo, sem necessidade de recorrer a um complemento e significando *ficar à espera; manter-se em expectativa*.¹¹³

Esta dupla condição, ou mesmo, ambiguidade de sentidos é de certa forma, o centro desta série de desenhos em que o ato de *esperar* é utilizado, tanto como matéria, como instrumento do próprio desenho.

Como matéria, *esperar* torna-se motor de uma ação - o tempo vazio ou transitório entre dois momentos (de realização) converte-se no cumprimento de uma tarefa, anulando assim, o hiato entre duas coisas. Por outro lado, *esperar* configura-se como instrumento dessa ação. A forma escrita *esperar*, serve de objeto para levar a efeito uma ação física – a repetição manual da palavra num determinado período de *tempo de espera*.

É importante referir que o uso do verbo se faz sempre no modo impessoal do infinitivo, conferindo (...) *um sentido auto reflexivo, e (...) cada ato é nomeado sem a alusão a um paciente ou objecto em que a ação encontra a sua realização ou cumprimento*.¹¹⁴

Ou seja, como verbo, Esperar pode implicar e relacionar-se com um conjunto de atividades distintas - dizer que se espera por alguém é bastante distinto, de dizer que não se espera por nada.

A ausência de um objecto (...) não induz só uma relação particular com o tempo. Um verbo transitivo que não nomeia um objecto deixa aberta a realidade sobre a qual é suposto atuar (...) O acto nomeado pelo verbo apresenta-se como unidade mínima de um campo conceptual que recorre a todos os processos agrupados debaixo de uma ação de base.¹¹⁵

112 <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/esperar>>

113 ibid

114 ALMEIDA, Paulo, *la dimensión performativa de la práctica pictórica, análisis de los mecanismos de transferencia-de-uso entre distintos campos performativos*, tesis doctoral, facultad de bellas artes, universidad del país vasco, 2008,pp46

115 Ibidem p47

APROPRIAÇÃO DO VERBO PARA O DESENHO



Richard Serra(1939),
Verb list, 1967-68
Grafite s/papel,
254x203mm

Verb List, 1967-68 de Richard Serra (1939), é exemplo da apropriação do verbo para o desenho e por esse motivo, pode relacionar-se com a Estrutura II- o registo disciplinado dos tempos de espera. Serra, compila cento e oito termos e conceitos que designam ações como *salpicar, enrolar, cortar, dispersar*¹¹⁶ (...), no entanto, tal como é verificável no recurso do verbo *esperar*, cria-se a *ausência da finalidade do ato*(...)¹¹⁷ que Rosalind Krauss (1941) explicita com clareza define:

*Uma ação desprovida de objeto tem uma relação muito especial com o tempo. Deve ocorrer no tempo mas, por não ser induzida a uma terminação, já que não há um termo, um destino próprio, por assim dizer. Deste modo, em vez da lista de verbos ativos sugerir temporalidade, é uma temporalidade que não tem nada a ver com o tempo narrativo, com algo com princípio meio e fim. Não é um tempo no qual se desenvolve, cresce, progride, se alcança. É um tempo durante o qual a ação simplesmente atua, e atua e atua.*¹¹⁸

Paulo Luís Almeida (2008) ainda sobre a ideia da utilização do verbo, mais especificamente sobre as listas de verbos refere:

Em geral, as listas de verbos são atos de linguagem: enunciados performativos que predeterminam um programa de atuações possível:

*Invisivelmente, uma palavra torna visível. Ao nomear a coisa, a palavra é uma forma de apontar o dedo para a coisa. E, inversamente, mostrar qualquer coisa equivale a mostrar essa coisa e designá-la. Entre o dedo que aponta e a palavra, há o poder comum de o mostrar. Mas no seio desta operação, reside uma estranheza: é que se a palavra mostra a coisa, não mostra tanto a coisa como a ausência da coisa. Empregar uma palavra é pôr em presença da ausência da coisa que ela nomeia. Ela é o fantasma da coisa. A palavra em si, vem em suma, ocupar o lugar da coisa ausente. Esvazia-a, cria o vazio. Neste sentido, nomear uma coisa é afastar, esvaziar a coisa, quase fazê-la desaparecer.*¹¹⁹

116 ALMEIDA, Paulo, *la dimensión performativa de la práctica pictórica, análisis de los mecanismos de transferencia-de-uso entre distintos campos performativos*, tesis doctoral, facultad de bellas artes, universidad del país vasco, 2008,pp47

117 ALMEIDA, Paulo, *la dimensión performativa de la práctica pictórica, análisis de los mecanismos de transferencia-de-uso entre distintos campos performativos*, tesis doctoral, facultad de bellas artes, universidad del país vasco, 2008,pp46

