

Lara Natacha Ferreira Soares

A FUNÇÃO COREOGRÁFICA DO DESENHO:

Análise e experimentação dos modos de
representação do acto performativo

Dissertação para a obtenção do grau de mestre em “Prática e
Teoria do Desenho”

Orientador: Prof. Dr. Paulo Almeida



2008

ÍNDICE

| | | |
|---|--|-----------|
| A Função coreográfica do Desenho: Análise e experimentação dos modos de representação do acto performativo | | |
| CAP 1. | INTRODUÇÃO | 4 |
| 1.1. | Motivação | 4 |
| 1.2. | Tema e Problemática da Investigação | 5 |
| 1.3. | Objectivos Gerais | 9 |
| 1.4. | Objectivos Particulares | 9 |
| 1.5. | Metodologia | 10 |
| CAP 2. | CAMPOS E FUNÇÕES DO DESENHO COREOGRÁFICO | 11 |
| 2.1. | Entre o Arquivo e o Repertório. | 11 |
| 2.1.1. | Práticas de permanência e práticas transitórias. | 16 |
| 2.2. | Modos de representação do movimento do corpo. | 17 |
| 2.2.1. | A perspectiva de Nelson Goodman: Denotar e exemplificar. | 20 |
| 2.2.2. | Sistemas de notação, sistemas de representação e sistemas linguísticos. | 23 |
| 2.3. | Conclusões Parciais. | 27 |
| CAP 3. | Processos do desenho coreográfico: SUJEITO - GESTO - IMAGEM | 28 |
| 3.1. | Dimensões temporal e espacial da prática do desenho. | 30 |
| 3.1.1. | O "Corpo Dócil" segundo Michel Foucault. | 32 |
| | (a) Práticas disciplinares: Relação Processo-corpo. | |
| | (b) Práticas indiciárias: Relação Território-Corpo. | |
| 3.2. | Processos de "transferência de uso" na prática do desenho. | 41 |
| 3.2.1. | Categorização dos gestos segundo David McNeill. | 41 |
| 3.3. | A função exemplificativa do gesto no desenho coreográfico. | 46 |
| 3.3.1. | Da acção percebida à acção executada. | 47 |
| 3.3.2. | Sobre a ideia de contágio motor. | 52 |
| 3.4. | Análise dos modos de representação do acto performativo: | 55 |
| | - A função coreográfica como observação: desenhar o que outro realiza. | 56 |
| | - A função coreográfica como processo: desenhar enquanto se realiza o acto performativo. | 57 |

| | |
|---|------------|
| - A função coreográfica como projecto: desenhar para realizar o acto performativo. | 59 |
| - A função coreográfica como documento: desenhar o que se realizou. | 62 |
| 3.5. Conclusões Parciais | 65 |
| CAP 4. ANÁLISE DE CASOS DE ESTUDO PARADIGMÁTICOS DA RELAÇÃO ENTRE O DESENHO E OS ESTUDOS PERFORMATIVOS. | 66 |
| 4.1. Caso de estudo I - Giuseppe Penone | 68 |
| 4.2. Caso de estudo II - Trisha Brown | 89 |
| 4.3. Conclusões parciais | 114 |
| CAP 5. ANÁLISE DA INVESTIGAÇÃO EXPERIMENTAL DESENVOLVIDA: Reflexão em torno da prática e da teoria do desenho, segundo uma prática experimental pessoal. | 129 |
| 5.1. Uma prática processual - Tom Friedman | 130 |
| 5.2. Contributos de uma teoria na prática experimental pessoal: Desenho e/ou Acto Performativo. (1) Processos criativos motivados pela noção de acto performativo (2) Função operativa na prática do desenho (3) Dimensões espacio/temporais na prática do desenho | 134 |
| 5.3. Metodologia para uma investigação experimental. | 155 |
| 5.4. Objectivos Pedagógicos de uma tese experimental: | 157 |
| 5.4.1. Projecto mapaprovisorio | 157 |
| 5.4.2. Projecto Rexistir | 164 |
| 5.4.3. Projecto de Formação Artística Contínua para o 1º Ciclo. | 168 |
| CAP 6. CONCLUSÕES | 173 |
| CAP 7. BIBLIOGRAFIA | 176 |
| CAP 8. AGRADECIMENTOS | 178 |
| CAP 9. ANEXOS | 179 |

CAP 1. INTRODUÇÃO

1.1. MOTIVAÇÃO

Esta pesquisa surge da necessidade de pensar o desenho hoje. Um pensar sobre as lógicas que lhe estão inerentes e o seu sentido numa perspectiva de investigação experimental, que parte de uma prática para sobre ela reflectir e assumir um papel crítico.

Interessava-me pensar sobre um Desenho residual, sobre a ideia de marca, do lugar da inscrição quando desenhamos, pensar o registo gráfico de códigos que se instauram no momento da criação, no momento do acto do desenhar, do fazer...

Este interesse foi-se afirmando ao longo do 1º ano do mestrado, onde tomei conhecimento de uma série de autores e suas práticas, através dos seminários aos quais assisti.

Por outro lado, desde Março de 2007 que tenho estado a desenvolver funções de coordenação e de criação artística no CENTA [Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas], uma Associação de apoio à Criação Artística Contemporânea na área das residências artísticas.

Este contacto, diário e constante, com práticas artísticas distintas, veio afirmar a minha motivação para a investigação na área do Desenho e confirmou o meu interesse pelo cruzamento de conceitos e métodos entre áreas de trabalho, levando-me a reflectir esta disciplina em relação a outras, nomeadamente a Dança (movimento).

Interessa-me pensar o Desenho enquanto um processo de codificação dos actos performativos. Pensar a função da notação do movimento, a ideia do desenho coreográfico, de um registo gráfico segundo códigos próprios de cada criador, que traduzem uma lógica interna para os representar.

1.2. TEMA E PROBLEMÁTICA DA INVESTIGAÇÃO

A Função coreográfica do Desenho: Análise e experimentação dos modos de representação do acto performativo.

Este estudo parte da ideia de **desenho coreográfico** como uma forma de fixar um movimento do corpo, ou um pensamento acerca desse movimento do corpo. É neste sentido que falamos do desenho coreográfico como uma função, associada na sua própria etimologia ao campo performativo da dança e por extensão ao registo do corpo enquanto o corpo se move. Isto **implica entender o desenho também como um campo performativo**.

Procurou-se cartografar aquilo a que chamamos desenho coreográfico, conscientes que a sua lógica é também determinante em contextos artísticos para além da dança.

Se por um lado **o desenho coreográfico** pretende ser um auxílio à transmissão de um repertório ao longo do tempo, possível de ser reinterpretado com o máximo rigor, por outro, a evolução deste tipo de registo levou a práticas artísticas livres de sentido, onde os códigos que as definem são criados no momento da sua execução.

A **coreografia**, para o criador contemporâneo, corresponde à **transformação da organização motora, do tempo e espaço que ela contém e da relação que todos estes elementos estabelecem com o acto em si**.

Podemos dizer que o interesse do trabalho reside na transposição de certos esquemas que são subjacentes à representação coreográfica no campo da dança, para a representação do movimento e de actos performativos através do desenho, entendido como prática autónoma. Por outras palavras, procurar entender até que ponto é que a função coreográfica do desenho, a sua dinâmica processual e estratégias de representação, são frequentemente recontextualizadas fora dos espaços cénicos.

Nos últimos anos tem havido um conjunto de publicações dedicadas a este tema. Entendendo-as como indicadores de um interesse ainda

seminal, elas têm mostrado que a função coreográfica não se resume a um problema de **motricidade**, ou seja à capacidade de movimento físico do corpo, mas que deve ser entendida segundo uma dimensão performativa, que integra a noção do "**corpo dançado**" no próprio desenho.

Exemplos como o livro "Traces of Dance" editado por Laurence Louppe, ou o recente livro "La representacion de la representacion" coordenado por José Gomez Molina, mostram que o problema é mais extenso e que de certa maneira esta função coreográfica está infiltrada na dinâmica processual do desenho em contextos artísticos.

Apresentam um espaço onde conflui, (1) por um lado, um campo mais próximo da notação, onde o registo do movimento do corpo pretende ser unívoco e codificado e (2) por outro lado, um modo performativo do desenho, mais livre e associado a códigos brandos ou até à ausência de códigos.

Mas de que forma nos podemos referir a este espaço?

Como cartografá-lo?

Pretende-se questionar como pode ser pensado o desenho entendido como uma rede "o que define uma rede não são os seus limites, mas as suas conexões, pontos de convergência e bifurcações.". Pretende-se desenvolver uma postura crítica e analítica sobre os objectos do desenho na relação com os seus discursos de legitimação.

A prática do desenho é aqui entendida como um campo, que produz ele próprio algo que o transcende e que ao mesmo tempo é um lugar de contaminação de acções exteriores a si, (Dupla dialéctica entre o desenhador e o desenho onde se processam diversas acções motoras do próprio desenhar).

De forma a clarificar a organização interna que suporta esta investigação, descreveremos muito sucintamente cada um dos capítulos:

Desta forma, **no primeiro capítulo**, definem-se os termos e conceitos que nos remetem directamente para o tema da investigação, delimita-se o campo de estudo, centrando o tema e

não dispersando. Tentam-se assinalar os problemas que suportam uma investigação sobre as extensões e os limites da função coreográfica do desenho.

Este capítulo reúne uma série de reflexões acerca da percepção do corpo em movimento, nos seus diversos estádios de desenvolvimento, apresentando diversos sistemas de representação. Parte-se da análise integrada de duas noções dicotómicas - arquivo e repertório, e denotação e exemplificação - elaboradas designadamente por Diana Taylor¹ e Nelson Goodman e que são aqui entendidos como modos de representação - a partir das quais iremos tentar mostrar que o acto performativo surge simultaneamente como referente e como processo de representação do desenho. Que a função coreográfica, tradicionalmente delimitada aos territórios cénicos da dança, é bastante mais extensa, já que assenta (1) num objecto partilhado por outras actividades humanas - o movimento do corpo e (2) em sistemas de representação genéricos da linguagem e do desenho - a denotação e a exemplificação.

Distingue-se entre o que é efectivamente um desenho coreográfico e o que pode ser pensado **como** um desenho coreográfico, entre aquilo que é um desenho produzido no contexto do "corpo dançado", e a apropriação do desenho como veículo capaz de pensar e organizar o movimento do corpo, e o acto performativo em geral.

Numa **segunda parte**, tentaremos perceber possíveis extensões e relações entre o sujeito, o gesto e a imagem, em relação com as variáveis - espaço e tempo da acção. Iremos definir quatro tipos onde a função coreográfica se torna evidente: desenhar o que se vê, desenhar o que se faz, desenhar para comprometer outro a fazer e desenhar para se comprometer a si próprio a fazer.

Interessa compreender o desenho na dimensão temporal da sua prática, relacionando CORPO - TERRITÓRIO - DESENHO - PROCESSO, segundo as práticas de alguns autores.

De seguida, partindo do estudo de conceitos como o de *infra-mince* de Marcel Duchamp, ou o de *Comissura* de Kristine Stiles e trabalhando a ideia de cartografia, de marca, do desenho que se faz numa relação de contiguidade com aquilo que representa,

¹ TAYLOR, Diana - *The Archive and the repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press. Durham and London. 2003.

tenta-se perceber se, será o desenho esse “In-Between” onde tudo acontece?

Que consciência temos do nosso corpo e de que modo o acto do desenhar depende dessa mesma percepção?

Na fase final deste capítulo, dar-se-á maior importância aos aspectos do comportamento gestual, segundo algumas perspectivas, como de David McNeill e Michel Foucault.

Pretende-se analisar a ideia de “transferência de uso”, na prática do desenho, partindo da análise dos comportamentos gestuais e de uma categorização dos gestos. Isto é, explorar possíveis interferências entre os gestos que utilizamos diariamente, em comportamentos do nosso quotidiano e os gestos que utilizamos no processo de desenhar.

Para isso, iremos analisar conceitos como o de “corpo dócil” de Michel Foucault, para entender as estratégias que ancoram o corpo ao espaço e tempo implicados na acção.

Numa **terceira parte**, em estreita ligação com o que foi dito anteriormente, numa relação de reciprocidade entre o método de análise e o objecto de estudo, os conteúdos serão aprofundados e articulados entre si, consideraremos dois casos de estudo: (1) Giuseppe Penone, numa relação com o acto performativo que parte directamente do desenho e (2) Trisha Brown, numa relação que começa com a dança para chegar ao desenho, reforçando a ideia de que a função coreográfica pode ser entendida fora de um contexto cénico, e não está necessariamente comprometida com um tipo de notação, linguagem ou sistema determinado. Mas que esse sistema é construído dentro de cada contexto, a partir das marcas de cada um. Partiremos de dois pontos que consideramos essenciais na prática dos dois autores e que de alguma forma são transversais a toda a investigação:

(1) As práticas indiciárias que exploram a ideia de marca que surge pela relação de contiguidade entre o corpo e os objectos.

(2) As práticas que operam por exemplificação, numa relação muito directa entre a acção percebida e a acção executada.

Por último, **o quarto capítulo** relaciona as plataformas de trabalho dos casos estudados com uma prática experimental pessoal que se foi desenvolvendo a par da investigação teórica.

Considerando que uma teoria pressupõe uma prática e porque a motivação para uma pesquisa teórica será sempre o motor de avanço de uma prática experimental, todo o processo de pesquisa é acompanhado com uma prática artística pessoal.

A prática experimental pessoal, pretende afirmar a sua pertinência numa tese do Mestrado em Práticas e Teorias do Desenho, que relaciona outras áreas do saber e que influencia as práticas ao nível das Artes Visuais.

São objectivos principais desta investigação, em termos analíticos criar metodologias de análise para futuros casos como este que aqui se apresenta; em termos experimentais, motivar à prática experimental e afirmar que um corpo teórico pressupõe um corpo prático, que nutre diariamente a investigação geral; e por fim, em termos pedagógicos, mostrar a pertinência de uma investigação que relaciona o desenho com o performativo.

1.3. OBJECTIVOS GERAIS

- Perceber as extensões e os limites do desenho coreográfico, tendo em conta os diferentes tipos de práticas artísticas a que está associado.
- Sequenciar processos criativos baseados no desenho do corpo enquanto se movimenta.
- Entender de que modo a função coreográfica se verifica fora de um contexto cénico.

1.4. OBJECTIVOS PARTICULARES

- Analisar estratégias de representação de um corpo em movimento.
- Criar tipologias de análise da representação de uma acção antes, durante e após a sua execução.
- Compreender as implicações mútuas entre a percepção da acção e o desenho coreográfico.
- Compreender e explorar, enquanto prática de desenho, as interferências entre a acção percebida e a acção executada.
- Explorar e sistematizar as relações entre o desenho coreográfico e o modo semiótico do índice
- Potenciar a aquisição de conhecimentos sobre os modos performativos do Desenho, através do estudo sistemático da relação entre o gesto e o movimento representado ou imaginado.

1.5. METODOLOGIA

Esta Investigação parte do pressuposto de que numa investigação em Arte, os conhecimentos teóricos coexistem com os práticos.

Desta forma e identificado o tema, tenta-se partir de uma relação de reciprocidade entre o método de análise e os filtros com os quais analisamos os conteúdos.

Partimos também da ideia de que a função de uma investigação em Arte é centrar um tema, não defini-lo, considerando que um fenómeno nunca se esgota num só ponto de vista. Desta forma permite-se descobrir as lacunas que sustentam a identificação do problema nos quadros teóricos já definidos e apoiar a pesquisa em conteúdos honestos e íntegros. Na verdade a metodologia de investigação funciona como um ciclo que opera em vários sentidos, tal como Lawrence Halprin² defende, com os "RSVP Cycles", que nos aponta o ciclo como uma plataforma onde podemos saltar de área em área, permitindo que o cronograma para as fases de investigação se vá delineando consoante a evolução da mesma.

Esta pesquisa divide-se essencialmente em três fases:

- 1- Análise e delimitação do Tema.
- 2- Pesquisa e recolha de documentação teórica e visual.
- 3- Análise da informação recolhida, organização e compilação.

[A exploração de uma prática experimental será desenvolvida ao longo de todo o processo.]

Este estudo pretende contribuir para um entendimento mais alargado do campo conceptual do desenho, sistematizando, reunindo e alargando as observações sobre este problema.

² HALPRIN, Lawrence - *The RSVP Cycles: creative processes in the human environment*. New York: George Braziller, 1969.

Sobre este assunto iremos analisá-lo com mais detalhe no ponto 5.2.

CAP 2. CAMPOS E FUNÇÕES DO DESENHO COREOGRÁFICO.

Neste capítulo reúnem-se uma série de reflexões acerca da percepção do corpo em movimento, relacionando-a com os diversos sistemas da sua representação.

Parte-se da ideia de **Função coreográfica do desenho** como uma forma de fixar um movimento do corpo, ou um pensamento acerca desse movimento do corpo. É neste sentido que falamos do desenho coreográfico como uma função, associada na sua própria etimologia ao campo performativo da dança e por extensão ao registo do corpo enquanto o corpo se move, **o que implica entender o desenho também como um campo performativo.**

Temos pois, que distinguir entre o que é efectivamente um desenho coreográfico e o que pode ser pensado **como** um desenho coreográfico, entre aquilo que é um desenho produzido no contexto do "corpo dançado", e a apropriação do desenho como veículo capaz de pensar e organizar o movimento do corpo, e o acto performativo em geral, ainda que fora do contexto cénico da representação. Para isso, este capítulo foi dividido em duas partes principais. Na primeira parte abordam-se dois conceitos de Diana Taylor, o de arquivo e o de repertório, directamente comprometidos com esta questão, introduzindo uma noção muito clara da forma como entendemos a performance. Procuramos pois, expor dois sentidos do acto performativo que, embora distintos, estão mutuamente relacionados.

Na segunda parte que se estrutura segundo Nelson Goodman e as suas teorias de representação, apresentamos um pensamento sobre os sistemas de representação do corpo em movimento.

2.1. ENTRE O ARQUIVO E O REPERTÓRIO.

Os modos de armazenar ou transmitir conhecimento, são muitos e muitas vezes diluídos em práticas não convencionais, como a Performance, que aqui iremos desenvolver. Por Performance referimo-nos, a algo que "inclui práticas baseadas na encenação do corpo, na instrumentalização da palavra como forma de acção e outras categorias baseadas na ideia de evento ou acontecimento

(comportamentos restaurados ou sobre-actuados).”³ Por comportamento restaurado, ou sobre-actuado queremos dizer um comportamento que se repete, que é duas ou mais vezes actuado.

Apoiando-nos em Diana Taylor, podemos definir a performance, “como um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento, que expande o nosso entendimento sobre a própria ideia de “Conhecimento”»⁴ e que, “funcionam como actos de transferência vitais, transmitindo conhecimentos sociais, memórias e um sentido de identidade reiterado, ou segundo Richard Schechner «*Twice-behaved behavior*»⁵, um conhecimento incorporado.

Se por um lado a “Performance” se constitui como o objecto de análise dos estudos performativos (ou seja das muitas práticas e eventos como a dança, o teatro, rituais, funerais, casamentos...), por outro, constitui-se como uma espécie de lente metodológica que permite observar um fenómeno como performance. “Esta distinção sublinha o «performativo» como um fenómeno simultaneamente real e construído” e de alguma forma relaciona-se com a distinção que Diana Taylor faz, entre (1) *Arquivo* e (2) *Repertório* que nos ajuda a clarificar de que forma isto se processa:

(1) **Arquivo**, deriva do grego Arkhe, significa o início de algo, um primeiro local. Existe como algo que perdura no tempo (textos, documentos, edifícios, ossos) e se mantém imutável. Funciona através do tempo e espaço mas o seu valor, relevância ou significado sofrem alterações de sentido e interpretação.

(2) **Repertório** está associado aos actos efémeros, ao que não perdura, ao conhecimento irrepetível (performances, gestos, oralidade, o movimento, a dança, o cantar, entre outros).

³ SCHECHNER, Richard - “Restoration of Behavior” *Between Theater and Anthropology* Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1985. p. 35-116.

Iremos desenvolver esta ideia de comportamento restaurado no ponto 2.1.1.

⁴ TAYLOR, Diana - *The Archive and the repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press. Durham and London. 2003. p.16.

⁵ SCHECHNER, Richard - “Restoration of Behavior” *Between Theater and Anthropology* Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1985. p. 35-116.

Etimologicamente significa "Inventário", "Descoberta" e pressupõe sempre a presença do Homem, do corpo que transmite o conhecimento estando presente e sendo ele próprio o veículo de transmissão, de comunicação.

Ao contrário do Arquivo, no Repertório nada permanece na mesma, tudo se transforma no espaço e tempo. Alertamos para a ideia, que a própria Diana Taylor desenvolve, que da mesma forma que há "mitos" na ideia de Arquivo - nomeadamente a ideia de que não é alterável - também há "mitos" correspondentes ao repertório. Na verdade temos que assumir que há performances que se repetem, cujo propósito é perpetuar, através de uma cadeia de transmissão, um determinado conteúdo - considere-se os rituais ou protocolos que seguem sempre a mesma forma (sabemos, claro, que nunca são iguais, são sempre comportamentos duas vezes actuados, mas o seu sentido é o de uma repetição).

Apresentamos uma tabela⁶ que pensamos clarificar estas duas noções:

| Representação do movimento do corpo | |
|-------------------------------------|------------------------------------|
| ARQUIVO | REPERTÓRIO |
| Imutável | Mutável |
| Práticas permanentes | Práticas transitórias |
| Textos, documentos, edifícios... | Performances, gestos, oralidade... |

"A performance ao vivo, jamais pode ser capturada ou transmitida através do arquivo. Um vídeo de uma performance, não é a performance, embora tende a substituí-la como algo em si mesmo (o vídeo é parte do arquivo; o que ele representa é parte do repertório). A memória corporal, por ser directa, excede a capacidade do arquivo de a capturar."⁷

Esta ideia de Taylor, coloca-se também em situações onde a relação do espectador com o evento - **recepção/acção** - pode variar com o tipo de evento realizado. Isto é, quando estamos

⁶ A tabela apresentada, foi introduzida neste documento após a defesa pública da dissertação.

⁷ TAYLOR, Diana - *The Archive and the repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press. Durham and London. 2003. p.21.

perante um tipo de evento em directo, (ao vivo) ou então perante um evento que visionamos em diferido, a situação é distinta.

Se pensarmos então, em dois tipos (1) em directo ou (2) reproduzidos através de um meio de arquivo, ao nível da recepção percebemos que em ambos os casos há variações, mas no entanto, só no primeiro o acto/acção em si se transforma.

E como sugere Peggy Phelan na sua reflexão seminal sobre a ontologia do acto performativo, " A única vida da performance dá-se no presente. 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 da performance. É na medida em que a performance tenta entrar na economia da reprodução que ela trai e diminui a promessa da sua própria ontologia. O ser da performance... atinge-se por via da desapareição."⁸

Qual é, ou pode ser, a função do desenho nestas circunstâncias? Como registar algo que, na sua própria ontologia, é um acto de desapareição?

Peggy Phelan apresenta-nos um exemplo que poderá esclarecer esta ideia. Num trabalho de Sophie Calle, *Last Seen*, onde a artista fotografou as galerias de um museu em Boston, onde várias pinturas valiosas tinham sido roubadas em 1990, é ensaiada uma possível resposta. Calle entrevistou vários visitantes e funcionários do museu, pedindo-lhes que descrevessem os quadros roubados. Transcreveu então as entrevistas e colocou-as ao lado das fotos que tinha tirado dos quadros. Esta obra de Calle sugere-nos que as descrições e as lembranças das pinturas roubadas constituem, apesar da ausência das pinturas em si, a sua continuada presença. O acto descritivo, através do recurso à memória, transforma-se numa expressão performativa. De alguma forma, as descrições acrescentam-se às pinturas roubadas. Mas mais do que isso: pelo facto de serem consideravelmente distintas umas das outras, elas acumulam, elas provam que entre o objecto de arte e o espectador há uma interacção, algo a que

⁸ PHELAN, Peggy. *A Ontologia da Performance: Representação sem produção*. Revista de Comunicação e Linguagens n°24, Dramas. Edições Cosmos, 1998.

podemos chamar de performativo: há "representação sem reprodução". Neste caso a perda, adquire sentido, fazendo com que a desapareição do objecto surja como fundamental. A ausência torna-se o trabalho da artista, que expõe aquilo que o museu não tem e que não pode ser visto.

Os recursos à memória tornam-se pois, equivalentes às peças museológicas.

O Desenho, neste sentido funciona de igual forma, conserva uma memória do acto performativo, que já lá não está, mas que deixa marcas. Torna-se um **registo indicial**, pois estabelece uma relação de contiguidade entre todos os intervenientes da situação: os quadros roubados - as descrições de memória por parte dos funcionários (que ao recordarem-se entraram novamente em contacto com eles) e o acto de observação dos espectadores) da acção que o originou.

Numa entrevista presente no livro "Traces of Dance", entre Laurence Louppe e Paul Virilio, encontramos uma outra nota sobre esta ideia de desapareição referindo-se à dança.

Laurence Louppe questiona P. Virilio acerca da relação que os sistemas tradicionais de representação estabelecem com a presença real do corpo. P. Virilio distingue entre a dança tradicional e a dança contemporânea, desta forma:

« Essa é a diferença entre a estética da aparição e a estética da desapareição. Apesar dos seus objectivos iniciais, muitas danças clássicas cabem dentro da estética da aparição: "Será que caí bem, será que mantive o ritmo?" A dança actual está a redescobrir os seus princípios, o que significa que é verdadeira para com a estética da desapareição. Mostra o melhor do movimento, porque o corpo simplesmente voa e cai. Une as artes da representação, como a música e o cinema, aceita como prioridade a estética da desapareição em detrimento da estética da aparição... na estética da aparição a massa permanece, enquanto que na estética da desapareição a permanência é retinal, pertence à memória, à imagem mental.»⁹

⁹ VIRILIO, Paul - in "Gravitational Space". In LOUPPE, Laurence (ed.). *Traces of Dance: Drawings and Notations of Choreographers*. Paris: Editions Dis Voir.1994. p. 59.

No próximo ponto, aprofundaremos a ideia que surge destas duas reflexões: a de um desenho que pode ser entendido ao mesmo nível de um determinado comportamento, de uma conduta, de um acto performativo.

2.1.1. PRÁTICAS DE PERMANÊNCIA E PRÁTICAS TRANSITÓRIAS.

Pretende-se neste ponto pensar a dicotomia entre o arquivo e o repertório, de Diana Taylor, em analogia com a ideia de práticas permanentes e práticas transitórias: a primeira associada à ideia subjacente ao **arquivo** – a práticas que perduram no tempo e espaço – e a segunda relacionada com a temporalidade do **repertório** – ligada aos actos não permanentes, transitivos e transitórios.

Recordando que o nosso campo de estudo se situa ao nível do desenho, e que este é aqui entendido como *comportamento* situado ao mesmo nível de um acto performativo, interessa-nos pois, centrar os seus processos, enquanto *repertório*, sabendo que a eficácia de um acto performativo reside na sua capacidade de repetir um repertório codificado.

Desta forma será importante pensar sobre a ideia de desenho enquanto comportamento restaurado*. Para isso citamos Richard Schechner:

"O comportamento restaurado (restored behaviour) é uma forma vivencial de comportamento "manipulado como um realizador de cinema manipula uma fita de filme. Estas fitas de comportamento podem ser reorganizadas e reconstruídas; elas são independentes dos sistemas causais (sociológicos, psicológicos, tecnológicos) que as originaram. Adquirem a sua vida própria. A "verdade" ou "fonte" original do comportamento pode-se perder, ignorar, ou contradizer – mesmo quando esta verdade ou fonte é aparentemente cumprida ou observada. Pode-se desconhecer ou ocultar como foi feita a fita, como foi encontrada ou como se desenvolveu; destorcida pelo mito e pela tradição. Originadas como processo, usadas no processo de ensaio para produzir um novo processo, a performance, as fitas de comportamento não são elas mesmo processos, mas coisas, itens, "material". O comportamento

restaurado pode ser de longa duração como em alguns dramas e rituais, ou de curta duração como em alguns gestos.”¹⁰

Desta forma podemos afirmar que o performativo é sempre a “citação” de um outro acto, ele repete o repertório codificado e por isso, citando novamente Schechner, o performativo é comportamento duas vezes actuado «*Twice-behaved behavior*».

2.2. MODOS DE REPRESENTAÇÃO DO MOVIMENTO DO CORPO.

Qual o papel do desenho num sistema de representação de um corpo em movimento?

Quando falamos de representação de um corpo em movimento, depreende-se em sentido geral, que uma determinada imagem (desenho, fotografia, pintura, ou qualquer outra representação figurativa) irá ser a representação de um determinado corpo em movimento.

O que é que do corpo fica para o desenho? O que faz de um desenho, uma representação daquilo de que é representação?

Porque o nosso interesse é a análise dos modos de representação dos actos performativos - em concreto os que se apoiam em registos indiciários - devemos analisar o que aqui é apresentado, segundo a ideia de desenho coreográfico. Partiremos de uma pergunta genérica: **Como se representa o movimento?**

Analizamos pois dois modos de representação **(1) denotação** e **(2) exemplificação** segundo a perspectiva de Nelson Goodman que analisaremos no ponto seguinte. Para isso, consideremos dois casos paradigmáticos sobre o mesmo problema:

¹⁰ SCHECHNER, Richard - *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1985. p.35

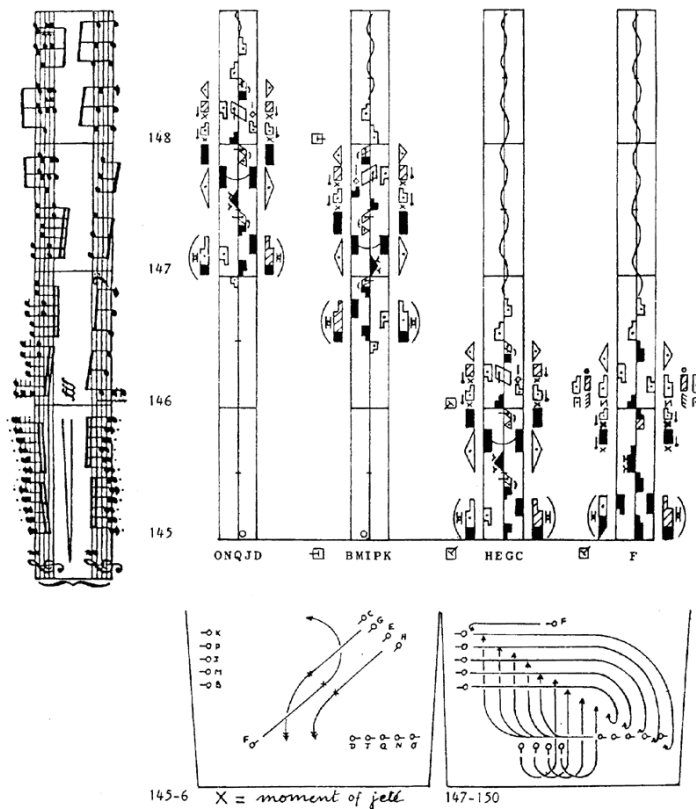


Imagem 1 - Rudolf Laban, Notação coreográfica.

Verificamos duas lógicas distintas para o problema da representação: por um lado temos o exemplo de Rudolf Laban (imagem 1) A imagem apresenta uma série de símbolos que no seu conjunto formam uma espécie de partitura coreográfica. Esta espécie de escrita, com um alfabeto próprio, tem por objectivo ditar os movimentos que o intérprete deve seguir. As notações são muito pormenorizadas e nem sempre fáceis, dado que para as interpretar é necessário o domínio de todo o alfabeto de códigos duros e densos. O desenho do coreógrafo tem necessidades fundamentais relacionadas com a sua própria função dentro de um espectáculo de dança: conservar e transmitir as coreografias através daquilo a que se chama **partitura coreográfica**.

Estamos perante um exemplo do domínio da notação, da representação codificada, do que Goodman chamaria denotação.



Imagem 2 – Trisha Brown, Desenho performativo
Philadelphia Museum of Art, 2003.

Por outro lado, temos Trisha Brown (imagem 2). A imagem mostra-nos a coreógrafa em plena execução. A dança e o desenho cruzam-se, entrelaçam-se, permutam de lugar à procura de uma lógica interna que é ao mesmo tempo o motor de execução.

Estamos perante um modo performativo do desenho, do registo indicial, que transporta o corpo nos traços que executa; é um código débil, que se instaura no momento da própria execução. É do domínio da exemplificação, para retomar a distinção de Goodman – o desenho incorpora as propriedades (as amostras) daquilo que representa, **tem as mesmas propriedades (ou amostras) da realidade a que se refere**. Sobre esta questão dos códigos, que aqui é fundamental para perceber as diferenças de atitude do próprio desenho, referimos o grupo μ " Todo o código é, pois, constituído por uma equivalência. E mais do que uma equivalência de meras unidades, o código procede por **equivalências de relações entre dois domínios**."¹¹ Um código débil, ou brando, é aquele em que o enunciado apresenta uma delimitação imprecisa das suas unidades expressivas; o conteúdo tem resultados vagos e a relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo fundamenta-se numa associação provisória, instável, difícil de estabelecer, e mutável¹².

¹¹ GRUPO μ – *Tratado do Signo Visual*. Cátedra. Madrid. 1993. p. 41.

¹² Idem. p.234

Rosalind Krauss¹³ apresenta-nos uma ideia que talvez esclareça esta relação entre o movimento de um corpo e a sua representação de forma indicial. Ela afirma que na dança os signos se produzem a partir do movimento. O espaço da dança permite que estes signos se codifiquem entre si ou em relação com outros signos possíveis. No entanto, se o movimento não é interpretado como algo que o corpo produz, mas como algo que lhe é inerente, como uma circunstância que a ele está registada, estamos perante uma transformação na natureza dos signos. O movimento deixa de funcionar simbolicamente e passa a funcionar como um índice. Como algo que manifesta fisicamente uma causa, como as pegadas, os indícios, ou os desenhos de Trisha Brown.

Estes dois exemplos são extremos de um campo operativo do desenho que não se esgota na dança. Mostraremos que são fundamentais para compreender outras situações em que o desenho está indexado a contextos performativos. Para isso iremos centrar a teoria da representação de Goodman, que nos permitirá relacionar diversos campos de execução e perceber que o campo operativo do desenho pode ser mais abrangente, relacionando-se com outras áreas do saber, partilhando com elas distintas estratégias de representação.

2.2.1. A PERSPECTIVA DE NELSON GOODMAN: DENOTAR E EXEMPLIFICAR.

A teoria de Goodman sobre a ideia de simbolização, é aparentemente simples: "Globalmente consiste na construção da representação como denotação por um símbolo enquanto elemento de um sistema representacional."¹⁴

Serve-se para isso de dois expedientes: " (1) distinguir entre representar e ser uma representação de uma determinada espécie,

¹³ **KRAUSS, Rosalind** - *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial. Madrid. 1996. p.226.

¹⁴ **GOODMAN, Nelson** - *Languages of Art: An Approach to a theory of symbols*. Hackett Publishing Company, Inc.Indianapolis/Cambridge. 1976. p. 338.

com o conseqüente recurso à exemplificação, e (2) tomar em conta as extensões secundárias dos termos.”¹⁵

Goodman não define o conceito de *exemplificação* ou *denotação* que no fundo estão no cerne da sua teoria, no entanto tentaremos resumir as duas noções antes de qualquer comentário sobre o problema da representação que se enunciou antes:

A **denotação** é utilizada por Goodman como “uma relação semântica binária entre um símbolo e aquilo a que se aplica.”¹⁶ [isto é, uma relação recíproca entre os dois elementos implicados no processo de denotação]. “Um símbolo denota o que nomeia, ou aquilo que é uma instância dele, ou o que concorda com ele. Assim, um nome denota o seu possuidor, um retrato denota a sua execução. Aos símbolos funcionando denotativamente chama **etiquetas**, sejam eles verbais, picturais, gestuais ou outros. A palavra “gato” tanto como um desenho de um gato ou o som/miau/ podem ser utilizados como etiquetas que denotam o gato. Os objectos denotados podem, por sua vez, referir as etiquetas que os denotam. Neste caso, a referência processa-se na direcção inversa à da denotação, i. é, subindo do objecto denotado à etiqueta que o denota. Ao referir essas etiquetas, o objecto torna-se um símbolo porque *está por* essas etiquetas. Um objecto que é denotado por uma etiqueta e refere essa etiqueta, ou respectiva propriedade, pode ser dito *exemplificar* essa etiqueta.”¹⁷

“Aos símbolos funcionando exemplificativamente chamaremos **amostras**. Por exemplo: um gato pode servir como amostra de “gato”, de “preto”, de “manso”, de um desenho de gato, do som /miau/ ou de qualquer outra etiqueta verbal ou não verbal que se lhe possa aplicar, se for utilizado para referir essas etiquetas.”¹⁸

Consideramos então que, “*Etiqueta e Amostra* devem ser entendidos como dois termos técnicos introduzidos para designarmos os

¹⁵ D’OREY, Carmo - *A Exemplificação na Arte- Um Estudo sobre Nelson Goodman*. Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas. FCG, FCT, MCT.p.338.

