



## Índice

<b>Resumo/ Abstract</b>	<b>3</b>
<b>1.Introdução</b>	<b>4</b>
<b>2. Aproximações teóricas e enquadramento contextual</b>	
<b>2.1 O desenho como acto performativo: apropriação de procedimentos quotidianos</b>	<b>6</b>
2.1.1 Performance e acto performativo	6
2.1.2 Quotidiano	8
2.1.3 “Rumor Calculado”	9
<b>2.2 Entre a acção e a imagem, o desenho como processo infiltrado</b>	<b>12</b>
<b>3. Reflexão sobre a prática pessoal</b>	
<b>3.1.Descrição do projecto</b>	<b>24</b>
<b>4.Conclusão</b>	<b>31</b>
<b>5.Bibliografia</b>	<b>33</b>

## Índice de Figuras

1. Esquema Conceptual: campos de actuação do meu trabalho. 4
  
2. Schwarzkogler, Rudolf, *Aktion*, 1965 (Photographie L. Hoffenreich). TATE (2003). *Art, lies and videotape: Exposing performance*. London, Tate Publishing: 41. 17
  
3. Close, Chuck, *Fanny/Fingerpainting*, oil on canvas, 259.1 x 213.4 x 6.3 cm, 1985. 18  
[online] Disponível na Internet em [www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=68433+0+none](http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=68433+0+none).  
Arquivo consultado em 25 de Junho de 2009.
  
4. Harvey, Marcus, *Myra*, acrylic on canvas, 396X320cm, 1995. Sensation: Young British Artists from the Saatchi Gallery, London, Royal Academy of Arts, 1998, p. 87. 19
  
5. Antoni, Janine, *Loving Care*, performance with hair dye, 1993. Photographed by Prudence Cumming Associates at Anthony d'Offay Gallery, London. [online] Disponível na Internet em [www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist\\_art\\_base/gallery/janineantoni.php?i=644](http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/janineantoni.php?i=644). Arquivo consultado em 27 de Julho de 2009. 20
  
6. Antoni, Janine, *Chocolate Gnaw and Lard Gnaw*, 600Ibs of chocolate and lard, 24X24X24 inch, 1992. Weintraub, Linda (1996). *Art on the edge and over: Searching for art's meaning in contemporary society*. New York, Art Insights Inc., pp.126-127. 21
  
7. Antoni, Janine, *Butterfly Kisses*, Cover Girl Thick Lash mascara on paper, 75.6 x 76.2 cm. 1996-99.[online] Disponível na Internet em [www.moma.org/modernteachers/large\\_image.php?id=340](http://www.moma.org/modernteachers/large_image.php?id=340). Arquivo consultado em 27 de Julho de 2009. 22
  
8. Hatoum, Mona, *Untitled (box grater)*, japanese wax paper, 27X40cm: 1996. Mona Hatoum, London, Phaidon, 1997: 81). 23

## **Resumo**

O projecto que aqui se apresenta resulta de uma experiência nas possibilidades de desenhar mediante a apropriação de práticas somáticas, isto é, relacionadas com a manutenção do corpo. Define-se por isso mesmo como um ensaio sobre o uso do desenho em contextos performativos.

Converti pequenos actos quotidianos e comuns de manutenção do corpo e do espaço como -respirar, maquilhar, lavar, varrer - em procedimentos do desenho, entendido aqui como ferramenta plástica modelável nas suas inúmeras declinações técnicas.

O desenho afigura-se assim como meio dinâmico capaz de se imiscuir nas actividades que fazemos no dia-a-dia e canalizá-las para a produção de um enunciado que simultaneamente engloba processos gráficos e processos quotidianos.

## **Abstract**

This project is the outcome of an experience within the possibilities of drawing through somatic procedures, i.e., related with body care. Therefore it is defined as an incursion into drawing in performative contexts.

I converted small common daily acts of body and space maintenance- such as breathe, make-up, wash, sweep- in drawing procedures that are understood as a mouldable working tool in its countless technical applications.

On that ground, the drawing is highlighted as a dynamic medium capable of interfere with the activities that we perform everyday in order to produce a work that blends graphic and everyday processes.

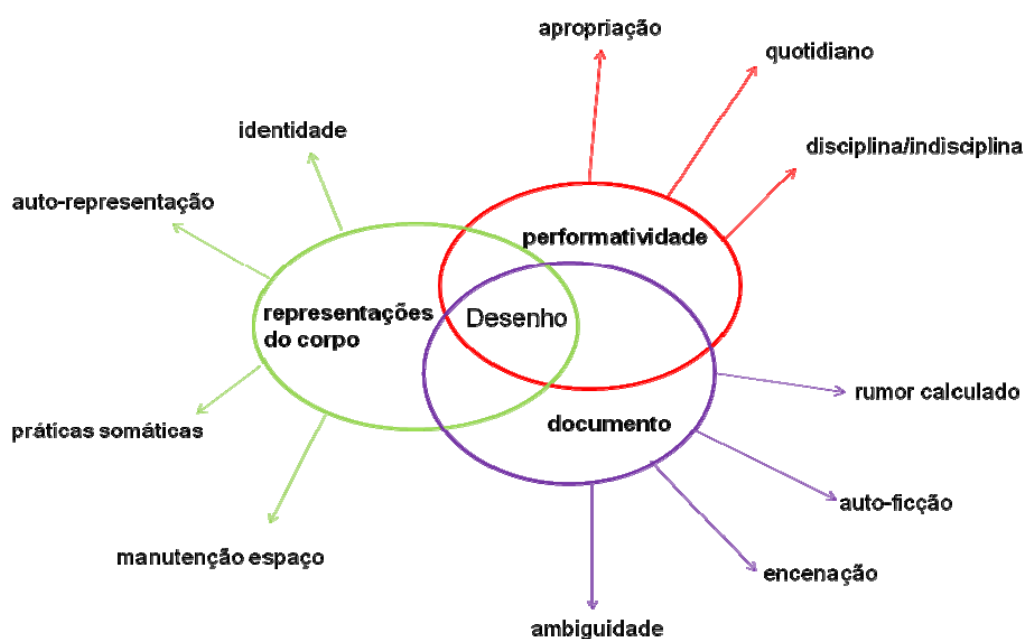
## 1.Introdução

O título deste trabalho remete-nos para o desenho como processo infiltrado. Com isto refiro-me à inclusão do desenho de forma furtiva e dissimulada no domínio do quotidiano.

Com efeito, num processo infiltrado o desenho constitui-se numa ferramenta permeável e maleável capaz de se imiscuir nas actividades do quotidiano, redireccionando-as para a produção de um enunciado visual. Note-se então que actividades quotidianas são aqui interpretadas com base no que Richard Shusterman (2000: 138) designou de práticas somáticas. Segundo este autor “práticas somáticas têm a ver com o compromisso reflexivo e disciplinado entre o corpo e os cuidados a ele associados. Estão relacionadas não só com a forma externa do corpo, mas também com o seu lado interno”.

Este projecto centra-se nas **práticas somáticas de representação**. Em concreto, estas práticas, estão implicadas com a aparência externa do corpo, e podem convocar o corpo na sua totalidade ou de forma mais particularizada (*idem*, 2000: 158). Como é o caso de actos que tratam da pele, das unhas ou do cabelo, da maquilhagem, higiene, cirurgia estética, etc.

Por isso, e num campo de interesse e de acção já delimitado, o meu trabalho vai situar-se num plano abrangente (1) onde se foca o desenho como meio de acto performativo associado às representações do corpo, o seu uso como documento de um acto performativo, bem como as correspondências que se estabelecem entre duas acções distintas, isto é, o levarmos a cabo uma acção no contexto, ou com os meios, ou com as ferramentas de outra acção.



1. Esquema Conceptual: campos de actuação do meu trabalho.

Deste modo, seleccionei como objectivos experimentais a realização de desenhos que impliquem com a sua condição performativa. Em suma, evidenciar o que faz do desenho um acto performativo. Para isso pretendo:

- Experimentar o uso desviado dos processos, meios e suportes do desenho;
- Ensaiar o desenho como resultado de actos fingidos que simulam pelos meios e processos do desenho aquilo que fazem no domínio de práticas somáticas;
- Apresentar um projecto final expositivo que torne evidente as problemáticas e preocupações assumidas no projecto.

Posteriormente, como objectivos analíticos proponho elaborar uma reflexão que critique e proponha ferramentas essenciais para análise do trabalho prático.

Torna-se então necessário:

- Contextualizar os casos em que é evidente uma correspondência entre práticas do desenhos e práticas somáticas de representação.

Esta investigação nasceu do conhecimento e participação em directo dos acontecimentos e como tal o formato de projecto foi naturalmente determinado pela própria vertente prática do trabalho. Este trabalho resulta portanto de uma forte afinidade entre projecto e um tipo de conhecimento ligado ao processo. Esta investigação faz-se a partir do visual, isto é, pensa, trabalha e fala a partir de imagens. A ligação deste projecto à prática estimula-nos a pensar o quotidiano, cujos recursos e fontes vivenciais foram experimentados, analisados e geradores de um conjunto de questões teóricas às quais procurei dar estrutura na primeira parte.

Os objectivos deste trabalho predefiniram a estrutura deste documento em duas partes.

Numa primeira abordagem teoricamente a problemática que me pareceu nuclear no meu trabalho - a questão do desenho como acto e documento performativo, baseado essencialmente em acções do quotidiano.

Na segunda parte é feita uma reflexão sobre o projecto realizado, na qual exponho os recursos que estiveram na sua origem, as opções processuais, e a forma como o problema mais geral – o desenho como apropriação de actos performativos – foi abordado experimentalmente.

## **2. Aproximações teóricas e enquadramento contextual**

### **2.1 O desenho como acto performativo: apropriação de procedimentos quotidianos**

Nesta primeira parte do trabalho, começarei por expor um conjunto de tópicos que reconheço como fulcrais ao meu projecto:

- A performance e o acto performativo,
- O quotidiano,
- O desenho como veículo privilegiado que se relaciona com estes dois domínios.

As definições aqui abordadas centram algumas variáveis destes tópicos deixando outras mais desfocadas. Não se pretende fazer um levantamento exaustivo, o que seria impossível, mas antes definir coordenadas onde o projecto prático se procura situar. Estas coordenadas não são anteriores ao trabalho, mas a sua definição é criada por ele. Apesar destes três tópicos estarem entrecidos entre si, trata-se primeiro de estabelecer alguns paradigmas destas questões para depois entender como no projecto em si mesmo, estas ideias se fundiram umas nas outras.