118 Rosalind krauss,in ALMEIDA, Paulo, *La dimensión Performativa de La Práctica Pictórica, Análisis de los mecanismos de transferencia-de-uso entre distintos campos performativos*, Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco, 2008;pp46

119 ALMEIDA, Paulo, *la dimensión performativa de la práctica pictórica, análisis de los mecanismos de transferencia-de-uso entre distintos campos performativos*, tesis doctoral, facultad de bellas artes, universidad del país vasco, 2008,pp48

Neste sentido, a utilização do verbo esperar comporta uma temporalidade que se afasta do simples registo linear do tempo, de uma coisa a seguir à outra. Arriscar-se afirmar que este pode ser um Tempo Bergsoniano - vivenciado e consciente em que o verbo ocupa o lugar da coisa que se vai ausentando, quase desaparece e que fixada no plano da folha, deixa suspensa a espera. Ainda dentro desta ideia de tempo conferida ao verbo, Paulo Luís Almeida afirma:

*(...) verbos são, por excelência, lugares de uma cromofilia, uma fascinação obsessiva pela espessura temporal que o verbo expressa nos seus diversos modos, e que nos confronta com um tipo de ordem que não é já espacial, definida pela posição estável das formas*¹²⁰

Paradoxalmente, o verbo, do mesmo modo que abre espaço para a *ausência*, intensifica também a ação do fazer *definida pela posição estável das formas*, ou seja, enquanto forma que se desenha, tornando-se produto de medição da duração entre o início e o fim de um determinado espaço de tempo pela quantidade de vezes que a forma/vocábulo é repetido. O desenho passa a ser, resultado dessa medição e a ocupação de cada folha, reflete o *tempo gasto*, ou *tempo útil*, prenunciado pelo próprio ato de esperar, bem como o *tempo da execução* do desenho que no entanto não se esgota nesse tempo que já não se rege apenas por um tipo de ordem espacial.

DA PALAVRA À ESCRITA / DESENHO - AFINIDADES COM A PRÁTICA DE ANA HATHERLY E EMMA HAUCK

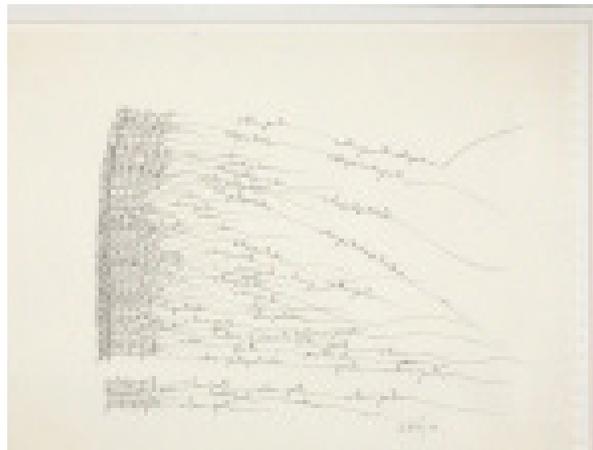
Neste processo são visíveis reminiscências da escrita ocidental. A escrita/desenho desenvolve-se da esquerda para a direita e do canto superior esquerdo, para o canto inferior direito, como se, se executasse um texto. No entanto, nalgumas situações, tende-se a romper com esse esquema. Desenha-se como quem escreve - como se a folha branca que serve de suporte, fosse pautada e, cada um dos espaços imaginários fossem ocupados. Pauta, cujo espaço entre linhas imaginárias se estreitassem e se anulam, dando lugar à ausência de espaçamento. Sucessivamente acoplada à que a antecede e procede, a palavra faz nascer blocos de *texto/desenho*, resultado de uma escrita manual que através do automatismo mecânico se desenrola e transforma. Cada *esperar* segue o outro, como se fossem tricotadas malhas, cujo fio é o *eterno esperar*. Este ato remete para o *tempo gasto* na execução e que revela intuitivamente a dimensão performativa, mesmo que essa dimensão seja *definida pela posição estável das formas*.¹²¹

Condicionadas pelo gesto, pela força do corpo ou pelas diferentes tensões que dele derivam, as malhas, ora se expandem, ora estreitam dando origem a variações mínimas.

Este *modus operandi* relaciona-se com o de Ana Hatherly (1929).