¹⁶ GOODMAN, Nelson - *Languages of Art: An Approach to a theory of symbols*. Hackett Publishing Company, Inc.Indianapolis/Cambridge. 1976. p.52.

¹⁷ GOODMAN, Nelson - *Languages of Art: An Approach to a theory of symbols*. Hackett Publishing Company, Inc.Indianapolis/Cambridge. 1976. p.52.

¹⁸ D’OREY, Carmo - *A Exemplificação na Arte- Um Estudo sobre Nelson Goodman*. Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas. FCG, FCT, MCT. p.94.

símbolos quando estão a funcionar *denotativamente* ou *exemplificativamente*.

Como um objecto não exemplifica e, portanto, não é amostra de todas as etiquetas que o denotam, mas apenas daquelas que refere, ou das quais é símbolo, ou pelas quais está - o que é tudo o mesmo - podemos dizer que a **exemplificação** é uma *relação semântica binária entre um símbolo e uma etiqueta que o denota e que ele refere.*¹⁹

Apresentamos uma tabela²⁰ de forma a resumir estas duas noções e considerando o nosso campo de estudo:

| FUNÇÃO COREOGRÁFICA | |
|---|--|
| Representação do movimento do corpo | |
| DENOTAÇÃO | EXEMPLIFICAÇÃO |
| Arbitrário | Motivado |
| Não contem as propriedades do que refere | Contem as propriedades do que refere |
| Etiquetas | Amostras |
| Representação codificada Códigos duros | Representação não codificada Códigos brandos ou ausência de códigos |
| Conservar e transmitir a um intérprete | Associações provisórias e instáveis |

Isto significa que qualquer sistema tem:

(1) Uma estrutura sintáctica - que determina a natureza e as regras de funcionamento dos símbolos.

(2) Uma estrutura semântica - que determina a relação entre os símbolos e aquilo que eles simbolizam, permitindo identificar os seus referentes.

Interessa-nos explorar esta ideia partindo do estudo de etiquetas não verbais, pela sua importância no nosso campo de estudo.

Por etiquetas não verbais referimo-nos por exemplo aos gestos, a uma imagem ou a um som, que facilmente aceitamos que denotam coisas. Podemos questionar-nos sobre a forma como etiquetas não

¹⁹ Idem. p. 95

²⁰ A tabela apresentada, foi introduzida neste documento após a defesa pública da dissertação.

verbais poderão ser exemplificadas, para isso apresentamos um exemplo, ao qual o próprio Goodman recorreu:

Numa aula de dança, as instruções orais “flectir os joelhos”, “levantar um braço”, “rodopiar” são geralmente acompanhadas de demonstrações gestuais, de movimentos que exemplificam. Tanto as instruções orais como as gestuais prescrevem o que deve ser feito, no entanto, as palavras são apenas etiquetas, enquanto que os gestos são simultaneamente, etiquetas e amostras, de si mesmas e das propriedades descritas pelas palavras.

Para que se entenda um pouco melhor o pensamento de Goodman sobre os vários sistemas, apresentamos 3 categorias que resumem o seu contributo nesta questão.

2.2.2. SISTEMAS DE NOTAÇÃO, SISTEMAS DE REPRESENTAÇÃO E SISTEMAS LINGUÍSTICOS.

Relembrando a ideia de representação de Goodman que - “Globalmente consiste na construção da representação como denotação por um símbolo enquanto elemento de um sistema representacional.”²¹ e analisando cuidadosamente a teoria geral dos símbolos que o autor expõe em '*Linguagens da Arte*', considera-se que “qualquer sistema simbólico consiste num conjunto de símbolos - a que Goodman dá o nome de esquema - e um campo de referência a que esse esquema se aplica - a que dá o nome de domínio. É o próprio sistema que determina que elementos fazem parte do esquema e que elementos fazem parte do domínio, ou campo de referência.

Assim, tendo em conta as características sintácticas e semânticas dos sistemas, é possível classificá-los em três tipos:

(1) Os sistemas notacionais, que são sintáctica e semanticamente diferenciados (ou articulados): música, código postal, instrumentos digitais.”²²

²¹ Idem. p. 338.

²² Idem

(2) Os sistemas representacionais, que são sintáctica e semânticamente densos: artes plásticas figurativas, mapas, diagramas, modelos, instrumentos de peso e de medida não graduados.

(3) Os sistemas linguísticos, que são sintacticamente diferenciados (ou articulados) e semânticamente densos: literatura, linguagens naturais, numeração árabe e instrumentos de peso e medida graduados.

Goodman, dá especial importância aos sistemas usuais de representação figurativa, distinguindo dentro dos sistemas sintáctica e semanticamente densos, os sistemas figurativos da arte dos sistemas diagramáticos. Essa distinção é feita de acordo com dois critérios, que o autor designa como «saturação» e «atenuação»:

(A) Sistemas saturados: Os sistemas podem ser sintáctica e semanticamente densos (saturados). Um sistema é sintacticamente denso se o esquema no qual os caracteres²³ estão ordenados estabelece que entre quaisquer dois caracteres há sempre um terceiro.

Um sistema é semanticamente denso se os referentes que constituem o campo de referência estão de tal modo ordenados que entre quaisquer dois há sempre um terceiro.

Por exemplo, enquanto que num electrocardiograma só conta a posição de cada um dos pontos por onde passa a linha, e tudo mais - a cor, espessura do traço, matéria - é irrelevante, num desenho do perfil de uma montanha, por Hokusai²⁴ (imagem 3), todos estes aspectos são significativos.

²³ "Um carácter é, para Goodman, um símbolo, quando considerado como elemento de um esquema. Um carácter é constituído por uma ou mais marcas. As letras e as notas musicais escritas numa pauta são caracteres simples. As palavras, partituras e desenhos são caracteres compostos. Uma marca é qualquer sinal produzido ou percebido independentemente de qualquer sistema simbólico: um som, um gesto, um risco feito num papel por um bebé, etc."

ALMEIDA, Aires - "Prefácio" in GODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Filosofia Aberta. Gradiva. 2006. p.32

²⁴ **Katsushika** Hokusai era um conhecido pintor japonês que ficou conhecido por uma série de 46 gravuras em madeira onde representou 36 vistas do monte Fuji em diferentes estações do ano.



Imagem 3 - Katsushika Hokusai, "Fuji vermelho", Gravura em madeira da série - 36 vistas do monte Fuji. 1826 - 1833.

(B) Sistemas atenuados: Os sistemas podem ser sintática e semanticamente atenuados. Um sistema é sintacticamente atenuado se for possível determinar que cada marca não pertence a mais do que um carácter.

Um sistema é semanticamente atenuado se os referentes que constituem o campo de referência estão de tal modo articulados que é possível determinar, ainda que teoricamente, que cada referente não concorda com mais do que um carácter.

Interessa pois reforçar a ideia de que os desenhos de Laban estão intrinsecamente relacionados com a ideia de esquema atenuado, que operam por denotação e são constituídos por códigos duros, enquanto que os de Trisha Brown se relacionam com esquemas saturados - onde todos os aspectos físicos e plásticos do desenho são significativos, são constituídos por códigos leves e operam por exemplificação.

O capítulo, não pretendendo analisar códigos particulares do desenho - seria uma tarefa ingrata e virtualmente impossível - está centrado em definir os sistemas de representação onde esses códigos se inscrevem.

No fundo, é entre estes dois extremos que podemos falar de uma função coreográfica do desenho. Por um lado o exemplo de Laban

que apresenta um tipo de desenho denso e codificado, onde cada elemento tem uma especificação própria e por outro, o de Trisha Brown, que opera por exemplificação, ou seja o desenho incorpora as propriedades (as amostras) daquilo que representa.

Este exemplo será de todo pertinente, pois é a partir dele que abrimos um campo de exploração nos próximos capítulos. Um desenho que opera por exemplificação através de um registo indicial. Que explora as marcas do próprio fazer do desenho reforçando a sua função coreográfica.

2.3. CONCLUSÕES PARCIAIS

Através da análise integrada de duas noções dicotómicas - arquivo e repertório, e denotação e exemplificação - elaboradas designadamente por Diana Taylor e Nelson Goodman - foi possível mostrar que o acto performativo surge simultaneamente como referente e como processo de representação do desenho. Que a função coreográfica, tradicionalmente delimitada aos territórios cénicos da dança, é bastante mais extensa, já que assenta (1) num objecto partilhado por outras actividades humanas - o movimento do corpo e (2) em sistemas de representação genéricos da linguagem e do desenho - a denotação e a exemplificação.

Colocou-se o problema da representação, partindo da ideia de representação comum de Nelson Goodman que "Globalmente consiste na construção da representação como denotação por um símbolo enquanto elemento de um sistema representacional"²⁵ para perceber como acontece o registo do corpo em movimento, o qual denominamos **desenho coreográfico**.

Tentou-se perceber de que modo um desenho de função coreográfica se torna uma representação daquilo de que é representação - o movimento do corpo - concluindo que é o seu modo de funcionamento como símbolo, de um e dentro de um sistema de representação figurativo ao qual pertence.

Interessou-nos explorar a forma como esse desenho se relaciona com o seu referente - o gesto associado ao acto performativo, a forma como o exemplifica, incorporando as propriedades (as amostras) daquilo que representa, constituindo as mesmas propriedades da realidade a que se refere. Propriedades que se referem à pressão do gesto, à sua intensidade, às distintas funções gestuais, à velocidade implicada, etc.

²⁵ D'OREY, Carmo - *A Exemplificação na Arte- Um Estudo sobre Nelson Goodman*. Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas. FCG, FCT, MCT. p.338.

CAP 3. PROCESSOS DO DESENHO COREOGRÁFICO: SUJEITO - GESTO - IMAGEM

Este capítulo centra o problema na **função coreográfica do desenho que opera por exemplificação** e pretende encontrar categorias para rastrear a extensão e as manifestações desta função.

Iniciamos pela própria noção de **coreografia**. Uma primeira entrada deste termo pode ser encontrada no catálogo de uma das poucas exposições dedicadas ao problema, *Traces of Dance*:

"Coreografar é originalmente, traçar ou anotar dança. Este é o significado que Feuillet, o inventor da palavra, lhe concebeu em 1700, no título da sua obra *Coreografia, ou a arte de descrever dança com caracteres demonstrativos, figuras e signos*."²⁶

No entanto, ao longo do tempo o termo foi evoluindo e "hoje coreografia refere-se, não à actividade de anotação, mas sim à criação em dança, ou à "composição", como se diz no mundo Anglo-saxónico.

Se procurarmos num dicionário etimológico, a palavra advém do francês, *chorégraphie*, e do grego, *khoreia* "dança" + *graphein* "escrever". *Khoreia* por sua vez, diz respeito a um fenómeno de histeria em massa, a uma espécie de movimento incontrollável que tinha origem numa disfunção dos nervos.

De alguma forma interessa-nos pensar nestes dois lados do mesmo problema, que é o da representação do movimento, segundo uma relação entre o movimento e a imagem representada.

Desta forma, se por um lado o desenho coreográfico pretende ser um auxilio à transmissão de um repertório ao longo do tempo, possível de ser reinterpretado com o máximo rigor, por outro, a evolução deste tipo de registo levou a práticas artísticas livres de sentido, onde os códigos que as definem são criados no momento da sua execução.

A coreografia, para o criador contemporâneo, corresponde à transformação da organização motora, do tempo e espaço que ela contém e da relação que todos estes elementos estabelecem com o

²⁶ LOUPPE, Laurence - in *Imperfections of papers. Traces of Dance: Drawings and Notations of Choreographers*. Editions Dis Voir.1994. p.14.

acto em si. Acima de tudo falamos de algo interior, individual. Falamos de respirar, de pulsações, de descargas de massa corporal, de um foco interno sobre o CORPO. José Gil, em *Movimento Total*²⁷, refere - citando nisto Laban - que o movimento é dançado quando a acção exterior é subordinada ao sentimento interior. É uma definição simples, mas importante, porque retira à acção aquele lado instrumental que geralmente lhe associamos - a acção serve sempre para chegar a qualquer coisa - centrando-se nele como um objecto.

Ao longo do tempo, temos quase sempre conhecimento dos produtos finais destes corpos, que são levados a palco mas nunca temos acesso a estes registos, a estas notações, a estas representações ao nível do desenho ou da escrita.

Na verdade, o desenho do séc. XX trouxe-nos uma abertura aos sistemas de notação, que permitiu ao movimento uma autonomia de significação em relação à linguagem. No entanto, também evoluiu de forma quase oposta, quando bailarinos e coreógrafos adoptaram práticas pictóricas individuais.

A confrontação com esta realidade foi o mote que nos levou a explorar este tema, tentando mostrar aquilo que normalmente fica relegado para segundo plano onde geralmente o pensamento criativo tem lugar.

Então, se anteriormente nos debruçamos na análise das funções do desenho coreográfico, este capítulo irá incidir nas variáveis destas práticas. Iremos perceber possíveis extensões e relações entre o sujeito, o gesto e a imagem que actua entre, ou resulta, de uma interacção dos outros dois. Estes três níveis do processo do desenhar podem assumir diversos contornos consoante outras variáveis: o espaço e o tempo da acção.

Desta forma, apresentamos algumas considerações apoiadas em autores distintos, como Michel Foucault que estabelece a ideia de um "corpo dócil", que se disciplina através de um programa comportamental ou de David Mcneil, que nos apresenta uma categorização dos gestos, ajudando a perceber o seu papel como construtores de sentido na prática do desenho, para depois

²⁷ GIL, José - *Movimento Total: O corpo e a dança*. Relógio D'Água Editores. 2001.

procedermos a uma análise mais aprofundada de alguns casos de estudo.

3.1. DIMENSÕES TEMPORAL E ESPACIAL DA PRÁTICA DO DESENHO.

Neste ponto, é importante perceber de que forma o acto de desenhar está implicado com o tempo e o espaço de acção do próprio fazer e como o gesto que desenha, torna evidente essa implicação.

Os gestos fazem parte de nós enquanto seres em relação, eles permitem-nos uma relação com o mundo muito particular, como por exemplo quando falamos e gesticulamos desenhando no espaço a nossa linguagem verbal, partindo de signos não verbais.

No catálogo *The Stage of Drawing: Gesture and Act*, Catherine de Zegher, entrevista Avis Newman onde analisam esta questão:

"Catherine de Zegher: Gesticulamos enquanto falamos, e penso que seria difícil usar o discurso sem o gesto. Não será o gesto sempre, um signo linguístico?

Avis Newman: Os gestos fazem parte da comunicação não verbal que suplementa a nossa comunicação linguística.

Poderíamos sentar-nos aqui rígidos, mãos nos nossos bolsos, e apenas trocar palavras da boca, mas iríamos sentir-nos aprisionados.

Quer se trate do bater descoordenado dos dedos ou o movimento de uma mão esticada para fora, tentando cuidadosamente sincronizar com os ritmos do discurso, cada um dos nossos gestos é tão importante como o são, as nossas palavras, para que nos consigamos compreender.

Mas os gestos são por natureza actos efémeros, apenas quando são experienciados visualmente, quando conseguimos ver o seu desenho, se tornam acções marcadas e suspensas no tempo".²⁸

²⁸ ZEGHER, Catherine e NEWMAN, Avis - in *The Stage of Drawing: Gesture and Act, selected from the Tate Collection* (cat.exp.). New York: Tate Publishing and the Drawing Center, April 5 - May 31, 2003. p.76-78.

Ao nível do desenho, o gesto processa-se no registo físico do pensamento para um suporte, apresentando uma série de qualidades inerentes ao sujeito e ao acto do fazer, e por outro lado, pensar que ao nível do discurso, reconhecemos marcas em certas acções, em movimentos do corpo, que não são mais do que vestígios corporais.

" **CdZ**: Você define o desenho como "um acto de pensamento" no entanto - considerando a sua conectividade com a gestualidade corporal e o seu processo do fazer - parece ser mais irracional do que racional.

AN: Eu não gostaria de usar uma definição que sugere uma dicotomia, mas sim dizer que em relação ao desenho, penso ser um processo de formulação mental ligado à organização e coordenação dos actos manuais. Aludo a Merleau-Ponty na sua consideração da "visão como uma operação do pensamento", onde o corpo "se vê, vendo, se toca, tocando, é visível e sensível a si mesmo".²⁹

A experiência desse sujeito é simultânea no processo de formulação e resposta. O desenho permite um voltar atrás e reflectir.

O registo gestual numa folha de papel marca um momento de existência que não é um outro momento qualquer. Este registo marca, define, restringe um perímetro no tempo e espaço de acção.

Para clarificar esta ideia, partiremos de dois autores, para tornar mais clara a nossa posição: **(1) Michel Foucault e (2) David Mcneil**. Com estas duas perspectivas, pretendemos tornar evidentes as relações de associação e conflito entre o sujeito, o gesto e a imagem, assim como o das estratégias de controlo do corpo e do gesto no exercício do desenho coreográfico que opera por exemplificação.

²⁹ *The Stage of Drawing: Gesture and Act, selected from the Tate Collection (cat.exp.)*. New York: Tate Publishing and the Drawing Center, April 5 - May 31, 2003:76-78.

3.1.1. O "CORPO DÓCIL" SEGUNDO MICHEL FOUCAULT.

Em *Vigiar e Punir*, Michel Foucault, usa o conceito de **Disciplinas**, "esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante das suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade..."³⁰ Exploramos esta ideia de comportamento disciplinado, de uma espécie de controlo sobre o corpo, sobre os gestos, porque identificamos as mesmas características ao nível dos processos de representação do desenho coreográfico.

O autor acrescenta ainda que "as disciplinas, organizando as "celas", os "lugares" e as fileiras criam espaços complexos... São espaços que realizam a fixação e permitem a circulação; recortam segmentos individuais e estabelecem ligações operatórias; marcam lugares e indicam valores; garantem a obediência dos indivíduos, mas também uma melhor economia do tempo e dos gestos."³¹

Desta forma, o controlo da actividade, rege-se por 5 pontos que traduzem variáveis:

- 1) O horário - Pressupõe uma rítmica do tempo, uma atenção reforçada ao factor tempo.
- 2) A elaboração temporal do acto - Corresponde à ideia de um programa a cumprir.
- 3) Onde o corpo e o gesto são postos em correlação - melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo - eficácia e rapidez. "Um corpo bem disciplinado forma o contexto do mínimo gesto".³²
- 4) A articulação corpo-objecto - relação recíproca entre o corpo e o objecto que manipula. Um melhor conhecimento dos meios e ferramentas a usar permite atingir melhores resultados.
- 5) Utilização exaustiva - "...importa extrair do tempo sempre mais instantes disponíveis e de cada instante sempre mais forças úteis."³³ Este ponto tem a ver com a ideia de repetição, que permite testar diversas vezes uma mesma acção.

³⁰ FOUCAULT, Michel - *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*, editora Vozes, Petrópolis, 1987. p.118.

³¹ Idem. p.126.

³² Idem. p.130.

³³ Idem. p.131.

Estes pontos, são assumidos neste estudo como variáveis dos processos do desenho coreográfico. Apropriamo-nos deles porque reconhecemos formas de correlação com o SUJEITO-GESTO-IMAGEM.

Assumindo assim, como estrutura conceptual os 5 pontos de Michel Foucault para compreender os processos do desenho coreográfico - também ele uma forma particular de controlo do movimento do corpo, consideremos os seguintes casos de estudo:

(a) **PRÁTICAS DISCIPLINARES: RELAÇÃO PROCESSO-CORPO**

Neste ponto pretende-se abordar a forma como o corpo da acção se comporta, se explora, se completa nas suas variadas práticas. Tentaremos através de alguns casos de estudo abordar a componente disciplinar, relativamente ao acto do desenhar. Perceber a forma como o gesto é usado para atingir resultados numa investigação experimental.

Caso de Estudo I

William Anastasi elaborou um número de desenhos não especificados, os "Unsighted Drawings", que envolveu a manipulação de grafite sobre papéis embrulhados nos bolsos das suas calças [imagem 4].



Imagem 4 - William Anastasi, *Unsighted Drawings*, grafite sobre papel, 62 x 75 cm, 2006.

Estes trabalhos, discretos e mínimos, questionam a função do desenho, colocando o interior no exterior, partilhando o subconsciente, e explorando o acto privado do fazer.

As imagens, como signos indiciários ou como arquivos de um repertório, permitem-nos pensar a forma pela qual um acontecimento se transforma em objecto. Um acto é ele próprio objecto.

Estamos perante uma estratégia de representação do corpo em movimento, ou dos movimentos do corpo, onde a atitude global do corpo e o gesto mínimo do desenho dentro deste espaço reservado, são postos em correlação.

Caso de Estudo II

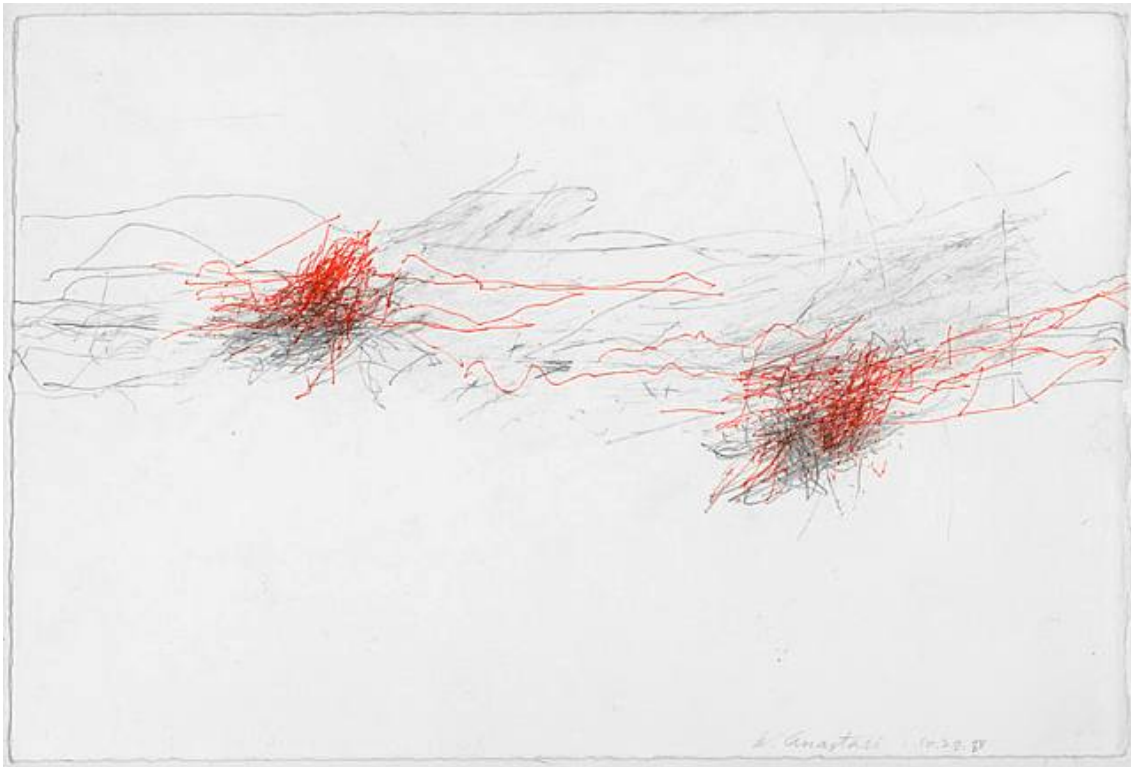


Imagem 5 - William Anastasi, "Subway Drawing", lápis grafite e marcador vermelho sobre papel, 19.5 x 28 cm, 1988.

Sentado com um lápis em cada mão e uma prancha de desenho apoiada nas pernas, os cotovelos situam-se a 90°, os ombros afastados para a retaguarda. William Anastasi, opera como um sismógrafo, permitindo o registo dos movimentos do comboio - arranques, travagens, curvas, acelerações, etc. Estes movimentos eram automaticamente transformados em linhas sobre o papel. Estes trabalhos expressam a fisicalidade do processo do fazer do desenho, eles apresentam uma ideia de processo, de mudança, de um entendimento do desenho enquanto acção, numa relação estreita

com o corpo que produz. Tal como o autor afirma, não é uma questão de psicologia, mas de fisicalidade.

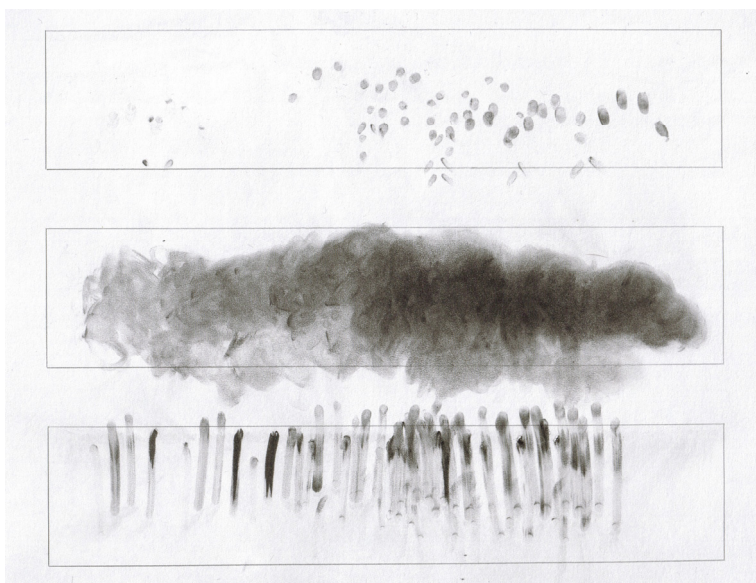
Estes trabalhos situam-se numa espécie de Desenho/documento, que pretendem mostrar o processo total da sua concepção, desde a ideia, ao papel. Situam-se naquilo a que Foucault define por ideia de programa, valorizando a elaboração temporal do acto do fazer.

Todos os pormenores são explorados nas suas distintas variações. A utilização exaustiva permite atingir resultados que de outra forma são impossíveis.

Há nestes dois casos de estudo um sentido rítmico do tempo que nos parece interessante explorar pois permite abrir o campo do desenho a uma dimensão performativa.

De alguma forma, estes trabalhos relacionam-se com os *Blind Time Drawings* de Robert Morris, onde o artista explora a noção de horário, de um programa temporal que o informa o caminho a seguir, cria as directrizes por onde o desenho se irá situar.

Robert Morris, estabelece perímetros para a acção - por vezes define os limites do desenho, outras vezes explora os limites do gesto em relação com os limites do desenho. Também estabelece o tempo de cada acção, estabelecendo um objectivo e explorando o acto de desenhar até ao limite, tirando partido de cada instante.



“Desenhando com os olhos fechados e usando o toque, o esfregar e o bater, como três métodos de marcar a passagem do tempo as duas mãos iniciam no centro esquerdo, na tentativa de esfregar o rectângulo com a pressão proporcional da distância à esquerda.”³⁴

Imagem 6 - Robert Morris, *Blind Time I*, 1973. Grafite em pó e lápis sobre papel.

³⁴ **MORRIS, Robert** - in *Robert Morris, Blind Time Drawings, 1973-2000*. Jean Pierre Criqui, Steidl.2005. p.59.

O trabalho que expomos de seguida corresponde a uma tentativa de reflectir, desde a própria prática, sobre a ideia de um 'programa corporal' - sobre o desenho como forma de controlo disciplinar do corpo. O trabalho que apresentamos foi desenvolvido durante a 3ª residência artística no Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas, em Vila Velha de Ródão, local onde esta investigação está a ser elaborada desde início de 2007. A componente prática da investigação deu origem ao projecto mapaprovisorio³⁵ que conta com o apoio do CENTA enquanto entidade acolhedora.

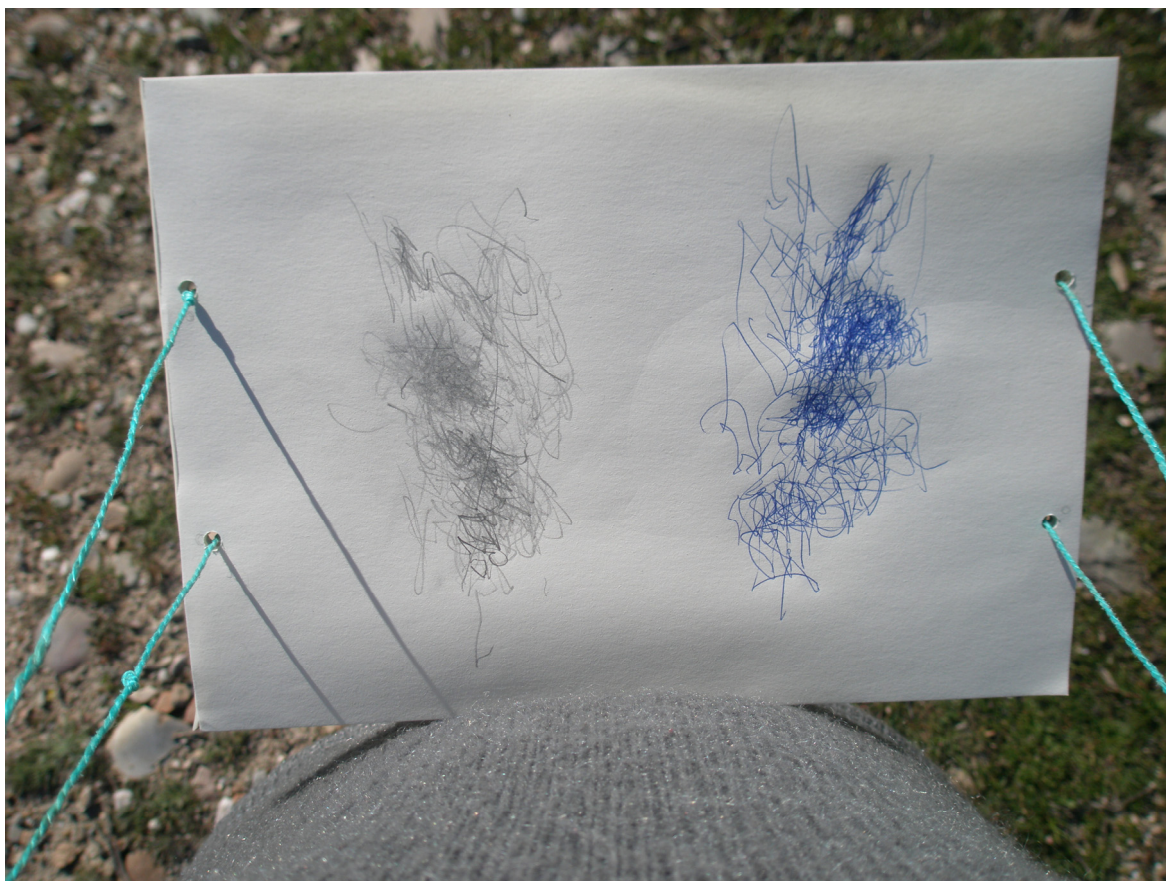


Imagem 7 - Lara Soares, Walking marks, lapis grafite e caneta sobre papel de esquiço; 29,7 x 21 cm; 10':34:42; 2008.

Um suporte de madeira, com algumas folhas é colocado em volta do pescoço ficando suspenso na parte da frente do corpo. Cada mão pega num riscador (lápiz grafite e caneta). Os braços colocam-se junto ao tronco, imóveis. Apenas a articulação do

³⁵ O projecto mapaprovisorio será apresentado em pormenor no 4º capítulo.

pulso irá responder aos estímulos provocados pelas irregularidades do caminhar.

Diferentes caminhos são definidos previamente num mapa. Sigo caminhando até ao fim de cada percurso e ao mesmo tempo vou registando todos os pontos por onde passo.

Interessava explorar duas dimensões: (1) a relação que o corpo estabelece com o meio riscador. De que forma controlamos a articulação do pulso para atingir os resultados esperados? Quanto tempo aguenta este corpo nesta posição? Que controlo temos sobre um corpo restringido de certos movimentos? (2) A relação que este corpo estabelece com o território onde actua. Que marcas são estas que representam a realidade a que se querem referir? De que forma podemos falar destes códigos que definem uma linguagem para a representação destes percursos?

Este segundo ponto aproxima-nos da ideia à qual nos iremos debruçar de seguida, a ideia de práticas indiciárias, que surgem numa relação de contiguidade entre o corpo e território onde actua.

(b) PRÁTICAS INDICIÁRIAS: RELAÇÃO TERRITÓRIO-CORPO

Neste ponto interessa-nos abordar a ideia de **práticas indiciárias**. Directamente implicadas na noção semiótica de índice, estas práticas funcionam por indexação e contiguidade entre o objecto e a sua representação; desenvolvem-se numa relação muito directa entre o corpo e o território onde actua. Uma definição de índice, em Charles S. Peirce, pode ser encontrada de forma muito clara nesta referência³⁶.

Kristine Stiles refere a qualidade de *comissura* dos objectos e imagens resultantes de acções onde é evidente a contingência entre produtos e a sua produção. Para ela, estes objectos funcionam como *cumissuras* quando é impossível distinguir se se tratam de acções ou de objectos, já que apenas temos acesso às acções através dos seus efeitos nos objectos, e apenas

³⁶ FUMAGALLI, Armando - "El índice en la filosofía de Peirce". In *Anuario Filosófico*. XXIX/3, 1996, p. 1127-1440 ([on-line]. Universidad de Navarra: Grupo de Estudios Peircianos, 1999, <<http://www.unav.es/gep/Trico.html>>).

percebemos os objectos quando integrados na dinâmica processual de um acto performativo.

Este espaço, entre o corpo e a sua representação, já havia sido mencionado por Marcel Duchamp, numa referência talvez mais directa com o desenho (na verdade, muitos dos exemplos que Duchamp dá de *Inframince* correspondem, num sentido lato, a processos que observamos no desenho). O autor fala-nos da ideia do *Inframince*, que se aproxima do lado "cumissural" de Kristine Stiles. Um espaço entre duas coisas, um espaço quase imperceptível, mas que coloca talvez o posicionamento do Desenho a um outro nível. Ao nível de uma percepção mínima, de algo que acontece entre duas partes actantes. Um espaço onde algo aconteceu e deixa uma marca, que deixa rastro e documenta, um indício, uma imagem involuntária.

Apresentamos alguns exemplos:

Caso de Estudo I

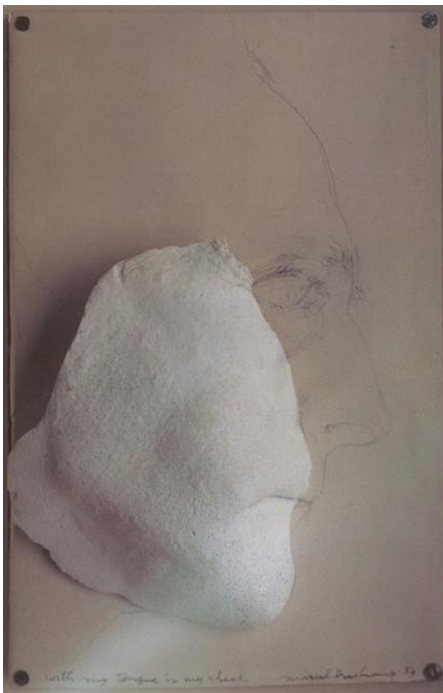


Imagem 8 - Marcel Duchamp *with my tongue in my cheek*, 1959. Gesso, lápis e papel sobre madeira, 25x15cm.
Col. Robert Level, Paris.

Este exemplo permite-nos perceber a relação entre exemplificação e desenho, ou entre objecto, índice e representação. Duchamp desenhou o seu perfil sobre uma folha de papel, representando a sua imagem como um ícone gráfico.

A noção de ícone, aqui emprestada da semiótica peirciana, se refere a um signo que representa por semelhança. Por outro lado, a questão, aqui, é também da natureza do índice, já que entre o perfil desenho e o rosto teve que existir uma relação de contiguidade. Percebe-se que os índices e os ícones existem muitas vezes interpenetrados. São, na verdade, modos de produção de signos, e não signos em si mesmos.

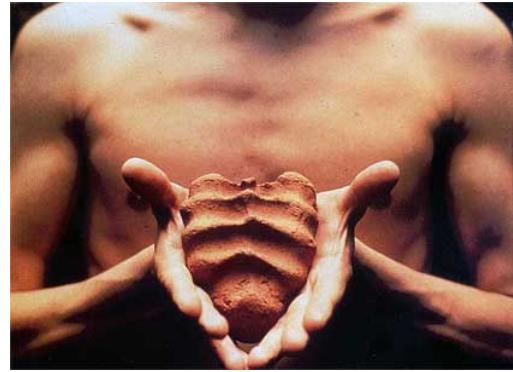
Sobre este desenho, coincidente ao seu contorno, acrescentou um molde em gesso da face lateral, que vai sobrepor-se exactamente ao lugar da sua representação.