Passo agora a apresentar um desenvolvimento teórico de forma a reflectir sobre o estado da questão, restringindo-me às mais pertinentes para este projecto, que atravessam cada uma das problemáticas acima enunciadas a partir dos quais outros desenvolvimentos podem ser considerados.

#### **2.1.1 Performance e o acto performativo**

Parece-me fundamental iniciar por delimitar o campo do termo performativo, seleccionando por isso premissas que me parecem fundamentais para poder situar o tema nos seus diversos usos.

Performance é um conceito amplo, cujos actos podem ser dados como repetitivos já que “acontece no quotidiano, em casa, no local de trabalho, no desporto e jogos, nas artes e nos rituais seculares sagrados. Qualquer tempo que se dedique a um papel, contar uma história ou simplesmente levar a cabo um trecho de comportamento restaurado, está-se a executar uma performance. Isto não significa que se esteja a fingir, porque performances credíveis envolvem a maior sinceridade e são a base das interrelações sociais” (Bial, 2004: 183). Assim, muito do que conhecemos como cultura é de facto performance. A performance de uma comunidade reflecte-se nos seus valores, crenças e tradições, e até na forma como estes são moldados e definidos. Performance é também uma lente que permite perceber todos os tipos de fenómenos.

A propósito da multiplicidade deste conceito, John McKenzie (2001: 3) introduz três modelos para afirmar a relação que existe entre as diversas áreas. Relaciona portanto a performance artística com a performance do trabalho e dos executivos (performance organizacional); dos computadores e dos sistemas de mísseis (performance tecnológica)

com as actividades domésticas; do entretenimento (performance cultural) com a performatividade da vida quotidiana.

No seguimento desta temática, para Marvin Carlson (*cit. in* Bial, 2004: 70), o reconhecimento de que as nossas vidas estão estruturadas de acordo com comportamentos repetitivos e socialmente sancionáveis, levanta a possibilidade de que todas as actividades humanas podem, ou pelo menos as realizadas com consciência de si mesmas, ser consideradas como performance. A diferença entre fazer e performance não seria então o teatro *versus* vida real, mas antes a atitude, pois embora se possa executar acções de forma automática, quando pensamos nelas é introduzida uma dimensão que lhe confere o cariz de performance.

Para Richard Schechner “o termo performance, refere-se a um evento tangível e limitado que envolve a apresentação de acções artísticas ensaiadas” como palavras ou acções (*cit. in* Bial, 2004: 57). Este autor denominou isto de “comportamento restaurado” ou “comportamento duas vezes actuado” (*idem*, 2004:57). Performance é portanto um comportamento actuado *n* vezes, mesmo aqueles que aparentam ser actos unitários, como por exemplo os actos quotidianos de manutenção do corpo ou dos espaços. Estas unidades são observadas e executadas, e a sua execução implica a apreensão de um esquema de acção que posteriormente é actualizado e re combinado numa nova ocorrência (Schechner, 2002: 23).

Considerando Richard Martel (2001: 32) quando afirma que “geralmente, os gestos do performer são incursões ao tecido da linguagem e dos hábitos”, o íntimo, o privado e o público constituem então esferas que fazem os gestos oscilarem em diversos contextos e situações. A esta interrelação, o autor denomina de “tecidos da performance”, porque envolve outros sistemas e estabelece estratos e hierarquias. A inclusão de gestos do foro íntimo num contexto público, diz Martel, é um fenómeno que quebra com hábitos e normas, pois acarreta uma inquirição do sistema cultural e social.

Nesta orientação, Judith Butler (1999: 178), influenciada pela ideia de processos situacionais como modos de construção de identidades de Jacques Derrida, reflecte sobre o conceito performativo e defende que a diferença de géneros advém não dos atributos inatos de uma pessoa mas sim da repetição de certos actos numa relação socialmente imposta. Logo, não se trata aqui da performance como um acto singular nem de uma mera repetição, mas sim como a renovação de uma norma ou um conjunto delas, repetidas e regularizadas. Acções que ao serem realizadas fora do seu uso socialmente estabelecido provocam uma ruptura dos códigos sociais vigentes. A repetição gera expectativas cíclicas que ao serem quebradas têm efeitos inesperados. Assim, recuperando o que já tinha dito Schechner a este propósito, a perspectiva de Judith Butler assume as condutas restauradas como uma cadeia prévia de actos que se actualizam num novo processo.

Gostava finalmente me debruçar um pouco sobre o conceito de comissura, proposto por Kristine Stilles (1998: 229). Segundo esta autora, comissura é “juntar, ligar, confiar, mas é também delegar”. Isto é, o rasto relacionado com acções das quais derivam diferentes objectos, os quais sugerem o contexto da sua produção. Neste sentido objectos-acção tornam-se comissuras, anunciando a sua contingência para com actos



significativos. Por isso, entendidos como comissuras, os objectos que resultam de acções podem clarificar-se como acções em si mesmas, que significam tanto como obras de arte por si (como objecto) e como modalidades que ligam os espectadores às acções numa cadeia de interdependências. Em acções artísticas, os objectos são subsidiários do acto performativo ligando-o ao conceito estético. Os objectos que resultam de acções, vistos como comissura, têm de ser entendidos como sinais da necessidade do artista em comunicar os seus actos para com os observadores. Ou seja, em documentar o acto performativo e reproduzi-lo.

### 2.1.2 Quotidiano

Gostaria agora de expor algumas perspectivas distintas sobre a problemática do quotidiano. Perante as múltiplas abordagens existentes para este conceito, pretendo, apesar da sua difícil circunscrição, apresentar uma definição orientada para o âmbito deste trabalho. Assim, numa primeira abordagem, e como refere Maurice Blanchot o quotidiano é “o que nós somos: no trabalho, no lazer, acordados ou a dormir, na rua, na vida privada” (cit. in Johnstone, 2008: 34). A quotidianidade existe através de práticas que a constituem, na qual tempos e espaços são apropriados por temas humanos e convertidos em marcas físicas, narrativas e histórias.

A questão da quotidianidade encontra na obra de Allan Kaprow uma evidência subjacente à sua prática artística. Ele afirmava que “a linha entre o *Happening* e a vida quotidiana deve ser mantida a mais indistinta e fluída possível” (Kaprow, 2003: 62). Como tal, encontrou nas rotinas de todos os dias matéria para trabalhar. Interessou-se por acções como respirar, escovar os dentes, lavar pratos ou vestir-se em frente a um espelho, mas com uma consciência aguçada de todas as implicações que estas acções possuem “em partes periféricas de nós e do nosso contexto” (2003:198). Kaprow acreditava que o quotidiano era fundamental para qualquer forma de recepção artística, e foi a partir desta constatação que a arte começou a observar, interpretar e a comprometer-se com circunstâncias culturais e políticas do mundo.

Existem, segundo Michael Sheringham (cit. in Johnstone, 2008: 141), várias razões para prestar atenção ao dia-a-dia, pois a quotidianidade não é um agregado de coisas, como comer, telefonar ou comprar, mas está inerente na forma como fazem parte de uma experiência vivida. Acrescenta ainda que “o quotidiano não pode ser reduzido ao seu conteúdo. Não é apenas a repetição que torna as actividades do quotidiano na quotidianidade, mas sim a interminável variação e sedimentação, que de acordo com de Certeau ou Jacques Derrida (*idem*, 2008: 141), transformam o quotidiano na esfera da invenção.

A quotidianidade invoca algo que torna coesos actos de telefonar ou de ir ao supermercado, que permite a sua continuidade e ritmo, ou no limite, à falta dele; algo que é adverbial, modal, e em última instância, ético, porque tem a ver com o *art de vivre* individual e colectivo” (Michael Sheringham cit. in Johnstone, 2008: 141).

O antropólogo Ervin Goffman (cit. in Kaprow, 2003:187) explorou como e em que medida as nossas interações sociais consistem em rotinas ou padrões pré-estabelecidos.

Para ele, o quotidiano é o resultado de um processo de socialização ou seja, de um processo de instauração de uma identidade social baseada em actos e formas de interacção moldadas através do contacto diário que temos com ambientes – como forma de performance. Usa termos como palco e audiência com o objectivo de articular o conceito de teatralidade da vida no qual todos nós desempenhados o nosso papel. Ou seja, Goffman, e já agora tal como Judith Butler (1999: 178), foca a construção da identidade como um processo performativo.

Segundo Certeau (*cit. in* Highmore, 2002:148) o que caracteriza o quotidiano é a forma como a criatividade responde a uma situação. Isto é, “nós inventamos a nossa quotidianidade através das formas improvisadas como executamos as nossas actividades do dia-a-dia”. A atenção dada ao quotidiano favorece a inventividade e a criatividade pela disponibilidade e proximidade dos seus recursos. O que faz com que possamos trabalhar artisticamente através de actos de apropriação e de substituição, e da recombinação de materiais heterogéneos.

A democratização dos processos criativos fez com que ocorresse a dissolução das práticas artísticas nas práticas quotidianas. O artista actualmente não necessita por exemplo de dominar as técnicas pictóricas ou gráficas para produzir. A banalidade temática do quotidiano bem como a simplicidade dos modos de proceder que requerem poucas habilidades técnicas, promovem a ocorrência de uma desqualificação a este nível uma vez que a expressividade da mão e do olho é ignorada em detrimento de outras formas de expressão que implicam competências de cariz mais intelectual e imaterial<sup>1</sup>.

### 2.1.3 “Rumor Calculado”

“Rumor calculado” é um conceito introduzido por Allan Kaprow (2003:62) cujo propósito é o de “estimular a fantasia o mais possível” a partir do uso performativo do documento.