120 ALMEIDA, Paulo, *la dimensión performativa de la práctica pictórica, análisis de los mecanismos de transferencia-de-uso entre distintos campos performativos*, tesis doctoral, facultad de bellas artes, universidad del país vasco, 2008, p263

121 *Ibid.* p263



Ana Hatherly (1929), *Poeta chama poeta I*, 1989, Tinta da china S/papel, 230x300mm
 Ana Hatherly (1929), *Poeta chama poeta II*, 1989, Tinta da china S/papel, 300x230mm

Tal como nos seus desenhos, há uma (...) *pulsão que é friamente concetual e abismalmente sensorial, apresentando um vasto conjunto de registos que embora diversos entre si, (...) são próximos do campo da escrita: dele derivando e/ou para ele tendendo- cruzando-se com ele,*¹²² numa escrita inventada e da qual resultam composições advindas do gesto disciplinado. A serialização e consequentemente as variações mínimas desencadeadas pelo recurso à repetição, são também pautadas pela dimensão diarística.

122 Raquel Henriques da Silva, in cat. *A mão inteligente - Ana Hatherly*. Quimera; 2003 p5

Dentro da prática autoral de Ana Hatherly podem ainda estabelecer-se relações com este projeto no que respeita à performatividade do gesto. Revelada na sequência da concretização das imagens, são marcas de encenação performativa em que cada imagem é única mas apenas dentro do seu contexto: Como refere a historiadora Raquel Henriques da Silva (1952):

Por um lado (...) cada imagem é única no contexto das restantes, por outro, (...) cada imagem é um contínuo e explicitado pelas 'séries' em que se integra, resultado dos registos sucessivos de momentos de ação-criação

No caso de Hatherly o desenho isolado só adquire sentido junto dos desenhos que compõem a série. No entanto, no caso da Estrutura II - *o registo disciplinado dos tempos de espera*, cada desenho completa cada série, mas é segundo conjunto de séries que compõem (a estrutura) que os registos se tornam claros e através dos quais se afirma a noção temporalidade inerente a toda a estrutura. Temporalidade que revela o movimento alojado no conjunto de imagens fixas que, permitem estabelecer relações desta necessidade intuitiva de serialização com o cinema. Relação entendida tanto na Estrutura II - *o registo disciplinado dos tempos de espera* como nas séries de Hatherly .

Como afirma o crítico João Pinharanda acerca dos desenhos de Hatherly :

*São uma sequência espacial formal e temporal, sem entrar em contradição com a essência mecânica do cinema antes da era digital (...) Não se trata apenas de escrever libertando a escrita da determinação formal da letra e da determinação semântica da palavra, portanto deixar de escrever para fazer outra coisa qualquer, ainda sem nome que origina imagens. Trata-se também de decompor imagens, pensando-as como realidades possíveis, de serem decompostas, quer dizer analisadas, separadas, seguidas (no tempo e no espaço) nas suas metáforas, e de transformar a unidade - fixa da imagem em partes, sequenciando-as, organizando a composição dessas partes segundo um movimento continuado, um longo travelling. Trata-se de pensar as obras em séries e não individualmente.*¹²³

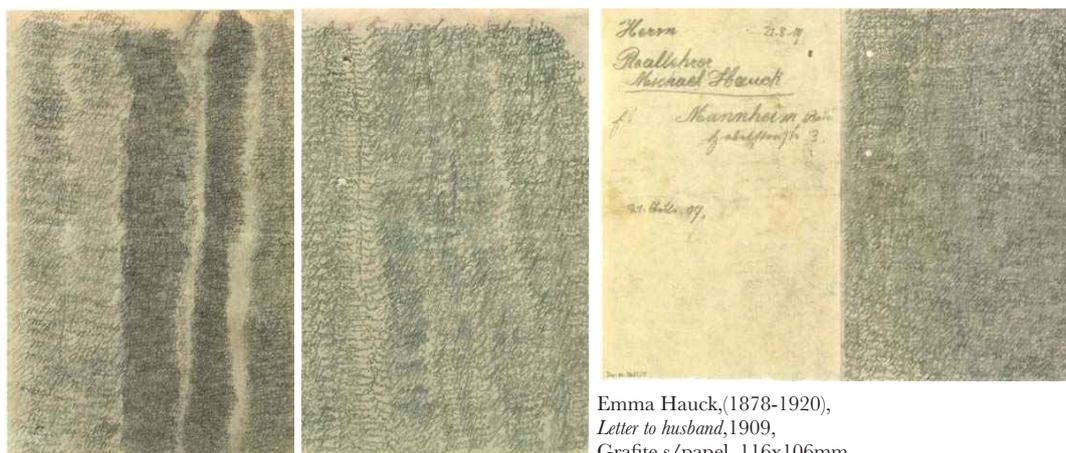
Também a propósito da “escrita/desenho” podem estabelecer-se relações com *Letters to Husband*, 1909 de Emma Hauck¹²⁴ (1878-1920). Proveniente de uma esfera absolutamente distinta de Hatherly, Hauck também recorre à *escrita/desenho* para libertar as suas pulsões, mas ao contrário de Hatherly talvez não seja *friamente conceptual*,¹²⁵ mas será certamente *abismalmente sensorial*¹²⁶