O índice baseia o seu significado numa relação física com o seu referente. Pierce refere-se ao índice como "um signo que se refere ao objecto que denota em virtude de ser realmente afectado por este objecto (funda-se não na semelhança, como o ícone, mas na conexão física com o objecto)."³⁷

"O índice está fisicamente conectado com o seu objecto; formam, ambos, um par orgânico..."³⁸

³⁷ **PIERCE, Charles** - *Semiótica*. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1977. p.51 e segs.

³⁸ **PIERCE, Charles** - *Semiótica*. São Paulo. Ed. Perspectiva, 3.ed. 2000.



Imagens 9 e 10 - Gabriel Orozco, *my hands are my heart*, terracotta, 1991.

Um outro exemplo, o de Gabriel Orozco, permite-nos pensar nesta ideia de marca indiciária através da impressão da mão sobre uma superfície. Quando alguém toca num pedaço de barro fresco, automaticamente imprime na superfície uma série de marcas específicas.

Este momento marca o contacto entre as duas partes, mas também a separação de um corpo do outro. Se uma outra pessoa, posteriormente, também tocar a mesma superfície, irá sobrepor as suas impressões digitais às que anteriormente lá estavam. Acontece uma espécie de troca de identidade, ou perda da mesma. Este trabalho apresenta-nos uma relação muito directa entre matéria e corpo, muito especificamente, entre a mão do autor e um pedaço de barro que é moldado.

Podemos falar de uma espécie de compreensão táctil da realidade. Uma percepção háptica - uma percepção que apreende o real mediante o movimento e sentido de equilíbrio do corpo - que se desmonta ao apresentar uma série de impressões digitais sobre uma superfície.

A analogia entre o coração e a mão aparece como consequência da imagem provocada. A forma do molde criada pelas mãos do autor assemelha-se a um coração. Numa relação de contiguidade temos novamente uma preocupação de representação, em que o acto de fazer está intrinsecamente conectado com a imagem que se quer provocar. Encontramos a ideia de exemplificação numa representação, que procura assumir as características daquilo a que se refere.

3.2. PROCESSOS DE "TRANSFERÊNCIA DE USO" NA PRÁTICA DO DESENHO.

" «Transferência» porque supõem um mecanismo genérico de redireccionamento ou de substituição de actos que não está necessariamente implicado com a presença física do corpo como objecto, instrumento ou suporte.

«Uso» porque admite que não só os instrumentos podem realizar acções para as quais não estavam destinados - como utilizar o pente em vez do pincel. Também os actos podem ser desviados para albergar outros conteúdos, como fazer o nó de uma gravata para asfixiar alguém."³⁹

Este ponto pretende explorar possíveis interferências entre os gestos que utilizamos diariamente, em comportamentos do nosso quotidiano, como atravessar a rua, cumprimentar alguém, dobrar lençóis, lavar a louça... e os gestos que utilizamos no processo do desenhar.

No fundo trata-se de perceber se a estruturação performativa que levamos a cabo diariamente se relaciona na sua génese com a gestualidade empregue no acto de desenhar.

Desta forma temos de nos perguntar de que gestos falamos? O que significam estes gestos? Que relação se estabelece entre a percepção e a representação daquilo a que nos referimos?

Para clarificar estas questões, fundamentar-nos-emos nos estudos do psicolinguísta David McNeill, e na sua proposta de categorização dos gestos. Esta proposta é de especial relevância a este estudo, já que assenta numa relação estreita entre gesto e imagem.)

3.2.1. CATEGORIZAÇÃO DOS GESTOS SEGUNDO DAVID MCNEILL.

Partindo de David McNeill, que estuda a definição dos gestos e afirma que Discurso e Gestualidade são componentes inseparáveis, iremos voltar a um dos pressupostos iniciais desta investigação, que pretende entender o desenho como comportamento e explorá-lo tal como se explora um acto do quotidiano.

³⁹ ALMEIDA, Paulo - Seminário de Desenho e Performatividade. Porto. 2007.

Usaremos como base esta classificação de David McNeill apenas porque se adequa melhor ao nosso pressuposto, salvaguardando que não a consideramos melhor do que uma outra, apenas mais adequada e directa em relação ao nosso campo de análise.

O autor faz uma categorização dos gestos, afirmando que os mesmos tem um forte impacto no acto de pensar.

O autor distingue dois grupos de gestos (1) **os imagéticos** (2) **os não-imagéticos**. Os primeiros são consequentemente divididos em: **Ícónicos e Metafóricos** enquanto que os segundos são denominados os **batimentos e os deíticos**. (De referir que McNeill considera ainda outras duas categorias: os coesivos e os butterworths, no entanto não iremos debruçarmo-nos sobre eles).

Iremos desenvolver estas tipologias, tendo sempre em conta que nos interessa reforçar as especificidades de cada um em contextos performativos aliados ao campo do desenho. Para tal iremos complementando a nossa análise com alguns exemplos.

GESTOS ICÓNICOS - São gestos que mantêm uma relação formal e mimética muito próxima com aquilo a que se referem. De alguma forma, estes gestos aproximam-se daquilo a que Goodman chamava de exemplificação, são gestos que contêm as mesmas propriedades daquilo que representam.

Consideremos o seguinte exemplo da coreógrafa Trisha Brown, que está directamente ligado ao nosso interesse de estudo.



Imagem 11 - Trisha Brown. Geneva, Handfall, 1999.
19 desenhos; marcadores de feltro sobre papel, 27,9 x 35,6cm cada.

Uma mão apanha o marcador como se de um adereço coreográfico se tratasse e contorna a outra mão. Sucessivamente o movimento é repetido. A segunda mão apanha o marcador e contorna a primeira... Estamos perante gestos icónicos, pois apesar da gestualidade da mão que desenha ser distinta da que dança, elas informam-se mutuamente completando uma espécie de "coreografia".

A imagem 11 é um exemplo no qual Trisha Brown, recorre ao desenho como meio e disciplina. Um exemplo de um gesto que apresenta as mesmas características da realidade a que se refere.

Estamos perante um exemplo de coreografia que não se distingue do desenho, ambos acontecem em simultâneo. De notar que McNeill concebe os gestos icónicos em dois sentidos - ou exemplificam a forma do objecto a que se referem, ou simulam uma forma de proceder (como quando, para pedir lumes, imitamos o acto de acender o isqueiro, e não a forma do isqueiro).

GESTOS METAFÓRICOS - Estes gestos são um pouco mais complexos que os icónicos, pois apesar de também se basearem em imagens, ao contrário dos icónicos, que se relacionam com objectos ou eventos concretos, estes estão associados a noções mais abstractas, como a ideia de liberdade, igualdade, pensamento, etc.

Estes gestos tem uma capacidade de síntese muito grande, através de um conjunto de movimentos que nas suas características definem o seu significado. A amplitude, a velocidade, as relações que estabelecem, são elementos caracterizadores desse significado.

A imagem 12 apresenta-nos uma série de fotografias de Ana Mendieta. Fotografias de actos performativos efectuados numa praia, no México entre 1973 e 1977. Todas elas nos apresentam silhuetas do seu próprio corpo, obtidas através de marcas que são deixadas em distintas superfícies. A silhueta que no fundo, é o contorno dos nossos limites corporais com o mundo, surge aqui como ideia base de representação de uma acção que se quer evocar. A ideia de morte, de desaparecimento, de vazio... Aproxima-nos da ideia de Phelan quanto à performance como um acto de desaparecimento. Ana Mendieta oscila na representação

indicial, que deixa uma marca e uma espécie de marca efémera, que se pretende que fique retida na memória. A ausência de um corpo é explorada pelo vazio que fica na terra, ou pela falta de um corpo físico.



Imagem 12 - Ana Mendieta, série silhueta, México, 1973-1977.

Os elementos naturais reforçam a metáfora de um corpo *que nasce da terra e nela morre*. Este sentido quase religioso, questiona a mortalidade do corpo humano e marca a presença de uma espécie de memória da alma, da ausência.

GESTOS DEÍCTICOS - Estes gestos estão relacionados com uma espécie de sinalização, com o indicar objectos e eventos concretos. Não se baseiam em imagens como os anteriores, no entanto estão estritamente relacionados com o lugar, o espaço



que ocupam. Na verdade estes gestos não se podem distanciar do seu referente.

Eles tem diversas funções no campo do desenho, no entanto não se distanciam da forma de assinalar, apontar, dirigir a atenção para...

Imagem 13 - Cata vento tradicional

O exemplo que apresentamos trata-se de uma imagem de um catavento tradicional. Um objecto que nos indica a velocidade e direcção do vento em relação à nossa posição espacial.

O sentido para o qual foi concebido, não lhe permite distanciar do seu referente. De alguma maneira, relaciona-se com a ideia de índice, que conecta o objecto ao referente numa relação física de contiguidade.

BATIMENTOS (BEATS) são gestos que marcam a temporalidade própria do discurso, sem um significado específico. Gestos mínimos que não apresentam nenhum significado distinto daquilo que apresentam como imagem. São uma espécie de desenhos de espera, de alguém que risca sem pensar enquanto espera.

Estes gestos cumprem a mesma função de uma batuta no campo musical, são movimentos ritmados, que servem para marcar unidades temporais. São gestos que não apresentam um significado perceptível, apenas se estruturam formalmente e dessa forma os podemos identificar. São geralmente gestos de pequena amplitude (que depende da parte do corpo implicada no acto), de curta

duração e reproduzem-se repetidamente.

No trabalho seguinte, explora-se a experiência directa dos batimentos na dinâmica processual de um trabalho realizado paralelamente à investigação:

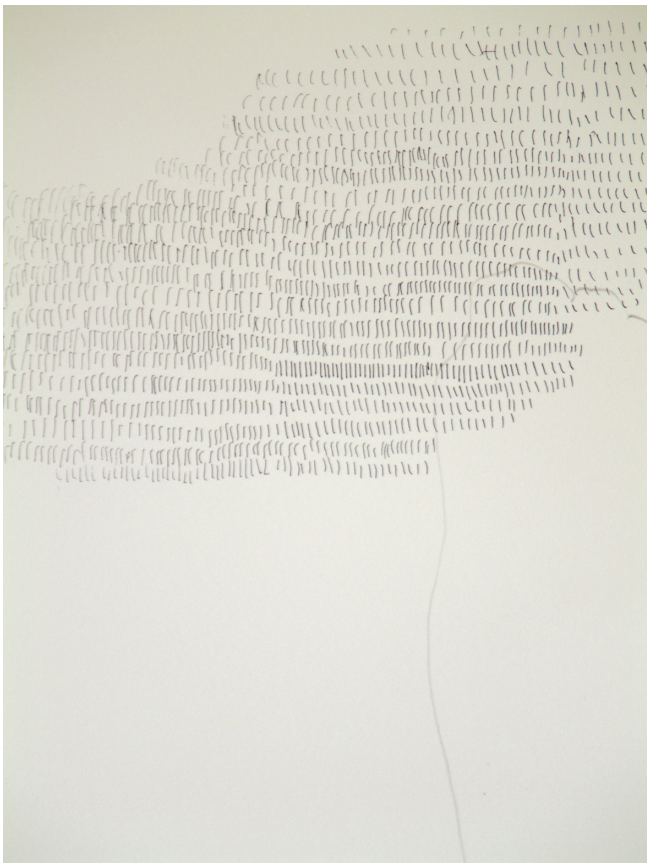


Imagem 14 - Lara Soares, Reservoir, caneta preta e lápis grafite sobre papel, 42,1 x 29,6cm, 2007.

O braço é colocado aleatoriamente sobre o papel. Com um lápis grafite marca-se o contorno numa linha

continua sem interferências. Os limites do desenho são definidos pela articulação do pulso. A rotação indica o limite esquerdo e direito, o alcance máximo e mínimo.

O desenho explora uma capacidade rítmica do corpo, especificamente da articulação implicada na acção. Por outro lado explora a ideia de disciplina do corpo, através do controlo horário e da repetição incessante do mesmo gesto mínimo.

A tipologia que agora enunciamos será útil para pensar os exemplos que abordaremos nos capítulos seguintes, os quais se debruçarão essencialmente sobre este último tipo de gesto, os batimentos. Gestos mínimos, mas que marcam um campo de interesse nesta investigação.

Por outro lado, permite-nos agora pensar de que forma a gestualidade implicada ao nível do desenho se relaciona com a nossa conduta diária, que interferências existem entre estes dois níveis? Assim, o próximo ponto irá definir de que forma o gesto poderá significar por exemplificação.

3.3. A FUNÇÃO EXEMPLIFICATIVA DO GESTO NO DESENHO COREOGRÁFICO.

Como dissemos anteriormente, a noção de exemplificação como estratégia genérica da representação, permite-nos abordar o nosso campo de estudo - a função coreográfica do desenho - de uma forma mais alargada. Entendemos que nos permite ampliá-lo ao campo mais extenso do registo da actividade motora do corpo.

Na base desta discussão está o pressuposto de que um sistema de representação que se serve da exemplificação contém as mesmas propriedades da realidade a que se refere. Ou seja, considerando que entendemos o acto do desenho ao mesmo nível de um acto performativo, qualquer exemplo que aqui abordaremos terá esta característica. Opera por exemplificação.

Desta forma, poderemos dizer que a função coreográfica do desenho, facilita esta relação, permitindo cartografar as características que o identificam com aquilo que nomeia. Permite

uma representação clara do lugar e do sentido dos códigos que o identificam.

Este ponto irá aprofundar esta questão um pouco mais, centrando-se na relação entre a acção percebida e a acção executada, o que nos leva à ideia de contágio motor.

3.3.1. DA ACÇÃO PERCEBIDA À ACÇÃO EXECUTADA.

Tentaremos identificar algumas características na prática do desenho que exploram esta ideia de influência recíproca entre a percepção de uma acção e a execução de uma acção.

Considere-se um conjunto de trabalhos da artista Monika Weiss, que relacionam o Desenho com o Performativo. Os exemplos mostram uma série de trabalhos onde a autora explora o acto performativo e a percepção que o espectador dele tem. Ambos os níveis estão em permanente mutação.



Imagem 15 - Monika Weiss, Elytron, 2003. Performance e instalação. Impressão a cores - Edição limitada; Recipiente octogonal em cimento, água, maquiagem líquida, papel, corpo da artista, projecção vídeo e som. Som em colaboração com Matthew Griffin.

O chão da galeria é coberto com papel. Um recipiente de forma octogonal em cimento está colocado próximo das janelas. Weiss está submersa no recipiente, que está cheio de tinta preta misturada com água. O corpo está flectido sobre si próprio e move-se gradualmente dentro da pia. Por vezes o corpo abandona este objecto e cai sobre o chão meticulosamente. Desloca-se pelo espaço, arrastando a superfície da pele no suporte de papel, deixando um rasto de tinta.

O corpo percorre o espaço por algum tempo e retorna ao interior do objecto. Esta acção repete-se por variadas vezes durante um período de 5h.

Um sistema de gravação em vídeo e som está instalado no espaço registando a acção. Uma projecção de imagem em vídeo na parede mostra uma vista de cima do recipiente onde o corpo se move.

Está presente também em todo o espaço o som do corpo submerso em tinta ou do arrastar sobre o papel. Pequenos monitores mostram ainda o registo das horas anteriores do processo de trabalho.

A luz transforma-se gradualmente à medida que o espaço vai ficando cada vez mais preenchido de tinta negra que o corpo vai deixando.

A galeria fecha, mas as acções repetitivas perduram. A instalação permanece para visita do público durante vários dias depois da performance.

O corpo de Weiss parece imitar uma espécie de bicho dentro de um casulo. Aliás o próprio nome da peça surge do grego *elutron* que significa "o corpo como o cofre da alma".

O desenho é informado pelos movimentos do corpo. As mesmas características permanecem de um campo performativo para o desenho.



Imagem 16 - Monika Weiss, Ennoia (Performing Water), 2003.

Recipiente de cimento, água, corpo da artista, projecção vídeo, 5h de imersão, som; Som em colaboração com Stephen Vitiello.

" Curvada no interior do recipiente eu fico quase imóvel. O recipiente tem a forma de um cálice octogonal, semelhante a uma pia baptismal medieval cheia de água. Durante as diversas horas de performance movo-me lentamente pelas paredes internas do recipiente. De vez em quando venho à superfície e mergulho para a água. O som da imersão é registado através de microfones que estão instalados na base do recipiente. Repito a performance várias vezes durante a exposição. Suspenso perpendicularmente ao recipiente, está uma câmara de vídeo que filma a figura imersa na água. Este "olho de pássaro" é projectado na parede exactamente por trás, traduzindo a vista de cima para uma representação plana. Às vezes olho directamente para a lente da câmara e o espectador pode ver o meu olhar fixo projectado na imagem. A imagem é composta por gravação em tempo real e imagens pré-gravadas, criando uma tensão visual entre a presença do corpo e a representação virtual do acto de imersão. Como eu permaneço no recipiente cheio de água, a projecção de vídeo permanente (a imagem do corpo imerso) parece mais real do que o corpo real."⁴⁰

⁴⁰ WEISS, Monika - *Monika Weiss Vessels*. Chelsea Art Museum, New York City, March 20 - April 17, 2004. p.22.



Imagens 17 a 20 - Monika Weiss, *Ennoia (Performing Water)*, 2003. Recipiente octogonal de cimento, água, corpo da artista, projecção vídeo e som, 5h de imersão. Som em colaboração com Stephen Vitiello.

No primeiro exemplo que apresentamos - *Elytron* - estamos perante um registo gráfico que opera por indexação - a relação que o corpo estabelece com o suporte é de contiguidade. A imagem é um prolongamento físico da presença do corpo no espaço. no entanto este segundo exemplo apresenta-nos uma preocupação com a percepção do espectador, sendo para isso criado um jogo entre as imagens virtuais e as reais. Não há tinta que deixa um rasto, que marca uma superfície, que permite o corpo desenhar sobre o chão. Apenas permanece a água, límpida e quase imaculada, como um acto metafórico que alude ao acto de baptismo. Que limpa a alma e o corpo.

Na verdade ambos os exemplos permitem pensar a relação entre aquilo que vemos e aquilo que percebemos. Questiona o nosso olhar e a nossa capacidade física, ao nos confrontar com uma repetição do mesmo gesto incessantemente, com uma dor, com um ritual que de alguma forma contamina o espaço ao seu redor.

De alguma forma, relacionamos com a ideia de Phelan, da performance como um acto em desaparecimento. Este espaço mutável e efémero de Monika Weiss opera da mesma forma.

Apresentamos ainda um último exemplo desta série, que resume o processo conceptual que a autora foi desenvolvendo.

Desta vez o corpo real está ausente, uma projecção vídeo mostra o corpo virtual.



Imagem 21 – Monika Weiss, *White Chalice (Ennoia)*, 2004
Prolipopileno, fibra de vidro, água, projecção vídeo e som.

Desta vez, uma estranheza ainda maior permanece. A noção do tempo e espaço torna-se confusa. Monika tem jogado com o espectador, umas vezes abrandando o tempo em longas imersões, outras pára-o, quando a projecção vídeo se mostra como estática e em representação de um corpo virtual.

A fronteira entre aquilo que vemos e aquilo que é real, que está de facto a acontecer torna-se muito ténue.

Monika chega a falar da ideia de Imagem/acto, como algo que acontece em simultâneo.

George Quasha diz que "Para usar o corpo como conceito é tornar o corpo e o conceito em objectos, coisas que surgem antes da mente." Aqui, o autor refere-se ao corpo olímpico, daqueles que desenvolvem uma relação objectual com o corpo, o usam como instrumento, como uma ferramenta e sobre ele se centram por

longos períodos de tempo, tentando tirar o maior partido das suas qualidades.

No entanto, George Quasha também fala que ao presenciar Elytron (imagem 15), “ Uma possibilidade contrária a tratar o corpo como conceito, será a de tratar o conceito como corpo... Pode ser uma tensão, até mesmo doloroso de observar, como se os olhos fossem parte da dureza física que se sente num corpo que se observa de perto.”⁴¹

O corpo com que Monika nos presenteia é tanto corpo humano como criatura. Ele move-se e desenha no espaço como um animal que se enrola sobre si próprio.

Esta série de Monika Weiss vem de facto resumir um pouco do que falamos anteriormente:

(1) Ao nível do programa disciplinar que Foucault nos apresenta - pela exploração incessante de um corpo que tira partido das suas características totais.

(2) Ao nível dos sistemas de representação de Goodman, pela noção de exemplificação - quando o desenho assume as mesmas características da realidade a que se refere.

(3) Explorando as possíveis interferências entre o nível percebido e o nível concebido do movimento - quando a autora explora o corpo virtual versus real, quando o tempo implicado na acção nos é apresentado de forma instável e por vezes imperceptível.

3.3.2. SOBRE A IDEIA DE CONTÁGIO MOTOR.

“A ideia que as acções estão intrinsecamente ligadas à percepção remonta ao séc. XIX quando William James, na sua teoria ideomotora da acção, afirmou que “toda a representação mental de um movimento activa em determinado grau o movimento real que é o seu objecto. A implicação é que, observar, imaginar, preparar ou de qualquer maneira representar uma acção, excita os programas motores usados para executar essa mesma acção. O interesse nesta ideia cresceu na última década, em parte devido à descoberta dos

⁴¹ QUASHA, George - *Monika Weiss Vessels*. Chelsea Art Museum, New York City, March 20 - April 17, 2004. p.7.

neurónios espelho no córtex pré-motor. Estes neurónios activam-se tanto quando o macaco executa certos movimentos da mão, como quando ele observa outro macaco ou humano a executar movimentos similares”⁴²

Este ponto pretende dar continuidade àquilo que o trabalho de Monika Weiss reflecte, em relação à conexão directa entre o movimento do corpo e a sua representação. Perceber se este fenómeno pode ser estudado a partir da ideia de exemplificação apresentada por Goodman, dado que a permutabilidade entre o corpo em movimento e aquilo a que ele se refere é constante. Tenta-se perceber a influência entre a gestualidade implicada no registo do movimento e aquela que é utilizada no próprio movimento.

Acima de tudo, parece-nos que este fenómeno não se resume a uma questão visual, nem somente física, pelo que decidimos explorá-lo um pouco mais.

À luz da neurofisiologia, percebemos este fenómeno a partir da noção de neurónios-espelho no cérebro humano. Estes neurónios são activados tanto durante a execução de uma acção, como quando a observamos a ser executada por outros. Por outro lado, este problema também se relaciona com a semiótica experimental, no sentido em que relacionamos a acção executada com o seu referente.

Apresentamos para isso um exemplo que nos permite abordar esta questão sobre o ponto de vista do desenho de representação figurativo. Trata-se de um desenho elaborado a partir da observação de um corpo em movimento. Muito particularmente, a atenção deteve-se na parte inferior do corpo, nos membros inferiores.

⁴² **BLAKEMOR, Sarah Jayne. FRITH, Chris** - *The role of motor contagion in the prediction of action* in *Neuropsychologia* 43, 2005. p.260-267.

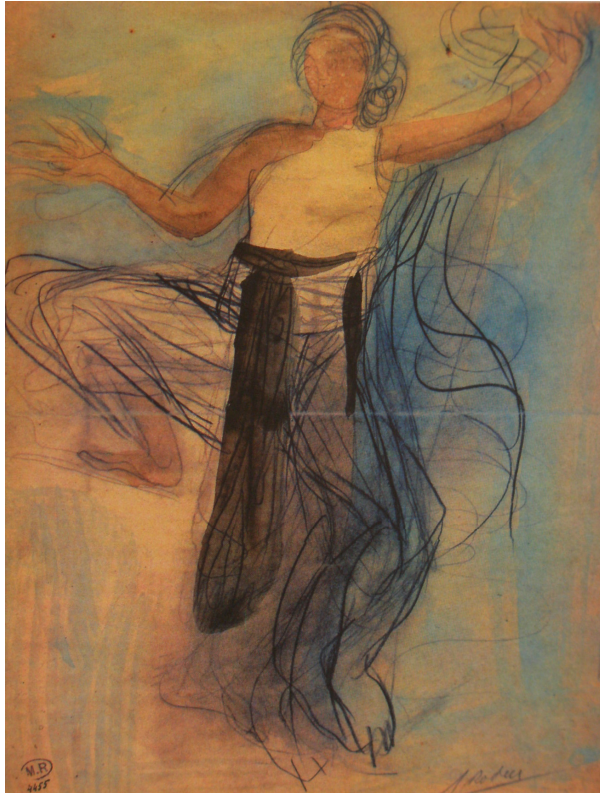


Imagem 22 - Auguste Rodin, Bailarina Combojiana, 1906.

São traços rápidos, sem qualquer controlo visual, numa espécie de sobreposição entre a mão que desenha e o olho que vê. Ambos estão activos ao mesmo tempo.

Esta coincidência de níveis, dá-se (1) no tempo de execução - a mão de quem desenha reage ao mesmo tempo de quem se move (2) na qualidade do movimento, tendo em consideração a velocidade, a pressão e a amplitude do gesto.

A intensidade reforçada na parte inferior do corpo permite-nos perceber a procura representacional de um corpo que hesita, que repete a acção de forma descontínua e com interferências.

O comportamento de quem se movimenta influencia os gestos de quem desenha, ao ponto de quase se sobrepor.

Gostaríamos no entanto de reforçar a ideia de que ao nível do desenho, o contágio motor não se resume apenas à percepção visual e representação gráfica de corpos num determinado espaço, mas que também nos informa de dados fundamentais sobre o sentido dos mesmos.

O acto do desenho torna-se exemplificativo do objecto a que se refere - ele contém as mesmas propriedades do seu referente: o movimento dançado do corpo.

O próximo ponto pretende ser esclarecedor do que temos vindo a desenvolver. Proporemos quatro tipologias, que nos permitirão fazer uma análise dos modos de representação do acto performativo no campo do desenho, tendo em conta que nos interessa a relação Espaço /Tempo, presente em todos eles de forma distinta.

3.4. ANÁLISE DOS MODOS DE REPRESENTAÇÃO DO ACTO PERFORMATIVO.

Neste ponto, iremos tentar perceber possíveis extensões e relações entre o sujeito, o gesto e a imagem, em relação com as variáveis - espaço e tempo da acção. Para isso definiram-se quatro tipologias de análise da representação do acto performativo:

- **A função coreográfica como observação:** desenhar o que outro realiza.
- **A função coreográfica como processo:** desenhar enquanto se realiza o acto performativo.
- **A função coreográfica como projecto:** desenhar para realizar o acto performativo.
- **A função coreográfica como documento:** desenhar o que se realizou.

Estas tipologias permitem uma análise transversal, dos vários estádios onde a representação do movimento acontece. Numa espécie de linha do tempo - Antes, Durante e Após - mas também Sobre... qualquer coisa, permitindo o desvio à norma e incorporando distintas fases de desenvolvimento da representação.

Apontaremos um exemplo para cada uma das tipologias, de forma a tornar mais visual a base conceptual que nos sustenta.

3.4.1. A FUNÇÃO COREOGRÁFICA COMO OBSERVAÇÃO: DESENHAR O QUE OUTRO REALIZA.

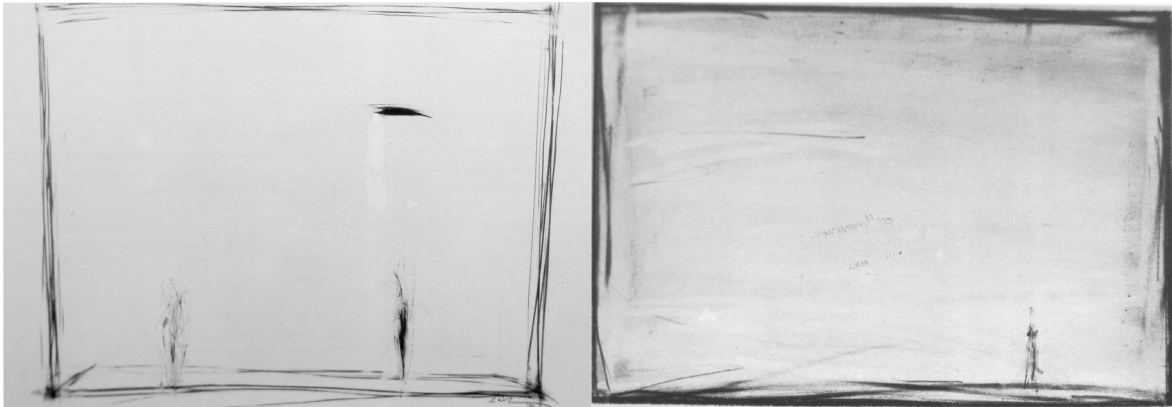


Imagem 23 - Bob Wilson, Einstein on the beach, lapis sobre papel, 80 x 106cm, 1976.

Bob Wilson desenvolveu uma série de desenhos elaborados, nos quais a cenografia, o vestuário, as máquinas teatrais, a música, estão todos no mesmo nível de entendimento, como componentes fundamentais para a compreensão do todo.

Trabalha fundamentalmente em práticas teatrais e desenvolve os seus desenhos segundo uma perspectiva de paisagem total, onde a ópera, o teatro, a dança não se distinguem. Os movimentos dos actores, dos bailarinos, dos intérpretes, são estudados lentamente, como se estivessem em câmara lenta e de forma quase expressionista são desenhados nos distintos suportes.

Wilson trabalha com o desenho de uma forma global, da mesma maneira como encara o próprio espectáculo que constrói. Ambos fazem parte da sua prática experimental e desta forma são perfeitamente contemporâneos. Mais do que trabalhar as coisas como meios para alcançar um fim, ele trabalha sempre com meios sem fim, numa exploração constante que pretende alargar o campo de percepção e conceptualmente abarcar novas perspectivas que de outra forma estariam automaticamente de fora.

O trabalho de Wilson estrutura um conceito coreográfico muito próximo do da coreógrafa Trisha Brown. Ambos exploram os movimentos individuais, sem pré-definições de cada intérprete.

Trabalham os movimentos em si, como potenciadores de sentido. As imagens mostram um trabalho que pretende "por em cena" uma função instrutiva do desenho, isto é, Wilson usa o desenho ao

mesmo nível de entendimento de outras formas de representação - figurinos, cenários, texto - o desenho permite pensar um todo, indica uma estrutura base de onde se parte e que se vai estruturando à medida que se vai construindo. Ao mesmo tempo é uma forma de exemplificação, pois assume-se como aquilo a que se refere, ou um exemplo de um esquema saturado onde todos os pormenores são importantes e significam.

3.4.2. A FUNÇÃO COREOGRÁFICA COMO PROCESSO: DESENHAR ENQUANTO SE REALIZA O ACTO PERFORMATIVO.

As imagens mostram uma performance levada a cabo pela coreografa Trisha Brown, onde explora a representação do acto performativo. Este exemplo permite-nos pensar sobre uma função coreográfica do desenho distinta da notação coreográfica tradicional e introduz um novo tipo de notação sobre a qual nos iremos debruçar.



Imagem 24 e 25 - Trisha Brown, *Its a Draw-Live Feed*, 2003

Colocaríamos a hipótese de falar numa espécie de notação indicial, que opera através de registos que o corpo marca sobre uma superfície numa relação de contiguidade. Sabemos pois, que a ideia de notação está relacionada com sistemas fortemente codificados, pelo que apenas deixamos esta questão em aberto para uma futura reflexão.

As notações às quais nos debruçamos aqui, dirigem-se mais à reflexão criativa do que à informação de acontecimentos, oscilando entre o caderno de projectos, esboços e entre o carácter autónomo do desenho, fruto de uma prática artística experimental.

O trabalho de Trisha Brown, demonstra uma liberdade de interpretação total, impossível de repetir, tornando cada momento um acto performativo único.

O desenho é o registo de um processo de desaparecimento - representação sem reprodução - o objecto surge como comissura, como um "estar entre".

O seu trabalho persegue a singularidade do corpo, do gesto, de uma interpretação interna dos corpos que se movimentam e estabelecem nesse exacto momento os seus códigos de criação.

Exemplos como este permitem pensar o momento de criação em expansão. A representação acontece ao mesmo nível da acção.

3.4.3. A FUNÇÃO COREOGRÁFICA COMO PROJECTO: DESENHAR PARA REALIZAR O ACTO PERFORMATIVO.

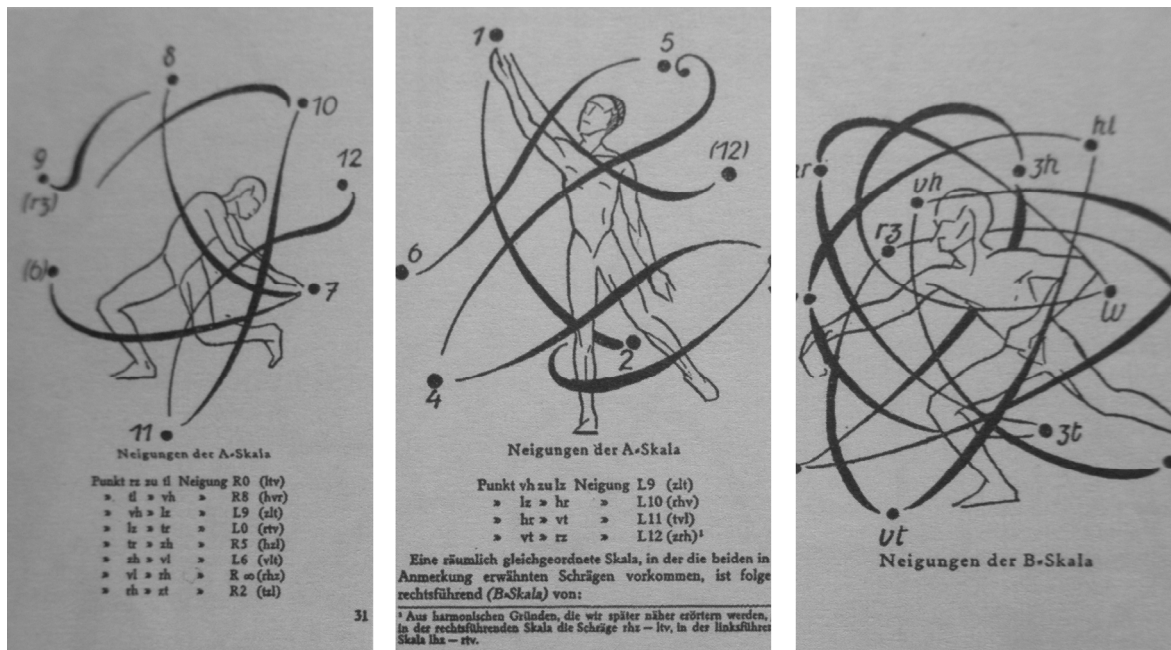


Imagem 26 - R. Von Laban, Notação coreológica, Alemanha, 1926.

R. Von Laban, estudou durante longos anos o corpo humano em toda a sua complexidade, sendo uma das principais figuras da notação coreográfica. Apesar da sua linguagem - cinetografia - ser extremamente complexa, levando a que não tivesse a aplicação desejada, o seu método foi muito importante para as novas orientações da Dança Contemporânea, tendo distintos seguidores. Laban criou uma linguagem própria, um vocabulário sistemático para descrever os movimentos qualitativamente e quantitativamente que se aplicou na dança, no desporto, no teatro, no design, na antropologia, psiquiatria, sociologia, etc...

" O instrumento principal deste estudo é: O CORPO HUMANO. O segundo componente é O ESPAÇO, onde o corpo se move e onde desenha as suas formas. O terceiro elemento de análise corresponde às qualidades do movimento O ESFORÇO ENERGÉTICO, que descreve como o corpo se move e desenha formas no espaço."⁴³

⁴³ MOLLÁ, Catalina Ruiz e MOLINA, Juan José Gomez - "El dibujo del coreógrafo" in *Dibujo y profesión 1 - La Representación de la representación - danza, teatro, cine, música*. Ediciones Cátedra. Madrid. 2007. p.118.

Toda a pesquisa de Laban situa-se ao nível de uma representação gráfica que pretende perdurar no tempo e ser interpretada inúmeras vezes. Ele cria as suas notações coreográficas para os bailarinos as interpretarem, seguindo os seus códigos.

No entanto, a notação tradicional também evoluiu e foi-se adaptando às necessidades criativas dos criadores da época.

Um momento importante ao nível da representação coreográfica está no trabalho de V. Nijinsky, que marca um ponto de viragem no campo da Dança, pois parte da estrutura clássica, formal e complexa de Laban e abre portas ao campo da interpretação.

O seu trabalho abre pela primeira vez hipótese a uma interpretação de sentido, aproximando-se daquilo a que hoje conhecemos por desenho coreográfico.