Um trabalho performativo é por natureza efémero. Como tal, é uma experiência directa que, devido à sua imediatez, perde-se no momento exacto da sua realização. Não quer isto dizer que não possa ser, *a posteriori*, transmitido por diferentes meios como a fotografia ou o vídeo, ou por outros objectos de representação. É neste ponto que o meu interesse recai sobre o desenho como meio capaz de reter e expressar nas suas características plásticas, vestígios e provas destas acções fugidias. O facto de uma actividade ser conhecida através de documentos ao invés de experiências directas ou em

---

<sup>1</sup> Este assunto é abordado por John Roberts (2007: 86). Este autor desenvolve uma teoria do trabalho da cultura como forma de explicar a dinâmica da vanguarda e a expansão da autoridade artística nos séculos XX e XXI, explorando a relação entre trabalho artístico e trabalho produtivo, bem como os limites da autoria. Ele aborda a questão *skill* à luz daquilo que parece ser a sua ausência na arte moderna. Ele recorre a termos como *skillness*, *deskill* e *reskill* para explicar estes processos.

primeira mão, tem certas implicações para a prática contemporânea pois “a documentação não é uma lista neutra de factos” (Buskirk, 2005: 226).

Por outro lado Peggy Phelan (1998: 171) considera que “a única vida da performance dá-se no presente”. Isto diz respeito às possibilidades de representação do acto performativo. E continua: “a performance não pode ser guardada, registada, documentada ou participar de qualquer outro modo na circulação de representações de *representações*; no exacto momento em que o faz, ela torna-se imediatamente numa coisa diferente de performance. O ser da performance, atinge-se por via da desapareição”.

A performance acontece num tempo que nunca mais será repetido. Ela pode ser novamente apresentada, mas essa repetição marca a performance precisamente como diferente. A prova documental de uma performance funciona assim como uma “espora cravada na memória, um incitamento à memória para se tornar presente” (*idem*, 1998: 171).

Linda Burnham (*cit. in* Sayre, 1989: 17) também estabelece uma clara distinção entre a performance e sua documentação dado que por um lado a performance possui uma magia não passível de se explicar nem reproduzir. No entanto, perder tais acontecimentos é deplorável, e como jornalista ela reconhece na documentação uma forma em si mesma. Por vezes, o contar a história pode tornar-se melhor que o acontecimento em si mesmo.

A propósito da diferença entre arquivo e repertório, Diana Taylor (2003: 20) propõe uma distinção entre o que constitui um e outro. O repertório implica a memória do corpo (performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto) ou seja, todos os actos pensados como efémeros ou conhecimento não reproduzíveis. O arquivo inclui toda a documentação ou memórias a isto inerente que encontram nos objectos a sua forma de agenciamento. Sejam eles texto, vídeo, fotos ou desenho. Por exemplo, a performance em directo nunca poderá ser capturada ou transmitida através do arquivo. Um vídeo não é uma performance, faz antes parte do arquivo e o que representa faz parte do repertório. Arquivo e repertório existem em constante estado de interacção.

Contudo, Robert Sayre (Sayre, 1989: 2) apresenta outra perspectiva: a narrativa pós-moderna não precisa de documentar a performance apesar de ser possível fazê-lo. A arte performativa existe como narrativa contínua, que depende da relação com a documentação e os objectos produzidos. Uma vez que é através destes que as audiências são alcançadas, elas terão sempre que reinventar a performance por si mesma.

Já neste ponto, Schimmel (1998: 235) assume uma posição “hesitante”. Para ele, o momento temporal desaparece, mas os objectos usados e do qual fazem parte a acção permanecem. E o mesmo se pode afirmar da documentação visto que é guardada não só pelo colecionador mas também pelo museu e, mais significativamente ainda, pelos próprios artistas. O arquivo pode ser constituído por negativos fotográficos, catálogos, livros de artista ou outros tipos de relíquias ligados aos trabalhos. Tudo objectos que contêm o rasto da história da acção vivida do passado para o presente e para o futuro. A arte deveria ser capaz de remeter o observador para as circunstâncias da sua produção.

Dois aspectos contribuem para a incerteza daquilo que vemos. O primeiro encontra-se implicado com o arquivo das performances, o que pode ser traduzido em poucas testemunhas ou documentos escassos deixados pelos artistas. Este material consiste portanto num irregular espectro de factos, meias verdades, rumores e polémicas, o que contribuí para aumentar a dúvida e a incerteza. O segundo aspecto relaciona-se com o impacto criado pela apresentação de factos verdadeiros e factos ficcionados lado a lado, dado que instala a dúvida e a incerteza em quem os observa.

Convém reter que os documentos da performance são meios pelos quais os artistas manifestam o uso do seu corpo e das suas acções. O facto de que algo necessita de estar sempre acessível ou manifesto para que possa ser definido como trabalho, tem implicações que vão muito mais além das práticas performativas.

Os registos facultam o acesso aos fenómenos transitórios ou *site-specific* e são entendidos como paralelos ao trabalho do artista. Por exemplo, a fotografia como documento, evidência e prova, geralmente assume autenticidade e autoridade, ainda que não seja necessariamente objectiva, factual ou um registo completo do que aconteceu. Acreditamos no que vemos, mas será que acreditamos que o que vemos se tratam de factos? Como pode um facto ser registado?

Para exemplificar esta temática, recupero o caso do inquietante trabalho de auto-mutilação de Rudolf Schwarzkogler, cujo rumor foi baseado na circulação de inúmeros documentos mostrando um torso masculino com um curativo num pénis. Kristine Stiles (*cit. in* Jones, 1998: 36) concluiu que de facto a fotografia nem sequer é do próprio Schwarzkogler, o que implica uma revisão do uso da fotografia como prova do evento performativo. O interesse de Henry M. Sayre nesta fotografia (Jones, 1998: 36) levou-o a ignorar a contingência do documento na relação não só com a acção em si mesma mas também com aquilo que Kristine Stiles chama de “espaço inteiramente fictício” (*idem*, 1998: 36). A fotografia da performance é um suplemento de um suplemento, ou seja, um marco indexado a um corpo que esteve ali ante a câmara.

Nesta direcção, Tracey Warr (*in Art, lies and videotape*, 2003: 30) explora ainda mais esta problemática, quando apresenta quatro discursos contraditórios que apontam em diferentes sentidos na fotografia da performance: o discurso do documento; o ícone; o simulacro e o acto em directo:

- A fotografia da performance como documento apresenta a imagem da performance como uma evidência e prova material do que aconteceu.
- A fotografia da performance como ícone mostra-nos a manifestação do desconhecido e o encontro como essa manifestação do estado de crença.
- A fotografia da performance como simulacro explora a farsa, o performativo e a representação.
- E por último, o acto em directo surge das exigências conflituosas colocadas na performance pelas tradições teatrais e artísticas.

Estas contradições, bem como tudo o que já referi subjacente a este tema, sugerem se não será o mistério a questão essencial destes documentos de carácter espectral. As imagens de performances colocam a essencial, ainda que invisível questão, da possibilidade da ocorrência do evento. O espectro de uma imagem é aquilo que nos faz oscilar entre a certeza e a dúvida, isto é, aquilo que revela de si mesma disfarçada naquilo que está escondido. O acesso ao arquivo por parte do observador faz com que o espectro perdure.

## 2.2 Entre a acção e a imagem, o desenho como processo infiltrado

O meu interesse no desenho como meio infiltrado nos actos quotidianos assenta em duas vertentes. Se por um lado, assumo o desenho como acto fingido, por outro recorro às suas capacidades plásticas que possibilitam o redireccionamento de práticas somáticas para a produção de um enunciado visual.

Repare-se então que “acto fingido refere-se a um acto simulado que oculta um acto real” (Almeida, 2008: 3). Partindo daqui posso afirmar que o desenho como acto fingido é-o no sentido em que se trata de um “acto originado por substituição de um outro acto que não se pode ou não se quer realizar” (*idem*, 2008: 1). No trabalho *Fingerpaintings* de Chuck Close é evidente esta capacidade que o desenho tem de se assumir como substituto do acto de tocar e acariciar uma pessoa.

É importante agora retomar a definição do acto performativo como algo que tem a ver com “repetição, quietude e inconsistência”. Para isso, é necessário destacar que “repetir é comportar-se de certa maneira, mas em relação a algo único ou singular o qual não tem igual ou equivalente” (Deleuze *in* Howell, 1999: 1). Significa isto que a repetição é usar algo mais que uma vez, mas de forma diferente que a primeira.

Assim, e a partir desta última ideia, introduzo o conceito de “transferência de uso”, que deve ser entendido como o levar a cabo uma acção nos contextos ou circunstâncias de outras acções (Howell, 1999: 13). Transferência de uso é também o termo usado para descrever a “redirecção de atitudes e emoções face a um substituto” (*idem*, 1999: 135). A chave de qualquer substituição é a semelhança entre o original e o objecto substituto, estando-se assim a trabalhar de forma metafórica. A transferência de uso encontra-se por isso associada ao uso de um objecto de múltiplas maneiras e com mais do que um propósito. Esta ferramenta criativa revela-se por isso capaz de “potenciar estratégias de desenvolvimentos laterais aquando da execução de uma acção” (Almeida, 2009), ou seja, de favorecer novas perspectivas sobre as coisas. E é aqui que reside o meu interesse, e já agora necessidade, em resgatá-la e reflectir sobre ela.

Transferência de uso está implicada com a reedição de uma conduta anteriormente vivida. Consequentemente, é possível recuperar e relacionar aqui a noção de Richard Schechner (2002: 23) de “conduta restaurada, isto é, um comportamento duas vezes actuado”. Por isso, as transferências funcionam como reedições de situações anteriores em experiências actuais. Em termos performativos, as transferências adquirem uma dimensão física e convertem-se portanto numa transferência de uma acção. A reedição

em diferido de um comportamento é nuclear para o acto performativo, pois qualquer acção, seja ela de cariz quotidiano, ritual ou artístico, implica uma construção feita de trechos de condutas restauradas.

Os trabalhos *Fingerpaintings* de Chuck Close ou *Myra* de Marcus Harvey aproximam-nos da ideia “comportamento duas vezes actuado” (*idem*, 1985: 23) como característica nos meios pictóricos. Tanto num como noutro caso, os artistas recorreram a uma técnica directa de aplicação de tinta nos dedos ou nas mãos e de ajustar a quantidade de pigmento e de cores para procederem à construção destes retratos. Os retratos assumem uma escala monumental, mas mantêm com o processo que lhes deu origem uma relação próxima de intimidade e subjectividade, como a relação que se tem com a impressão digital ou palmar como característica somática individual e intransmissível. Transportados para o campo da pintura, estes processos assumem a característica de conduta restaurada, pois manipulam e cruzam fragmentos de actos performativos de acariciar, tocar e de identificação. Se no trabalho de Close esta relação entre toque e imagem criada é afectuosa, uma vez que ele refere que “era quase como se estivesse a acariciar os rostos de pessoas que amava” (*cit in*. Almeida, 2009); no trabalho de Harvey, esta relação é de repulsa, visto que o retrato em questão se trata de uma *serial killer* de crianças feito ele mesmo com impressões palmares de crianças. Existe portanto um “conteúdo latente” que inclui a informação que temos sobre o processo, e a relação afectiva pela imagem criada: acariciar, tocar, identificar-se. E existe o “conteúdo manifesto” associado à prática gráfica.