123 João Lima Pinharanda ; in cat. *A mão inteligente -Ana Hatherly*. Quimera;2003 pp15

124 Emma Hauck, situa-se algures no que Debuffet definiu como a *Arte Bruta* por volta dos anos quarenta e Roger Cardinal denominou como Outsider art em 1972. Mais próxima contudo da denominação de outsider art, que é genericamente “arte” produzida por indivíduos que sofrem de alguma disfunção/ desfazamento relativamente aos parâmetros da normalidade da cultura dominante, sofria de esquizofrenia e a sua prática nasce durante um longo internamento num hospital psiquiátrico.

125 Raquel Henriques da Silva, in cat. *A mão inteligente -Ana Hatherly*. Quimera;2003 p5

126 Ibid.p5



Emma Hauck, (1878-1920),
Letter to husband, 1909,
 Grafite s/papel, 116x106mm

Em *Letters to Husband*, 1909, Emma Hauck escreveu obsessivamente, ao seu desde há muito ausente marido, consistindo as cartas em rabiscos quase ilegíveis tornados duplamente incompreensíveis por se encontrarem sobrepostos uns nos outros. Nestas cartas ao seu marido deparámo-nos com repetições obsessivas de um imperativo simples -- *komm (vem)*, *Herzesschatzi komm (vem meu querido)*. A repetição das palavras intensifica o significado e a emoção, mas eram consideradas por Prinzohorn como um exemplo de uma “forma progénita de desenho” ou o “mais próximo do ponto zero na escala de composição”¹²⁷

Estas cartas têm uma relação com a Estrutura II - o registo disciplinado dos tempos de espera por várias razões. Embora desprovidas de qualquer intenção artística revelam uma obsessão pela repetição e pela acumulação exaustiva da *palavra/texto* num mesmo suporte, por outro lado, revelam o tempo gasto na execução do desenho através da imagem fixa - o desenho. E esse tempo gasto é implicitamente relacionado com o *tempo vivido* e nesse sentido lembra e relaciona-se com o tempo de Louise Bourgeois e que pode ser acatado neste universo:

*Tempo - tempo vivido, tempo esquecido, tempo partilhado. O que inflige o tempo - pó e desintegração? As minhas reminiscências ajudam-me a viver no presente, e quero que sobrevivam. Sou prisioneira das minhas emoções. Temos que contar a nossa história, e temos que esquecer a nossa história. Esquecer e perdoar. Liberta-nos.*¹²⁸

Neste sentido ambos os trabalhos podem ser entendidos como sinalização do Ser e dispositivo de marcação do lugar no universo. Tal como afirma Ema Dextar:

*(...) desenhar é uma parte da nossa inter relação com o nosso ambiente físico, anotando-o e anotando nele, a presença do humano. É o meio pelo qual podemos entender e mapear, decifrar, e chegar a termos com o que nos cerca, enquanto deixamos marcas, pistas, ou sombras para marcar a nossa passagem. (...) desenhámos literalmente sobre e com o material do mundo. Desenhar é parte do que significa ser humano – (...)*¹²⁹

127 https://www.cs.helsinki.fi/webfm_send/589 (accedido 25-02-2013)

128 Louise Bourgeois - *Blue Days and Pink Days*, in Louise Bourgeois - *Destruction of the Father/Reconstruction of the Father* (Writings and Interviews 1923/1997), p. 362