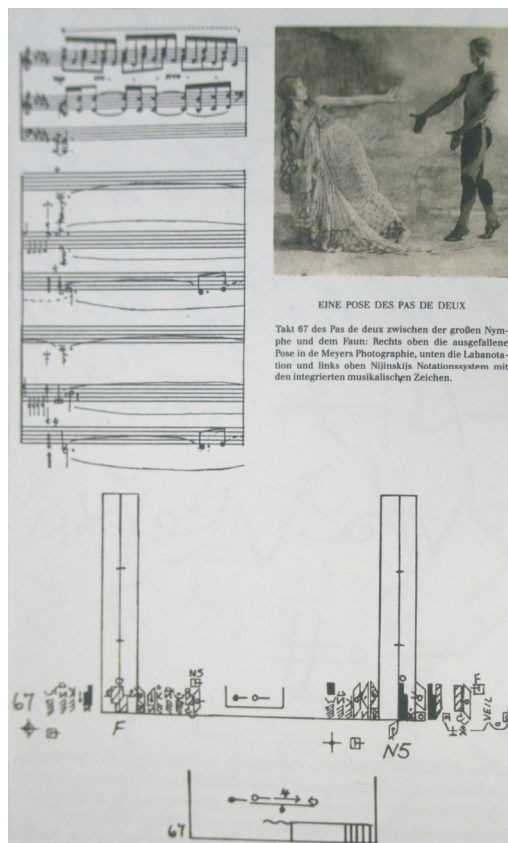


Imagem 27 - Notação Coreológica realizada por V. Nijinsky, Rússia, 1912.

As indicações que são dadas ao bailarino são suficientemente abstractas para serem interpretadas à luz da sua experiência enquanto corpo que se move.

Os bailarinos estão descalços, o feminino e o masculino aparecem no mesmo plano, desloca a notação da composição musical e cria

um espaço independente para a notação coreográfica. O desenho não estabelece uma relação analógica com os movimentos, apenas informa de algumas características da acção: como retroceder, avançar, saltar, cair...

O bailarino, actor ou intérprete, deve na verdade interiorizar as informações e projectá-las na dança, através de um conhecimento integrador do movimento.

Outro ponto também importante é a introdução da fotografia, criando uma visão global do espectáculo. Este tipo de desenho, passa a ser efectuado antes e depois da acção se desenrolar, cruzando ideias e permitindo uma constante evolução.

Foi lançada uma colecção de livros - *The Advanced Labanotation*⁴⁴ series - onde se apresentam os símbolos, as regras e os métodos de interpretação da notação de movimento publicada na Alemanha em 1928. Nesta colecção é possível encontrar números específicos sobre as distintas partes do corpo, por exemplo, num deles, sobre as mãos e dedos podemos encontrar um estudo aprofundado sobre as múltiplas capacidades de movimento deste membro.

Estas publicações demonstram que este tipo de notação do movimento é extremamente codificada e pretende ser universal para uma possível interpretação e repetição.

Estes documentos permitem também uma análise de uma linguagem oposta àquela que será de maior interesse nesta investigação. Por oposição podemos obter informações importantes, que nos ajudam a distinguir estes dois extremos de um mesmo problema, ao nível dos sistemas de representação do movimento (1) Denotação (2) Exemplificação.

⁴⁴ GUEST, Ann Hutchinson e KOLFF, Joukje - *Advanced Labanotation - Issue 5*. Dance Books Ltd, Hampshire.2002.

3.4.4. A FUNÇÃO COREOGRÁFICA COMO DOCUMENTO: DESENHAR O QUE SE REALIZOU.

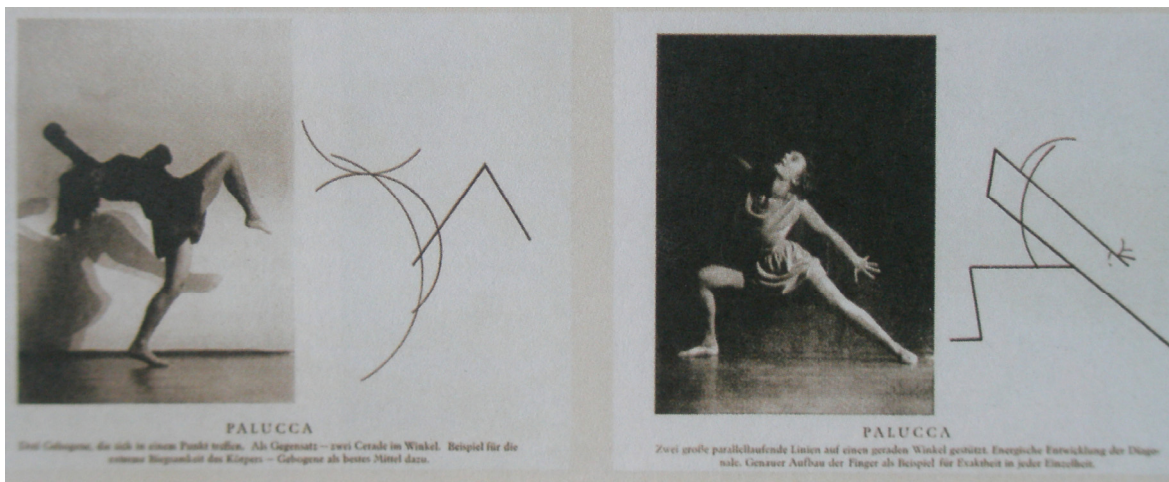


Imagem 28 - Vassily Kandinsky, análise gráfica de Palucca.

O exemplo que aqui se apresenta, remonta à produção da Bauhaus, onde a dança e o teatro ocuparam um papel determinante.

Foram efectuados inúmeros estudos ao nível do corpo do bailarino ou do actor, do vestuário, dos cenários, etc. Até hoje foram-se conservando exemplares absolutamente incríveis que nos demonstram um olhar aberto e perspicaz destes artistas.

Este estudo de Kandisky apresenta um olhar posterior a uma acção desenvolvida por uma bailarina. Faz uso da fotografia como meio para simplificar os traços essenciais do movimento a efectuar.

Parte do registo de uma interpretação e parte dela para formalizar o movimento e o transcrever para uma linguagem quase abstracta.

Este ponto, está associado a um tipo de desenho que pretende corrigir, seleccionar, definir o que fica e o que sai, muito ligado ao acto de decidir.

Poderá assumir um lado mais de esquisso, como um treinador de futebol o faz quando risca sobre um suporte as tácticas do jogo, de forma rápida e eficaz, ou um lado mais formal, como é o caso de Kandisky.

Com a evolução do vídeo, da fotografia e do desenho assistido por computador, o paradigma do desenho notacional poderia ter ficado para um segundo plano, no entanto, eles complementam-se.

As distintas áreas, vão permutando, vão-se nutrindo mutuamente consoante as necessidades dos projectos artísticos.

As novas tecnologias são usadas fundamentalmente como forma de registo, no entanto ao contrário do que poderíamos esperar, estas ferramentas apenas nos colocam perante uma visão globalizante da acção, sendo ainda necessário uma outra abordagem, de forma a explorar as características qualitativas destes corpos no espaço e tempo da acção.

O Desenho neste sentido, proporciona dados fundamentais acerca do significado destes corpos.

Numa recente edição de José Gomez Molina, o autor afirma que na verdade " o verdadeiro problema é de ordem conceptual. Mesmo que dispuséssemos de maior capacidade de informação, a questão fundamental é que a dança contemporânea sendo uma proposta aberta à interpretação, de feito irrepitível, entra em colisão com este registo minucioso, levando-nos ao efeito paradoxal de que estes desenvolvimentos são ineficazes para transmitir as coreografias de um certo repertório."⁴⁵

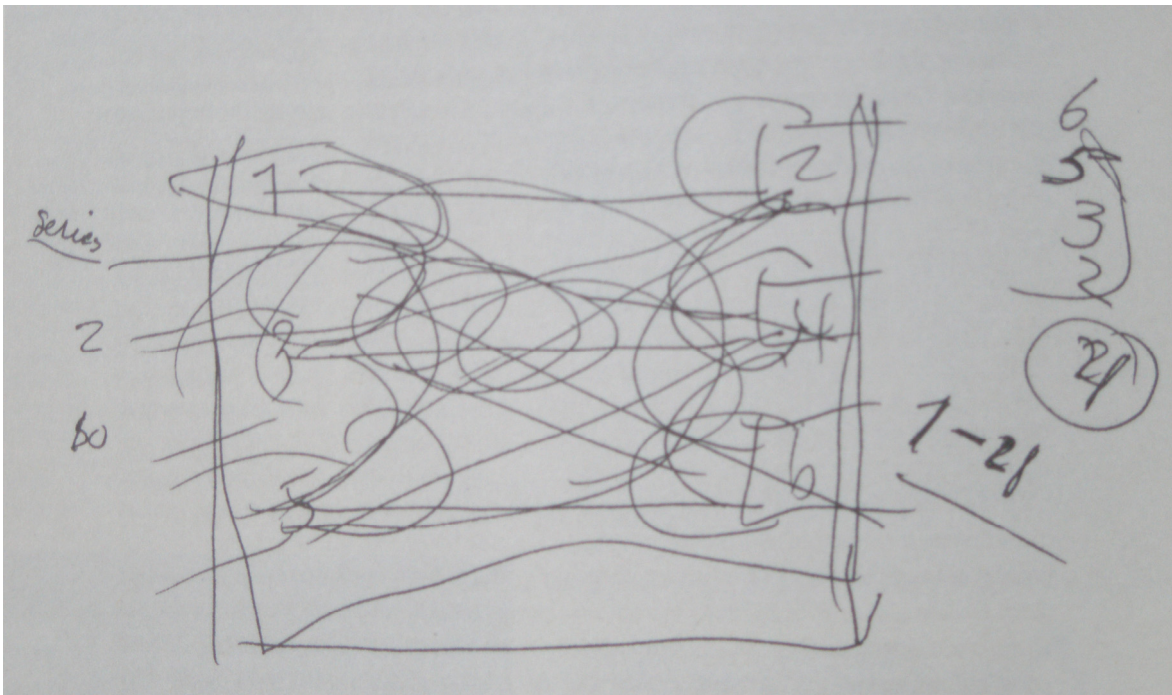


Imagem 29 - Notação coreográfica realizada por Merce Cunningham, 1958.

⁴⁵ MOLLÁ, Catalina Ruiz e MOLINA, Juan José Gomez - "El dibujo del coreógrafo" in *Dibujo y profesión 1 - La Representación de la representación - danza, teatro, cine, música*. Ediciones Cátedra.Madrid. 2007. p.130.

Os trabalhos de Merce Cunningham de 1958, são um bom exemplo desta linha coreográfica.

Não existe um registo de coisas concretas, mas são sim uma afirmação de uma certa postura intelectual. A acção é situada num território muito diferente do de V. Laban, agora não é necessário definir posições ou posturas dos corpos em acção, deixando um caminho aberto à improvisação, que explora o diálogo dos corpos com o espaço na sua transformação visual.

" A obra é concebida para todos e por todos, rompendo os esquemas caracteristicamente teatrais e cinéticos."⁴⁶

Este fenómeno fez com que distintas linhas de representação coreográfica se desenvolvessem, mais informais, mais próximas do caderno de apontamentos do que do lado de edição que os exemplos clássicos nos apresentavam.

Por outro lado, estas práticas evoluíram para uma proximidade ao desenho autónomo, livre de qualquer significado e/ou referente, mas abordaremos melhor algumas destas práticas no próximo capítulo.

⁴⁶ Idem. p.133.

3.5. CONCLUSÕES PARCIAIS

Os desenhos e as notações coreográficos raramente são de conhecimento público, mesmo sendo mais do que simples registos de memória, como verificamos nos exemplos aqui presentes.

As representações gráficas dos actos performativos abrem horizontes visuais e conceptuais que nos questionam acerca da percepção das coisas que nos rodeiam.

Tal como acontece na pintura, a dança moderna evoluiu de forma independente dos sistemas de representação tradicional, para sistemas de representação livres, onde o acto performativo e o registo dessa acção são encarados como uma unidade.

Este capítulo explorou a relação que os agentes destas práticas artísticas estabelecem entre si.

Tentamos perceber possíveis extensões e relações entre o sujeito, o gesto e a imagem, em relação com as variáveis - espaço e tempo da acção. Foi possível definir quatro tipos onde a função coreográfica se torna evidente: desenhar o que se vê, desenhar o que se faz, desenhar para comprometer outro a fazer e desenhar para se comprometer a si próprio a fazer.

Iremos no entanto aprofundar dois casos de estudo: (1) Giuseppe Penone, numa relação com o acto performativo que parte directamente do desenho e (2) Trisha Brown, numa relação que começa com a dança para chegar ao desenho.

Desta forma o próximo capítulo terá como base as práticas destes criadores e o quarto pretende mostrar como é que uma investigação teórica nutre diariamente uma prática artística, mostrando exemplos de projectos desenvolvidos durante estes dois anos de investigação do Mestrado em Teoria e Prática do desenho.

CAP 4. ANÁLISE DE CASOS DE ESTUDO PARADIGMÁTICOS DA RELAÇÃO ENTRE OS ACTOS PERFORMATIVOS E O DESENHO.

Este ponto irá aprofundar dois casos de estudo: (1) Giuseppe Penone, numa relação com o acto performativo que parte directamente do desenho e (2) Trisha Brown, numa relação que começa com a dança para chegar ao desenho.

Partiremos então de dois pontos que consideramos essenciais:

(1) As práticas indiciárias que exploram a ideia de marca que surge pela relação de contiguidade entre o corpo e os objectos, particularmente em Giuseppe Penone e (2) As práticas que operam por exemplificação, numa relação muito directa entre a acção percebida e a acção executada, seguindo o exemplo de Trisha Brown.

Qual o motivo da escolha destes dois artistas e não outros?

Por um lado, apresentamos um caso paradigmático nas Artes Visuais - Giuseppe Penone - que relaciona a escala do homem com a escala do processo de desenvolvimento natural. O homem passa a ser visto como parte integrante do mundo natural e assume as mesmas qualidades dos elementos que lhe pertencem.

No desenho e na escultura desenvolve uma percepção háptica que nos interessa reforçar. Acima de tudo explora a ideia de disciplina do minúsculo que nos relaciona com Foucault - Entendimento do corpo composto por partes, onde o pormenor é um importante elemento construtor, onde o mínimo detalhe significa - Esta ideia, abre o campo da percepção ao mínimo detalhe.

O corpo é encarado como um todo constituído pela soma das partes. Cada parte é analisada ao pormenor e conceptualizada. Impressões digitais, decalques, marcas corporais, são apenas exemplos de imagens que se trabalham em distintas escalas. Quase como um arqueólogo, Penone explora o corpo, desde o simples poro da pele até à cartografia total dos membros. O seu trabalho situa-se entre o desenho e a escultura numa complexa passagem entre um desenho que se torna escultura e uma escultura que se torna desenho. De alguma forma, relacionamos mais uma vez com a ideia de índice, de um registo por indexação, da marca numa superfície

através do contacto entre duas partes, de uma mutabilidade recíproca das superfícies.

Por outro lado, apresentamos um segundo caso de estudo no campo cénico da dança - Trisha Brown - que desenvolve a sua prática entre o campo da Dança e das Artes Visuais.

Este exemplo, surge como representativo de um modo de pensar o desenho numa relação muito directa entre a acção percebida, a acção executada e a acção representada. A sua prática inicialmente explorava o desenho como ferramenta de representação da composição coreográfica, mas foi ganhando autonomia e permitindo um estudo dos limites do corpo. Quer seja em folhas de papel, no espaço cénico ou na parede, a sua prática situa-se entre a improvisação, a criação e a repetição de acções e suas representações.

Em ambos os autores, há um reconhecer da importância do gesto no processo de criação, no qual os gestos são tanto sujeitos como objectos da obra de arte. O foco de atenção é voltado para gestos do quotidiano: como o simples tocar, o esfregar, pressionar, moldar, rodar, saltar, desenhar...

Reforçam um sentido retórico nas práticas performativas entre aquilo a que chamamos de acto-imagem e de imagem-acto. Numa oscilação entre o performativo e o desenho, o acto passa a ser imagem, ou vice-versa, a imagem é entendida pelo acto que a precedeu.

Interessou-nos pois relacionar os dois exemplos, pela pertinência que apresentam numa leitura do campo do desenho que se relaciona com o campo dos estudos performativos.

Ambos desenvolvem mecanismos criativos motivados pelo uso do acto performativo, como unidade mínima de uma linguagem ou processo, e concebem o desenho na dimensão temporal da sua prática.

4.1. CASO DE ESTUDO I - GIUSEPPE PENONE

Giuseppe Penone apresenta-se como o nosso primeiro caso de estudo. Após uma breve introdução contextual do seu trabalho iremos abordar alguns exemplos que nos ajudarão a clarificar o que colocamos aqui em questão. Essencialmente interessa-nos abordar o trabalho de Giuseppe Penone a partir da relação do desenho com o corpo. De que forma é explorada a representação do corpo? Que corpo é este que Penone faz apologia?

Giuseppe Penone situa a sua produção na Arte Povera.

Neste campo, interessa-nos focar a natureza pluridisciplinar que lhe é patente, a nível conceptual e técnico. A relação directa entre corpo e espaço de enunciação, considerando que essa relação é, geralmente, portadora de um sentido metafórico.

Torna-se pertinente, através das práticas dos artistas relacionados com este termo, um novo alfabeto, uma linguagem não mediada da experiência real; que não é nem visualmente nem verbalmente representacional, nem figurativa ou abstracta.

Exploram-se sim, diferentes dimensões perceptuais e sensíveis entre o Sujeito e o Mundo posicionando uma noção de conhecimento que funciona numa relação "horizontal" na qual o desenho, como representação gráfica, assume um papel primordial.

Na globalidade do seu trabalho existe uma relação estreita entre o Homem e a Natureza, considerando que esta é um organismo que se auto-regula, com regras e leis próprias, é autopoietica. Considera que este meio natural se rege por uma linguagem própria que lhe permite desenvolver um modo organizativo e autosuficiente perante todos os organismos vivos, nomeadamente o Homem.

A esta linguagem Penone chama arte. Esta arte de Penone, é feita de formas que derivam do orgânico, daquilo que é biológico e assume forma enquanto marca, imagem ou palavra.

Estes três itens são para nós muito importantes, pois relacionam-se com um modo de representação que antes abordamos. Está sempre presente no seu trabalho através da ideia de marca, de índice, que funciona por contiguidade, em estreita relação com a realidade a que se refere.

Este modo de representação é, para Penone, uma forma de chamar a atenção sobre uma visão do natural que ele não quer deixar esquecida. Um olhar atento, de pormenor, do mínimo detalhe, quase

como Foucault explora o gesto mínimo, que se detêm nos pormenores.

Na verdade toda a sua obra coloca o corpo no centro da sua produção, em relação com os outros organismos vivos. O sujeito torna-se parte deste organismo, o que significa passar de sujeito a objecto e fazer parte neste processo global.

Impressões de pele, linhas da mão, unhas e veias são apenas alguns exemplos constantes nos seus trabalhos onde se percebe uma estreita conexão entre o corpo do homem e as folhas de árvores, as rochas, a água, os animais...

"Podemos usar as nossas unhas para escavar. É a primeira parte do nosso corpo, que entra em contacto com a terra e mantêm os sedimentos ou os traços desse contacto.

A terra por baixo das unhas é ela própria escultura, da mesma forma como respirar pó o é, ou o contacto do nosso corpo com uma matéria onde deixa as suas marcas."⁴⁷

Consideremos o seguinte exemplo que apresenta uma estreita relação entre o corpo do homem e o natural.

Existem 6 versões deste trabalho que foram elaboradas entre 1981 e 1987.



Imagem 30 - Giuseppe Penone, Essere fiume [Ser um Rio], 1981-1987, 2 pedras de rio, 40x40x50cm.

⁴⁷ PENONE, Giuseppe - in *Paesaggi del Cervello*, Catálogo da exposição 13 Setembro - 23 Novembro 2003. Ex Chiesa della Maddalena. Centro per le arti visive Pescheria, Istituzione Comunale. p.58.

Em **Essere Fiume** [Ser um Rio] (imagem 30) o artista retira uma pedra do leito do rio. De seguida faz o trajecto que a pedra fez, rio acima à procura do local onde é normal encontrar deste tipo de pedras. Retira deste local uma outra pedra, do mesmo tipo da primeira.

Usa esta pedra para imitar a primeira, para a duplicar, ao mínimo detalhe, ao mínimo pormenor. Copia cada forma, cada curva, cada textura e usa para isso lixa de areia e um bisel. Numa acção lenta, demorada e pormenorizada, Penone cria uma réplica deste objecto, deste elemento. Penone vê o rio como um organismo que absorve, transforma e expele substâncias, quase como o estômago humano.

Desta forma, ser rio, significa duplicar, mas duplicar num tempo diferente, não aquele pelo qual a pedra passa quando cai rio abaixo, resultado da água corrente.

Este duplicar significa tomar o lugar deste agente natural e adquirir os princípios de uma linguagem que se torna nossa, agora uma linguagem comum.

Toda a acção nos permite pensar um campo alargado do desenho, onde o corpo funciona exemplificativamente, representando o rio e agindo como ele. O corpo molda a pedra tal como o rio, mas em circunstâncias diferentes, particulares à sua morfologia.

Um rio é um transportador, um movedor de montanhas. As transformações que o rio faz nas grandes rochas por onde passa, vão deixando marcas. O rio passa, bate, cria fissuras, arrasta objectos e volumes, estabelece pressões e vai transformando os espaços. Vai desfazendo rochas, tornando-as em pedras e posteriormente em cascalho, areia e pó... O rio revela a forma e a matéria que se previa perdurar no espaço e tempo.

Quer literal quer metaforicamente este corpo representa a água do rio e transforma esta matéria à semelhança de um referente específico - a pedra já moldada pelas águas. Um restaurar da natureza é aquilo a que Penone se propôs. Uma correspondência muito directa é estabelecida entre a acção do rio e a acção do escultor sobre este elemento natural.

Verificamos também uma relação táctil muito forte, uma sensibilidade mínima, atenta ao pormenor de uma superfície. Este trabalho apresenta isto mesmo, a dureza, a suavidade, o frio, o quente, o peso, a rugosidade, a textura, a fluidez da água, a

velocidade, tudo isto fica impresso nesta pedra, pensada como matéria viva.

De seguida apresentamos outros dois exemplos que iniciam de alguma forma uma nova fase de produção.

Suture [Suturas] (imagem 31) e **Paesaggio del cervello**, [Paisagem cerebral] (imagens 33 e 34) são dois exemplos do estudo do corpo no campo do desenho. Marcam o início de uma **exploração do interior do corpo, de uma morfologia.**

Suture é uma estrutura elaborada em folhas de aço onduladas. Elas mostram as suturas que fecham as quatro partes do crânio. No centro, uma forma em Y, um tubo de pexiglas cheio de terra, suporta as folhas de metal.

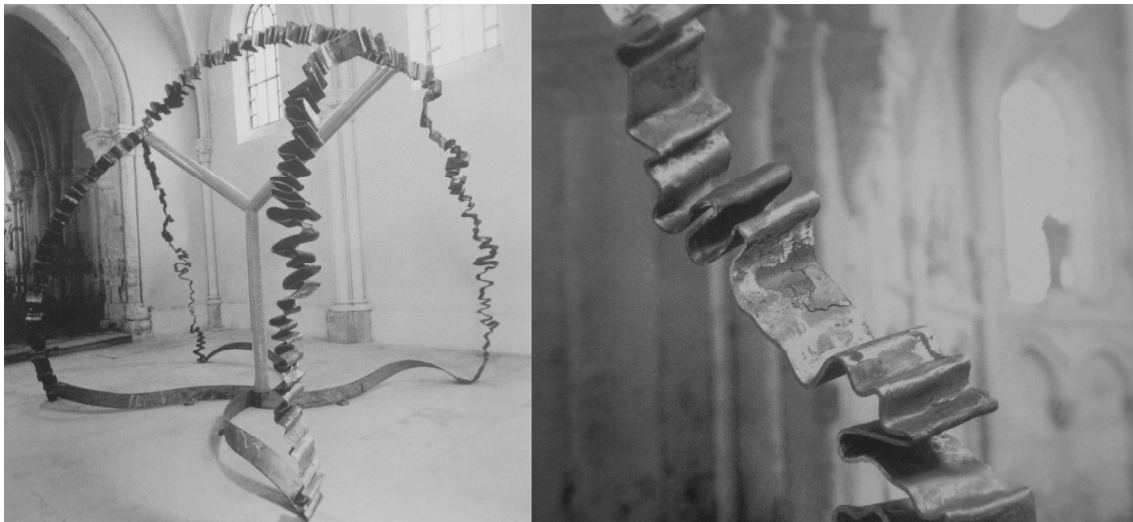


Imagem 31- Giuseppe Penone, Suture [Suturas], 1987-1990
Aço, pexiglas, terra - 350x400x370cm - coleção do artista.

Em Suture, Penone analisa o interior de um crânio. A imagem criada surge como um negativo. A imagem do cérebro que estaria no seu interior aparece representada através de uma série de marcas que passaram da massa cerebral, para a superfície de osso, mas que permitiu ao longo do tempo um mapeamento das linhas mais fortes. Surge uma área vazia, rodeada por linhas que representam a natureza irregular dos pontos que fecham as quatro partes do crânio. Do pormenor para o geral a imagem foi construída através de uma leitura pormenorizada, das saliências e das texturas que a definiam.

A escultura surge em duplicado, quase como aconteceu com as pedras do rio. As marcas naturais que ficaram impressas no crânio, são representadas em negativo para uma outra superfície.

Funcionam quase como o papel químico, a sua função é a duplicação de uma imagem.

Svolgere la propria pelle [Desenvolver a própria pele] apresenta-se como uma série que Penone desenvolve desde inícios dos anos 70 até aos anos 90. Durante este período, Penone desenvolve o seu trabalho em volta de marcas, de traços, de impressões, através de diversos meios baseados na ideia de contacto, em acções que operam por uma relação de contiguidade entre objecto e a sua representação. Ele explora diversas acções que se baseiam, no pressionar algo para obter uma marca, um índice. Desta forma apresentamos alguns exemplos que nos ajudam a reflectir sobre a importância conceptual destes trabalhos na totalidade da sua obra.

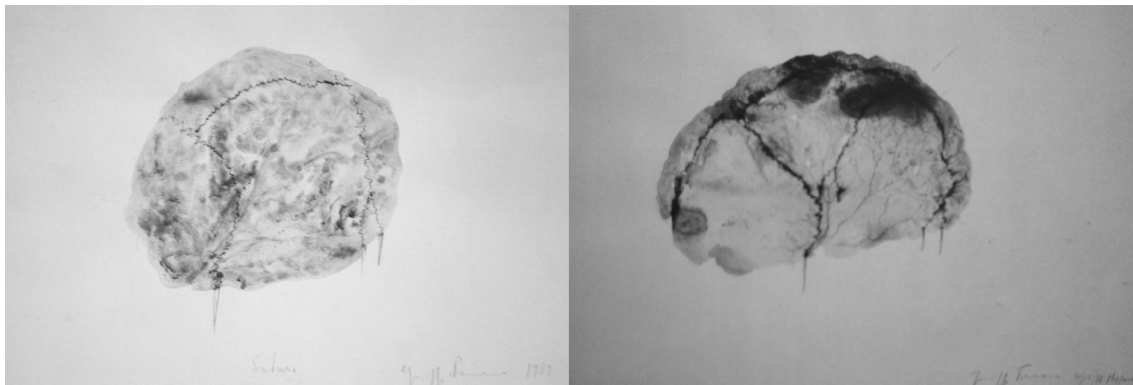
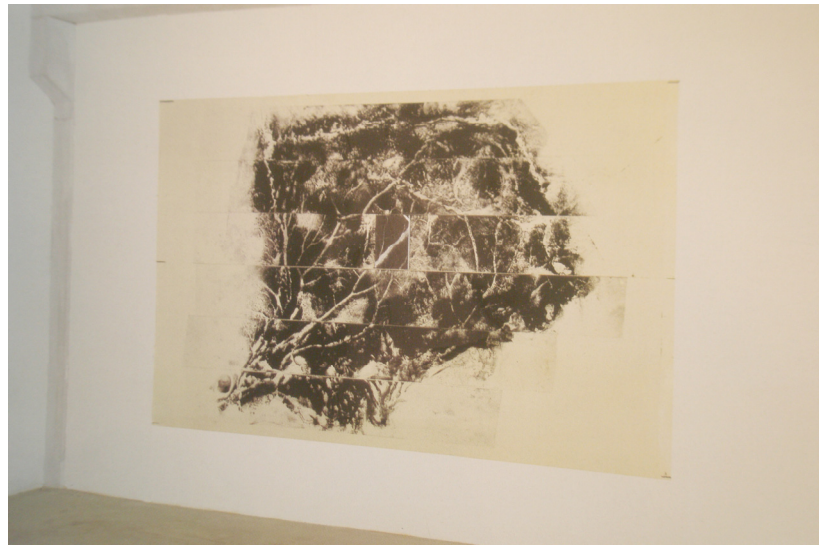
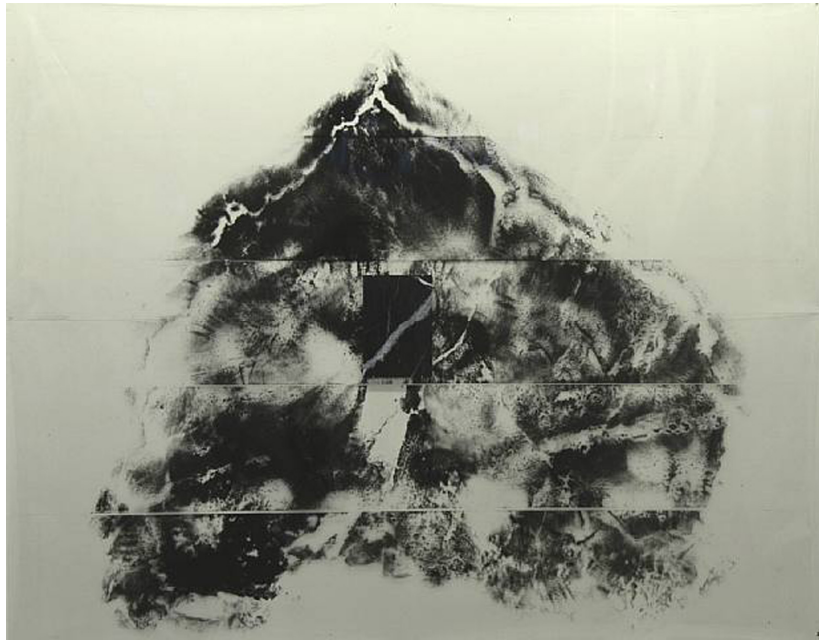


Imagem 32- Giuseppe Penone, *Svolgere la propria pelle* [Desenvolver a propria pele], 1970-1990, Estudos.

Os exemplos da imagem 32 são dois estudos de representação do crânio humano. Após a colocação de carvão em pó no interior do crânio, Penone assume o papel de um detective, vai à procura de todas as impressões deixadas pela massa cerebral, na superfície óssea. Usando fita adesiva colocada na superfície do osso, o artista constrói um mapa do interior do crânio com as marcas da massa cerebral impressas. As marcas que a massa cerebral deixa no osso funcionam por indexação, assim como as marcas que o artista duplica para obter o desenho.

Paesaggio del cervello, [Paisagem cerebral] (imagem 33) surge como seguimento destes trabalhos. Agora vemos o interior do crânio a transformar-se em paisagem. Grandes superfícies são preenchidas com as marcas do seu interior.



Imagens 33 e 34 - Giuseppe Penone, *Paesaggio del cervello* [Paisagem Cerebral], 1990, Fotografias ampliadas em acetato, placa de mármore, 200x300cm.

Estes trabalhos são ampliações fotográficas em acetato, da fita adesiva usada para obter as imagens do crânio. Existem vários exemplos desta série, algumas têm aplicações de matérias naturais e outras de mármore preto, que normalmente é colocado alinhando os veios de ambas as superfícies.

"O sentido do olhar e do toque fundem-se no visual e no háptico, no icónico e no indiciário."⁴⁸

⁴⁸ **PENONE, Giuseppe** - *The Imprint of Drawing*, ed. Catherine de Zegher, Drawing Center, New York, 2004. p.29.

A relação da visão com o tacto, torna-se diferente do normal. Formas mínimas são ampliadas, pormenores nunca vistos são agora revelados; o mínimo detalhe é ampliado inúmeras vezes e é revelador de sentido.

Philippe Piguet, no texto presente no catálogo de uma exposição individual de 1991, na igreja Romana de Courmelois, Val-de-Vesle, perto de Reims, interpreta este trabalho (imagem 35) como uma "geologia da memória", sublinhando a relação simbólica entre a evolução do cérebro humano e o crescimento das plantas.

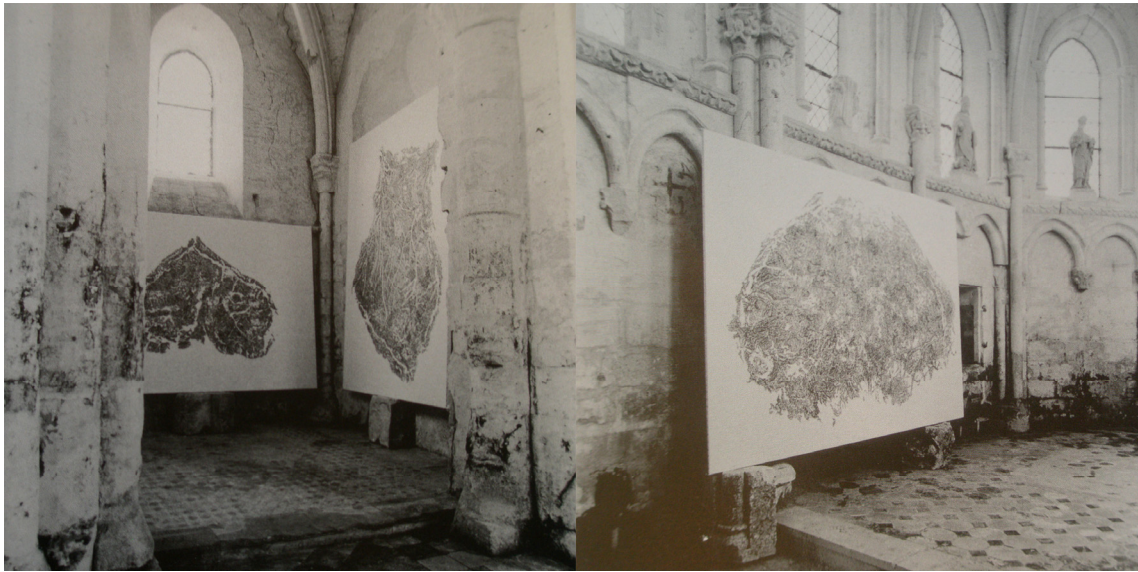


Imagem 35- Giuseppe Penone, *Paesaggio del cervello* [Paisagem cerebral], vista de exposição, 1991.

Numa entrevista com Penone, Catherine de Zeger, questiona-o acerca desta relação: " O desenho organiza o espaço: traça linhas que cobrem apenas pequenas partes do espaço, mas não é algo que se encerra. O desenho revela mais do que esconde."⁴⁹

Esta ideia é pertinente, no sentido de que o desenho se apresenta como um contínuo processo de transformação.

⁴⁹ **PENONE, Giuseppe** - in *The Imprint of Drawing*, ed. Catherine de Zegher, Drawing Center, New York, 2004. p.30.



Imagem 36 - Giuseppe Penone, *Svolgere la propria pelle* [Desenvolver a própria pele], 1972, emulsão fotográfica, janela, 10 partes, 18x13cm.

Consideremos agora um outro exemplo de 1972: Este trabalho transforma o sentido do tacto numa experiência visual, ao imprimir fotografias de marcas da totalidade do seu corpo, directamente numa janela preparada com emulsão fotográfica.

A janela torna-se uma superfície de representação da representação. Ao nos confrontarmos com ela, percebemos que as marcas corporais surgem como um filtro; o corpo assume-se como filtro entre nós e a realidade. As marcas que permanecem na superfície funcionam como lupa da realidade que conseguimos ver.

Importa assinalar uma preocupação sobre a quantidade de signos voluntários e involuntários que o corpo dissemina e espalha em diversas superfícies. A proposta de Penone é desenvolver uma imagem como uma impressão digital, uma forma automática e inconsciente tornando-a consciente e voluntária através do acto de desenhar.