Assumir o desenho como comportamento restaurado ou acto performativo é admitir também que a dinâmica processual é o resultado entrosado de trechos de outros actos performativos, que se recombina e organizam para produzir novos processos e sequências. Fundem-se então no mesmo patamar, o campo performativo do desenho com práticas somáticas. É dizer com isto que o uso de um traço característico às práticas somáticas transferido para o processo do desenho adquire característica de conduta restaurada, pois manipula e redirecciona actos somáticos para os meios gráficos.

Veja-se o trabalho de Janine Antoni, baseado em muitos destes processos de uso desviado de rotinas quotidianas e práticas somáticas pensadas como performance: o lamber, trincar, tomar banho ou pintar o cabelo. Como é exemplo o trabalho *Loving Care*, no qual a artista usa o seu cabelo simultaneamente como esfregona e pincel, e tinta do cabelo como líquido para limpar e pintar o chão de uma galeria. Ou no caso de *Chocolate Gnaw* e *Lard Gnaw* nos quais Antoni recorre aos actos de trincar e morder para fazer uma escultura em chocolate e gordura.

O facto de o desenho emprestar ou adoptar padrões de outros processos, nomeadamente dos actos somáticos, evidenciando o seu carácter poroso e permeável, revela uma dimensão mimética na qual se verifica a imitação de um procedimento, meio ou resultado, mais do que a mera representação da imagem. Na verdade, a concepção mais vulgar de *mimésis* é a imitação, de um personagem, acontecimento, fenómeno, lugar, ou seja, de algo singular (Bozal, 1987: 87).

*Mimésis* está por isso implicada com a ideia de mímica ou mimestismo. Nesta área, os psicanalistas identificam três tipos de mimetismo (Howell, 1999: 15): Travestismo

(pretende-se ser algo que não se é), Camuflagem (esconder o que já está lá) e Intimidação (assumir algo em tamanho maior do que nós). É certo que nós aprendemos através da mímica e da repetição, e repetição é mais que um processo de familiarização, pois identifica a transferência dos sentimentos de alguém sobre algo para outra coisa e está associada com a obsessão. A repetição como cópia não se encontra limitada apenas à imitação mas concretiza, em simultâneo e como consequência óbvia, a multiplicação do original. E, enquanto se copia uma pessoa e os seus gestos, também se pode copiar um objecto, camuflando o indivíduo no processo.

Assim, se mimetismo é simular o original por outros meios, podemos então encarar o acto mimético como um comportamento restaurado, ou reeditado. Com efeito, e citando Paulo Frade (1991: 13), a “representação positiva-se pela produção de um ícone gráfico ou plástico, e para a produção disso que consiste em algo que se pretende como substituto do outro, com carácter referencial portanto, é necessário que o representante seja adequado ao representado: a norma da representação é a veracidade. E qual é aqui o critério da verdade? É em última análise a semelhança”. Mais uma vez, surge aqui a ideia de que a afinidade entre o original e o objecto substituto permite que se trabalhe de forma metafórica. Relembro a obra de Antoni quanto à evidente semelhança dos meios que usa: o cabelo como esfregona e pincel e a tinta de cabelo como tinta para pintar o chão.

É também importante sublinhar que o mimetismo, enquanto camuflagem, produz não uma harmonização da diferença mas, por outra perspectiva, uma forma de semelhança que difere *de* ou preserva *a* presença, mostrando-a em parte, metonimicamente. Perante isto, para Lacan (in Bial, 2004: 279) a “mímica não trata de se harmonizar com o fundo, mas contra um fundo sarapintado, de se tornar igualmente sarapintado, tal como a técnica de guerrilha”. Logo, o desenho, instrumento polivalente, funciona como um meio infiltrado pelo facto de possuir características miméticas do contexto onde está inserido, sejam estas de um modo de proceder, dos meios usados ou do resultado alcançado. Em *Butterfly Kisses*, Janine Antoni usa máscara de pestanas para produzir um enunciado cujo material, desviado da sua função habitual de embelezamento, é confundido com os meios habituais do desenho.

A propósito do que foi apresentado até agora, gostaria de propor uma análise de como esquemas e correspondências conceptuais operam entre os diferentes domínios. O desenho partilha um campo semântico com a linguagem, a actividade quotidiana, a filosofia, o teatro, etc. Apesar de o vocabulário não significar a mesma coisa, pode ser adequados a todos uma vez que partilham pontos em comum. Contudo, há que interrogar quais os resultados que estes esquemas de comportamentos adquiridos possuem na sua readecuação aos processos do desenho.

Face a esta questão e para analisar a forma como se estabelecem relações entre diferentes domínios de acção, fui buscar à semântica cognitiva (Evans, 2006: 167) a ideia de “correspondência conceptual”, a qual permite analisar as correspondências que se estabelecem entre o desenho e o campo performativo das práticas somáticas de representação.

Para reconhecer a forma como os campos performativos operam e interagem entre si, Gilles Fauconnier (1997: 9) identifica três tipos de correspondências: a correspondência de projecção, a correspondência pragmática e a correspondência de esquema:

-A correspondência de projecção está relacionada com o facto de que para falar ou pensar um domínio, usamos a estrutura de outros domínios bem como o vocabulário correspondente. A título de exemplo, no trabalho *Gnaw* de Janine Antoni, usamos palavras como comer, morder ou trincar como forma de descrever o processo de esculpir através do picar, cortar ou serrar. O domínio do comer e o de esculpir possuem referências comuns em termos de funcionalidade, daí que seja estreita a relação que se estabelece entre ambos.

-A correspondência pragmática estabelece-se entre dois domínios que partilham entre si o marco comum de uma experiência. Como por exemplo, operar-se a transposição de actos performativos indexados a aspectos da vida quotidiana para os meios pictóricos. Em *Untitled (box grater)*, Mona Hatoum usa um ralador para produzir este desenho onde o acto que lhe dá origem, o ralar, se apresenta como um acto performativo. Ocorre uma troca do suporte, sem alterar o modo nem o meio de actuação com este instrumento.

-A correspondência de esquema tem a ver com a projecção de um esquema ou uma forma de actuar. O que quer dizer que os papéis da acção são os mesmos, bem como a relação entre eles, mas que mudam as substâncias de expressão. Mais uma vez, o trabalho *Loving Care* de Janine Antoni serve como exemplo para este tipo de correspondência que se estabelece entre dois campos de acção distintos: o pintar o cabelo e o esfregar o chão. Os meios são diferentes mas a relação entre eles mantém-se pois partilham um esquema de acção comum.

Com o que se referiu nos parágrafos anteriores, posso agora apresentar os mapas cognitivos como uma forma de pensar os vários domínios do desenho e da forma como agem entre si. Desta relação, pode ocorrer: fusão (*blending*), polissemia ou divergência (Fauconnier, 1997: 149).

Sendo assim, a fusão consiste em integrar partes de dois domínios separados, em uma única estrutura com novas propriedades. Este terceiro domínio será conseqüentemente mais rico que os que lhe deram origem.

Por outro lado, em vez de se fundirem num só, os domínios podem manter-se separados e inclusive tornarem-se paulatinamente mais distintos, mas sem perder os seus laços linguísticos e analógicos. Em certo nível de uso, é produzida uma espécie de polissemia.

Finalmente, as divergências entre domínios ocorrem quando o vocabulário permanece mas os laços conceptuais desaparecem, ou quando um domínio de origem muda o seu vocabulário enquanto o outro mantém o seu vocabulário original.

Do abordado até aqui, o que me parece comum aos conceitos de performance e do quotidiano, é a própria impossibilidade de serem abrangidos numa só definição pois