129 DEXTAR, Ema; *Desenhar é ser humano in New Perspectives in Drawing- Vitamina D*, Phaidon,p5

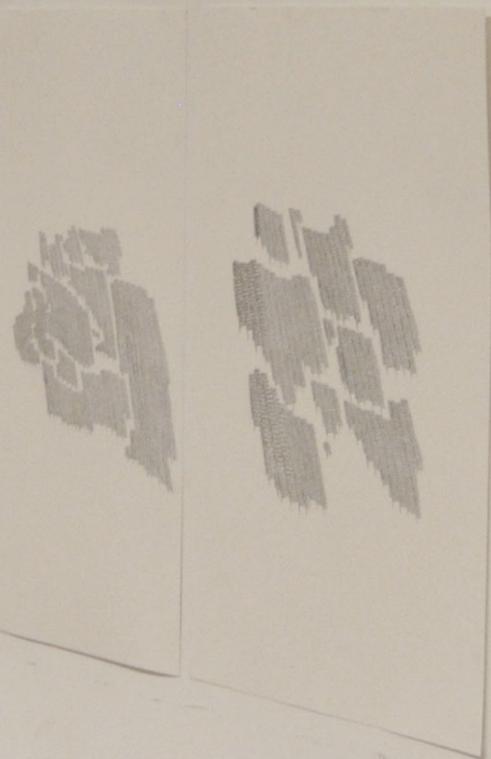
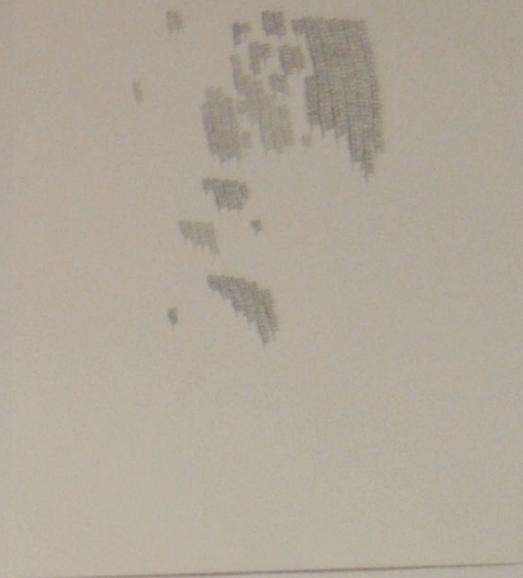
As semelhanças formais entre o *registo disciplinado dos tempos de espera* e *Letters to husband* de Hauck são evidentes. A *palavra/texto* é a ação recorrente em ambas, os materiais utilizados são os mesmos- papel e grafite. Ao contrário de *Letters to husband*, o *registo disciplinado dos tempos de espera* não sobrepõem camadas de texto, mas igualmente e incansavelmente repete a mesma palavra. Ao mesmo tempo, ambas revelam um certo desinteresse pela organização da matéria na folha- o desenho vai fluindo e faz-se a si próprio.

Possivelmente Hauck sinaliza a esperança de regresso do marido, enquanto o *registo disciplinado dos tempos de espera* sinaliza, mapeia, marca uma passagem de tempo.

Nas duas situações *desenha-se literalmente sobre e com o material do mundo* e implicam um processo de execução que como Richard Serra afirma *qualquer coisa que possas projetar como expressiva em termos do desenho - ideias, metáforas, emoções, estruturas de linguagem – resultam do acto de fazer.»*¹³⁰

130 DEXTAR, Ema; *o cenário primário do desenho in New Perspectives in Drawing- Vitamina D*, Phaidon,p10





Sharon
face 4

Conclusão

*Agora que começo a ver por onde estou a ir, tomarei uma nova [folha] tela e começarei outra vez*¹³¹.

Este projeto de investigação iniciou-se “no meio”¹³² e encerra-se “no meio”. Faz parte de um processo que vem de longe¹³³, de um desejo irreprimível de tornar matéria o que é do domínio do imaterial. É tentativa constante de *ordenar/dar ordem* à existência do sujeito.

A concretização deste mestrado, ancorado no desejo teve como intuito examinar e clarificar a prática autoral. Situar e entender o ponto de partida - os conhecimentos adquiridos anteriores a este projeto – e o desejo de se tornarem mais sólidos.

Este relatório é fruto de uma prática fundamentalmente intuitiva, em que *das coisas nascem coisas*¹³⁴. Ou seja, *certas ações gráficas induzem a outras, criando um universo de relações convergentes face a um referente*¹³⁵. Neste sentido e reforçando esta ideia podem referir-se as palavras de António Damásio (1944) relativamente às operações cerebrais:

*Em Portugal (...), é costume dizer-se que as conversas são como as cerejas, uma leva à outra. É exatamente o que acontece no cérebro, uma coisa leva à outra, numa cadeia convergente, e a certa altura as coisas começam a voltar para trás, e depois vão por uma linha, e chegam a um determinado sítio, e provocam outra coisa. É um processo de ricochete, é como bolas de bilhar*¹³⁶

Foi também apreendido durante este percurso, que a prática artística advém de um raciocínio criativo e que não é de forma alguma, coincidente com o raciocínio explicativo presente a um relatório:

*Uma coisa é raciocinar; outra é explicar, numa aula ou num livro, um raciocínio. Ninguém raciocina, para resolver um problema, do mesmo modo que explica a resolução de um problema. A intuição, a suspeita de ir por um mau caminho, o sentimento visceral de estar próximo ou longe da verdade e até, como mostraram os psicólogos da Gestalt, a reordenação súbita do campo perceptivo, ou até saber estar certo sem saber porquê, a analogia com outros casos, a mera aproximação da resolução sem poder ir mais além, são processos alheios ao raciocínio explicativo, mas acontecimentos cruciais no raciocínio criativo (que é eminentemente, analógico e visual).*¹³⁷

Este relatório foi portanto um esforço para que o raciocínio explicativo se cruzasse com o raciocínio criativo, consciente porém, da impossibilidade de não existirem contaminações, ou mesmo de um posicionamento distanciado em relação à prática autoral explorada, na medida em que o sujeito está envolvido em ambas as partes.