Mapear impressões em diversos materiais é um dos aspectos fundamentais do seu trabalho. A impressão é efémera dado que a próxima marca pode imediatamente cancelar a última que se fez. Por isso falamos de imagens involuntárias que podem ser isoladas, mapeadas e transformadas num todo, que marca o seu tempo em superfícies de vários materiais, desde as marcas dos dedos aos grãos de uma pedra. Sobre isto, Penone refere que:

“Quando deixamos uma impressão digital numa superfície, deixamos uma imagem. Esta imagem é animal, não é uma imagem cultural. É uma imagem que identifica o indivíduo, mas que não tem qualquer valor para os outros indivíduos. Aliás, nós passamos uma parte significativa das nossas vidas a apagar as impressões que deixamos.”⁵⁰

Podemos afirmar que de todas as marcas presentes na sua obra, as que correspondem ao interior do crânio são as mais improváveis,

⁵⁰ **PENONE, Giuseppe** - in *The Imprint of Drawing*, ed. Catherine de Zegher, Drawing Center, New York, 2004. p.29.

dado que não é algo com que habitualmente convivemos. Torná-las visíveis é tornar esta imagem involuntária consciente, identificável, sobre a qual podemos pensar. É apontar a nossa percepção para um aspecto da realidade que de outra forma seria invisível.

O procedimento que o artista toma para explorar esta ideia ao longo dos anos varia e estrutura-se em diferentes fases: (1) Obter marcas do seu corpo - previamente revestido de pigmento - através da colocação de fita adesiva sobre a pele, ou (2) imprimindo o seu próprio corpo directamente numa superfície, ou (3) colocando uma camada muito fina de resina nas pálpebras e logo após, fotografar a imagem que deriva desse contacto, ampliando-as posteriormente sobre papel ou outras superfícies. Deste processo, são feitas transcrições da imagem com carvão ou lápis grafite, através da acção de desenhar.

Há que referir uma dupla conjugação entre interior e exterior, entre o macro e o micro. Estas imagens, quando projectadas sobre uma superfície em grande escala, transportam o espectador para uma outra dimensão, um espaço virtual, onde não sabemos que directrizes seguir. O interior minúsculo e pormenorizado torna-se numa representação de grandes dimensões, à escala sobre-humana e o inverso, aquilo que são marcas explícitas de partes do corpo, reconhecíveis e claras, surgem em universos mínimos, do detalhe, quase imperceptíveis, transformando a nossa percepção visual.

Um outro exemplo (imagens 37 a 44) explora esta ideia de interior e exterior. Um livro, onde se explora o mesmo sentido de percepção háptica. Cada página contém seis fotografias, elaboradas a partir das marcas de várias partes do corpo, que são deixadas na superfície de um vidro, ao se pressionar para obter uma qualquer imagem.

Página a página a superfície do corpo é confrontada com uma superfície plana, rígida, fria do próprio vidro. O traço mínimo de cada acção torna-se visível através desta projecção de imagem. Explora-se um sentido de toque abrangente. O corpo do quotidiano toca na roupa ao se vestir, nos objectos que manipula, no ar que o envolve diariamente. Este sentido global é aquilo que Penone tenta captar com estas variadas imagens.

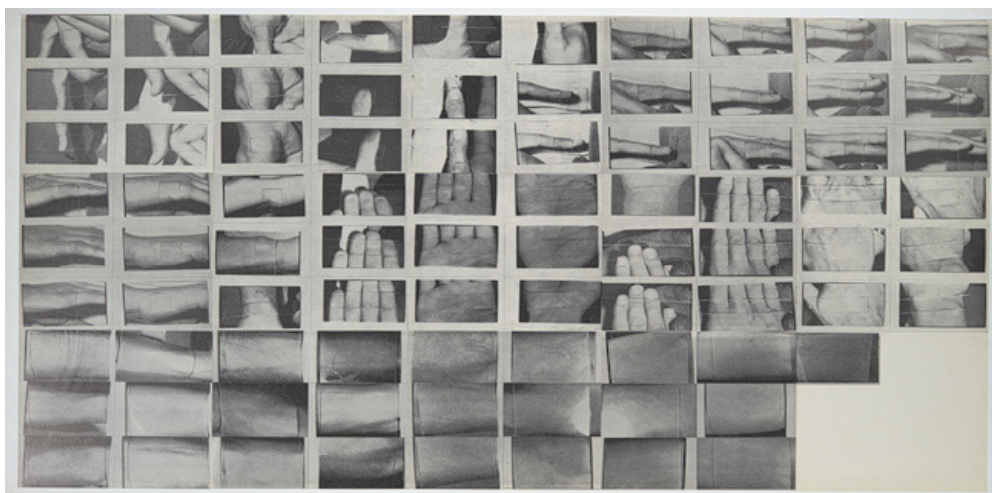


Imagem 37

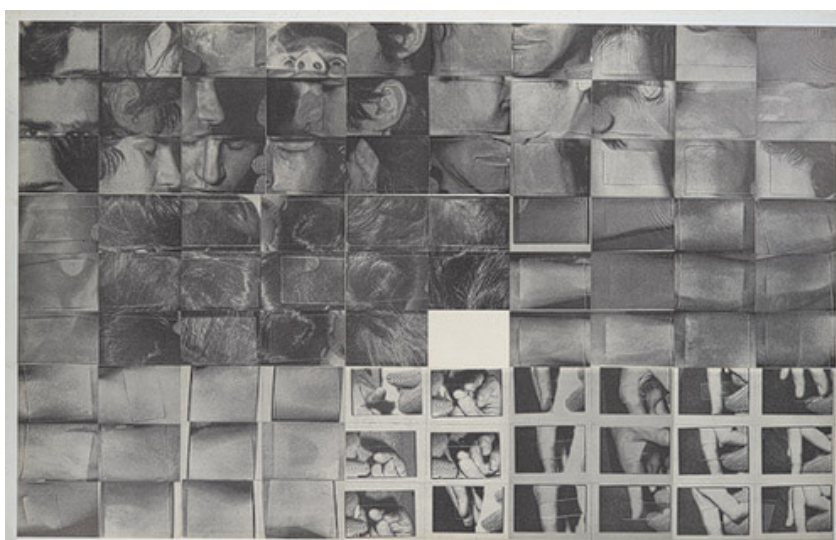


Imagem 38

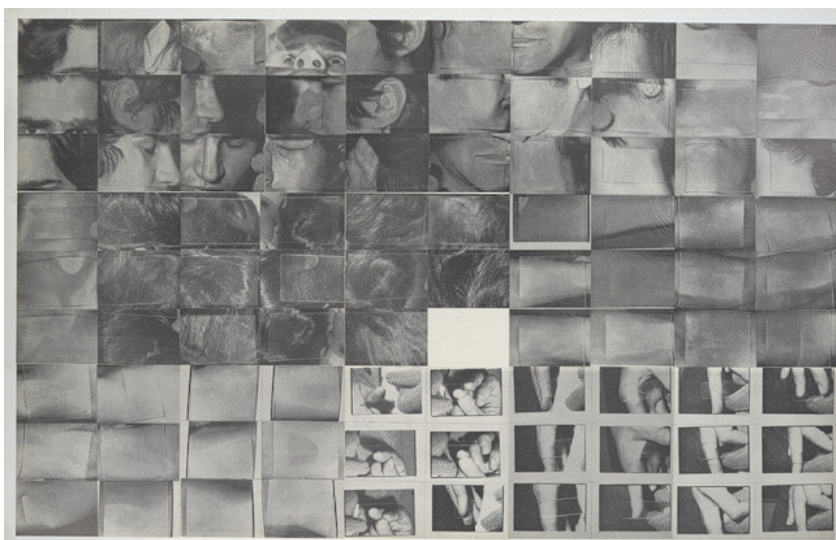


Imagem 39

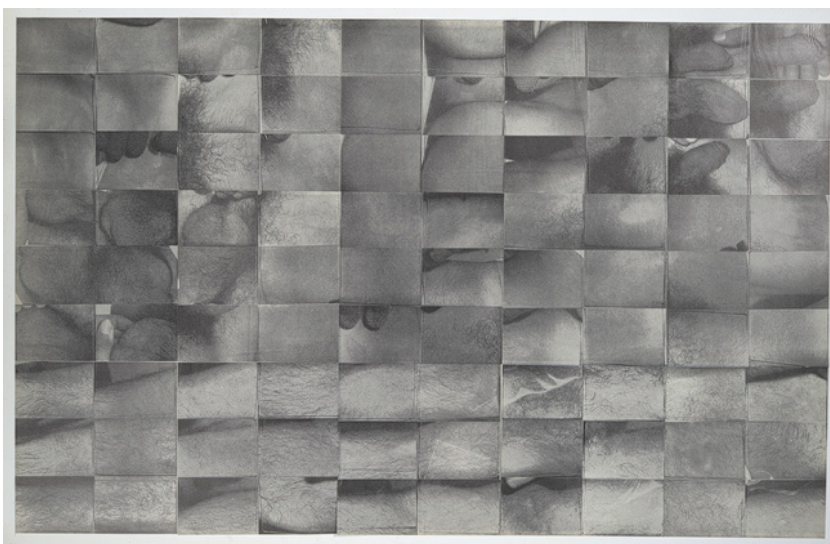


Imagem 40

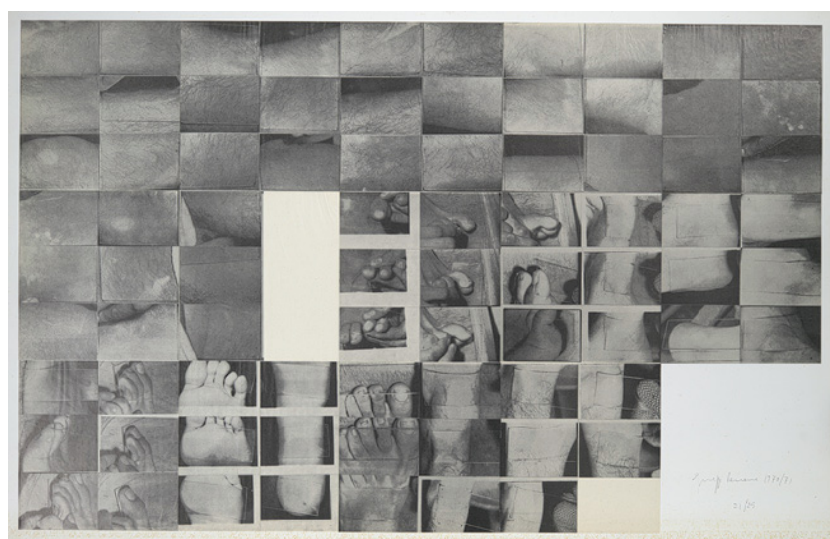


Imagem 41

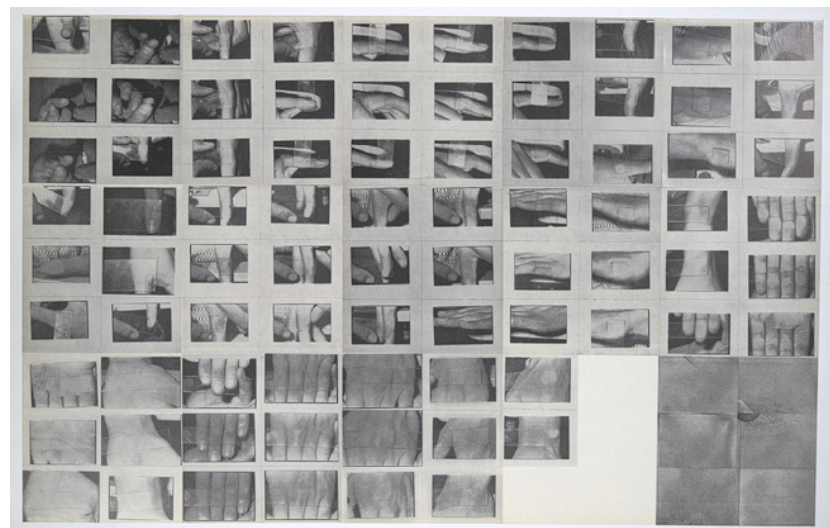


Imagem 42

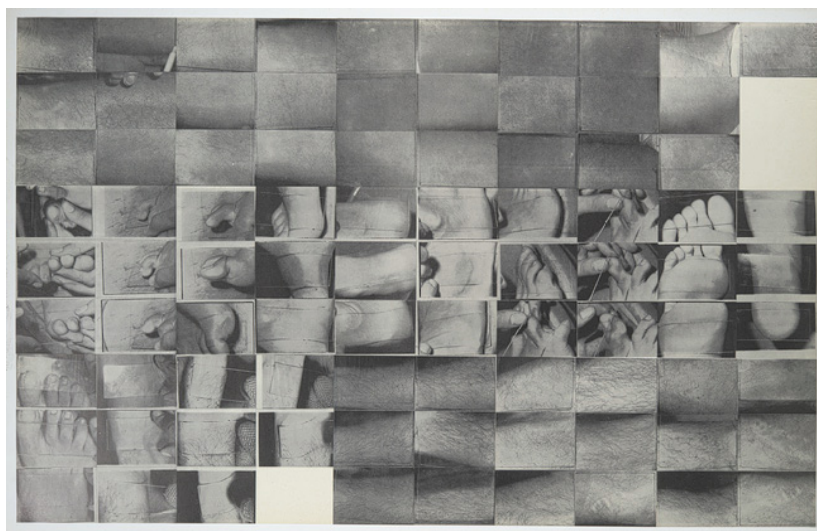


Imagem 43

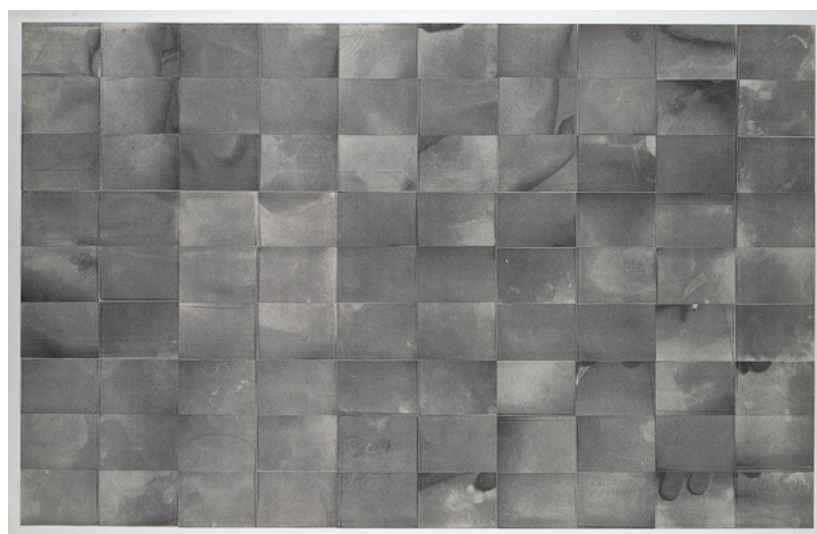


Imagem 44

Imagens 37 a 44 - Giuseppe Penone, *Svolgere la propria pelle* [Desenvolver a própria pele], 1970-71, Impressões gelatina de prata, 69,5x107cm / cada.

Um dos pontos fundamentais que nos interessa abordar no trabalho deste artista, é a relação de contacto. A percepção visual é muitas vezes substituída por uma percepção táctil. Esta ideia muito próxima da noção de índice, abre o campo do desenho ao toque e à ideia de que o corpo é uma ferramenta e um meio de exploração que cria sentidos. Reflecte um interesse pelo gesto que marca sobre a superfície e que vai descobrindo o caminho a seguir pela relação de contiguidade que se estabelece com o objecto.

"...O papel do toque no meu trabalho é de alguma forma uma provocação ao problema da convenção. Pensemos numa criança: a

criança toca nas coisas, põe-nas na boca, prova-as... Existe um entendimento da matéria, uma compreensão táctil da realidade. Todo o conhecimento que a criança tem é háptico, e só mais tarde desenvolve a percepção do olhar.”⁵¹

Catherine de Zegher, em conversa com Penone, aponta para esta questão do gesto que substitui o olhar; o de uma percepção háptica, liberta da subordinação ao óptico:

CdZ: “Estranhamente, ao ver o seu trabalho, sinto que há um sentido de presença dentro de uma não-presença – Um trabalho preciso e atento dentro daquilo que parece ser, uma frequente gestualidade e uma ausência de pensamento, como no automatismo. ... Penso que é a interacção entre o *Índex* (a presença da impressão digital original nos seus traços) e o *Ícon* (os contornos desenhados das linhas de contacto) que nos deixa de alguma forma baralhados, porque considerando que os dois se situam em posições binárias, você criou uma correlação e fluidez entre eles.

GP: “De qualquer forma, as linhas desenhadas não são automáticas! Realmente trata-se de uma linha que não pode ser de outra maneira. Quando surge um erro, eu assumo-o como um erro; Continuo o desenho; Avanço daquele movimento errado que efectuei fazendo com que ele se torne parte do carácter do desenho; Talvez até o caracterize.”⁵²

Uma vez mais nos lembramos de Marcel Duchamp, com o seu trabalho *With my Tong in My Cheek* (1959). O índice estabelece o seu significado na relação física de algo e o seu referente. As impressões digitais de Penone são um signo indexical do dedo. Tal como o fumo é sinal de fogo, *With my Tong in My Cheek* estabelece uma relação muito directa entre o objecto e o seu referente, entre o desenho e a sua representação.

Em 1972, Penone inicia um processo de projecções fotográficas com o objectivo de aproximar a distância entre a realidade física e temporal das suas representações.

Consideremos **Piede** [Pé] (imagem 45): Penone fez moldes em plástico de diversas partes do seu corpo e fotografou-as logo após o processo de secagem. Estas imagens, foram posteriormente

⁵¹ PENONE, Giuseppe - in *The Imprint of Drawing*, ed. Catherine de Zegher, Drawing Center, New York, 2004. p.31.

⁵² PENONE, Giuseppe - in *The Imprint of Drawing*, ed. Catherine de Zegher, Drawing Center, New York, 2004. p.44.

projectadas sobre o molde. Durante o processo de moldagem do seu pé direito, alguns pelos do seu pé ficaram presos no molde de plástico e ficaram a pertencer à fotografia que foi tirada imediatamente a seguir.

Estamos perante um fenómeno muito próximo dos comportamentos restaurados de Richard Schechner que desenvolvemos no capítulo anterior. O acto performativo é um acto que cita um outro acto. Esta acção é ela própria a citação de uma outra acção. Ao projectar esta imagem sobre o pé de plástico, os pelos foram restaurados nos poros de onde originalmente advêm.



Imagem 45 - Giuseppe Penone, *Piede* [Pé] 1972, molde em plástico, pelos e projecção de slides, 20x27x10 cm. Imagem referente à instalação na galeria Sperone, Turin, 1975.

O molde é a melhor forma de obter uma réplica perfeita de um volume ou de uma superfície do corpo. A fotografia permite o registo fiel da imagem criando uma réplica, uma representação deste objecto.

“Somente através do toque, através da relação directa do corpo com a realidade conseguimos ser precisos quanto àquilo que nos rodeia.”⁵³

⁵³ **PENONE, Giuseppe** - in *The Imprint of Drawing*, ed. Catherine de Zegher, Drawing Center, New York, 2004. p.31.

Penone aprofundou esta relação entre o háptico e o visual usando o desenho como meio para a sua representação. O desenho, porque tem uma capacidade directa de relacionar o pensamento, as ideias através da inscrição na superfície de marcas que se fazem repetidamente.

Esta ideia de réplica, de duplicação, está também presente em **Patate** [batatas] (imagem 46) que apresentamos de seguida.



Imagem 46 - Giuseppe Penone, Patate [Batatas] , 1977. Bronze, batatas. Dimensões variáveis.

Após ter colhido 100 batatas de um campo cultivado, voltou a colocá-las na terra, mas agora dentro de um molde com a forma em negativo de partes da face - boca, ouvidos, nariz. As batatas cresceram e moldaram-se a estes reservatórios. A ideia era que elas crescessem com as características destes órgãos sensitivos, como pequenas esculturas que nascem dentro da terra segundo um processo natural. As batatas que melhor mantiveram a forma, foram transformadas em bronze para assim perdurarem.

O tempo é entendido de acordo com os eventos aos quais dá forma. O Homem funciona como elemento regulador, ele transforma segundo as suas necessidades. A transferência entre a fisiologia humana e o natural é constante.

O artista parece dissolver a aparente relação entre causa e efeito, da passagem das ideias e eventos para a consciência. A realidade assume uma estrutura que encontra sentido na constante metamorfose onde o Homem e Natureza participam. Para Penone, os aspectos históricos e antropológicos das formas emergem dentro dos limites da experiência humana e correspondem aos processos de crescimento da natureza.

A exploração do molde, do decalque, da duplicação de uma imagem, como se desenhássemos através de papel químico, estiveram sempre presentes na obra de Giuseppe Penone, assim como a relação entre escalas.

A escala é normalmente determinada pelas proporções do corpo humano, a sua presença física e comportamento, o entendimento do corpo em geral é aqui mais uma vez apresentado. O toque permite uma representação através de um registo, deixa marcas da superfície da pele que são ampliadas e se apropriam das paredes, tomam partido do espaço, transformando a nossa percepção espaciotemporal.



Imagem 47 - Giuseppe Penone, Pressione 2 [Pressão 2], 1977.

As impressões, as marcas, os índices tornaram-se poderosos símbolos de criação, funcionam como códigos de representação que se instauram à medida que o processo avança. Tal como referimos antes, de formas aparentemente aleatórias, inconscientes, passam a formas conscientes, organizadas num todo e pertencentes a uma linguagem própria de criação.

A noção de interdependência, de continuidade permanece e permite a passagem do negativo ao positivo, do passado ao presente, do interior ao exterior, do inconcreto ao concreto...



Imagem 48 - Giuseppe Penone, Palpebre [Pálpebra], 1977

A imagem 48 apresenta uma ampliação das marcas que a membrana do olho deixou em fita adesiva. A delicada membrana é transformada numa rede enorme flutuante, como se de algas se tratasse. Como se estivéssemos perante um mar cheio de algas, ou perante uma gigantesca vinha entrelaçada.

A lógica do detalhe perde o seu sentido original e acrescenta uma nova dimensão à percepção visual.

“ O ponto de partida para o trabalho, foi a pele: está relacionado com a ideia de um envelope e novamente com a ideia de uma imagem automática - A imagem de uma impressão que todos nós deixamos para trás no dia-a-dia e a sociedade está constantemente a tentar apagar.”⁵⁴

Referindo-se à escultura, Penone diz “Na dualidade do seu estatuto - Escultura é a arte de projectar, tem uma dimensão de reflexão, de pensamento, que é reforçada pelo seu processo de concepção; É ao mesmo tempo um acto físico, directo e por vezes doloroso. A especificidade da escultura reside na possibilidade formal que ela oferece de não ser susceptível à codificação, de não ser até reconhecível como um produto do homem. O seu carácter físico explica porque os filósofos nunca a consideraram ao mesmo nível da pintura, que é uma arte que não toca a matéria. A escultura pelo contrário, pertence à categoria do volume. É corpo, é presença, com forma, sem forma, deformada pela natureza.

⁵⁴ PENONE, Giuseppe - in *The Imprint of Drawing*, ed. Catherine de Zegher, Drawing Center, New York, 2004. p.46.

Ela é alternadamente o respirar, impressão, traço, erosão, crescimento, sedimento. Ela é energia.”⁵⁵

Ao nível do desenho de Penone encontramos as mesmas características. Aliás, esta ideia de contacto que permite marcar uma superfície, relaciona-se com a ideia de Infra-mince a que Marcel Duchamp se referia. Este espaço entre as coisas. Aqui o espaço entre a impressão digital que toca, e a superfície que é tocada. Este espaço intermédio que marca a diferença entre as coisas. Que as identifica.

O desenho e a escultura articulam-se, permitindo uma oscilação e ao mesmo tempo uma complementaridade de níveis de saber. O corpo é submetido a uma exploração profunda, quer nos gestos que executa numa superfície, como nas formas que transporta para o ar. Por vezes é volume, matéria, por vezes é marca, impressão, traço, apenas um resquício de uma acção.

Para terminar este primeiro ponto, apontamos para um último grupo de acções:

Alpi Marittime [Alpes Marítimos] (imagem 48 e 49) assume-se como um conjunto de acções levadas a cabo em 1968:

1ª - Penone une três rebentos de árvores, de forma a modificar o seu crescimento.

2ª - Penone trepa a uma árvore e prega uma série de pregos em volta do seu corpo, desenhando a sua silhueta.

3ª - Penone reveste o tronco da árvore com arame farpado, em espiral, onde também colocou 22 pesos suspensos, que representavam a idade que tinha na altura. Ainda marcou o contorno da sua mão na parte inferior, martelando uma série de pregos que fazem a silhueta.

4ª - Penone restringe o crescimento de uma parte específica do tronco com um molde da sua mão em ferro. Ele raspa esta parte da árvore com a mão de ferro, fixando-a como se dela tivesse nascido.

5ª - Penone coloca um contentor em madeira no leito de um rio. Este contentor, é baseado nas dimensões do seu corpo e pouco a pouco vai-se enchendo de água: desta forma Penone coloca um traço do seu corpo na natureza.

6ª - Penone coloca um cubo de rede metálica em volta de um rebento. À medida que o rebento cresce vai elevando a rede, moldando-se ao seu peso.

⁵⁵ **PENONE, Giuseppe** - in *The Eroded Steps - Giuseppe Penone*. Elwick Grover Aicken, Brighton. 1989. p.51.

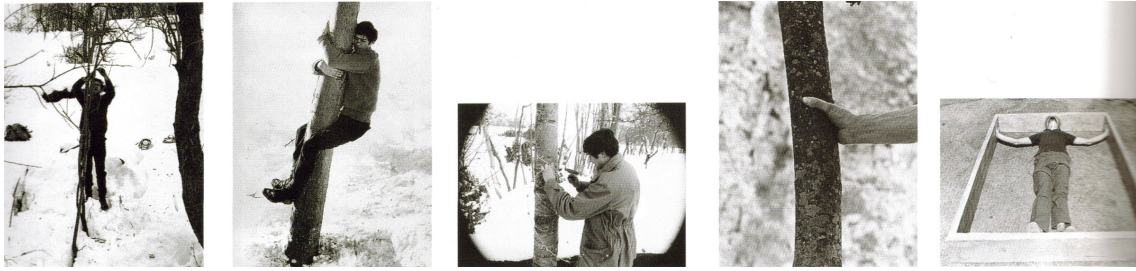


Imagem 48 - Giuseppe Penone, Alpi marittime [Alpes Maritimos], 6 acções, 1968.



Imagem 49 - Giuseppe Penone, Alpi marittime [Alpes Maritimos], 6 acções, 1988.

1. Alpi marittime. Ho intrecciato tre alberi [Eu juntei três árvores].
2. Alpi marittime. L'albero ricorderà il contatto [A árvore irá lembrar-se do contacto].
3. Alpi marittime. Albero, filo di zinco, piombo [árvore, ferro galvanizado, fio].
4. Alpi marittime. Continuerà a crescere tranne che in quel punto [Continuará a crescer excepto neste ponto].
5. Alpi marittime. La mia altezza, la larghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello [O meu peso, o alcance dos meus braços, o meu respirar num riacho].
6. Alpi marittime. Crescendo innalzerà la rete [Crescendo irá erguer a rede].

A árvore assume aqui um papel importante, é um elemento em contínua expansão, proliferação e crescimento. Ela admite um elemento externo, mas também reage, em constante mutação ao longo dos anos.

Vinte anos mais tarde, Penone expõe as fotografias que mostram exactamente esta reacção (imagem 49). Ele mostra como as suas acções alteraram o curso natural destas árvores.

Para Penone o sujeito deve tomar conhecimento do mundo através do contacto directo entre o seu corpo e os processos naturais, como o crescimento das árvores ou das plantas, focando a sua atenção na gestualidade inerente a esse contacto.

Esta combinação entre o espaço e o tempo torna-se visível e muito pertinente. Não se trata do tempo que uma acção leva a acontecer, ou do tempo que levamos a fazer um desenho, mas sim o tornar este tempo visível no espaço. Quase como os círculos que representam a idade de um tronco. Estes círculos que aparecem no seu interior, são a marca do tempo e da sua idade (um círculo por cada ano). Estas linhas de tempo são de um tempo também ele representado, mas que é também o tempo real que o tronco viveu.

Este caso de estudo trespassa por todos os pontos que abordamos até então, desde o uso de sistemas de representação que operam por exemplificação, como vemos em *Essere Fiume*, onde o escultor se assume como um rio, assume as mesmas propriedades e trabalha a pedra à semelhança do seu referente.

Por outro lado, o programa de controlo de actividade de Foucault, também aqui está presente, nomeadamente, na lógica relacional entre o corpo e o gesto, que são postos em correlação e também a lógica indiciária nos métodos de representação, quer a nível gráfico quer escultórico. É constante o registo da acção ser efectuado através de uma relação de contiguidade que opera por indexação.

Ainda será importante de referir que a maioria dos gestos que compõem a acção, são gestos mínimos, sem uma codificação aparente, mas que ganham sentido no momento da sua criação e em relação com os outros elementos que compõem o acto performativo.

Toda a sua prática artística está em constante mutação, num processo que se situa por um lado na ideia de Arquivo, através daquilo que perdura no tempo, mas que nos aproxima da ideia de

repertório, de algo efêmero, que está em constante mutação e que por isso é irrepetível...

Penone, permite-nos pensar mais uma vez na ideia de índice, numa representação que se efectua por uma relação de contiguidade entre o corpo e o suporte de impressão. Coloca a existência do corpo no espaço da representação de uma forma que se aproxima daquilo a que Godman chama de exemplificação, que contém as amostras daquilo que representa.

Este exemplo permite reflectir sobre a importância da função coreográfica no desenho. Uma função associada a um modo de representação que não pretende apresentar nada em concreto, mas sim entender a um mesmo nível o movimento do corpo e a sua representação, a sua extensão para uma superfície através do desenho.

De seguida iremos apresentar o nosso segundo caso de estudo. Iremos aprofundar o trabalho de Trisha Brown, uma coreógrafa Norte-Americana cuja prática artística se situa também na indefinição entre o campo Performativo e o campo do Desenho, assumindo as duas áreas como interdependentes.

4.2. CASO DE ESTUDO II - TRISHA BROWN

No início dos anos 60 a bailarina e coreógrafa Trisha Brown começou a incorporar movimentos do dia a dia nas suas danças e ao mesmo tempo iniciou uma longa colaboração com diversos artistas visuais, permitindo-lhe desenvolver uma complexa exploração no campo da dança.

Trisha Brown explora no movimento as suas características fundamentais: gravidade, duração, leveza, sequência e repetição, assim como uma estreita ligação entre a dança e o seu quotidiano. Ao longo da sua prática criativa foi desenvolvendo, a par com os estudos coreográficos das suas peças, uma linguagem gráfica que lhe permitiu oscilar nos processos de representação do movimento do corpo.

Por vezes os desenhos são uma espécie de tentativa de compreensão do pensamento coreográfico, outras, a procura de um alfabeto que permitirá criar uma estrutura interna aos movimentos do corpo. Este ano, o Walker Art Center, lançou um catálogo da exposição *So that the audience does not know whether i have stopped dancing* da coreógrafa, onde se pensa a relação entre a coreografia e o desenho.⁵⁶

Desde simples notas coreográficas num caderno de apontamentos, figuras volumétricas que permitem o estudo do espaço e do tempo, combinação de números, letras e linhas que criam diagramas - os desenhos prolongam o pensamento coreográfico; por vezes precedem-no. Mas eles também se tornam autónomos - são eles próprios uma outra coisa para além da dança. O seu processo de construção pode ser o mesmo, de alguma forma o acto de desenhar tem as mesmas características de um corpo em movimento num determinado espaço. Trisha Brown quando questionada acerca da importância do desenho no seu percurso, diz " o desenho é uma actividade secundária em comparação com a coreografia. Talvez um dia a ordem venha a ser invertida?"⁵⁷

⁵⁶ **TRISHA BROWN** : *So that the audience does not know whether i have stopped dancing*. Peter Eleey. Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, April 18 - July 20, 2008.

⁵⁷ **BROWN, Trisha** - in *Trisha Brown - Danse, Précis de Liberté*. Musées de Marseille - Réunion des musées nationaux. Exposition du 20 juillet au 27 septembre 1998. Centre de la Vieille Charité, Marseille. 1998. p.9.

Iremos estruturar a abordagem do trabalho desta criadora partindo de uma entrevista presente no catálogo - Trisha Brown - Danse, Précis de Liberte no Musées de Marseille de 1998.

Todos os comentários e reflexões serão apresentados a cinzento de forma a distinguirem-se do texto estrutural da entrevista.

No final da entrevista, encontra-se um conjunto de imagens, que devem ser consultadas à medida que são referenciadas no texto, para um entendimento global daquilo que se questiona.

Por outro lado, em anexo, segue um DVD com gravações dos trabalhos coreográficos de Trisha Brown, que ajudarão a reflectir a função coreográfica fora do espaço cénico e que trarão a esta investigação algumas considerações essenciais.

A transcrição da entrevista quase na totalidade deve-se ao facto de se considerar que um relato na primeira pessoa é mais rico de sentidos do que qualquer comentário que se faça sobre ele. Em anexo segue a entrevista global, na língua original para uma consulta mais curiosa.

Hendel Teicher: Quando é que desenha?

Trisha Brown: Bem, antes do aparecimento da televisão, tinha necessidade de anotar o que andava a fazer em dança. Também, pelo facto da minha linguagem pessoal de movimentos ser pluridireccional, isto era um grande desafio; pois requeria da minha parte, pensar todas as formas possíveis de a registar. Adorei fazer frases de movimento e sentar-me no chão com o meu livro de notas, tentar anotá-las. Usei até palavras para descrever a dança, como se fossem uma mais rápida representação do movimento. Era tudo o que tinha como registo de uma coreografia. Suponho que no meio de todas as anotações, comecei a reparar em coisas que me intrigavam. E ali estavam as minhas anotações, como se de um diário se tratasse. Alguns desses pensamentos eram mais visuais reflectindo uma percepção das artes visuais em geral.

Caminhar pelas paredes do edifício (*Man walking down the side of the building*, 1970)⁵⁸ penso que esse conceito permanecerá no mundo das artes visuais. Era algo que ia, do lugar da performance, ao papel. E estava entusiasmada com o trabalho artístico que se desenvolvia na baixa de Manhattan nesses anos, uma real concorrência entre arte conceptual e performativa. Havia muitas coisas a emergir ao mesmo tempo que ultrapassavam fronteiras e por isso consegui estar onde queria e não queria. Julgo que os melhores anos foram os anos 60 - os Happenings foram determinantes para mim - Robert Whitman, and Claes Oldenburg, Walter de Maria, e as suas associações.

(...)

A minha grande influência foi John Cage, pela sua maneira de interagir com a performance e com ideias conceptuais. Ganhei asas através do John, afinal ele foi o responsável pela criação de novas maneiras de trabalhar.

A relação entre o movimento e a sua representação é algo que sempre interessou Trisha Brown.

Apesar de ter estudado o sistema de notação de Laban, considero-o insuficiente para descrever o tipo de movimento que queria explorar. Na verdade, a notação tradicional, como a de Laban, extremamente codificada, delimita a capacidade criativa que Trisha Brown pretende explorar. O seu método de trabalho, aproxima-se mais daquilo a que antes referimos com Giuseppe Penone, de uma compreensão táctil da realidade circundante. A relação de contacto entre superfícies, entre corpos, será pois, o motor de arranque para uma representação gráfica que opera por exemplificação.

Interessa-nos perceber um novo tipo de notação que será útil para um entendimento do campo do desenho mais alargado. Uma notação do movimento onde a função coreográfica está intrinsecamente relacionada com a ideia de transferência de uso de uma gestualidade do quotidiano, que opera por exemplificação

⁵⁸ *Man walking down the side of the building*, 1970 (02:47) ver DVD anexo.

e que se apresenta numa relação indiciária entre o corpo que desenha e o registo.

HT: Que tipo de função dá aos seus desenhos em relação às suas coreografias?

TB: Eu penso que no início, os desenhos eram como uma representação daquilo que fazia quando me movimentava. Nalguns casos são apenas notas coreográficas fidedignas, noutros são como ferramentas de transferência da informação sobre a forma que a dança deve tomar. Por exemplo, the *Pyramid on graph paper*⁵⁹ (imagens 50 e 51), era uma dança para três pessoas, e queria que elas percebessem a noção de acumulação e desacumulação. Nos primeiros desenhos orientei-me mais pelo caderno de notas, pois lá tinha anotações das coisas que tinha pensado fazer, nalguns casos os registos pareciam-me mesmo absurdos.

(...)

Em determinado período trabalhei imenso com texto, como gerador de movimento - como em *Line Up*(1976)⁶⁰. Depois o texto tornou-se catalisador do desenho, que nada tinha a ver com o tempo, o espaço ou com a selecção de gestos. O texto era o caminho para o objecto visual. O desenho apenas estava conectado com a dança através do texto.