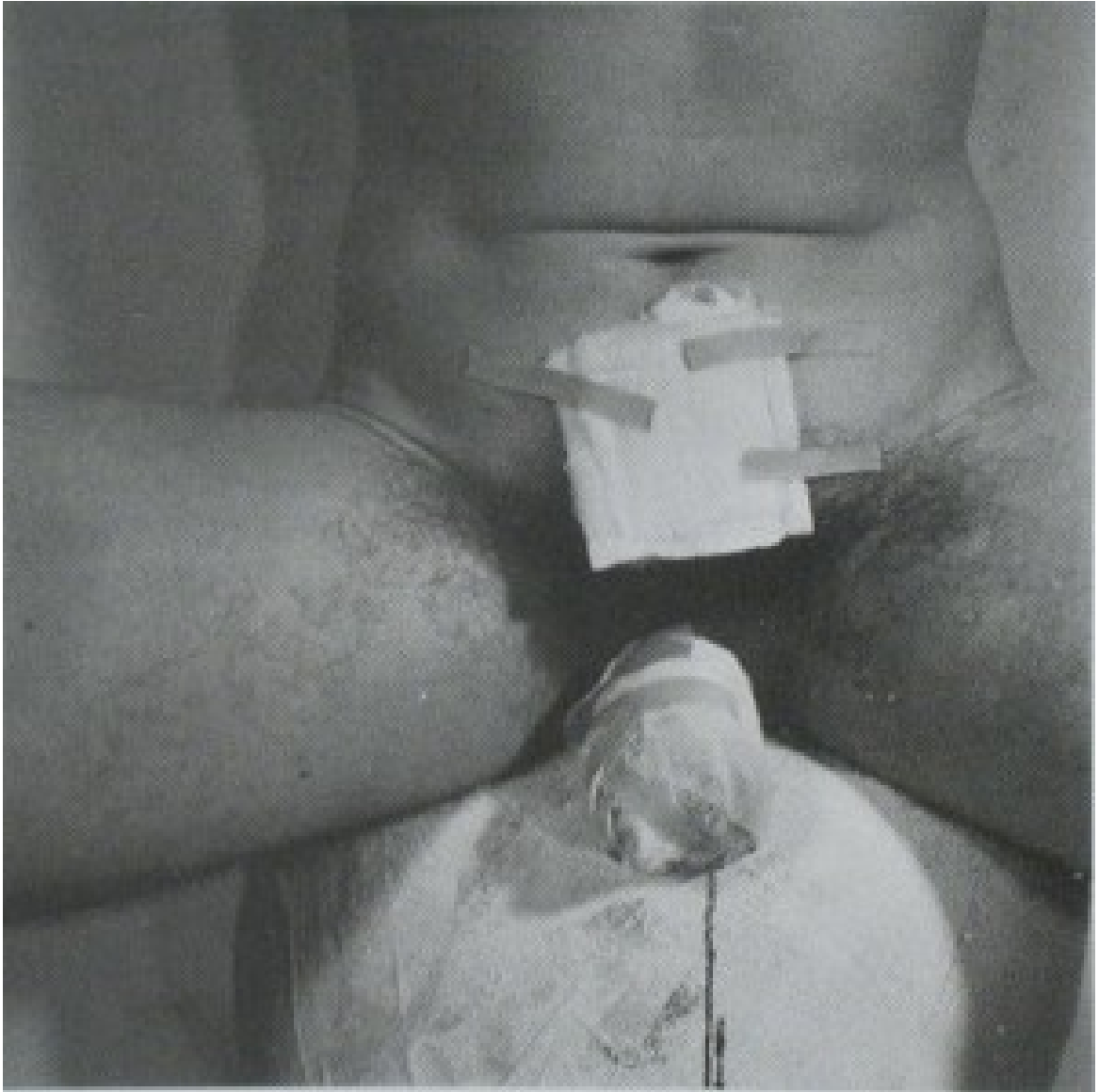


referem-se simultaneamente a várias realidades por vezes até contraditórias. Esta indefinição, longe de ser um problema, revela-se antes como um campo conceptual rico dentro do qual a prática pode ser desenvolvida e a reflexão realizada.

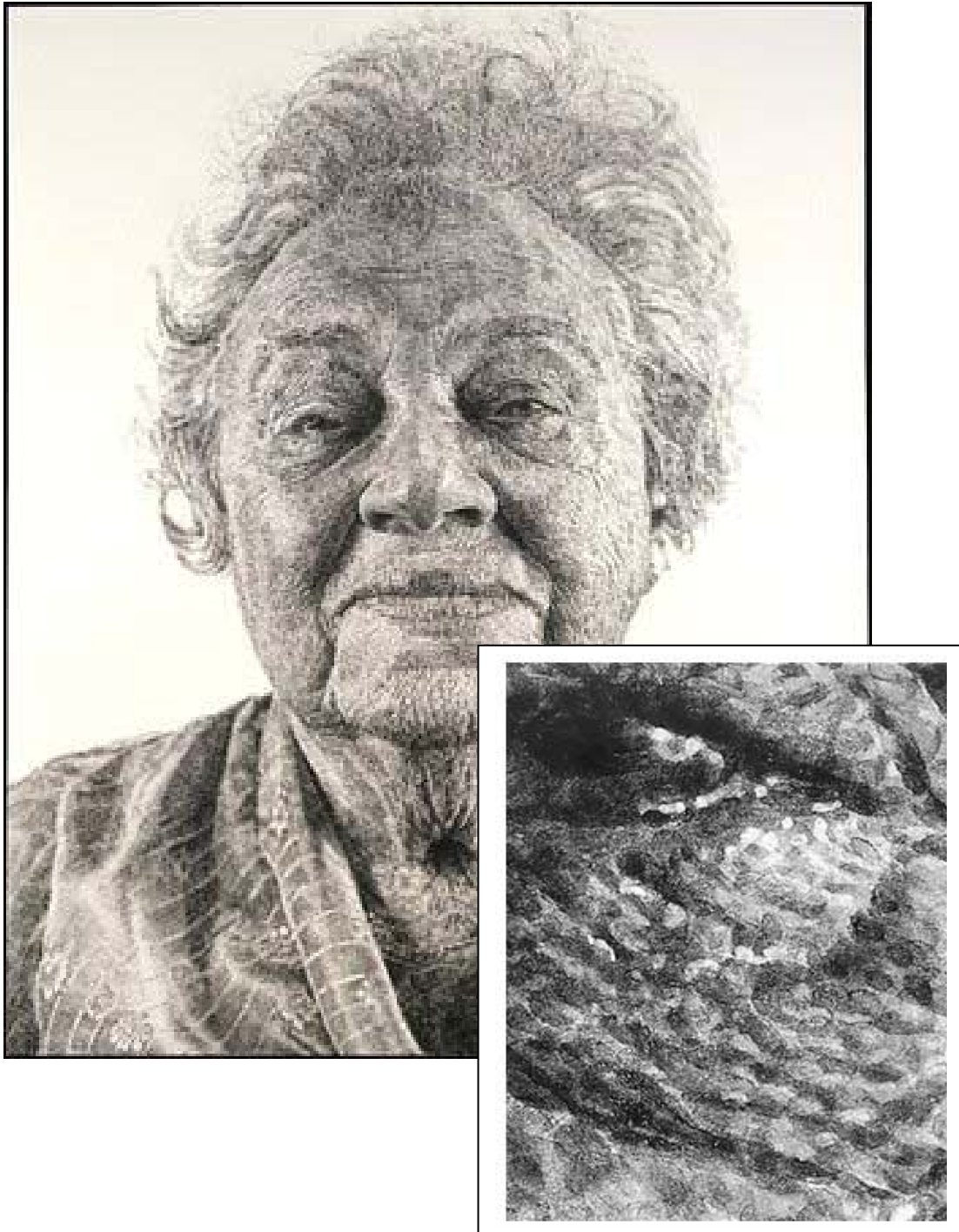
Em resumo, da performance interessa-me sobretudo salientar não só o facto dos actos performativos poderem ser incursões ao tecido dos hábitos quotidianos como Martel (2001: 32) afirmou. Mas também reter que performance implica repetição com consciência afiada de todas as implicações que estas acções possuem em nós, no nosso contexto e sobretudo no seu redireccionamento para os meios do desenho.

Sublinhando a importância que o documento se reveste no acto performativo, pois assumido como “comissura”, revela-se como elemento subsidiário de um acto com o qual mantém uma estreita interdependência. Nesta relação existe ainda assim margem de manobra para a sua manipulação cujo eco é calculado e que se constitui como um terreno fértil de articulações por parte de quem os mostra, e de interpretações da parte de quem os observa.

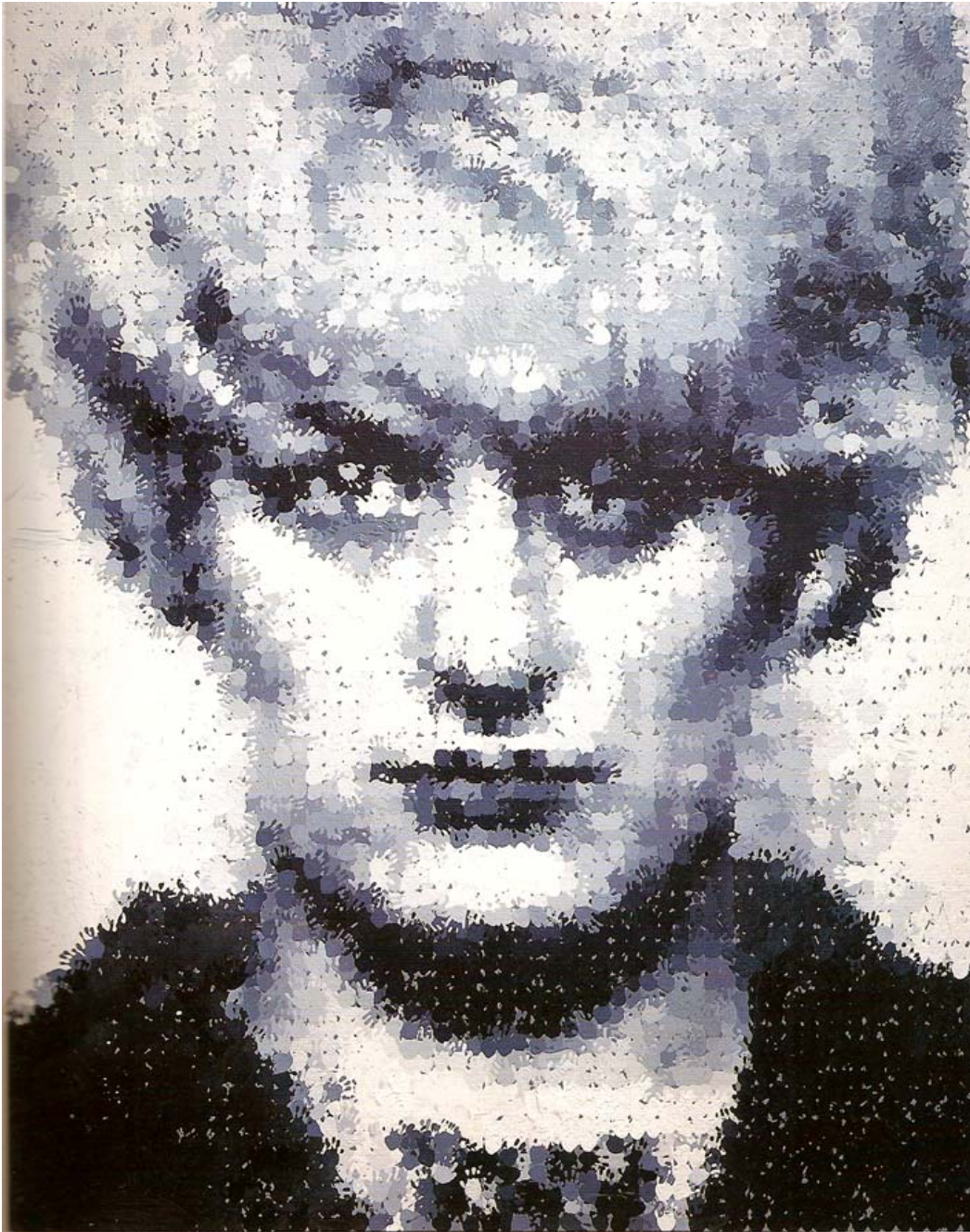
Regressando ainda à forma como é estabelecida a relação ente acto e imagem, a ideia de acto fingido torna-se de facto útil para pensarmos o desenho como forma de substituição de um acto que não se pode realizar. Assumir o desenho como comportamento restaurado, que recupera trechos de comportamentos anteriores para os recombinar e organizar em novos processos e sequências, funde o campo performativo do desenho com práticas somáticas.