131 Picasso, Pablo in AMANDI, Cláudia, *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*, Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, 2010, p.154.

132 Quando começamos, já o movimento começou há muito tempo; o conceito que construímos encontra-se no fim de um processo que vem de longe. Onde quer que nos ponhamos a começar, achamo-nos sempre” no meio”, José Gil in Deleuze; *Diferença e repetição*; Relógio d’água ;2000;p.15

133 ibid

134 Das coisas nascem coisas é título de um dos livros sobre Design de Bruno Munari publicado em 1956

135 AMANDI, Cláudia, *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*, Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, p. 112.

136 “A última fronteira”, entrevista por Jorge Massada a António e Hanna Damásio - cientistas investigadores do cérebro humano. Revista Expresso, Sábado, 19 de Dezembro de 1992, p. 13-R.

137 Pereira; Orlando Gouveia, *os tratados da águas de Leonardo da Vinci*; in AMANDI, Cláudia, *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*, Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, 2010, p12.Op.cit.

Porém, só através da observação do trabalho prático e depois de realizado este relatório, que é possível localizar com maior rigor o lugar do desenho na atividade desenvolvida.

O desenho proporcionou um campo experimental que na sua amplitude de resultados, permitiu convergir, alinhar temas, selecionar e ordenar um universo de trabalho que se tornou mais claro e dirigido na escolha de possibilidades. Dispensando grandes exigências técnicas e materiais, o desenho tornou-se a ferramenta adequada às necessidades cotidianas deste projeto. Ou seja, facilitou o entrosamento com a realidade cotidiana em que este projeto se centra, fortalecendo o seu mapeamento e tornando possível de a registar em qualquer lugar, filtrando-a.

Ou então vejamos certas características e acontecimentos: Se observarmos os trabalhos realizados anteriormente a este ano curricular, percebe-se que certas ações – como registar, rasurar, sequenciar, arquivar, repetir, enumerar, ordenar/reordenar, tempo e palavra - têm uma predominância constante nas opções gráficas desenvolvidas.

É percebido ainda, que existia um certo interesse por formatos de dimensões reduzidas, muitas das vezes implicados com o uso de cadernos ou livros que de algum modo conferiam um certo grau intimista, ou seja, mostravam-se quando o livro ou caderno era aberto, mas de imediato se resguardavam com o seu fecho. Esta opção vai-se tornando cada vez mais consciente que necessita de ser alterada. O desenho terá de expandir-se, soltar-se do caderno ou livro.

Ao mesmo tempo, o processo vai por si, filtrando certas ações em detrimento das restantes, sendo possível a determinada altura, entender que ficam como centrais ao processo, as ações repetir, registar, variar, tempo e palavra (esperar) .

Outras considerações externas que ocorrem ao mesmo tempo, são relevantes para a formação deste projeto:

A oportunidade de trabalho temporário num espaço comercial, assim como as condições oferecidas (era permitida a ocupação do tempo com qualquer outra tarefa aquando da inexistência de clientes) geraram questões que se materializaram em possibilidades práticas que até então não tinham sido experimentadas. De que forma pode ser rentabilizado o Tempo “entre clientes”? A espera já lá estava. E se, se registasse o tempo de permanência nesse espaço? Surge o primeiro desenho dessa série, seguindo-se outro e outro.

A variação estava criada. Usam-se agora folhas avulsas de acordo com o espaço disponível para trabalhar e com as horas passadas nesse lugar. O caderno ou livro deixa de ser o suporte eleito e o desenho expande-se em superfícies mais amplas.

Um dia perde-se um autocarro e fica a *espera* do próximo. Há folhas avulsas na carteira. E se, se registasse esse tempo? Nasce outra série. O universo de trabalho tornou-se mais claro e dirigido na multiplicidade de possibilidades. Há o indomável desejo de marcar o Tempo. Quer agarrar-se o maior espaço de tempo possível. Registar “tudo”.