HT: o recente grupo de desenhos de 1973 (imagens 52 e 53) está directamente ligado às suas coreografias ou são em si desenhos totalmente independentes?

TB: Estes pertencem a um caderno de notas no qual eu quis desenvolver um vocabulário. Pensava que era capaz de criar um alfabeto a partir de linhas que eram baseadas num

⁵⁹ *Pyramid on graph paper* pertence a uma série de desenhos que surgem em relação com a sua peça, *Accumulation*, 1971 (05:34). Esta peça foi desenvolvida em 1971 e repetida algumas vezes, sendo transformada ao longo dos anos. Ver DVD anexo.

⁶⁰ *Line Up*, 1976 (41:17). Ver DVD anexo.

quadrado com um X dentro, uma vertical, uma horizontal e um círculo.

HT: Então, seria esta a base do seu alfabeto?

TB: Sim. A noção de atribuição do gesto a uma letra e logo formação de uma palavra para conseguir uma sequência de gestos, era uma preocupação dos anos 60. Eu queria expandir este conceito a uma frase e logo a um parágrafo.

Estes desenhos mostram uma preocupação de Brown pelo estudo de um corpo composto por partes. Semelhantes a diagramas, apresentam uma preocupação com as partes em que o corpo se divide e consecutivamente com as capacidades inerentes a cada parte. De alguma forma aproxima-se à teoria de Foucault, quando determina que uma melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo permite uma performance mais eficaz e completa. Por outro lado, à nestes desenhos uma relação conceptual com alguns dos desenhos minimalistas, no sentido em que aprofundam esquematicamente as possibilidades inerentes à representação de uma determinada forma. Um exemplo a considerar será este esboço de Eva Hesse que apresenta uma série de possibilidades de preencher um quadrado, numa folha de papel quadriculado.

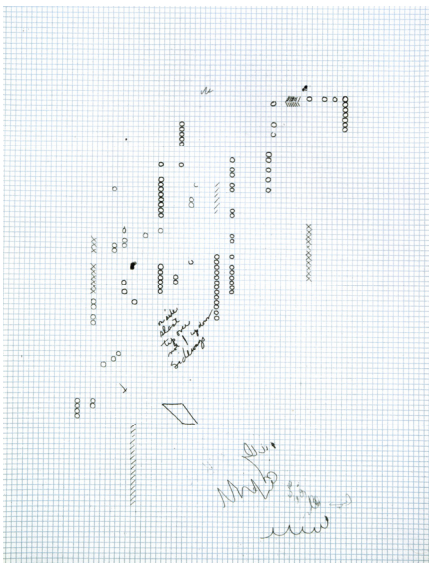


Imagem - Eva Hesse, Sem Título, retirado do caderno de notas de 1977. Caneta preta sobre papel quadriculado, 27,9x21,6cm.

HT: Então considera estes desenhos como possíveis notas coreográficas, ou um possível caminho para uma coreografia.

TB: Essa era a intenção, mas na verdade não sei muito bem que caminhos tomaram. Não sei bem se se tornaram em padrões no chão ou mais ligados à acção, no espaço íntimo do corpo ou no espaço cénico.

Tinha a noção de poder construir um alfabeto, quatro quadrados dentro de um grande quadrado. Essa forma tornou-se, na minha imaginação, conectada com o corpo. É um corpo que não tem tronco. Como se houvesse um ponto central.

Se pegar em cada um destes quatro quadrados, um é equivalente ao braço direito, outro ao braço esquerdo, o terceiro à perna direita e o último à perna esquerda. Não há qualquer informação sobre a cabeça ou sobre o tronco. Eles não funcionam como *dancegrams* (representação gráfica dos movimentos da dança), mas eles moldam o espaço - eles têm uma dimensionalidade própria que se relaciona muito com o corpo.

(...)

HT: Este grupo de desenhos (imagens 50 e 51), está relacionado com alguma dança que concebeu na altura?

TB: Sim, há aqui dois: eles formam triângulos que reflectem a forma de acumular gestos. A coreografia chamada *Pyramid* é uma acumulação de trinta acções e conseqüente desacumulação. Os meus bailarinos criaram a sua própria escala de acções, a sua sequência, trinta contagens de gestos. Todos efectuamos as nossas sequências de danças simultaneamente com um metrónomo que mantinha o ritmo.

HT: Estes desenhos surgem antes ou depois da dança?

TB: O primeiro desenho é o desenho em pirâmide. Eu fi-lo mal, e desenhei-o novamente para ficar correcto. A partir daí tratei de elaborar: mudei as minhas direcções e fiz uma

acumulação para depois introduzir um outro bailarino no espaço, que por assim dizer, ficou melhor como desenho que como dança. Assim a dança nunca teve lugar. Isto é apenas documentação.

Este grupo de desenhos, aproximam-se daquilo a que Foucault estabelece como programa comportamental. O corpo é explorado pelo gesto mínimo, quase sem sentido, mas sempre à procura de um entendimento daquilo que este corpo é capaz. Simples acções, como rodar, dobrar, saltar, encolher, tornam-se elementos importantes de uma coreografia, tornam-se gestos com função coreográfica. Lembram o trabalho de Tom Marioni *Drawing a Line As Far As I Can Reach* de 1972. O artista desenha uma linha até ao máximo alcance do seu braço. O limite do braço estabelece o limite do desenho.

O uso de gestos simples, quotidianos como motores criativos é comum a ambos os autores, que se servem daquilo que o corpo dispõe para pensar formas de representação do movimento do corpo. Colocam desta forma o desenho e a performance num mesmo nível, explorando as suas transferências de sentido e abrindo portas para fora dos contextos tradicionais onde se inserem.

HT: Qual é a diferença entre as notas coreográficas e um desenho documental?

TB: Não há uma grande diferença nestes desenhos, eu tinha feito a dança e depois registei a sua progressão matematicamente. O segundo desenho que fiz, foi mais elaborado pela introdução de um segundo intérprete. Pensei que fosse gerar uma coreografia. É apenas uma nota coreográfica que nunca derivou para uma coreografia. Não é mais do que um desenho com valor documental.

HT: Este grupo de desenhos data de Janeiro de 1975 (imagens 54 a 57), e eles surgem de um caderno de notas. Os desenhos são o alfabeto que descrevia momentos atrás. Mas agora parece existir um tronco e uma cabeça.

TB: De facto existe um tronco e uma cabeça. Há tantas possibilidades - é como quando frequentamos aulas de dança e elas são apenas um momento de exibição, sobre movimento, o importante é o momento de exibição, o movimento, desenhar no espaço bonitas trajectórias. Mas quando te debruças a analisá-la há tantas acções que qualquer parte do corpo pode fazer... Fiquei chocada ao descobrir isto - curvar, esticar e rodar.

HT: Curvar, esticar e rodar...

TB: Se tiver outra, estou interessada em ouvi-la.

HT: Bem, de certeza que pensou mais nisto do que eu...

TB: É uma questão de articulação, podemos arquear o corpo da cabeça aos pés, para o lado, ou rodar em frente. Existem estas acções no tronco. A coluna vertebral permite uma curva. Quanto àquilo que os membros podem fazer? Curvar, esticar e rodar. Esta página representa o meu percurso e análise das diferentes direcções que os membros podem tomar. Foi muito refrescante descobrir o quão simples isto é.

A importância disto está na imensidão do projecto de fazer algo abstracto, não narrativo e não apoiado na música. O que é que se pode fazer? Descobrir os vocabulários e assumi-los intelectualmente - isto é o que o desenho faz.

Acho que estava a colocar uma grelha no meu corpo...

(...)

Coloca-se a questão da codificação dentro da representação coreográfica. Que códigos são estes que se estabelecem para definir uma linguagem? Em que momento são criados estes códigos?

Quanto a nós, pensamos tratar-se de códigos livres de significação, ou seja, são códigos que se instauram no momento de criação e que não pretendem ter um significado aparente, são aquilo a que Godman chama de códigos brandos. Ao contrário dos códigos duros que por exemplo Laban apresenta nos seus sistemas coreográficos. Trisha Brown desenvolveu uma linguagem de códigos livres, independentes da interpretação do bailarino e não universais, pertencem a um espaço privado.

Ao perceber as capacidades infinitas do corpo, explora-o ao limite, tendo como referencia a notação tradicional, que estrutura um programa e subdivide o corpo em distintas partes, mas sempre com métodos não tradicionais. A sua formação em notação tradicional ajuda a estruturar o pensamento e organizar o conhecimento, mas a exploração do movimento estende para fora do tradicional espaço da dança.

HT: Consideremos estes desenhos (imagens 54 a 59) feitos em 1975.

TB: Na minha experiência, todas as notas coreográficas são imperfeitas. Mas isto foi um princípio.

Isto é um cubo de espaço, que foi desenhado para uma figura permanecer de pé no seu centro. Ele esquematiza a informação contida num texto. Está enumerado, começando no canto superior esquerdo nº1, e eu coloquei o 27 no centro. Existem 27 pontos no cubo, mas há apenas 26 letras no alfabeto. O número 27 representa os espaços nas palavras; veio a ser um espaço neutro, no centro do corpo e no centro do cubo.

O texto contém apenas simples dados biográficos. "Trisha Brown was born in Aberdeen, Washington in 1936. She received her BA in dance,..." Então, T-R-I é 20,18,9, S-H-A é 19,8,1- o espaço é 27 - Brown é 2 , 18 , 15 , 23, 14, 27, espaço (27) depois de Brown, etc.

(...)

HT: Estas notas coreográficas chegaram a ter um nome?

TB: A dança que derivou deste resultado chama-se *Locus*⁶¹. Primeiro fiz o cubo porque o meu movimento era muito imprevisível, esquivo e difícil de anotar. Eu queria criar uma esfera de espaço pessoal, mas não consegui desenhar uma grelha numa esfera, então optei por um cubo e numerei-o. Apenas para determinar como e para onde me movo.

O que aconteceu foi que comecei a mover dentro destas formas geométricas.

(...)

Este grupo de desenhos relaciona uma análise do corpo pela soma de todas as partes e um corpo em relação com outros corpos no espaço. Os desenhos mostram uma preocupação pelos limites do corpo, pelo alcance que pode atingir, dentro de um espaço particular.

Uma referência paralela pode ser encontrada nos desenhos de Jordan Mckenzie em que se explora o corpo pelos seus limites físicos, pela qualidade de realização de uma determinada acção num determinado espaço. Mckenzie efectua repetidamente a mesma acção: traçar o rastro da rotação do seu braço sobre as paredes laterais de um cubo. A rotação do braço define os limites do desenho, a capacidade de movimento é explorada ao máximo, tirando partido da perda de capacidades físicas consequentes do cansaço. Uma disciplina do corpo é reforçada, tirando partido do seu controlo.



Imagens 60 e 61 - Jordan Mckenzie, *AtArms Length*, 2005 e *Interior(DIE)*, 2003.

⁶¹ *Locus*, 1975 (14:04). Ver DVD anexo.

Por outro lado, estes desenhos exploram o cubo enquanto espaço de acção do corpo, tanto Trisha Brown como Jordan Mckenzie usam o cubo como uma representação do espaço de acção. Lembra-nos os desenhos minimalistas de Donald Judd. As caixas que pensam o espaço em relação com a galeria. Um espaço interior VS exterior. O corpo em contacto com uma superfície. Uma acção que marca. Um registo que fica. O cubo define os limites de um espaço e pensa-se que espaço é este? De que forma as massas corporais se relacionam com ele?

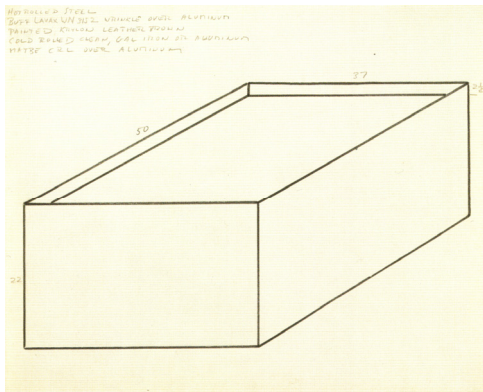


Imagem 62 - Donald Judd, Sem título, 1965, caneta de feltro e lápis sobre papel, 27,6 x 34,2cm.

HT: Estes desenhos lineares elaborados entre 1976 e 1980, (Imagens 63 e 64) parecem-me os primeiros desenhos autónomos. Até porque, contêm a sua assinatura, a data e o título.

TB: Sim. Este (imagem 63) é o primeiro da série e é ao mesmo tempo, um texto que já existia - *Pure movement is a movement that has no other connotation, is not functional, or pantomimic,...* É uma excerto de um texto onde via o movimento puro, assim como o compreendi em 1976. Desenhei uma linha de A a cada palavra que contivesse a letra A. Cada A,B,C ou D - Na verdade isto aconteceu porque eu não sabia o que desenhar.

HT: Existe uma certa relação com os desenhos *Pyramid* e o alfabeto?

TB: Estes desenhos não tencionam produzir nada em dança. Não têm qualquer finalidade..

(...)

HT: Este desenho (imagem 65) chama-se *Sololos*⁶²?

TB: Solo Olos. Isto é, Solo- o O do meio é partilhado com a palavra invertida. É uma espécie de capicua. *Sololos* é uma secção de *Line Up*, onde vamos com o movimento, para a frente e para trás. Eu procurava uma descrição da minha dança, porque em 1980 usei o vídeo para documentar o meu trabalho. Isso foi o fim de uma era de notas escritas e desenhadas.

O uso do vídeo proporcionou a Trisha Brown uma abertura perceptiva. Com esta ferramenta, o seu repertório abriu. A exploração do corpo deixa de ser fruto de um processo interior, abstracto, para passar a ser visto como objecto.

De que forma o vídeo possibilitou a definição da função coreográfica fora dos limites normalmente associados à notação fortemente codificada?

Esta ferramenta permitiu uma abertura do campo da representação e acrescentou uma nova função aos sistemas fortemente codificados, essencialmente, ao comparar com os sistemas de notação tradicionais, como os de Laban que antes falamos. Agora, de forma rápida e eficaz, qualquer interprete pode ter acesso à informação de uma performance e repetir o visionamento desta fonte de informação infinitamente.

Mais uma vez interessa-nos pensar nos quatro níveis de representação do movimento do corpo: (1) Desenhar o que outro realiza, (2) Desenhar enquanto se realiza o acto performativo, (3) Desenhar para realizar o acto performativo (4) Desenhar o que se realizou.

O vídeo enquanto processo de registo do corpo, é cada vez mais um recurso. Permite uma visão global do corpo, mas também é apenas mais uma representação, não detêm pormenores, nem explora as faculdades qualitativas da representação. O sujeito implicado, deixa de estar no centro do problema e passa para segundo plano.

⁶² Para um entendimento global da série de desenhos ver *Sololos*, 1976 (02:33) no DVD anexo.

Este assunto seria de todo interessante para o analisarmos, no entanto fica reservado para uma possível tese de doutoramento, onde os problemas da evolução tecnológica terão um papel preponderante quanto às diferentes abordagens aos sistemas de representação do movimento.

HT: Consideremos *Defense* (imagem 66).

TB: Bem, isto deriva de uma forma arquitectónica de um castelo, que tem frestas estreitas por onde eles disparam setas. Não sei como fiz este desenho: cortei o texto linha por linha, preservando o seu contorno, onde coloquei o alfabeto.

HT: O alfabeto não é visível no desenho final.

TB: Não.

HT: Esta ideia do alfabeto, ou das instruções que dá a si própria, estarem fora do limite - aplica o mesmo procedimento na sua dança?

TB: Não, ainda não, para já o meu interesse em olhar para este desenho é em verificar quão finas são as linhas. A gradação da densidade da linha produz esta pequena coisa luminosa nos extremos. O espaço branco em volta é como o silêncio na coreografia.

HT: Estes desenhos são sobre limites?

TB: Contornos e limites.

HT: Neste grupo de desenhos feito em 1980 (imagens 67 e 68) a figuração aparece pela primeira vez. O desenho chama-se *Left hand drawn by right hand* e é apenas um desta série. Este desenho foi feito ao mesmo tempo dos desenhos lineares de que ainda há pouco falavamos?

TB: Eu estava a desenhar os gestos de *Accumulation* (1979)⁶³ - o meu polegar e a rotação do meu pulso. O que posso dizer é que a performance é um acto solitário. Nos primeiros dias de concepção desta dança, ela era realmente sobre: a rotação do pulso é aceitável? Deixar cair o meu braço direito é aceitável? Eu estava à procura de gestos não decorativos. Lembro-me da primeira vez que fiz a acumulação, os meus polegares tremiam. Tinha tanto medo. Imagine! Por isso tenho uma forte relação com esta gestualidade. **Os desenhos surgiram após a dança.**

A certa altura fui atraída pelo desenho, e não sei o que desencadeou isto. Penso que não foi um incidente isolado. Apenas continuei a ver o que podia fazer e que precisava de um assunto. Até este ponto, o meu desenho derivava da dança - alguns aspectos da minha dança apenas procuram a forma. Sempre pensei que as mãos seriam bonitas para desenhar e eu tinha desenhado as minhas mãos nos meus primeiros cadernos de notas. É um gesto na dança ao qual prestava muita atenção, e o qual tentei desenhar em três posições sobrepostas traçando o caminho da dança.

Pela primeira vez, Trisha observa o seu corpo minuciosamente e representa-o. Estamos perante aquilo a que se chama desenho de observação. Este olhar sobre si própria coloca a representação do movimento ao mesmo nível do próprio movimento. Enquanto a acção decorre o desenho faz-se. Ambos os níveis aparecem no mesmo plano. Pela primeira vez o acto performativo é gerador da sua própria representação, ou melhor eles são a mesma coisa.

HT: Neste grupo (imagens 69 e 70) de 1986. Estes desenhos estão relacionados com desenhos *Pyramid*, que surgiram mais como documentação. Estes desenhos parecem ser mais autónomos.

⁶³ Para um entendimento global da série de desenhos ver *Accumulation with Talking plus Watermotor*, 1979 (11:42) no DVD anexo.

TB: A sua única ligação com a Dança é através da velocidade com que os desenhei e também pela tarefa que atribuí a mim própria: fazer um quadrado perfeito. Claro que não consegui. Gosto das formas que os quadrados assumiram, e a dinâmica que as diagonais criaram. Dos espaços entre eles. Dos espaços brancos.

HT: Mais uma vez aparece a ideia de espaço entre algo..., o limite de...

TB: Claro. Gosto que, em dança tentamos ser organizados naquilo que fazemos, mas a biologia do corpo, não permite esse tipo de precisão. ... Lembra-me a dificuldade que é actuar⁶⁴; quando tentamos efectuar uma forma perfeita, temos uma ideia dela e o resultado é sempre um pouco diferente simplesmente porque estamos a respirar.

(...)

HT: O próximo grupo (imagem 71) refere-se aos desenhos maiores que fez até agora. Com quadrados que se desdobram.

TB: Ir de um simples quadrado para uma linha contínua, rapidamente por um série de opções. Isto criou uma espécie de padrão para o chão, um plano de acções, onde espaços pequenos e grandes emergem.

HT: Fala em padrões do chão?

TB: Eu faço-os depois de desenhar. Quando estava a desenhar pareceram-me mais uma obra de literatura, uma linguagem. Mas porque as suas formas formavam um rectângulo, imediatamente pensei em padrões, em esquemas de uma coreografia.

⁶⁴ Usamos aqui esta palavra em substituição da expressão em inglês "to perform". Actuar, significa levar a cabo uma acção, um comportamento, uma conduta.

HT: Atribui a si própria uma tarefa, com uma série de linhas, e depois tem de perceber o que daí consegue retirar?

TB: Sim. Em tempos, os meus desenhos eram sobre o registar, documentar, ou amplificar uma ideia através de uma representação visual - depois separaram-se da ideia de servirem a dança e tomaram vida por eles próprios. Neste período eu estava a tentar arranjar uma maneira de me ensinar a desenhar. Procurava alguma coisa interessante conceptualmente. Devo dizer que agora deixei estas caixas. Mas elas na verdade intrigaram-me muito, pois gosto das transformações volumétricas daquilo que consigo passar para o papel. Gostaria de conseguir fazer isto com o corpo, mas duvido. Porque não podemos pegar num limite e moldá-lo. Eu dizia aos meus bailarinos *imaginem que o vosso tronco é como uma folha de papel e dobrem o canto para baixo*. Tentei oscilar entre os dois media. Gostava de desenhar todos os dias. Não seria uma coisa fantástica para se fazer? Mas não é possível. Quando viajo, quero ser criativa e não me distanciar do processo coreográfico, ser mais do que um professor de ensaios. Continuar a pensar em coisas abstractas.

HT: Disse-me que mais tarde gostava de desenhar os seus intérpretes.

TB: Sim, desenhar, um verbo que paira entre mim e os meus bailarinos. Quando comecei a dançar menos e a retirar-me das danças - durante a concepção de *Newark* e *Set and Reset* - trabalhei sobre Steven Petronio sem nunca me mexer. Comecei a trabalhar sobre alguém desde fora, o vocabulário não partia do meu corpo, mas de ideias e de metáforas. Olhava para eles mais atentamente, ou de forma diferente. Não é algo que diga respeito àquilo que eu sinto, mas sim sobre se seria interessante, seria

bonito, se seria curioso, eles fazerem isto... É como ler a energia nos seus corpos. É um pouco misterioso.

Pensamos em gestos que fariam um padrão espectacular visualmente - não apenas como eles se sentem, o que reduziria muito as minhas opções. Isto abria-se como uma nova plataforma de trabalho, uma nova forma de trabalhar. Penso que estaria ligado ao diagrama - que ainda é algo que permanece no meu trabalho. Tenho a certeza que outras pessoas já o fizeram, especialmente no início, como Laban, que investigou muito sobre como documentar o corpo.

Eu uso palavras instrumentais, que representam as formas geométricas e nos informam sobre o peso e o apoio. Então é algo como, chegar a um quadrado sem forma, chegar o mais distante possível para que seja legível, depois tens de colocar uma outra perna por baixo de ti. Estas noções sobre ângulos rectos, verticais e horizontais fazem parte da linguagem da companhia. As ideias visuais tornam-se em material plástico que não é descartado até ser testado. Mesmo que pareçam fisicamente impossíveis. Se houver um jovem bailarino com grande dedicação e tecnicamente capaz, ele, ou ela irá fazer algo parecido com isto.

HT: Então diria a um bailarino para "desenhar" uma cadeira?

TB: Não, para ser uma cadeira. Temos muitas cadeiras no meu trabalho. Mesas, cadeiras, arquitecturas simples. ...

(...)

Este ponto aproxima-nos daquilo que apresentamos no primeiro capítulo e que se refere aos sistemas de representação de Goodman. Trisha Brown opera por exemplificação, ou seja, assume as mesmas propriedades daquilo a que se refere, de tal forma que tal como refere no texto a ideia não é desenhar uma cadeira, mas

sê-lo, ou parecer uma cadeira, mas sim incorporar as suas características e mostrar aquilo que ela é nas suas características estruturantes.

A importância deste tipo de representação é que abre uma função coreográfica ao campo do desenho. Uma função de representar a imagem e o acto que a produz a um mesmo nível de entendimento, uma função que demonstra o modo da sua produção. Que explora as características individuais dos agentes implicados no processo de representação e que os identifica no registo que é efectuado. De alguma forma, dá-se especial importância ao indivíduo, à capacidade de surpresa que o corpo individual, inexplorado, ainda detém.

HT: Ainda se deixa surpreender a si própria?

TB: ... Sou bastante corajosa em experimentar coisas que por si só me parecem estúpidas. Houve uma certa altura em que trabalhei com aquilo a que eu chamo de gestos inconscientes, quando estava a fazer *One Story*... ou em *Falling* em 1993, em Montpellier.

Fiquei bastante envergonhada pelo movimento que estava a tentar fazer. Estava a trabalhar conscientemente sobre a minha inconsciência. Pensei nisto como se tivesse tirado a mente para fora, o meu juízo para fora dela, não era para fazer algo esperto ou inteligente, mas apenas fazer - algo reflexivo, como o movimento da pata de um gato quando passamos por ele. Tive imenso apoio dos meus bailarinos. Perceberam a ideia e deram-me apoio. Lembro-me de querer desistir; eles deram-me força para continuar. Só esta estranheza é maravilhoso. Mas ao fazê-lo sentimo-nos como um animal estúpido. Parece que qualquer coisa que me passe pela cabeça em dança também se passa ao nível do desenho...

HT: Acho que esta componente inconsciente do seu trabalho está agora a surgir e traz novas possibilidades.

TB: Bem, eu tento sempre expandir o meu vocabulário e a minha experiência - abrir o trabalho é abrir-me a mim enquanto corpo e mente. Em todas as coreografias que eu fiz consigo identificar onde e quando estive a trabalhar no inconsciente. E o desenho é subsidiário da coreografia. Não sei quando esta relação irá mudar - se a minha única forma de expressão fosse pelo desenho, não sei o que seria agora.

(...)

HT: Agora, consideremos estes desenhos, que fazem parte de uma grande série de 36 desenhos do seu pé (imagens 72 a 74).

TB: Já era tempo do meu pé direito desenhar o meu pé esquerdo e vice-versa. Eu tenho uns pés muito educados: eles abrem correspondência, giram maçanetas das portas. Sou um marsupial. Não sei porque não me lembrei disto antes. Nunca o fiz, eles devem ter estado a fermentar na minha cabeça.

HT: Fez estes desenhos todos num só dia?

TB: Fiz. Acho que não foi bom para o meu corpo. Não foi bom para as minhas pernas, o ângulo do meu tornozelo enquanto desenhava não era bom, porque sentei-me no chão para os fazer. Mas o que me propus fazer foi, olhar para o pé modelo e desenhá-lo, mas que não parecesse correcto. Sou rigorosa ao nível da concentração visual em relação ao fazer. Mas retirei um pouco do meu controlo, ao usar uma parte do corpo para além da minha mão, no desenhar. Acho mais interessante do que o meu amadorismo manual, ou do que tentar fazer um Titian.

Estes desenhos fazem a passagem do desenho de secretária, ou dentro do espaço do caderno de notas, para grandes folhas de papel que se colocam no chão. Ao colocar a folha de papel ao

mesmo nível do chão onde dança, Trisha inicia um processo de representação do corpo total. Agora o seu corpo entra em contacto com a superfície tirando partido da sua totalidade. A acção tornou-se representação dela própria (imagem 75 a 77).

HT: Estes desenhos parecem relacionar-se com os seus desenhos das mãos.

TB: Acho que sim. Apenas me levaram imenso tempo a entrar na cabeça - Ora, quantos anos?

HT: Vinte anos?

TB: Bem, uma coisa parecida se passou comigo em relação à coreografia: Não sabemos se estamos a fazer apenas algumas coisa traiçoeira, ou se será algo sério. Lembro-me de usar uma Banda de Marcha em *Foray Forêt* (1990). Estava insegura quanto ao seu significado, se seria um segredo ou se seria evocativo e participar com os outros elementos na coreografia.

HT: O desenho enquanto produto final ou enquanto documento perdeu a sua imediação?

TB: Por um lado não estruturo as minhas coreografias da forma como o fazia antes. Essas estruturas podiam ser desenhadas. Tinham apenas uma camada e só precisavam de uma frase para as explicar. "Tens de acumular gestos, um de cada vez, e voltar ao zero em cada acumulação." Pode-se dizer isto numa frase. Esta é a estrutura do meu trabalho actual, mas com a peça *Set and Reset* (1983), eu tinha que lhe dar dez frases para explicá-la. Não posso dizê-lo de uma vez só. Então, as estruturas são multi-elaboradas. Agora há mais camadas de conteúdos. Também no início, o meu trabalho foi questionado por muita gente. Acredito que qualquer método com que viesse a articular o

meu pensamento, viria a ser útil para ganhar o apoio e apreciação ao trabalho.

Comecei a usar o vídeo em *Son of Gone Fishin'*, em 1980 ou 81. Assim não tive que escrever mais nos cadernos de notas. Na dança, tem tudo a ver com percepção e memória, a não ser que aprofundes o vídeo e o filme, que é uma distorção, uma aproximação à coreografia, mas sem sentido criativo por detrás.

HT: O vídeo é realmente de baixo nível de documentação.

TB: Sim, nós vemos cães de brincar na rua, papagaios de brincar no ar e mesmo ao lado deles um cão real. É mais ou menos esta a distância entre o filme e a performance ao vivo.

HT: Com que frequência recorre aos registos em vídeo? O vídeo, tornou-se um produto final da mesma forma que alguns desenhos o eram?

TB: Não. É uma imagem da coreografia...
(...)

HT: Encara o acto de desenhar como uma performance?

TB: Ah, é uma pergunta engraçada. Acho que a performance é quando outras pessoas estão a ver, acho eu. É um ensaio para mim mesma. É criar o material por mim própria.

HT: Cada vez que dança, a performance ficou perdida. Vê o desenho como uma forma de deixar um rastro das suas investigações?

TB: Sim, sim. Estou sempre a tentar fazer um desenho realmente bom. Mas não sei como chegar lá. O desenho é um acto privado. É uma expressão profunda.

HT: Desenhar é uma actividade solitária, é necessária uma disposição para... O processo pode ser similar nos seus estádios de desenvolvimento, à criação de uma nova dança. Mas qual é afinal a diferença entre os dois media?

TB: No processo de criação coreográfico - tenho uma série de pessoas ali, sobre as quais tenho de desenhar, são o meu material plástico.

É importante desenvolver boas linhas de comunicação para que correspondam rapidamente àquilo que lhes peço para executarem. Esta é uma das razões pelas quais o tirar notas, é importante. Permite mostrar as minhas ideias e continuar a trabalhá-las sem nunca as perder. Os desenhos descrevem padrões de chão e formas. Os bailarinos agora estão familiarizados comigo. Eles sabem como ler as minhas coisas. Posso mostrar-lhes coisas do caderno de notas.

HT: E eles percebem?

TB: Sim. Coreografar é um processo elaborado. Agora tenho um método de fazer dança, no qual existem níveis pelos quais temos de passar para chegar ao produto final. Apesar de trabalhar com pessoas, tenho de manter um espaço privado e tenho truques para registar as minhas próprias coisas...

Em relação ao desenho, não sei como fazer um desenho. Não tenho um sistema, não sei como fazer frases num desenho. Geralmente há uma ideia - por exemplo o caso de desenhar com os pés - tenho uma figura e uma tecnologia. Vejo o que faço e penso sobre isso, tentando melhorar essa tecnologia e assim sucessivamente. Há um momento em que vejo que o desenho está bem e fora de mim. Simplesmente acontece e é sempre um momento de emoção. Aqui

sei que é um bom desenho. Assim, posso continuar.

HT: Deve ser mais fácil, ou de alguma forma diferente fazer um desenho do que fazer uma coreografia.

TB: Ah, sim. É como dar uma volta a pé por um sítio bonito, se assim posso dizer e sentir a antecipação da descoberta. Por outro lado é privado.

Acho que no início usei os desenhos como uma extensão daquilo que estava a desenvolver em coreografia. É uma forma de manter o motor a trabalhar, mesmo que, tal como agora, estejamos sentados numa cadeira. Por não podermos dançar o dia todo. Agora, os desenhos tornaram-se independentes. Agora eles é que ditam coisas.

HT: Tais como?

TB: Vejo ideias nos desenhos e todas essas ideias infiltram-se no processo da dança. Por exemplo quando insisto que efectuem uma determinada forma, mesmo que seja algo que eles nunca tenham ouvido falar, ou que seja muito desconfortável, eu consigo ver os corpos deles a questionarem-me. Explico-lhes que a razão pela qual eu faço isto, é porque eles estão a desenhar através dos corpos. Eles ocupam todo o espaço com os seus braços, até que eu diga: isso é um desenho. Eles não sabem de que é o desenho, mas como eu o vejo na minha mente como um desenho, eles fazem-no. Agora, o movimento funciona como um desenho. Isto é muito entusiasmante para mim.

HT: Então, isto significa que irá continuar a desenhar.

TB: Sim. Quer seja no ar, ou no papel. É um mar de possibilidades, uma forma diferente de

pensar o corpo que se move pelo espaço e que me liberta para fazer coisas que nunca faria através da dança, imediatamente me percorre a adrenalina. Acho surpreendente a forte relação que existe entre o desenho e a dança.

Depende se estamos muito ou pouco concentrados. Se estivermos a trabalhar a sério, especialmente com linhas curvas rápidas, há uma noção de movimento que começa no corpo e que parece que estamos numa volta da montanha russa. Quanto mais rápido vamos, mais atenção, temos de prestar, para não descarrilar.(...)

Em 1998, quando esta entrevista teve lugar, Trisha Brown ainda não tinha incorporado aquilo que vinha a ser o seu trabalho na relação da dança com o desenho. Apesar de admitir que irá continuar a desenhar e que existe uma forte relação entre os dois media, só mais tarde pela avançada idade e consequente perda de algumas capacidades físicas, veio a dedicar grande parte do seu tempo à representação do movimento através do desenho.

Na série *It's a Draw/ Live Feed*, percebemos que a exploração do corpo é diferente. O corpo aproxima-se do papel para que a percepção visual não atraia o acto de desenhar. Desta forma não consegue ter uma percepção global das marcas que ficam no suporte. Trisha Brown move-se e desenha, explorando aquilo que sempre investigou ao longo da sua vida e tentando perceber o que o desenho pode acrescentar.

Este movimento, aparentemente aleatório, não pode ser considerado involuntário. Aliás, quando os desenhos são expostos juntamente com o vídeo que documenta o processo da sua concepção, percebemos que se trata de uma conduta gestual específica, num determinado espaço e tempo de acção.

Dez anos mais tarde, hoje, Trisha Brown apresenta estes desenhos em galerias, que os expõem de forma consciente. Hoje, Trisha Brown assume a relação estreita entre a dança e o desenho.

Numa exposição que esteve patente no Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota - De 18 de Abril a 20 de Julho, 2008 -

Somos confrontados com uma espécie de desenhos sobre os desenhos.

Trisha Brown, seleccionou de entre a sua série *It's a Draw/ Live Feed* alguns desenhos preferidos. Recortou-os, seleccionando as partes que lhe pareceram mais interessantes. Chamou-lhes *Incidents* (Imagens 78 e 79).

De alguma forma, aquilo que restava do acto performativo, foi retalhado e transformado em fragmento bidimensional. Estes desenhos, que parecem mais bidimensionais do que outros quaisquer, trazem o seu trabalho para um lado mais próximo da imagem. Ela trabalha apenas a imagem bidimensional, escolhendo pormenores. A velocidade, a noção de gravidade, o peso, o tempo da acção, tudo isto fica relegado para 2º plano. As marcas ganham sentido, aquilo que o corpo deixou, os indícios do corpo aparecem e questionam o desenho enquanto imagem, não enquanto acto-performativo.

Hedel Teicher, entrevistou a coreógrafa Trisha Brown em quatro conversas, que tiveram lugar entre Fevereiro e Março de 1998, no estúdio de Trisha Brown em Manhattan, Nova Iorque.

4.3. CONCLUSÕES PARCIAIS

Este capítulo aponta para dois casos de estudo que permitem uma análise do campo do desenho mais alargada e que, em relação, a estendem para fora dos sistemas de representação gráfica a que normalmente está associado.

Partimos de dois pontos que consideramos essenciais:

- (1) As práticas indiciárias que exploram a ideia de marca que surge pela relação de contiguidade entre o corpo e os objectos.
- (2) As práticas que operam por exemplificação, numa relação muito directa entre a acção percebida e a acção executada.

Por um lado, apresentamos um caso paradigmático nas Artes Visuais - **Giuseppe Penone** - que no desenho e na escultura desenvolve uma percepção háptica que nos interessa reforçar. Acima de tudo explora a ideia de disciplina do minúsculo que nos relaciona com Foucault - Entendimento do corpo composto por partes, onde o pormenor é um importante elemento construtor, onde o mínimo detalhe significa - Esta ideia, abre o campo da percepção ao mínimo detalhe.

Impressões digitais, decalques, marcas corporais, são apenas exemplos de imagens que se trabalham em distintas escalas. Quase como um arqueólogo, Penone explora o corpo, desde o simples poro da pele até à cartografia total dos membros. Interessou-nos explorar a ideia de índice, de um registo por indexação, da marca numa superfície através do contacto entre duas partes, de uma mutabilidade recíproca das superfícies.

Por outro lado, apresentamos um segundo caso de estudo no campo dos estudos performativos - **Trisha Brown** - que desenvolve a sua prática entre o campo da Dança e das Artes Visuais.

Este exemplo, surge como representativo de um modo de pensar o desenho numa relação muito directa entre a acção percebida, a acção executada e a acção representada. A sua prática inicialmente explorava o desenho como ferramenta de representação da composição coreográfica, mas foi ganhando autonomia e permitindo um estudo dos limites do corpo.