2. Rudolf Schwarzkogler, *Aktion*, 1965 (Photographie L. Hoffenreich).



3. Chuck Close, *Fanny/Fingerpainting*, 1985.



4. Marcus Harvey, *Myra*, 1995.



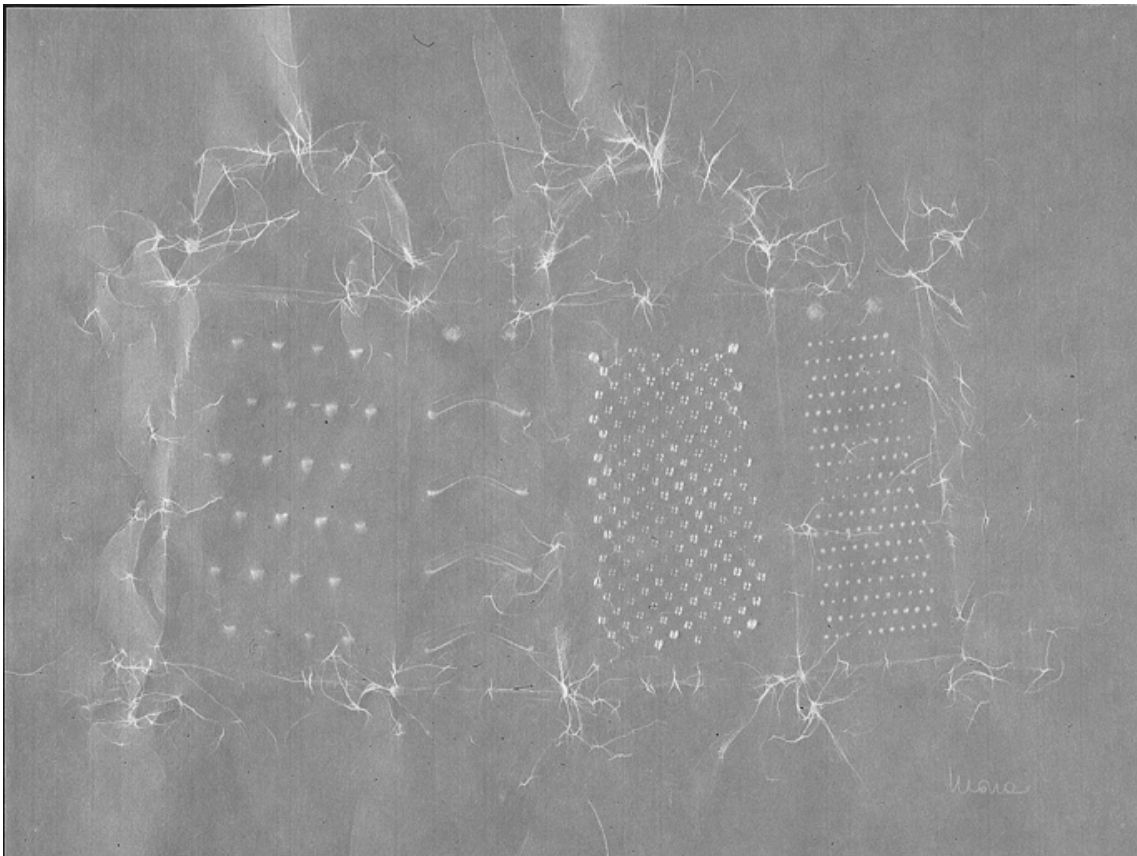
5. Janine Antoni, *Loving Care*, 1993.



6. Janine Antoni, *Chocolate Gnaw and Lard Gnaw*, 1992.



7. Janine Antoni, *Butterfly Kisses*, 1996-99.



8. Mona Hatoum, *Untitled (box grater)*, 1996.



### 3. Reflexão sobre a prática pessoal

Depois de contextualizar a questão do desenho como acto performativo baseado em acções quotidianas, passo agora a expor algumas considerações sobre o projecto realizado. Não pretendo com isto fazer uma ilustração das ideias prévias apresentadas, mas sim reconhecer que o meu próprio discurso, inclusive quando esse discurso é visual, se situa num campo dentro do qual partilha e diverge de outros discursos.

Todo o trabalho prático desenvolveu-se a partir da apropriação, por parte do desenho, de acções do quotidiano que o corpo faz sobre si ou a partir de si mesmo. A questão que está subjacente é: Que relações se estabelecem entre o desenho e as actividades do dia-a-dia?

Paralelamente à descrição do meu trabalho prático, vou tecendo algumas considerações que analisam esta matéria como um campo fértil de desvios, substituições e transferências de actos entre diferentes campos performativos.

#### 3.1 Descrição do projecto

Todo o trabalho está comprometido com o que foi feito durante o primeiro ano do Mestrado em Prática e Teoria do Desenho, no qual o corpo foi assumido como agente e paciente de práticas relacionadas com o quotidiano.

Hábitos, rotinas e procedimentos constituem o quotidiano, e incluem actos que executamos mecanicamente sem que pensemos neles como processos autónomos mas apenas na sua eficácia. Recuperando a atenção que Allan Kaprow (2003: 198) deu a tais actos como por exemplo, o escovar os dentes, faz com que centremos a nossa atenção “em partes periféricas de nós e do nosso contexto”, ou seja, na forma como pegamos na escova, na pressão que fazemos quando a pressionamos contra as gengivas, qual a velocidade dos movimentos, etc.

Interessei-me não só por gestos somáticos desta natureza, mas principalmente pela possibilidade de ensaiar e experimentar diferentes modos de os direccionar para meios do desenho ou fundi-los entre si. Direccionar no sentido de usar actos como varrer ou lavar para a produção de um desenho. Fundir porque o desenho possui a variedade de meios capazes de se infiltrarem nestas rotinas, como por exemplo o pó de grafite ou os meios líquidos.

O primeiro trabalho (série A: 2) foi desenvolvido a partir de uma marca autográfica - o mamilo - cuja imagem foi transferida para um carimbo. De seguida, este foi usado como ferramenta de inscrição de um padrão que cobriu a minha pele numa espécie de camuflagem. Qualquer acto que se assuma como performativo resulta do processo de consciencialização da sua duplicação, que permite a comparação entre a experiência actual com a memória do acto que inicialmente lhe deu origem. Aqui o acto fingido de carimbar cruza o seu modo de proceder com outros actos como os de curar uma ferida, desmaquilhar o rosto ou limpar o corpo. Por exemplo, os gestos que fazemos ao carimbar são os mesmos que fazemos ao darmos pequenos toques com o algodão na

pele. Posso por isso afirmar que ocorreu aqui uma projecção de esquema já que a relação que se estabeleceu entre eles é a mesma, mas diferem apenas nos meios de acção, isto é, o carimbo é substituído pelo algodão, e a tinta pelo desinfectante ou desmaquilhante.

Neste trabalho a pele é assumida como papel, espaço de inscrição de um desenho. O facto de um micro-motivo do corpo –mamilo- gerar ele próprio o seu corpo cria uma dinâmica metonímica entre ambos.

O marcar do corpo, e simultaneamente da identidade, denota uma reacção alergológica face ao exterior. Consequentemente esta reacção revela-se face ao contexto da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, no qual estive incluída nos últimos sete anos. As poses seleccionadas fazem parte do acervo de desenhos de modelo nu que pertencem a esta instituição e são emblemáticas da sua tradição ligada ao desenho: Pousão, Marques de Oliveira, José de Brito e Sousa Pinto.

Posteriormente, foi estendido o mesmo processo e recurso de trabalho a uma prática de desenho sobre o espaço (série A: 3). Usei então o carimbo para produzir uma camuflagem espacial que foi cobrindo paulatinamente as paredes dos espaços do Convento Corpus Christi em Gaia.

Durante este processo, o cruzamento do procedimento de desenhar com o de carimbar resultou num trabalho de gestos predominantemente padronizados, repetitivos, sistematizados e obsessivos (série A: 4). O acto de carimbar foi, por isso, desviado do seu uso comum para criar este desenho num outro contexto, ocorrendo portando neste caso uma correspondência pragmática entre estes dois domínios. Salienta-se que o procedimento desenvolvido imita, quer na aparência quer na forma, a propagação do bolor que se dispersa, de modo aleatório, pelas paredes do espaço. Este desenho acaba por se infiltrar e confundir com o próprio espaço bem como com as ocorrências características do mesmo.

Este trabalho foi realizado no Convento Corpus Christi em Gaia, pois existe uma implicação directa entre o uso (não uso) do espaço, e aquilo que nele realizei. Como o bolor é um fungo que se desenvolve em ambientes austeros, solitários e pouco arejados, a localização do espaço confere assim pleno sentido e significado ao trabalho, executado aqui como uma tarefa solitária e subjectiva. Um desenho que não quer ser visto ou exposto, mas dissimulado e desabitado, tal como o espaço onde está alojado. De certa forma, o lugar torna-se albergue de um fungo que vai contaminado e infestando o espaço.

Na produção deste desenho comecei por usar inicialmente tinta de carimbo, para depois usar tinta acrílica também. Tirei assim partido da plasticidade e da gama cromática dos materiais procurando mimetizar o bolor pelos meios do desenho. Os recursos usados bem como o uso expressivo de negros camuflam neste trabalho a prática do desenho.

Em termos cronológicos, todo o processo implicado neste ensaio foi desenvolvido ao longo de quatro meses, estabelecendo assim uma isocronia que reflecte a relação

temporal directa entre o tempo de execução do trabalho e o tempo real de propagação deste tipo de fungo.

Foi um trabalho cuja execução técnica se assemelha a actos impostos por uma penitência solitária e longe do olhar e interesses alheios. E porque estive a carimbar durante horas seguidas, sem grande ordem ou organização, o acto em si deixou de fazer grande sentido. Cada movimento tornou-se desta maneira igual e gestualmente automático.