Neste desejo obsessivo, paralelamente alinhavam-se outros exercícios e que mais tarde, fruto da análise do relatório, se designaram segundo duas Estruturas distintas - o *registo disciplinado dos dias* e o *registo disciplinado dos tempos de espera*, sendo que a particularidade mais evidente na criação desta divisão é a dialética entre a escrita manual e a escrita mecânica. Por um lado, o gesto repetitivo da escrita manual, sub-repticiamente confundido com qualquer tipo de gesto mecânico, é rapidamente desmascarado através das diferentes tensões gráficas provocadas pela relação corpo, grafite e suporte. Por outro lado, a utilização da escrita mecânica, através de uma máquina de escrever, permite uma relação mais regrada e controlada em

termos gráficos mas nem por isso se revela como ausente de tensões, visíveis pela maior ou menor quantidade de sobreposições. Ambos os processos parecem complementar-se e ambos recorrem à repetição sistemática de gestos que se estendem por longos períodos de tempo.

O que foi fruto da descoberta intuitiva pelo desenho é agora programação do ato de desenhar. Do que se podia prever como resultado sincopado e inalterável de uma fórmula, surgem resultados inusitados. Aqui reside a força desta investigação. Agir sempre da mesma maneira e esperar ser surpreendido com o novo.

Neste sentido, este projeto assenta no desejo e na vontade irremediável de marcar um tempo vivido, num processo de autoconhecimento que é perseguido através do desenho. Parafraseando Ema Dexter:

*O desenho oferece-nos a mais extraordinária abrangência de possibilidades: é um mapa do tempo registando as ações do produtor. É, como Michael Newman escreve, o registo de 'uma temporalidade vivida' e no sentido de que o desenho é por essência sempre incompleto. Uma linha sempre sugere a continuação em infinito e dessa forma liga-nos com a infinidade e a eternidade. O desenho goza de uma ligação direta com o pensamento e com uma ideia em si. A sua natureza é instável, balançando entre a pura abstração e a representação; a sua virtude está na sua fluidez. Um desenho pode ser altamente controlado e delicado, um ato de respeito, fragrante de memória pessoal, história ou desejo, ou pode ser automático, respondendo aos elementos irracionais ou dos encontros casuais dos materiais, movendo-se novamente do ser um instrumento do divino para algo de fora do humano. Como Sibyl Moholy-Nagy observa nas suas notas finais ao *Pedagogical Sketchbook* de Klee, 'O ponto, estendido numa curva gráfica, não pode descansar na última página do caderno de esboços. Ele encoraja/ motiva para outras explorações, tanto no espaço como no espírito'. O desenho adere/ disca com as necessidades do momento, permitindo-nos sonhar um sonho sem fim.¹³⁸*

Assim, esta investigação pode ser encarada como mais um *caderno da procura paciente*¹³⁹ que adquiriu segurança para desmembrar as suas páginas.

O desenho surge como ferramenta que permite, pela prática experimental, organizar, objetivar escolhas e perceber a sua importância. Ou seja, de *selecionar e ordenar*¹⁴⁰ os vários referentes de um universo pessoal de interesses, ou por outras palavras, um processo de favorecimento de operações constantes de ênfase e exclusão como propõe Manfredo Masseroni (1937):

O desenhador acaba por funcionar como um operador que favorece o processo perceptivo do sujeito. Ele seleciona em função do 'modo de ver' que lhe é ditado pelas próprias propensões e pelo consenso da sociedade a que pertence. Tal como o sistema perceptivo do sujeito filtra os estímulos vivos, os organiza e escolhe, entre as infinitas possibilidades do sentido, que significados a realizar, assim opera preventivamente o desenhador. Para o fazer tem de atuar de momento, possa confundir ou provocar dúvidas; deve, em substância, inserir o processo de conhecimentos que lhe é próprio porque ele opera a partir da escolha interpretativa direcional; deve propor

138 Dexter, Emma; *Desenhar é ser humano in New Perspectives of Drawing - Vitamin D* p.17

139 Designação utilizada por *Le Corbusier* relativamente aos seus diários gráficos ou de viagem. <http://www.sdum.uminho.pt/Module-Left.aspx?mdl=~/Modules/UMEventos/EventoView.aspx&ItemID=3420&Mid=432&lang=pt-PT&pageid=3&tabid=0> (acedido a 28-10-12)

140 Veja-se "Organizar como Função dinâmica do processo", in AMANDI, Cláudia, *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*, Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, Faculdade de Belas A204

*pontos de vista que frequentemente se tornem filtros convencionais de observação, mas que, por sua vez, serão noutros casos, negativos. Uma transcrição gráfica, a partir do momento em que se configura como visivelmente legítima, tende a excluir todas as outras possíveis transcrições e outras interpretações. Mas essa negociação é a porta aberta através da qual se poderá levar por diante uma nova proposta, uma nova dicção, um novo significado.*¹⁴¹

Neste sentido, os *cadernos da procura paciente*, agora desmembrados, continuarão a ser realizados. O que resta desta experiência é o desejo de *tomar uma nova [folha] e começar outra vez*¹⁴².