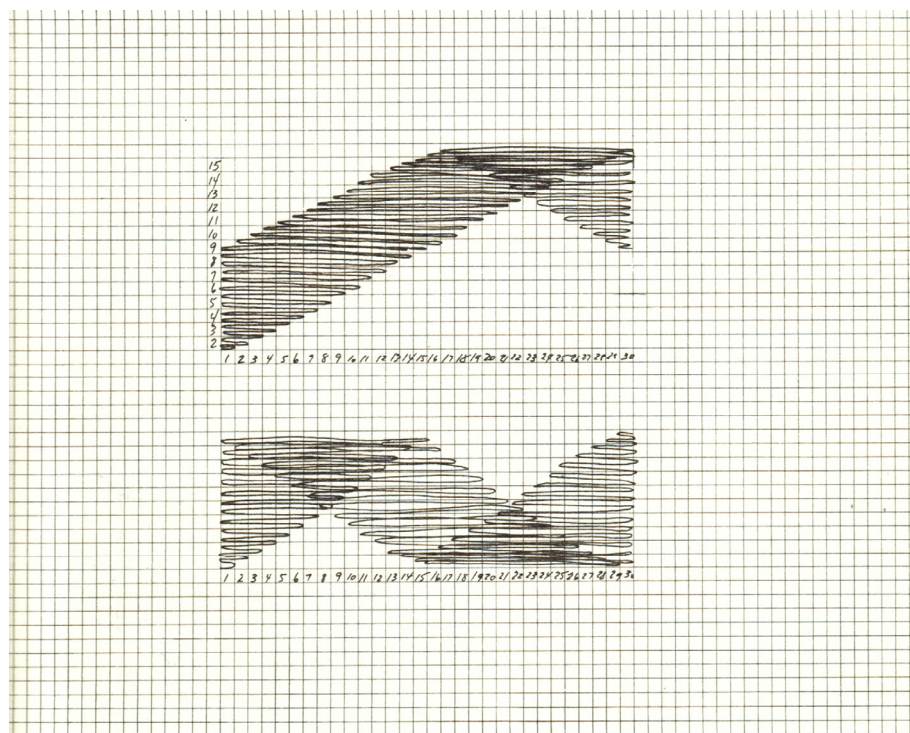
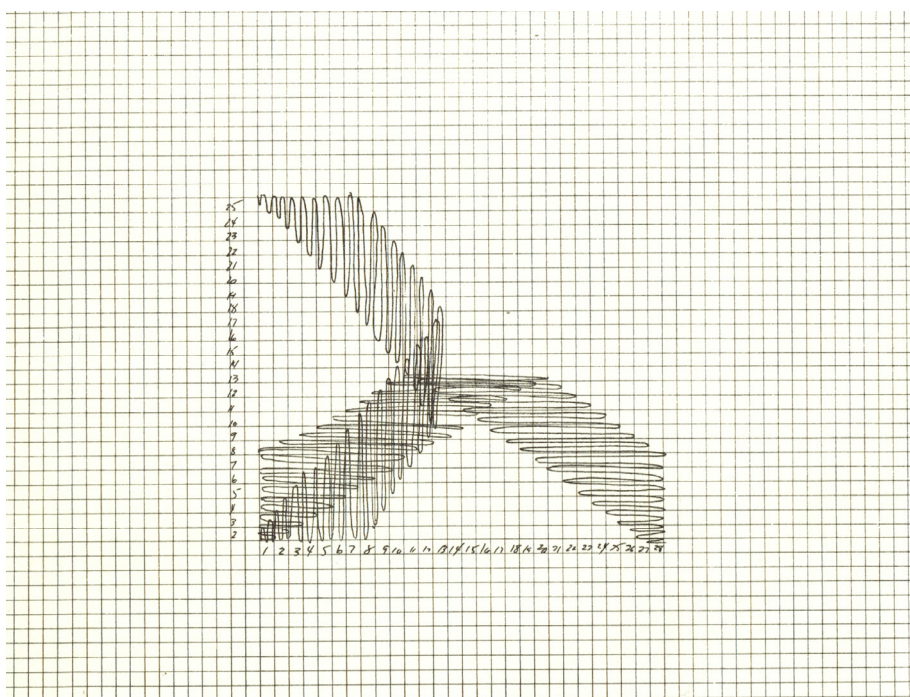
Em ambos os autores, há um reconhecer da importância do gesto no processo de criação, no qual os gestos são tanto sujeitos como objectos da obra de arte. O foco de atenção é voltado para gestos

do quotidiano: como o simples tocar, o esfregar, pressionar, moldar, rodar, saltar, desenhar...

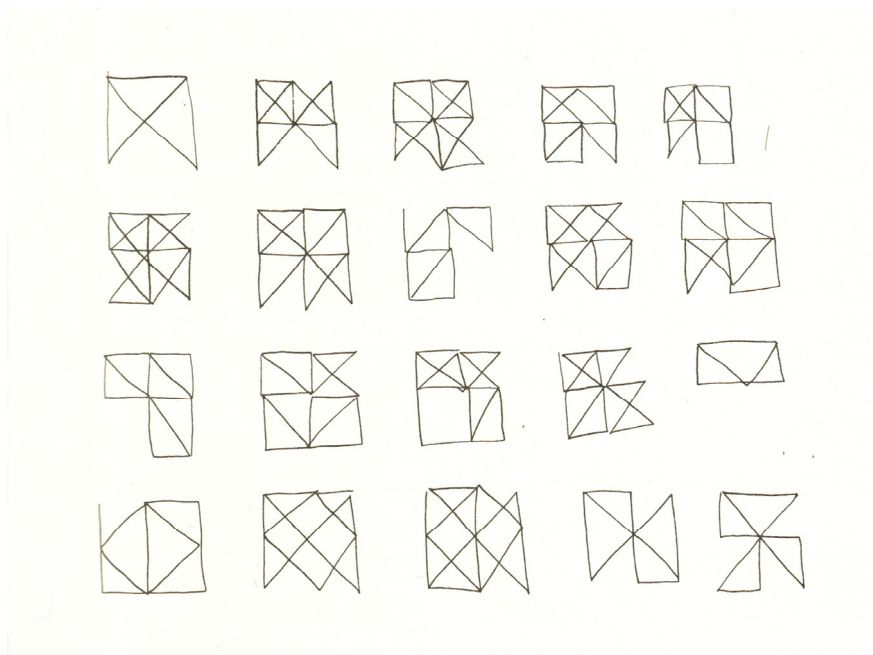
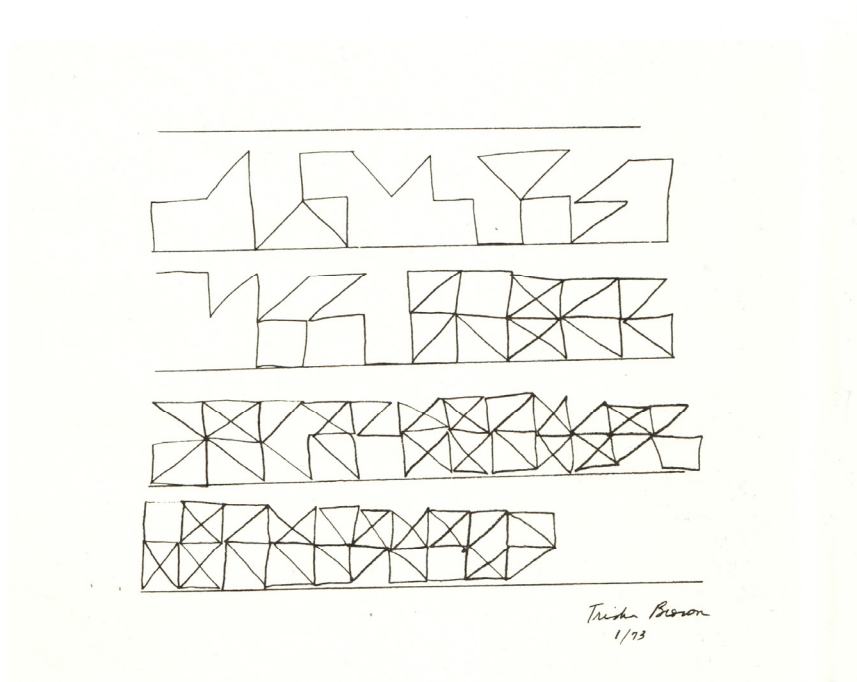
Ambos desenvolvem mecanismos criativos motivados pelo uso do acto performativo, como unidade mínima de uma linguagem ou processo, e concebem o desenho na dimensão temporal da sua prática.

Permite assim pensar que a função coreográfica pode ser entendida fora de um contexto cénico, e não está necessariamente comprometida com um tipo de notação, linguagem ou sistema determinado. Mas que esse sistema é construído dentro de cada contexto, a partir das marcas de cada contexto.

IMAGENS



Imagens 50 e 51 - Trisha Brown, Untitled, 1975.
Caneta sobre papel milimétrico, 21,6 x 27,9cm.



Imagens 52 e 53 - Trisha Brown, Sem Título, 1973.

Lápis sobre papel, 35,6 x 43,2cm.

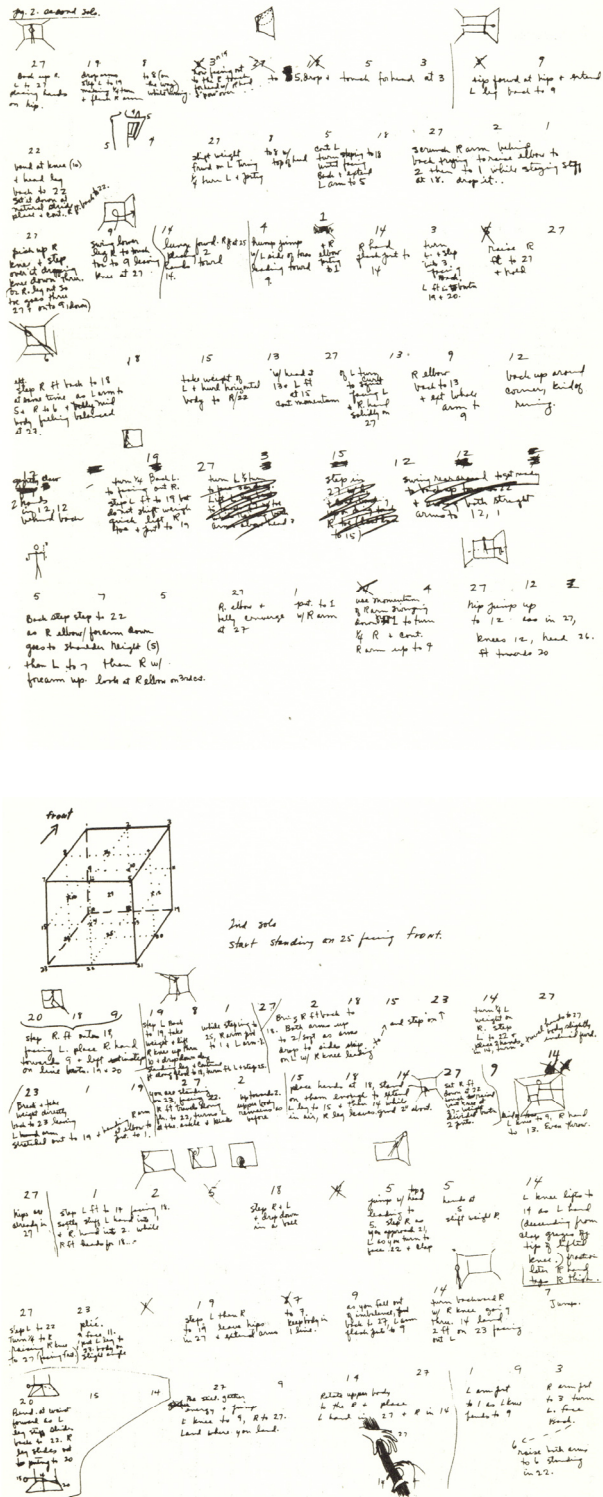


Imagem 58 e 59 - Trisha Brown, Sem Titulo, 1975. Caneta de feltro e lápis sobre papel, 43,2 x 35,6 cm.

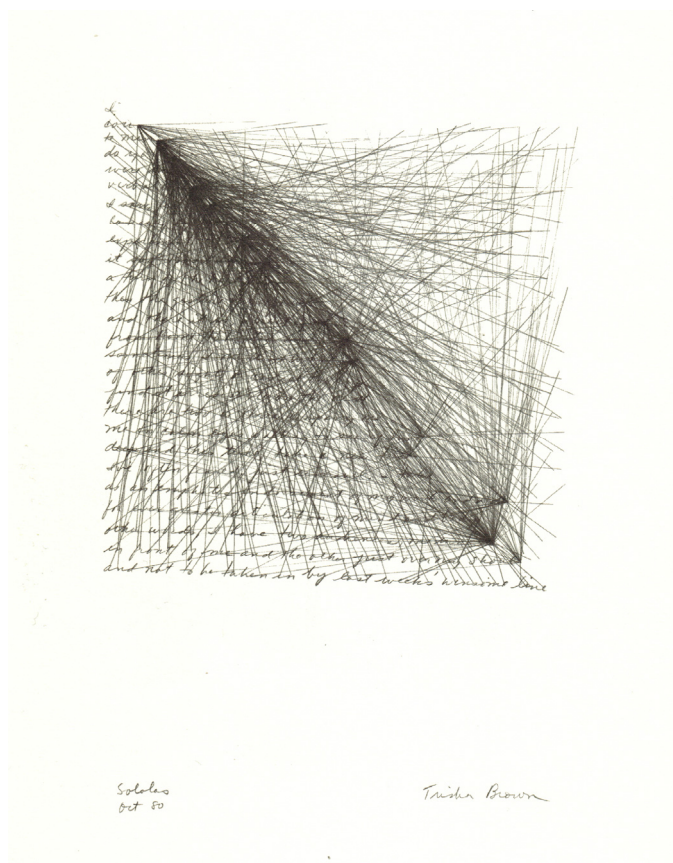


Imagem 65 - Trisha Brown, Sololos/Oct 80, 1980.
Lápis sobre papel, 39,9 x 29,1 cm

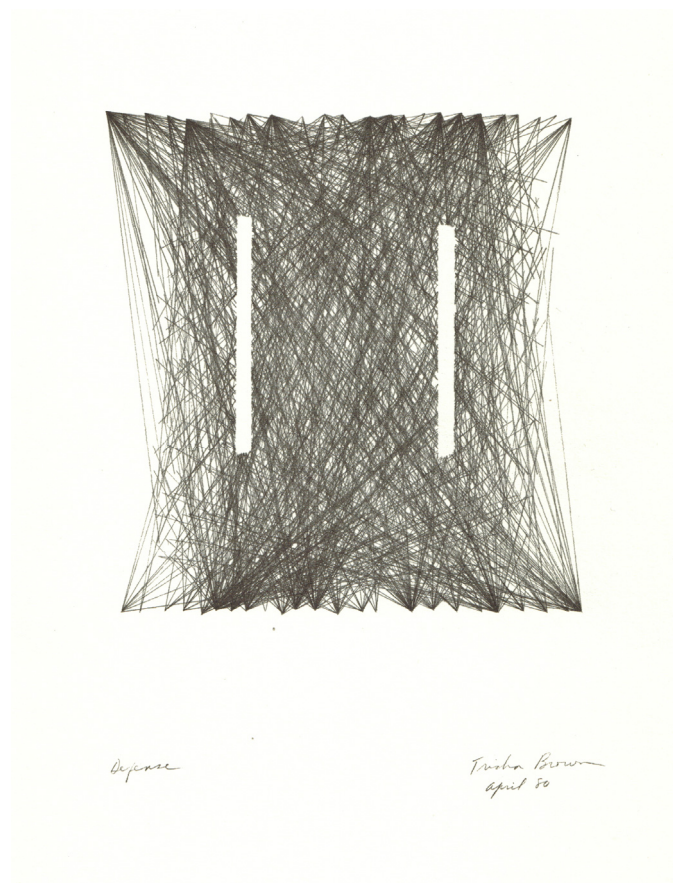


Imagem 66 - Trisha Brown, Defense, 1980.
Lápis sobre papel, 38,6 x 30,6 cm

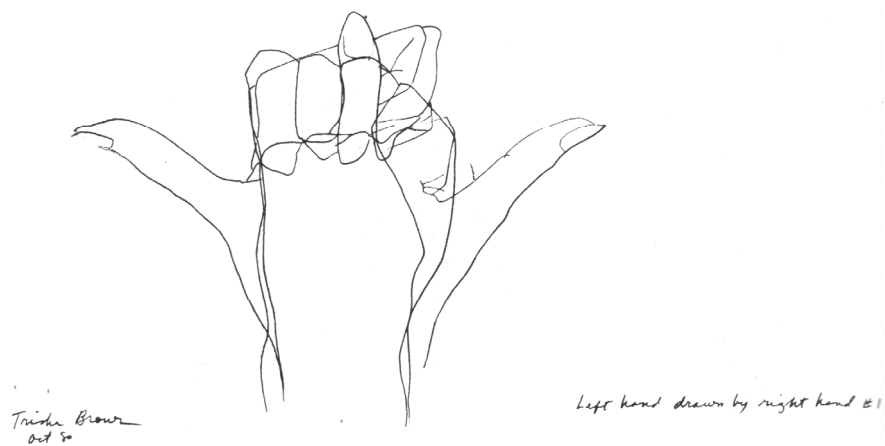


Imagem 67 - Trisha Brown, Left hand drawn by right hand #1, 1980.
Lápis sobre papel, 28,9 x 40,5 cm.



Imagem 68 - Trisha Brown, Happy Birthday Eva, 1980.
Lápis sobre papel, 29,2 x 40,6 cm.

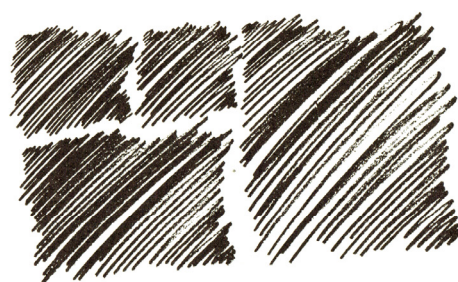


Imagem 69 e 70 - Trisha Brown, Sem título, 1986.
Lápis sobre papel, 29,8 x 24,8 cm e 28,1 x 34,6 cm.

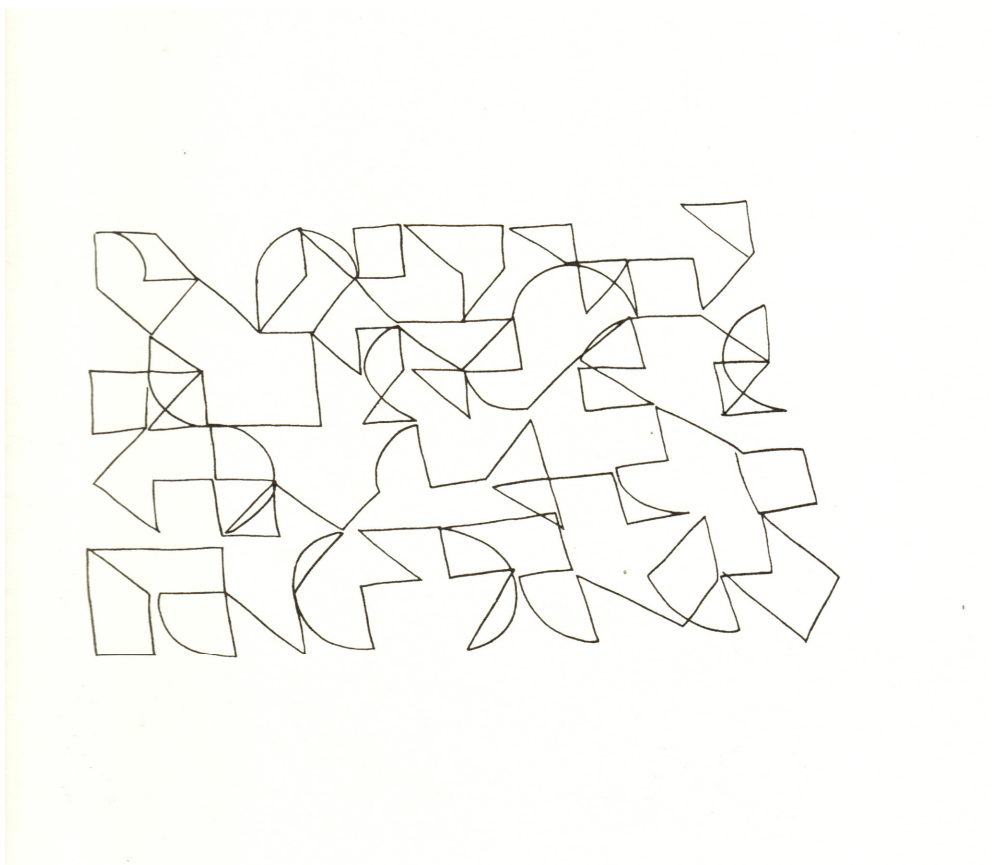


Imagem 71 - Trisha Brown, Sem título, 1990.
Lápis sobre papel, 58,4 x 73,7 cm.



Imagem 72 - Trisha Brown, Sem título, 1995.
Aparó sobre papel, 56 x 75,9 cm.

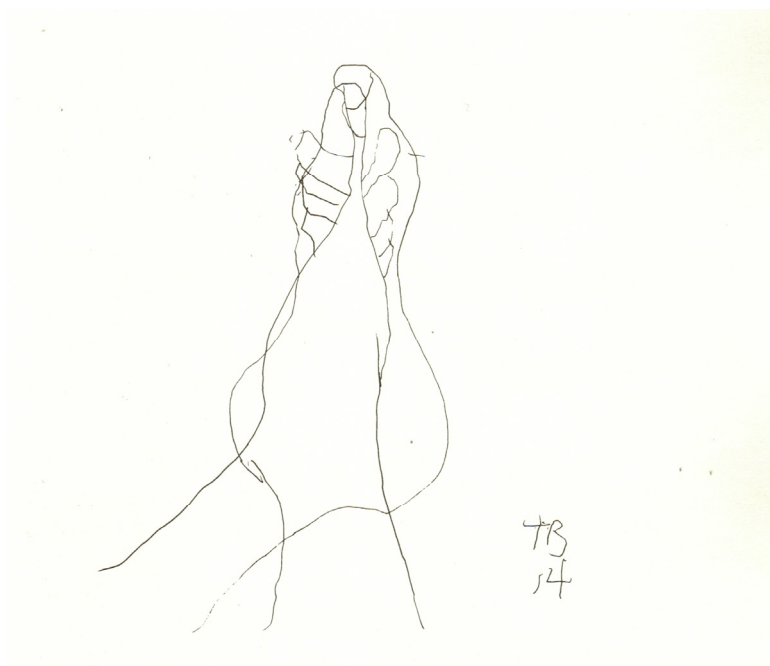
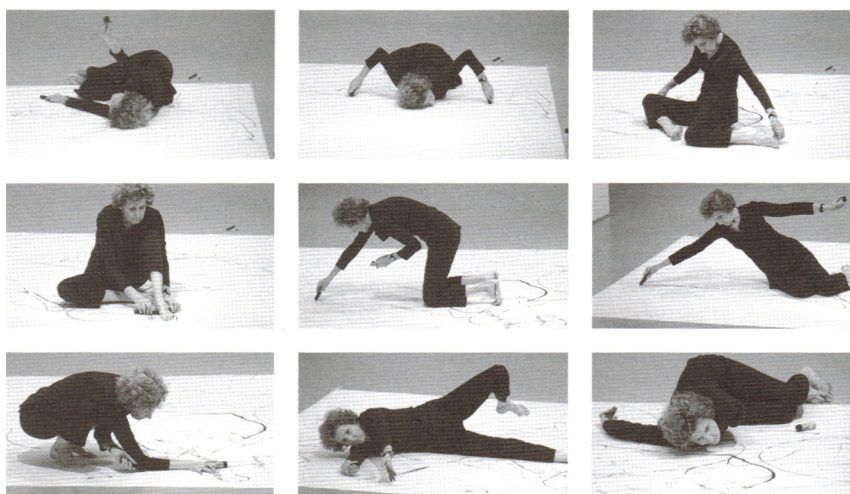


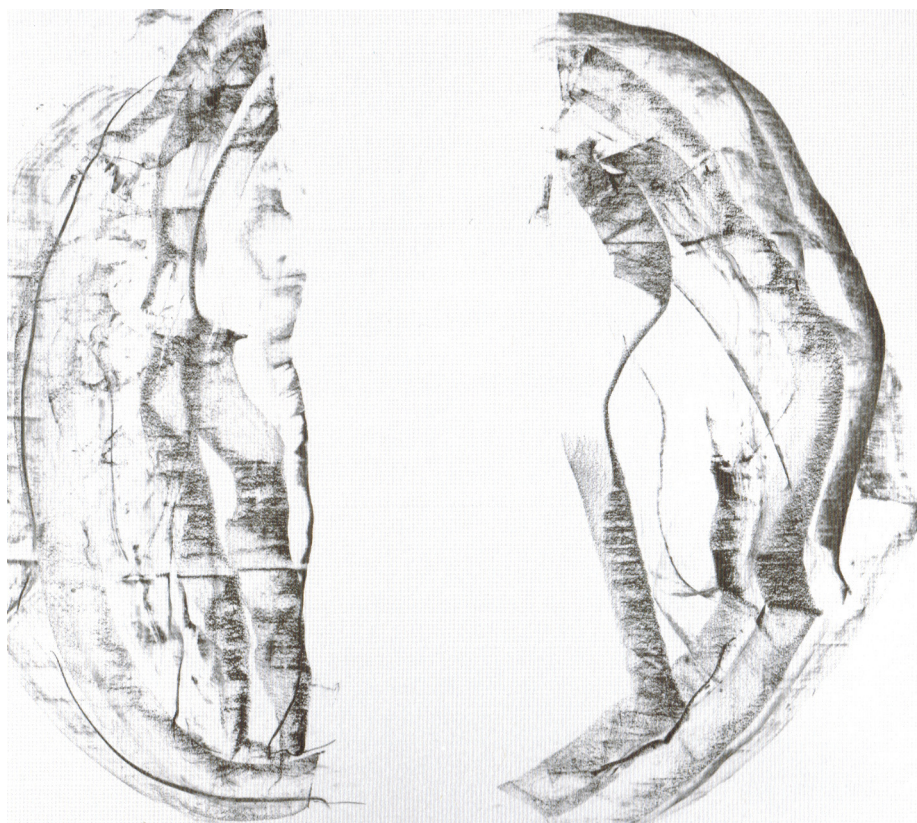
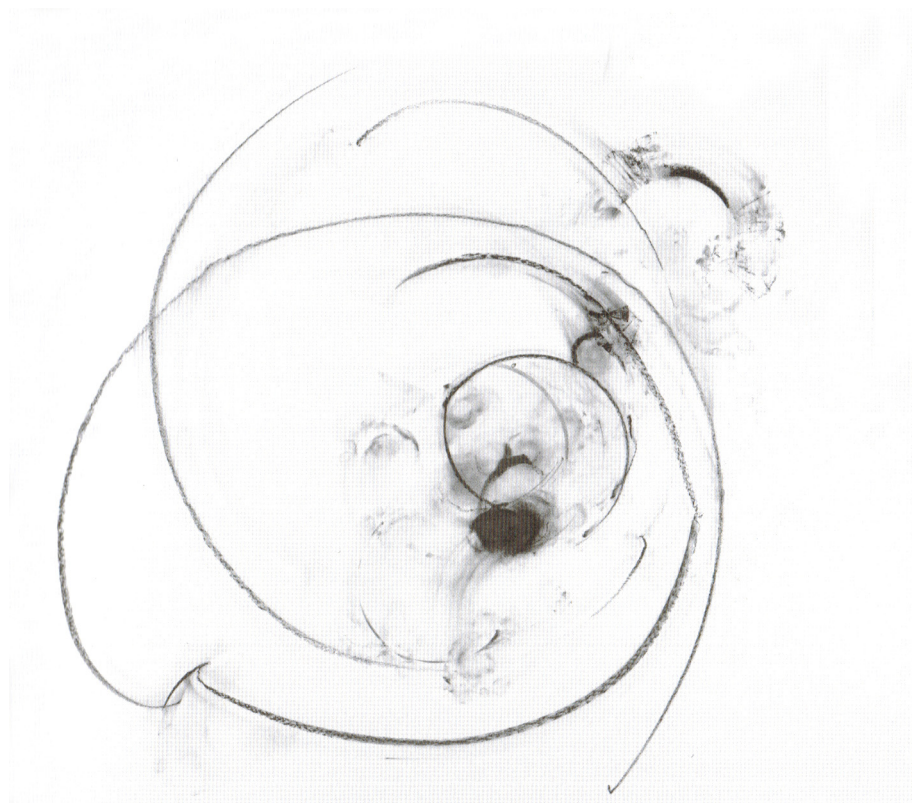
Imagem 73 - Trisha Brown, Sem título, 1995.
Aparo sobre papel, 44,5 x 56,5 cm.



Imagem 74 - Trisha Brown, Sem título, 1995.
Aparo sobre papel, 44,3 x 56,2 cm.



Imagens 75 a 77 - Trisha Brown, *It's a Draw-Live Feed*, 2003.



Imagens 78 e 79 - Trisha Brown, Série *Incidents*, Sem título, 2007.

CAP 5. ANÁLISE DA INVESTIGAÇÃO EXPERIMENTAL DESENVOLVIDA:

reflexão em torno da prática e da teoria do desenho, segundo uma prática experimental pessoal.

Este último capítulo pretende ser ele próprio exemplificativo da função coreográfica do desenho, pensada agora a partir da experiência de uma prática específica. Importa sublinhar o facto de que se apresenta o trabalho fruto de uma prática experimental pessoal, não por questões de valorização pessoal ou legitimidade artística, mas por se tratar de uma prática segundo um ponto de vista interno da sua produção, por se conhecerem os aspectos criativos e conceptuais que estiveram no seu fundamento. Por outras palavras, a reflexão sobre a função coreográfica do desenho - a inscrição e registo do movimento do corpo no desenho, e mediante o desenho - tem que passar necessariamente por uma reflexão 'incorporada', vivida do ponto de vista fenomenológico.

O ingresso no Mestrado em Prática e Teoria do Desenho, pressupunha um programa pré-definido organizado por um ano curricular e um ano de investigação para o desenvolvimento de uma dissertação. Ao longo destes dois anos (2007/2008), fui desenvolvendo uma consciencialização daquilo que vinha até então a produzir.

Saída recentemente da Faculdade, tinha imensas certezas e também muitas dúvidas, que julgo ser um facto comum, a muitos dos recém- licenciados.

O trabalho que se vinha desenvolvendo entre a escultura e o desenho, precisava de ser entendido de uma forma mais estruturada e sustentada, noutros autores e práticas que poderiam ter relações mais ou menos directas com ele.

5.1. UMA PRÁTICA PROCESSUAL: TOM FRIEDMAN.

Este ponto surge como necessidade de distinguir uma prática experimental específica que pode ajudar a compreender alguns pontos que aqui iremos abordar. A prática do artista Tom Friedman, surge como referência de grande relevância para o início deste estudo, pois aborda algumas das questões fundamentais que aqui colocamos, como a ideia de índice, de cumissura, de uma prática que funciona por exemplificação, do uso do gesto com propósitos muito específicos e que no seu todo se vai completando como um ciclo, no sentido em que falávamos antes dos RSVP cycles, que operam em distintos sentidos.

Iniciamos com um exemplo que nos parece ser esclarecedor, quer daquilo que entendemos por uma prática processual, quer sobre esta ideia de repetição de que falamos no ponto anterior.

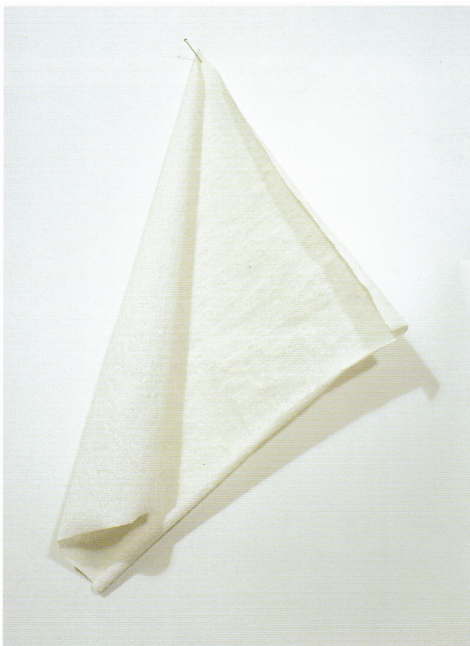


Imagem 80 - Tom Friedman. Sem título, 1991, Papel e alfinete, 28cm x 21,5cm, Collection, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

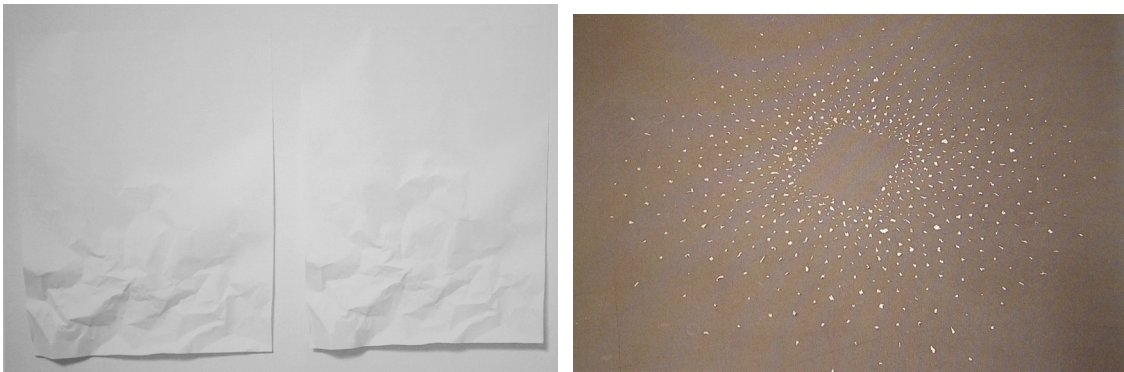
“Sem Título” de Tom Friedman (imagem 80): uma folha de papel é pendurada na parede por um alfinete, repetindo esta acção as vezes que foram possíveis, até que o suporte não o permitiu mais. A folha de papel pendurada na parede, toda perfurada, assumiu o aspecto de uma toalhita descartável, mas quando nos aproximamos verificamos que se trata de um suporte extremamente elaborado, com perfurações infinitas.

Tom Friedman refere-se a este fenómeno: *“Pensei acerca deste tipo de fenómeno - O que acontece entre a assumpção da casualidade e a descoberta da intensidade?”*⁶⁵

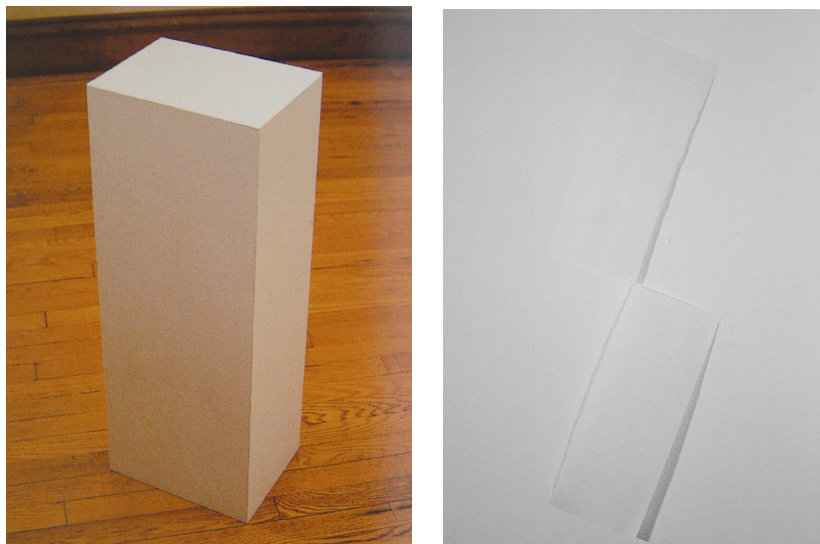
⁶⁵ **FRIEDMAN, Tom** - in *Tom Friedman*, Bruce Hainley, Dennis Cooper, Adrian Searle, Phaidon, 2001. p.19.

Esta questão poderá ser colocada quer ao espectador, ou ao próprio autor (no fundo o primeiro espectador). A acção exercida no suporte, repetida vezes sem conta existe como uma espécie de reflexão sobre o próprio acto de perfurar. Ao longo do processo, o desenho constrói-se a partir de uma memória física da acção a exercer, e no final uma espécie de surpresa acontece, a casualidade de que Tom Friedman fala passa a descoberta de uma outra coisa, algo que transcendeu o Desenho.