Neste projecto, os desenhos foram criados em zonas mais ou menos escondidas e dissimuladas do espaço, em cantos, corredores, esquinas e paredes atrás da porta. Em consequência disso, assumiram-se como um trabalho clandestino, como algo que aparece, instala e que vai tomando conta dos espaços de forma furtiva e generalizada.

Como extensão e instalação, este trabalho foi posteriormente realizado na exposição Espaços/Corpo no *Drawing Spaces* em Lisboa e articulado com o trabalho de fotografia (série A: 5,6).

Este desenho instalado partilha com o realizado no convento o mesmo esquema processual bem como a sua implicação com o espaço. Mas se no convento o desenho é assumido como algo que não é para ser visto e foi por isso construído em sítios mais aninhados e acolhedores, como cantos e paredes atrás das portas, tal especificidade perde-se ao este ser levado para um contexto expositivo. A ironia do procedimento e do contexto reside na colocação de um desenho num espaço adequado mas que resiste a essa exposição ao assumir-se não como uma obra mas como uma característica própria do espaço - a mancha de bolor.

---

Tal como no caso anterior, este trabalho desenvolveu-se em estreita afinidade com o espaço onde foi alojado e nasceu da intenção de implicar um acto quotidiano de manutenção dos espaços, como o varrer, com a prática do desenho (série B: 7).

Sempre achei alguma piada à expressão “varrer o lixo para debaixo do tapete”, não só no seu sentido literal que remete para uma acção feita por uma dona de casa pouco asseada. Mas sobretudo pela metáfora que está implícita no uso de tal expressão: o de ocultar algo que não quer ser mostrado ou o adiar a execução de uma tarefa que se afigura aborrecida.

Em primeiro lugar dediquei algum tempo à angariação de material e por isso varri todo o espaço interior do Convento Corpus Christi em Gaia, recolhi e armazenei o pó, cinza, e outras partículas de sujidade do chão (série B: 8).

Nos primeiros trabalho que fiz, associei de forma directa o acto de varrer com a construção de um tapete. Estas opções iniciais prenderam-se com a necessidade que tive de relacionar o meu trabalho com aquele espaço bem como de manifestar o sentimento de solidão e isolamento que significou para mim trabalhar ali. A colocação de um tapete

à entrada de casa é uma atitude de cortesia para com uma visita ou convidado, mas que se assume como algo irónico neste caso porque de facto nunca ali vai ninguém.

Usando um molde, ensaiei várias possibilidades experimentando diferentes articulações entre os desenhos do tapete e os materiais. Para além do pó e cinza, usei inicialmente também açúcar e farinha (série B: 8).

Posteriormente resolvi implicar de forma diferente este trabalho com o espaço. Não assinalando de forma tão evidente a sua implantação neste contexto, mas recuperar a ideia de camuflagem do trabalho anterior no qual o trabalho se funde e confunde com o próprio espaço. Assim sendo, recolhi alguns exemplos da flora do jardim circundante ao convento (série B: 9), procedi à sua digitalização e concebi um *stencil* a partir das respectivas imagens. Com estes moldes criei um tapete decorativo com as cinzas e pó, anteriormente recolhidos, numa das salas do segundo andar do edifício (série B: 10).

Deste processo resultaram pequenos motivos fitomórficos colocados nos espaços interiores e solitários do convento (série B: 11). Motivos que evocam o exterior ao recriarem um jardim simulado num espaço que é por natureza estéril e isolado. De forma poética é evocada a passagem do tempo bem como os resquícios da actividade quotidiana que outrora ali ocorreu. A acção de limpar e decorar desenhando acaba por se fundir (*blending*) num acto performativo onde convergem a acção do varrer e do desenhar.

O facto de ter recolhido os materiais do chão e de os ter recolocado na mesma superfície mas de forma organizada contraria a volatilidade dos materiais usados. O pó, bem como a cinza são matérias que tendem naturalmente à dispersão. O ter dado à sujidade formas florais faz com que a atenção do observador se centre nela. Algo que não aconteceria caso se tratassem apenas de pequenos montículos de pó, pois a estranheza do resultado está no uso de matérias que por norma não vemos e que só têm alguma expressão quando aglomeradas.

Este trabalho possui igualmente uma vertente temporal que se prende com uma certa circularidade processual dos recursos empregues. Ou seja, o pó e resíduos foram recolhidos do próprio espaço onde o trabalho foi executado e instalado, e deixado posteriormente lá onde o tempo se encarregará de os dispersar de novo no espaço. A ontologia do acto performativo como processo de desaparecimento, já referido por Peggy Phelan, tem o seu contraponto nestas imagens o que faz com que estes pequenos desenhos sejam em si mesmo “rumores calculados” da acção que lhes deu origem. O seu propósito não é o de serem o mero resultado de todo o processo, mas o de activar a especulação sobre a narrativa que esteve na sua origem.

No trabalho seguinte (série C: 13) foram recuperados os motivos fitomórficos do trabalho anterior. Estes moldes serviram de base na criação de um padrão decorativo em lenços de papel.

Inicialmente os desenhos foram feitos com marcador e caneta. Com isto procurei tirar partido do facto de a tinta em contacto com a superfície super - absorvente do papel ter um comportamento mais ou menos aleatório cuja imagem se assemelha a uma raiz.

O lenço de papel é um objecto manuseado pelas mãos e que está muito associado a actos de limpeza. Por isso mesmo quis explorar as possibilidades do uso que o corpo faz deste tipo de objecto nas suas inúmeras aplicações na rotina diária.

Explorando a metáfora do toque e usando como meio intermediário deste acto a grafite em pó, fui tocando nos lenços de papel folha a folha. O tocar aproxima este acto performativo a gestos como o acariciar ou o limpar, gestos que fazemos com as mãos em manifestações de carinho ou de asseio. O processo de transferência de uso permite que eu actue com um meio como se fosse outro, isto é, que eu desenhe num lenço como se estivesse a limpar as mãos (série C: 14, 15).

Mais uma vez é evidente o uso do desenho como meio infiltrado. Ora repare-se que passar as mãos num papel por si só não produz qualquer resultado. Mas usar a grafite como elemento mediador deste acto, inscreve-o no campo performativo do desenho, cujo resultado está intimamente relacionado não só com o gesto que lhe deu origem mas com as características pessoais e intransmissíveis das impressões digitais. Este trabalho faz uma incursão ao domínio do privado, pois o acariciar bem como a impressão digital são referências que pertencem à esfera do individual e do subjectivo.

A impressão digital é uma marca somática que caracteriza a minha identidade. Esta marca, transferida para o âmbito do desenho, adquire a característica específica de uma conduta restaurada ao manipular actos de acariciar, tocar e de identificação pessoal como trechos de comportamento.

O uso do papel como suporte e a grafite como meio ancoram este trabalho nos processos do desenho que se faz a negro sobre um fundo branco. Ou seja, e recuperando o que Gilles Fauconnier propôs como correspondência pragmática, os recursos deste trabalho são os mesmos que os do desenho tradicional, ainda que mudem as formas de proceder.

Mais uma vez, actos de limpar, sujar e desenhar estão simultaneamente comprometidos num só trabalho, cujo interesse reside na relação inversa que se estabelece entre o acto que finge limpar, para na realidade estar a sujar. Ainda que esta “sujidade” assuma a forma de um desenho. O sujar um lenço que posteriormente é apresentado numa caixa, convidando ao seu uso, cria um sentimento de aversão por algo que deveria ser *a priori* limpo e imaculado.

O tempo de execução bem como a perícia meticulosa exigida neste trabalho choca com o tipo de suporte usado pois o lenço de papel convoca o seu uso descartável.

Entendido como comissura, isto é, como rasto relacionado com o acto de tocar que o originou, este desenho sugere o contexto da sua produção. Um contexto que está intimamente ligado com práticas somáticas de representação, ou seja, de cuidados que o corpo tem sobre si. Neste sentido estes objectos convertem-se em objectos-acção como forma de remeter os espectadores às suas acções iniciais.

### *Dry Cleaning*

Este trabalho (série D: 16) foi motivado pelo uso de um recurso próprio de um acto de manutenção do corpo, o banho, cuja água foi usada para fazer um desenho com os meios da aguarela. Portanto, o que fiz foi armazenar a água do banho resultante da lavagem do meu corpo e do meu cabelo. Esta água continha em si resquícios provenientes dos produtos de lavagem utilizados bem como partículas de sujidade (série D: 17).

Com estes meios, comecei por representar sabonetes, que possuem uma relação directa com o corpo, associadas como estão à sua higiene (série D: 18,19). No entanto, procurei alargar o âmbito de referências associadas não só à manutenção do corpo mas também à manutenção de espaços e dos objectos. A partir daqui, as imagens criadas resultaram de uma combinação alternada entre suportes de sabonetes e esponjas de todos os tipos (série D: 20 à 27). A obsessão na exploração de várias composições criou um inventário significativo de desenhos de objectos utilitários do quotidiano.

As imagens criadas mantêm igualmente a relação tanto com o corpo como com os objectos de limpeza e higiene a ele associados, tornada evidente pela articulação com o seu suporte, mas de forma menos directa. Portanto, ocorreu uma fusão (*blending*) da diversidade funcional destes objectos, que torna indistintos objectos usados para limpeza do corpo ou dos espaços, mas também fusão dos meios técnicos empregues na sua execução.

À medida que o trabalho foi evoluindo, fui explorando a relação icónica e processual das imagens com aquilo que representam. E uma vez que usei a água do banho, continuei a reproduzir objectos relacionados de forma mais ou menos directa com ele: sabonetes, esponjas, detergentes, luvas, lixívia (série D: 28 à 32). Foi explorada esta relação irónica entre aquilo que estes desenhos representam e o acto performativo que lhe deu origem. Pois se o tomar banho é tido como um acto de manutenção e embelezamento do corpo cujos produtos conotam suavidade, os produtos usados nas lavagens e desinfectação de objectos invocam por outro lado uma vertente mais agressiva dos processos de lavagem.

Estes desenhos convocam uma transferência acto - imagem. Isto é, do acto de tomar banho resultaram estes desenhos que são a consequência do entrosamento dos meios gráficos usados com o processo originário.

*Dry cleaning* é composto por um conjunto de trabalhos dos quais fazem parte não só as aguarelas, mas também documentos fotográficos do processo e o documento-vídeo de

um acto performativo que torna visível a relação com o contexto de manutenção do corpo (série D: 34).