141 MASSIRONI, Manfredo, *Ver pelo Desenho – aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*, Lisboa, Edições 70, 1982, p.74-75.

142 Picasso, Pablo in AMANDI, Cláudia, *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*, Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, 2010, p.154.

Handwritten signature or initials, possibly "A. H. H.", next to a circular stamp or mark.

عبد الحليم

Bibliografia

- ABALLI, I. (2001) *,0-24h- Ignasi Aballi*. Porto: Fundação Serralves - Museu de Arte Contemporânea; cat
- ALMEIDA, P. (2008). *La dimensión performativa de la práctica pictórica, análisis de los mecanismos de transferencia-de-uso entre distintos campos performativos*. Tese de doutoramento: Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco
- AMANDI, C. (2010). *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*. Tese de Doutoramento: Universidade do porto, Faculdade de Belas Artes
- Bernadac,M.(1998), *Louise Bourgeois- Destruction of the Father/Reconstruction of the Father ,Writings and Interviews 1923/1997*:MiT Press
- BUTLER,C.(1999) ; *After Image: Drawing Through Process*. Los Angeles: Museum of Contemporary
- COSTA, J. A., MELO, A. S. (2004). Dicionário da Língua Portuguesa 2004. Porto: Porto Editora
- DEXTAR, E. (2005). *New Perspectives in Drawing - Vitamin D*. Phaidon;
- CABANNE,P.(2002) – *Marcel Duchamp -engenheiro do tempo perdido*;Lisboa: Assirio e Alvim
- CHORÃO, J.(1998),*Enciclopédia verbo luso-brasileira de cultura*; Edição XXI; Verbo
- DAGOBERT D. R. (1990). *Dicionário de Filosofia*.: Editorial Presença
- DELEUZE,G.(2000). *Diferença e repetição*: Relógio d'água
- DURAS, M.(2001). *Escrever*. Lisboa: Difel,
- FERNANDES, F. (1984). *Dicionário Ilustrado da Língua Portuguesa*, vol. 4. Editorial Verbo; p.1724
- GALHÓS, C. (2010). *Pina Bausch Ensaio biográfico*, D. Quixote
- GAUSCH, A(2011), *Arte e Archivo, 1920-2010, Genelogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal arte contemporâneo
- GOMBRICH, E.H. (1997). *Temas de Nuestro Tiempo – Propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*. Madrid: Debate,
- GOMBRICH, E.H. (1999). *The uses of Images, studies in the Social Function Of Art and Visual Communication*:Phaidon
- HATHERLY,A(2003) *A mão inteligente*: Quimera ,Cat.
- HOUAISS, A., VILLAR, M. S. (2002). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores
- KIKERKEGAARD, S. (2009). *A repetição*. Lisboa: RelógioD'água
- LEE, P. (2004). *Cronophobia, On Time in the Art of the 1960's*. Massachusetts Institute of Techonology;
- MOLINA, J.(2005) *Los Nombres del Dibujo*: Ediciones Cátedra
- MOLINA, J.(1995). *Las Lecciones del Dibujo*: Ediciones Cátedra
- Loock,U, (2004), *A arte sob fogo, Inovações artísticas 1965-1975*. Porto: Fundação Serralves - Museu de Arte Contemporânea
- TEMKIN,A.(1992); *Thinking is Form- The Drawing of Joseph Beuys*: Thames & Hudson
- RICHTER,G.(2004): *Uma coleção privada, Museu Nacional de Arte Contemporânea*, Lisboa, cat.
- SALAZAR,A;(2003), *o que é arte?*; Campo das Letras: Porto
- SEYMOUR, A. e FULTON,H(1991). –*Richard Long- Walking in Circles*. New York: George Braziller, Inc.
- VALÉRY, P. (1994). *Apontamentos. Arte, Literatura, Política e outros*. Pergaminho
- ZEGHER,C(2003). *The Stage of Drawing: Gesture and Act- Selected from Tate Collection*. New York: Tate Publishing, The Drawing Center

SITES DE INTERNET

<http://arteref.com/gente-de-arte/as-desbravadoras-da-alma/>

<http://artintelligence.net/review/?p=408>

<http://pt.scribd.com/doc/4776000/Dicionario-de-Filosofia-Nicola-Abbagnano>

http://www.gejfo.org/actionart/actionart03/secciones/1marca/artistas/EspacioALaLetra/A_messenger/palabrasFra.htm

https://www.cs.helsinki.fi/webfm_send/589

<http://www.ignaciourarte.com/>

<http://www.infopedia.pt/pesquisa-global/d%C3%ADario>

<http://www.richardlong.org/Textworks/2011textworks/21.html>