Inicialmente fiz algumas experiências que procuravam explorar o contexto de todo o processo que motivou esta série de trabalhos (série D: 33). Testei portanto algumas articulações entre o lavar como acto privado e uma esfera mais exposta de uma casa de banho pública, ou doméstica como um tanque de lavar roupa. No entanto, quis que este vídeo evidenciasse mais a relação desviante entre o banho e produtos de lavagem, que apesar de estarem associados com limpeza, não o estão com o corpo directamente. O tomar banho com produtos adequados não à manutenção do corpo, mas dos espaços e objectos, reforça o contexto criado pelos desenhos a aguarela, entendendo-se aqui o acto performativo como uma articulação entre a acção de lavar e pintar.

E é neste jogo que se desenvolve o vídeo (DVD) durante o qual enquanto vou esfregando uma camisola com uma esponja impregnada em lixívia, a camisola vai desbotando a sua cor originalmente negra para um tom que no fim torna quase indistinto o seu limite com a pele. Ou seja o desbotar do negro da camisola para um tom de pele age como um processo de camuflagem no qual a pele se confunde com ela própria.

Em termos processuais, o acto de limpar elimina sujidade e por isso mesmo, contrário ao acto de pintar que implica acrescentar cor. Próximo está no entanto do processo do desenho a carvão no qual se subtraem os negros com uma borracha para se poderem obter os brancos.

No que respeita ao enquadramento, o uso do fundo branco no vídeo serviu não só para evidenciar o negro da camisola, mas também o aproxima do branco do papel usado nas aguarelas.

O espectro das actividades realizadas é dado quer pelos documentos resultantes, ou seja, os desenhos, mas também pelo contexto tornado evidente neste vídeo. É na articulação de tudo isto que reside o interesse deste trabalho, isto é, entre o que é apresentado como evidência do que aconteceu, e a margem de especulação que é deixada ao espectador.

Este conjunto de trabalhos resultou de uma incursão ao íntimo e ao pessoal. Já Martel havia afirmado que estas dimensões do quotidiano fazem com que os gestos flutuem entre diversos contextos e situações. No caso deste trabalho, o domínio do acto privado de me lavar passou para uma vertente pública através desta série de documentos.

É evidente neste conjunto de trabalhos a aguarela a infiltração dos meios do desenho nos meios quotidianos, e da necessidade que tive em adquirir as competências técnicas para o poder executar. A desierarquização dos meios e a dialéctica do *deskill* e *reskill* é identificadora do meu trabalho e se, inicialmente esta dinâmica não motivou o meu trabalho, ele não pode no entanto furtar-se a encarar esta questão. Ora, se por um lado todos os trabalhos desenvolvidos partem da banalidade temática, e para isto bastam evocar o quotidiano bem como a simplicidade dos modos de proceder cuja função da mão é delegada num outro instrumento como o carimbo, o *stencil* ou simplesmente o toque dos dedos; por outro lado, os trabalhos a aguarela parecem recuperar um modo de proceder que implica o domínio da técnica.

Para concluir, os trabalhos desenvolvidos, apesar de recorrerem a meios técnicos que implicam pouca manualidade na sua execução, acabaram por encerrar em si mesmo referências *auto* e *bio* gráficas subjectivas e íntimas, quer seja através do uso do mamilo, da minha impressão digital ou da água proveniente do meu banho diário.



#### 4. Conclusão

Inicialmente tracei objectivos cuja vertente prática do projecto contribuiu para validar as premissas que sublinhei como sendo a ele cruciais, especificamente o ensaiar usos desviados dos processos, meios e suportes do desenho inscritos na temática das práticas somáticas de representação.

O trabalho realizado foi suscitado pelo interesse que tive em experimentar formas criativas de direccionar actos que fazemos no quotidiano, os quais repetimos na banalidade dos nossos dias, para os meios do desenho. Disto parece-me agora importante assinalar uma questão referente ao título do projecto, uma vez que o trabalho prático motivou que a dialéctica se estabelecesse não só no sentido do desenho que se imiscui no quotidiano, mas são também as tarefas deste que se infiltram nas suas acções. Coisas que fazemos como respirar, tomar banho, limpar, ou actos que executamos na cozinha ou na casa de banho constituem-se assim como um conjunto de práticas que estabelecem a nossa rotina de todos os dias. Tais actos, longe da pouca atenção que lhes damos, pareceram-me fonte cativante de matéria para poder desenvolver um trabalho prático onde explorasse formas de os direccionar para enunciado visual.

Para além destes processos que se revestem de cariz performativo, também resultam destas acções documentos. O desenho, tido aqui como documento ou “comissura”, isto é como objecto-acção, encerra em si mesmo as condições que estiveram na sua origem. Para mim foi interessante explorar a forma de como a manipulação destas imagens, que se constituem como aqueles “rumores” de que Kaprow falava, criam por si mesma uma história cuja leitura não é assim tão “calculada” mas que abre por isso mesmo um campo fértil de especulação, reflexão e efabulação por parte do observador.

Da memória do que fiz retiro o poder e a capacidade do desenho como acto metafórico de outra experiência ou vivência. De se substituir a coisas que gostaríamos e não podemos ou queremos realizar de outra forma. O desenho como acto fingido acaba por ser levado a sério nessa relação, até porque o acto performativo implica seriedade e consciência do que está a realizar.

Vimos em trabalhos de Janine Antoni ou Marcus Harvey, a forma como actos somáticos de tocar, trincar ou pestanejar podem ser usados na produção de trabalhos não só do desenho, mas da pintura ou da escultura. Algumas das noções apresentadas na primeira parte, ainda que não estejam expressamente restritas às práticas pictóricas, como a transferência de uso ou os comportamentos restaurados, permitiram abrir caminho para a reflexão e compreensão das problemáticas e processos inerentes à minha prática artística. Mas depois da experimentação prática, parece-me justo afirmar que os meios ágeis do desenho possuem uma permeabilidade e capacidade de dissimulação singulares na sua infiltração em qualquer acto performativo.

Portanto, o desenho pode ser entendido como um acto performativo, no sentido em que é um comportamento restaurado pois implica a apreensão de um esquema de acção que posteriormente é actualizado e recombina numa nova ocorrência. No caso do que foi aqui abordado, estes esquemas de acção têm a ver com a observação de actos unitários

como o varrer, o limpar ou o tomar banho que depois são re combinados em novas sequências que direccionam estes actos para a produção de um desenho. Resumindo, o desenho pelas características camaleónicas dos seus meios estabelece com as actividades do dia-a-dia uma relação de proximidade tal que me levou a considerá-lo como meio infiltrado.

Não queria no entanto terminar sem evidenciar que o trabalho desenvolvido promoveu o aparecimento de várias questões subsidiárias ao tema e que me parecem importantes não só à compreensão deste mas também como possibilidade de desenvolvimentos futuros sobre esta problemática. Em concreto, a importância que o espaço tem para conferir significado e sentido ao desenho que alberga. Nas questões performativas os objectos ou os espaços são considerados em termos do seu valor funcional e simbólico e por isso acções físicas e contextuais têm eco nos processos de interpretação dos trabalhos.

Depois do que fiz, a dialéctica do *deskill* e *reskill* foi assumida como parte integrante dos meus processos criativos. Se por um lado existe um certo descompromisso entre o domínio da técnica dado pelo recurso ao *stencil* ou ao carimbo como formas de substituir a mão. Existe por outro uma recuperação desta no que diz respeito ao trabalho das aguarelas. Porque de facto aprendi a dominar esta técnica para poder executar este trabalho em particular.

## 5. Bibliografia

Alcoforado, Diogo (1993). *Artes plásticas, imitação e poder*. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 10 (2).

Almeida, Paulo Luís (2008). *Actos fingidos: aspectos da dimensão performativa do desenho*. Comunicação apresentada no ciclo Lições de Desenho. Lisboa: Espaços do Desenho, 13 de Novembro.

Almeida, Paulo Luís (2009). *La dimensión performativa de la práctica pictórica: análisis de las transferencias de uso entre campos performativos*. Tese de Doutoramento. Bilbao: Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco.

Bial, Henry (2004). *The performance studies reader*. New York: Routledge.

Bozal, Valeriano (1987). *Mimésis :las imagenes y las cosas*. Madrid: Visor.

Buskirk, Martha (2005). *The contingent object of contemporary art*. Cambridge: The MIT Press.

Evans, Vyvyan; Green, Melanie (2006). *Cognitive Linguistics: An introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Fauconnier, Gilles (1997). *Mappings in thought and language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Frade, Paulo (1981). *Da mimésis à simulação*. Porto.

Highmore, Ben (2002). *Everyday life and cultural theory*. London: Routledge.

Howell, Anthony (1999). *The analysis of performance art*. London : Routledge.

John, Roberts (2007). *Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Readymade*. London: W. W. Norton.

Johnstone, Stephen (2008). *The everyday*. London and Cambridge: Whitechapel and The MIT Press.

Jones, Amelia (1998). *Body art: performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Kaprow, Allan (2003). *Essays on the blurring of art and life*. California: University of California Press.

Martel, Richard (2001). *The tissue of the performativa in AA VV, Art Action 1958-1998*. Québec: Edition Intervention.

McKenzie, John (2001). *Perform or else: from discipline to performance*. London and New York: Routledge.

Phelan, Peggy, “A Ontologia da Performance: Representação sem reprodução”, in Paulo Filipe Monteiro (Org.), *Dramas*, Revista de Comunicação e Linguagens, nº 24. Edições Cosmos, 1998, pp. 171-191.

Sayre, M. Henry (1989). *The object of performance: the American avant-garde since 1970*. Chicago: Chicago Press.

Schechner, Richard (2002). *Performance Studies: An introduction*. New York :Routledge.

Schimmel, Paul (1998). *Out of actions. Between performance and the object 1949-1979*. London: Thames and Hudson.

Shusterman, Richard (2000). *Performing life*. Ithaca and London: Cornell University Press.

TATE (2003). *Art, lies and videotape: Exposing performance*. London:Tate Publishing.

Taylor, Diana (2003). *The archive and the repertoire*. London: Duke University Press.

Tracy (2008) *Drawing now between lines of contemporary art*. London: I.B.Tauris &Co Ltd.

Weintraub, Linda (1996). *Art on the edge and over: Searching for art's meaning in contemporary society*. New York: Art Insights Inc.