Para ele, esta reflexão foi importante pois originou uma espécie de Historia Processual contada a partir de outros trabalhos (imagens 81-84):



Imagens 81 e 82 - Tom Friedman - Untitled, 1990. Papel, 2 partes, 27,9 x 21,6cm cada.
Tom Friedman - In memory of a piece of paper, 1994, 21,5 x 28cm.



Imagens 83 e 84 - Tom Friedman - A Piece of Paper, 1992, 27,9 x 21,6cm.
Tom Friedman - Untitled 1992, Papel, Alfinete, 55,8 x 21,6cm.

"Um ponto de vantagem que retiro do meu trabalho é entendê-lo cronologicamente. Cada peça que produzo tem o potencial de usar essa história que estabeleci. Se uso uma folha de papel, para mim ela fica ligada a uma história: uma folha de papel perfurada por um alfinete as vezes que foram possíveis, sem que o papel rasgasse, é pendurada na parede pelo alfinete que a furou (Unlited, 1991); dois pedaços de papel idênticos amassados (Unlited, 1990); um pedaço de papel rasgado ao meio na vertical até à sua ultima fibra (Untitled, 1992); Uma Folha de Papel (1992); Em memória de uma folha de papel (1994). O meu trabalho sempre esteve envolvido em relacionar diferentes ideias e formas..."⁶⁶

O que Tom Friedman nos mostra é um entendimento da prática criativa em que a repetição de uma mesma acção permite abrir o espectro de possibilidades daquela ideia original. Aquilo que muitas vezes surge como um imprevisto, como algo inesperado; esses desvios que são característicos em práticas experimentais, são reveladores de sentidos que de outra forma não seriam visíveis. O desafio é sim, conseguir identificar estes mecanismos e reactivar o seu poder, num processo contínuo de produção experimental.

No fundo o Desenho permite uma revisão fácil e imediata do processo de trabalho de uma investigação experimental. Tem a capacidade de se questionar e de remeter para assuntos periféricos adicionando significados e questionando outros que a ele lhe pertencem por natureza.

Alguns dos exemplos que vimos anteriormente, nomeadamente a imagem 80, nos mostram que esta ideia de repetição está presente.

Círculos, pequenos traços, linhas rectas, tracejado, espirais, são apenas alguns dos códigos usados na prática experimental que recorrentemente surgem.

Uma espécie de linguagem própria define este tipo de desenhos, que conseguimos identificar à priori.

Quando me sento no estirador com o bloco de desenho em frente, parto para o desenho, segundo uma acção específica. Escolho um

⁶⁶ **FRIEDMAN, Tom** - in *Tom Friedman*, Bruce Hainley, Dennis Cooper, Adrian Searle, Phaidon, 2001. p.134.

riscador, um tipo de papel e recrio essa acção com os membros. As mãos são um importante elemento organizador da imagem. Tento perceber o que elas conseguem fazer dentro deste programa que estabeleci. O desenho vai acontecendo e eu vou moldando o meu corpo às necessidades do desenhar. Não sei muito bem que caminho vou seguir, mas sigo. Vou repetindo os elementos, de uma outra maneira, percebendo a pouco e pouco o que o desenho me diz, me mostra.

Avis Newman, na entrevista integrante do catálogo *The Stage of Drawing: Gesture and Act* afirma que o desenho por definição está "in a state of flux, o mais próximo possível do mundo da linguagem."⁶⁷ No fundo o desenho flutua por entre distintas plataformas, criando analogias e relacionando diferentes partes.

*"Eu sempre entendi que o desenho deveria ser, na sua essência, a materialização de um processo mutável contínuo, os movimentos, ritmos, e parcialmente a compreensão das meditações da mente: as operações do pensamento. O Desenho pela sua natureza sugere uma intimidade comprometida onde o olho do espectador, traça e acompanha a mão do desenhador, ficando para sempre preso no espaço da acção e do acontecer."*⁶⁸

A relação entre o espaço de acção e o tempo de execução é extremamente importante. Por vezes é definida antes, outras vezes vai-se desenrolando e adaptando às necessidades de um processo de trabalho.

São duas variáveis que pertencem à estruturação interna do programa comportamental e que definem uma grande parte do desenho.

Esta relação, que existe no espaço interno do desenho, também é importante no espaço externo, numa escala mais alargada, permite

⁶⁷ **NEWMAN, Avis** - in *The Stage of Drawing: Gesture and Act*, selected from the Tate Collection (cat.exp.). New York: Tate Publishing and the Drawing Center, April 5 - May 31, 2003. p.71

⁶⁸ **NEWMAN, Avis** - in *The Stage of Drawing: Gesture and Act*, selected from the Tate Collection (cat.exp.). New York: Tate Publishing and the Drawing Center, April 5 - May 31, 2003. p.67

mudanças profundas. O tempo permite uma maturação de ideias, o espaço, grandes transformações formais.

Por exemplo, quando fui viver para Vila Velha de Ródão, a maior parte das viagens entre o Porto e Vila Velha de Ródão eram efectuadas de comboio, o que originou uma mudança de escala dos suportes de trabalho. Para transportar os desenhos ou mesmo para os efectuar no comboio, eles tiveram de ser reajustados, agora mais pequenos e concretos. É apenas um exemplo de como uma prática experimental que se desenvolve processualmente durante dois anos, foi sofrendo alterações e assumindo-as com possíveis caminhos criativos, potenciadores de novas realidades.

5.2. CONTRIBUTOS DE UMA TEORIA NA PRÁTICA EXPERIMENTAL PESSOAL: desenho e/ou acto performativo.

Em geral a prática pessoal sempre esteve ligada a duas áreas de estudo, por um lado ao campo do desenho e por outro ao dos estudos performativos.

Havia algumas linhas construtoras desta prática que eu identificava como aquelas que gostaria de aprofundar. Ao nível do desenho, o suporte é um elemento base, a escolha do tipo de papel, das dimensões, da cor, textura é inerente ao produto final e leva até ao extremo a ideia de pureza formal. Pretendo trabalhar o papel, como suporte e como uma superfície com qualidades próprias, com diversos meios riscadores que intervêm sobre a superfície

Questiono a barreira que existe entre as duas e três dimensões, levando até ao limite as diferentes possibilidades matéricas, variando os suportes, os materiais e as possibilidades de desenho e do objecto.

Paralelamente na escultura, normalmente associada a um material natural - cera de moldar - que reage ao calor, ao tacto, que tem um odor próprio, um material biodegradável que permite reciclar - procuro os encontros, as experiências que levam aos encontros.

A relação do corpo com o papel e com a cera é determinante. A exploração pelo tacto atravessa todo o processo. A mão pega,

aperta e amassa; Molda, deforma, e forma. Ela estabelece o primeiro contacto, fazendo surgir algo que se cria, se faz, se transforma, objectos quentes, frios, que se tocam e se sentem.

Assim, se tentar agrupar os métodos e conceitos inerentes à prática pessoal, penso que ela se desenvolve essencialmente em 3 pontos:

- (1) Processos criativos motivados pela noção de acto performativo.
- (2) A ideia de uma função operativa na prática do desenho.
- (3) Dimensões espacio/temporal na prática do desenho.

Iremos então aprofundar cada um destes pontos, em articulação com imagens dos trabalhos que foram desenvolvidos.

(1) **Processos criativos motivados pela noção de acto performativo:**

Esta pesquisa pretende questionar como pode ser pensado o desenho a partir da transferência de actos performativos quotidianamente adquiridos, para os seus suportes, meios e processos.

Pretende-se desenvolver ferramentas que permitam analisar as possibilidades desta transferência de dados segundo perspectivas formais, conceptuais, operatórias e linguísticas.

Pretende-se entender o desenho como comportamento e explorá-lo tal como se explora um acto do quotidiano.

Foi elaborada uma lista de verbos, que pressupunha um espaço prévio de ensaio de possíveis acções a considerar no acto do desenho:

| | | | |
|----------|------------|-----------|-------------|
| Amassar | Cheirar | Colar | Circundar |
| Mexer | Mastigar | Descascar | Contornar |
| Apertar | Rasgar | Texturar | Expandir |
| Esticar | Salpicar | Coser | Seriar |
| Dobrar | Agrafar | Cozer | Categorizar |
| Arranhar | Pressionar | Limpar | Esperar |
| Riscar | Esfregar | Derramar | Adicionar |
| Pegar | Perfurar | Calcar | Enrolar |
| Deformar | Engordurar | Decalcar | |
| Moldar | Envernizar | Repetir | |

Estes verbos foram posteriormente organizados:

| ESTRUTURAIS | OPERATIVOS | | PROCESSUAIS | CONTRADITÓRIOS |
|-------------|------------|-----------|-------------|----------------|
| Enquadrar | Envernizar | Enrolar | Esperar | Repetir |
| Adicionar | Deformar | Contornar | Categorizar | Categorizar |
| Expandir | Moldar | Texturar | Repetir | Circundar |
| Mexer | Cheirar | Circundar | Derramar | |
| Apertar | Mastigar | Decalcar | Limpar | |
| Esticar | Rasgar | Calcar | Pegar | |
| Dobrar | Salpicar | Coser | | |
| Pressionar | Agrafar | Cozer | | |
| Esfregar | Arranhar | Descascar | | |
| Engordurar | Riscar | Colar | | |
| | Amassar | Perfurar | | |

Esta organização, surge de uma primeira divisão intuitiva, de entre a lista de verbos inicial. Deve ser encarada como um processo em aberto, em constante mudança e que serve sobretudo o propósito de motivar o acto de desenhar. As categorias encontradas servem os seguintes propósitos:

ESTRUTURAIS - Definem acções que estruturam o modo de agir do desenho. Estão associados a uma estrutura base de onde se parte para abrir caminhos distintos d análise.

OPERATIVOS - Definem acções que funcionam como motor do fazer experimental. São aqueles que mais frequentemente se usam no início do processo criativo.

PROCESSUAIS - Definem acções que fazem a ponte para outras acções. Permitem associar diversos verbos e estender o campo de análise. Funcionam a um nível mais abstracto.

CONTRADITÓRIOS - Definem acções que permitem o desvio à norma. São aqueles que muitas vezes estão associados ao erro.

Estes esquemas desencadearam uma série de estudos que apresentamos de seguida. É importante referir que todos os exemplos foram elaborados em 2007, no início desta investigação.

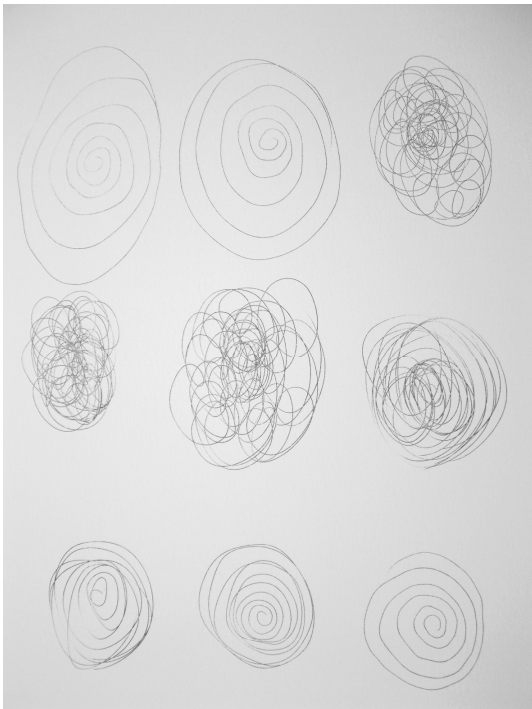


Imagem 85 - Lara Soares. Estudo de gestos repetidos, (pormenor). Papel químico sobre papel, 50 x 70 cm, 2007.

A imagem 85 apresenta uma exploração da representação de um gesto - enrolar - que foi repetido inúmeras vezes.

Tentou-se tirar partido da rotação do pulso e daquilo que o gesto tem de mais básico. O enrolar pode ser efectuado de dentro para fora ou de fora para dentro. São duas vertentes distintas do mesmo problema, dado que na segunda, a mão que

desenha sabe onde irá terminar o espaço de acção, manifestando um gesto mais contido e determinado.

Relembrando McNeill, por um lado estamos perante gestos icónicos, que mimetizam uma forma de proceder e por outro, de gestos deícticos, que assinalam um espaço onde a acção decorre.

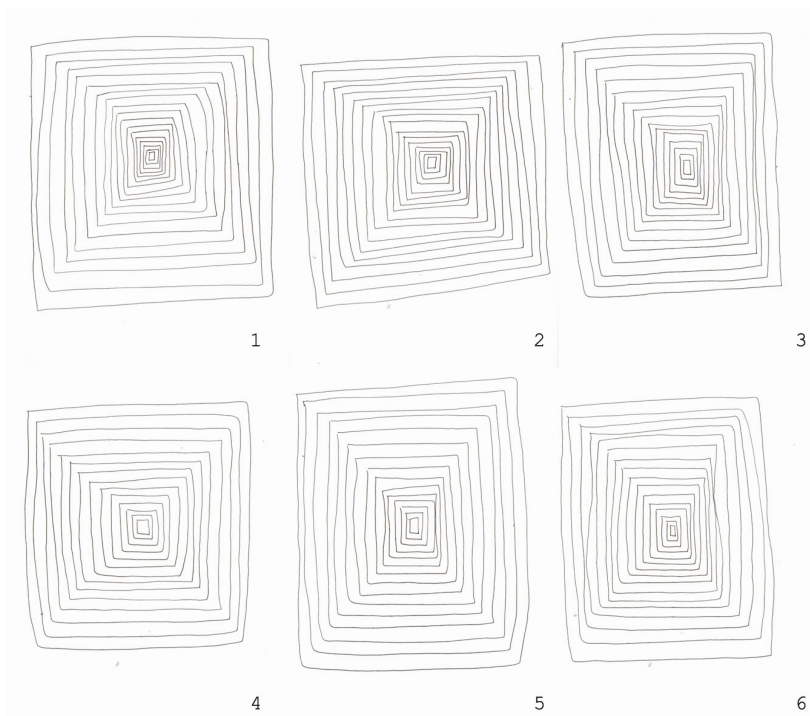


Imagem 86 - Lara Soares. Estudos de espiral, caneta sobre papel. 10 x 15 cm/cada, 2007.

A imagem 86 apresenta uma sequência de seis desenhos que exploram exactamente a ideia que falamos antes. Uma espiral que se constrói de fora para dentro. Aqui procurou-se um desenho rápido, quase automático, de forma a contornar o limite espacial do desenho.

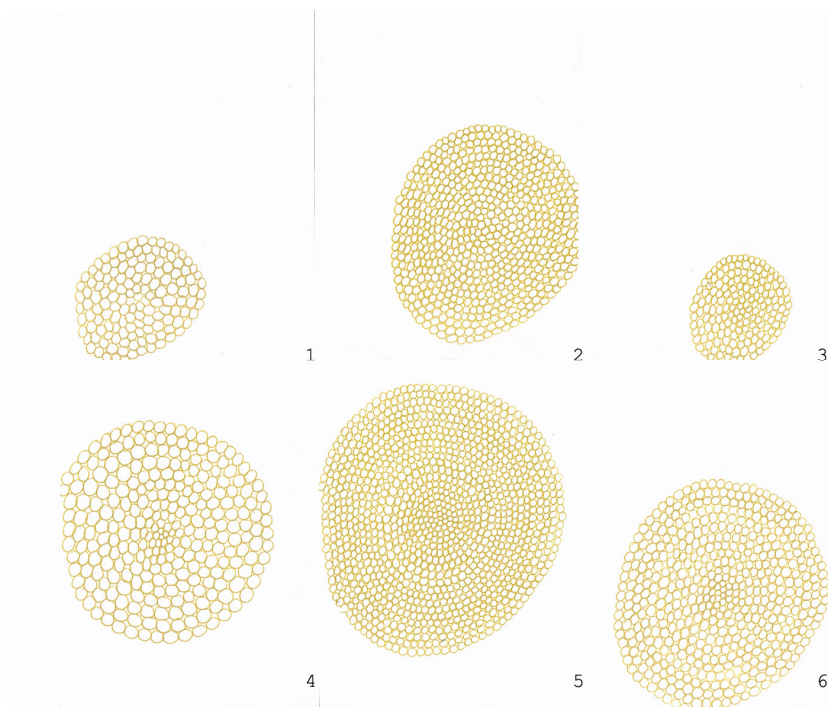


Imagem 87 - Lara Soares. Estudos de espiral, caneta sobre papel. 10 x 15 cm/cada, 2007.

Mais um exemplo de uma sequência onde um gesto é repetido consecutivamente em seis desenhos. A ideia era formar uma espiral, de dentro para fora através da união de pequenos círculos.

As possibilidades formais seriam infinitas, apenas mostramos alguns exemplos que podem ajudar a ilustrar uma pesquisa efectuada, no sentido de perceber, de que forma o verbo pode ser um motor de acção e de que forma essas acções ganham autonomia, abrindo novas hipóteses de exploração. Ao contrário dos outros, estes crescem de forma inconstante, mais imprevisível.

Estes estudos permitiram pensar o desenho enquanto acto. Um desenho que está ao mesmo nível da acção que o refere.

A relação directa com o quotidiano reforça uma lógica de trabalho que está presente na vida do dia-a-dia, uma lógica comum a todos nós.

Interessa-me trabalhar uma percepção atenta e minuciosa daquilo que passamos os dias a fazer: lavar os dentes, pentear o cabelo, esfregar as mãos, colocar creme na pele, coçar as costas... Comportamentos diários simples, sem grande significação.

Paulo Almeida, citando Ardenne, refere-se a esta relação com o quotidiano, considerando que "a ideia de que cada realização surge da singularidade de uma situação, constrói-se a partir dela, mas sem ter a pretensão de se confundir com uma actividade ou um objecto quotidiano. Pelo contrário, convoca o que Paul Ardenne⁶⁹, muito prosaicamente, denominou de "igual e de outra maneira" a propósito da arte contextual."⁷⁰

Por outro lado, será importante considerar um dos últimos ensaios publicados de Allan Kaprow, *Art Which Can't Be Art*, em 1986, que coloca o problema de acções que levamos a cabo em práticas quotidianas e da sua transferência para o campo do desenho, através da experimentação na sua dimensão performativa:

"Decidi prestar atenção ao escovar dos dentes, ao movimento do meu cotovelo. Estaria só no quarto de banho, sem espectadores. Não haveria

⁶⁹ ARDENNE, Paul - *Un Arte Contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Traducción española de Françoise Mallier. Murcia: Cendeac.2006. p.24.

⁷⁰ ALMEIDA, Paulo. *mapaprovisorio*. Catálogo da exposição 13 Setembro - 30 Setembro. CENTA. 2008.p.7.

nenhuma galeria, nenhum crítico para julgar, nenhuma publicidade. Esta era a mudança crucial que separa a performance da vida de todos os dias de tudo menos da memória da arte. Podia, é claro, ter dito a mim próprio, 'Agora estou a fazer arte!', mas na prática efectiva não pensava muito nisso. A minha consciência e pensamentos eram de outro tipo. Comecei a prestar atenção a como este acto de escovar os dentes se tinha tornado rotineiro, um comportamento automático, comparado com os meus primeiros esforços para o fazer quando era pequeno. Suspeitei que 99 por cento da minha vida quotidiana era assim tão rotineira e despercebida [...]. Ao escovar os dentes atentamente durante duas semanas, gradualmente dei-me conta da tensão no meu cotovelo e nos dedos (já estava ali?), a pressão da escova nas gengivas [...]. Isto era uma revelação da minha privacidade e da minha humanidade. Uma representação banal de mim próprio começava-se a formar, uma imagem que eu próprio tinha criado, mas nunca olhado com atenção. [Esta imagem] configurou as imagens que fiz do mundo e influenciou o modo como me relacionei com as imagens dos outros. [...] Mas se este vasto domínio de ressonâncias [...] parece demasiado afastado do seu ponto de partida, devo dizer que nunca deixou o quarto de banho. A fisicalidade do escovar, o sabor aromático da pasta de dentes na boca e na escova [...], estes traços sempre se mantiveram no presente"⁷¹

Mais uma vez, reforçamos a importância de uma função coreográfica do desenho, que opera na transferência dos gestos quotidianos para uma prática experimental, opera fundamentalmente segundo a ideia de desvio, um desvio à norma. Referimo-nos a um mecanismo retórico no campo do desenho, isto é, a algo que produz um desvio do seu sentido literal - neste caso, do uso literal dos actos performativos da vida de todos os dias.

A retórica é uma forma de transacção de marcas semânticas que caracterizam um determinado objecto, imagem ou palavra para um outro determinado objecto, palavra ou imagem, como por exemplo no uso da frase: "Quero voar como um pássaro".

Partindo desta ideia de desvio de actos, efectuaram-se alguns estudos relacionando metaforicamente duas superfícies: a pele e o papel. Existem uma série de relações semânticas entre a pele e

⁷¹ KAPROW, Allan - "Art Which Can't Be Art". In *Essays on the Blurring of Art and Life*. Expanded Edition. Los Angeles: University of California Press, 2003. p.219-222.

o papel, ambos são suportes, revestimentos, e estão ligados a uma ideia de "estender", no sentido de uma superfície.

De que forma a inscrição no papel se assemelha à intervenção corporal?

David Le Breton, diz que as marcas corporais são a "soma de lembranças que o indivíduo desfia, relembrando as circunstâncias que levaram à sua produção"⁷²

As primeiras marcas que o indivíduo assume são as provocadas pela lentidão do envelhecimento, mas o Homem sempre teve necessidade de marcar o seu corpo como quem desenha.

Procurou-se aprofundar esta ideia de marca corporal, a partir da noção de que os meios e as ferramentas empregues determinam o resultado e constroem elas próprias o fazer do desenho.



Imagens 88 e 89 - Lara Soares. Pormenores de estudos sobre cicatriz. Papel rasurado com agulha e desenho a papel químico. 2007. 29,6 x 21cm/cada.



As imagens 88 e 89 apresentam pormenores de estudos sobre a ideia de cicatriz, uma marca corporal construída pela intervenção dolorosa, densa e invasiva de um elemento externo. O desenho foi elaborado com uma agulha pontiaguda, rasurando o papel, como se estivéssemos a ferir esta superfície. Lentamente as fibras do papel iam levantando e transformando-se em relevo.

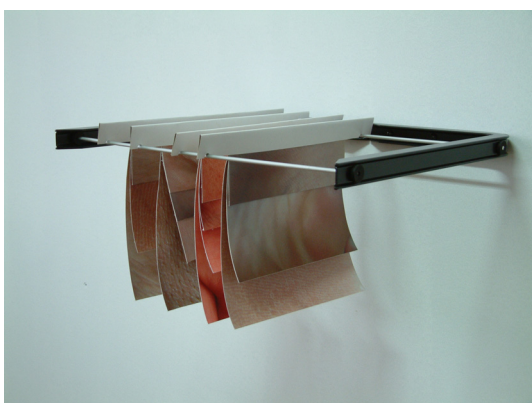
Com o papel químico é efectuado o desenho linear, a preto, tirando partido da espessura óptica com que este material desenha e posteriormente, com a agulha, foi-se

arranhando a superfície desalinhando um pouco estas linhas. É criado um efeito visual muito próximo da imagem de uma ferida, explorando uma sensibilidade háptica presente na maioria dos trabalhos.

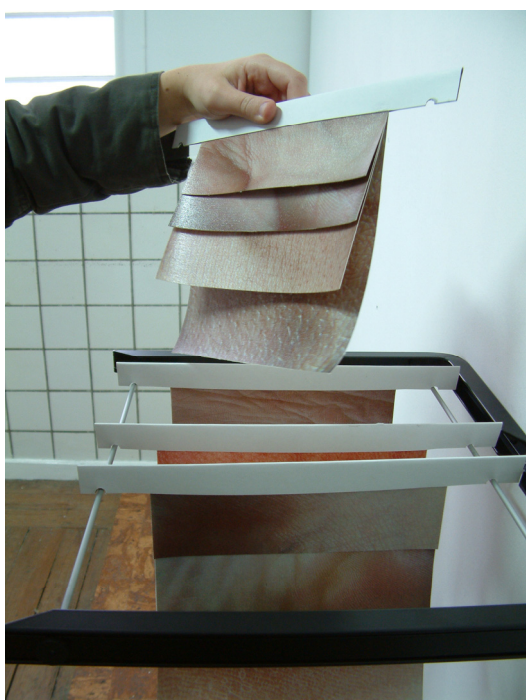
⁷² **LE BRETON, David** - *Sinais de identidade : Tatuagens, piercings e outras marcas corporais*, miosótis, 2004. p.131

Na sequência destes desenhos, foi elaborado um projecto pensando agora sobre a relação entre pele e tecido. Pensou-se na ideia de identidade, que à pele é característica, sendo que cada indivíduo terá uma pele única, que o identifica enquanto que, a superfície do tecido, é vendável, é multiplicável e sujeita a transformações estruturais.

Assim, construíram-se 4 pequenos mostruários de tecidos de pele humana.



Imagens 90, 91 e 92 - Lara Soares. Amostras. Impressão fotográfica a cores sobre tecido, estrutura metálica e cartão. 50cm x 30cm x 40cm.



No seu conjunto constituem uma espécie de mapeamento corporal, onde identificamos diferentes tipos de textura, cor e forma. As imagens são de fotografias de pele, feminina e masculina. São imagens das extremidades do corpo, por serem estas as primeiras a entrar em contacto com aquilo que nos rodeia. Um tecido de pele humana é como se a pele de um, vestisse o outro numa troca de identidades.

Toda esta pesquisa em volta de superfícies, numa relação muito directa do corpo e do seu registo gráfico, tornou consciente que

este seria um caminho a explorar cada vez mais. Mas estes estudos, estes desenhos, que natureza tinham? Como são elaborados? Como se parte para o desenho? O que queremos quando iniciamos o acto de desenhar? Que função têm estes desenhos? Estas questões apontam para o nosso segundo ponto - analisar as propriedades que definem a função destes desenhos. Como se organizam e com que meios são elaborados.

(2) **Função operativa na prática do desenho:**

Perceber que funções têm estes desenhos dentro de um campo mais alargado do seu entendimento, identificando os mecanismos de representação quer a nível conceptual ou técnico é o objectivo deste ponto.

Para isso, teve de se proceder à esquematização daquilo a que chamamos os meios e as ferramentas do desenho, e a sua inter-relação com a lista de verbos anterior, entendida como detonadora de um desenvolvimento criativo.

Começamos por voltar um pouco atrás, quando falamos dos verbos como motores de desenvolvimento de um processo criativo. Agora, iremos tentar perceber se os meios e as ferramentas empregues no desenho, são elas também motores de avanço, são elas criadoras de sentido.

Para isto, teve-se necessidade de estabelecer algumas regras ao processo do desenho, de forma a podermos controlar os nossos resultados. Regras que iriam organizar a forma como partir para o desenho. Que corpo é este que desenha? Como se posiciona no acto de desenhar? O que é utilizado para marcar a superfície?

A ideia de um programa disciplinar, que organizasse uma metodologia e nos estruturasse o modo de o fazer no sentido que Foucault expõe em *Vigiar e Punir*, foi outro aspecto inicial do processo.

Surge então, um programa de acções com tempos e objectivos definidos onde sabemos exactamente o que devemos fazer. Um programa onde se indica o tempo de duração da acção, que acção se deve efectuar e que objectivos atingir.

Assim, ao abordar este quadro, teríamos de escolher os meios a utilizar, tentando tirar partido das suas qualidades, de forma a atingir os resultados esperados. Mais uma vez referimos que este quadro, tal como a lista de verbos não se fecha sobre si próprio, ele vai-se moldando ao processo criativo e colocando novas possibilidades.

| TEMPO | ACÇÃO | OBJECTIVOS |
|----------|---|---|
| 1 dia | Desenhar segundo cada um dos verbos da lista, repetindo sempre o mesmo gesto. Papel de dimensões diferentes e meios riscadores variados. | Repetição gestual. Aperfeiçoamento, memorização da acção. Ideia de simulacro. Algo que é circular. |
| 1 semana | 1 Folha de papel onde se vai desenhando todos os dias, mas com papel químico por cima, não permitindo ver o que vai sendo desenhado. | Feedback Contaminação visual Memória |
| 1 semana | 1 Folha de papel onde se vai desenhando todos os dias. | Controlo/não controlo do desenhado. |
| 1 mês | Desenhar diariamente o mesmo gesto. Repetir continuamente. | Levar ao limite a capacidade do fazer do desenho. |
| 1 ano | 1 Folha de papel A1; papel químico do tamanho da folha de papel; um objecto pontiagudo. Desenhar sobre o papel químico sem nunca ver o resultado até ao final do tempo estabelecido. | Trabalhar com o conceito de memória. Assumir desvios em relação ao desenho. Levar ao limite a capacidade do suporte do desenho. |

Mais do que os resultados obtidos, até porque a natureza destes trabalhos é experimental e processual, interessa pensar nesta ideia de programa comportamental, como algo que implica uma disciplina física e mental do corpo.

Todos os dias, durante meses, a mesma acção teve lugar no mesmo espaço. De alguma forma adivinhava-se uma aproximação às teorias de Foucault, directamente ligadas a uma disciplina do corpo e que aqui estavam a ser alinhavadas numa prática experimental.

Explora-se pois, um corpo sujeito a um programa disciplinar, que se treina e se adapta para atingir determinados resultados. O cansaço atingido pela exaustão física, a incapacidade de

controlar a parte esquerda do corpo em relação à eficácia da parte direita, os sistemas de manipulação da visão, o uso de meios riscadores distintos, são apenas algumas das hipóteses de desvios que este programa admite.

São desvios, no sentido de saírem fora desse programa e abrirem novos campos de abordagem e análise. São estes desvios que muitas vezes se tornam o centro criativo e operativo da evolução do desenho.

Se os verbos iniciam este processo, servindo de base de trabalho, de motor de arranque, os meios empregues e as ferramentas escolhidas irão determinar a qualidade deste desenho. Desta forma, estabelecemos uma síntese do que consideramos ser a nossa plataforma de trabalho:

Os nomes inscritos no desenho

Estas palavras, verbos, acções, são eles próprios geradores de formas artísticas, são ferramentas que podem ser usadas para desenvolver um trabalho, funcionam como uma espécie de inventário de formas, de linguagens.

Meio - desenhar com e através de:

Gestos decisivos

Gestos rápidos

Gestos circulares

Gestos verticais e horizontais

Gestos repetidos

Gestos de transferência

Gestos icónicos

Técnica

Riscar, traçar, imprimir, marcar, perfurar, arranhar...

Tecnologia

Desenhar através do estudo de actos Performativos:

Partir de acções diárias e explorar as suas potencialidades ao nível da sua representação. Encarar o desenho como acto performativo em si e como um corpo que exemplifica aquilo a que se refere, não copiando, mas fazendo de uma outra maneira.

Ferramentas

Lápis, canetas, papel, papel químico, agulha, marcadores, carvão, pastel seco, pinça.

Corpo, os membros, os dedos, a pele..

Instrumentos

Verbos, programa comportamental, acções, ideias..

Traços ou marcas

Agudos, duros, frios, pretos, racionais, objectivos, quentes, suaves, texturados, brancos, sem cor, espontâneos, rítmicos, digitais, rápidos, lentos..

Foram desenvolvidos diversos estudos a partir deste plano de trabalho, que iremos apresentar como casos de estudo:

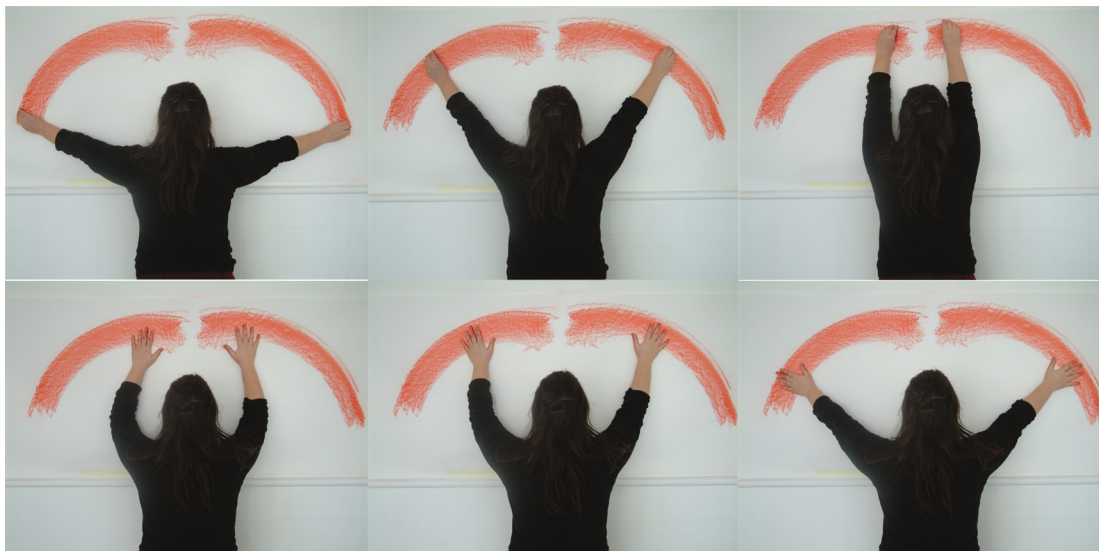


Imagem 93 - Lara Soares, *STOP*, pastel seco vermelho sobre papel, 2007.

Consideremos estes dois exemplos como exemplificativos de uma exploração de gestos icónicos. São gestos que mantêm uma relação formal muito próxima com aquilo a que se referem. De alguma forma, estes gestos aproximam-se daquilo a que Goodman chamava de exemplificação, são gestos que contêm as mesmas propriedades daquilo que representam.

Por um lado temos um gesto que determina uma ordem - **parar** - o gesto de alguém, que pede para parar um carro na estrada, ao acenar com ambos os braços. Este gesto é executado deixando uma marca vermelha na superfície do papel. O vermelho porque

determina uma cor que está directamente relacionada com perigo ou eminência de um perigo.



Imagem 94 - Lara Soares, *Consigo desenhar um arco-íris*, desenho a pastel seco sobre papel, 2007.

Por outro lado, temos uma representação daquilo a que chamamos um arco-íris. Como se o braço pudesse desenhar um arco-íris, tirando partido da rotação da articulação do ombro.

Com riscadores variados e coloridos, marcamos sobre a superfície o limite desta rotação, o limite do braço.

Tentou-se perceber os modos de funcionamento de representação de uma ideia, quer através do STOP, como do arco-íris, mas também se tentou perceber de que forma este corpo funciona. Como podemos tirar partido das suas qualidades, das suas especificidades?

Assim, os próximos exemplos mostram algumas experiências com o corpo total, em que a gestualidade implicada se situa ao mesmo nível do acto de desenhar, do registo gráfico.

O corpo informa o desenho e define as suas características, enquanto que o desenho contextualiza temporal e espacialmente esta acção. Encontram-se em situações análogas. Um depende do outro.

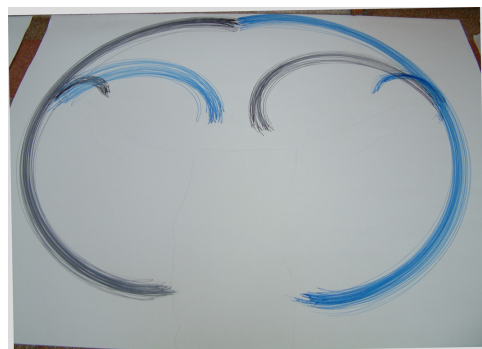
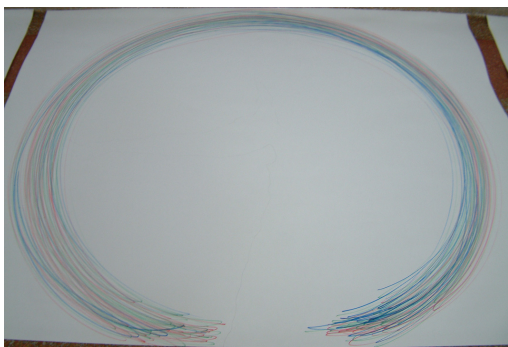


Imagem 95 - Lara Soares, *Rotação total*, marcador de feltro sobre papel, 150cm x 150cm, 2007.

Imagem 96 - Lara Soares, *Articulações*, marcador de feltro sobre papel, 150cm x 150cm, 2007.

A imagem 95 mostra um estudo sobre os limites do corpo, enquanto um todo. Com marcadores coloridos, desenhou-se o círculo que define o limite de alcance dos braços.

A imagem 96 mostra uma outra lógica de pensar o corpo. Agora este corpo é composto pelas várias partes que o definem. São trabalhadas as rotações das articulações do ombro, do cotovelo e do pulso.

Há uma certa estranheza nestes registos, pois lembram os desenhos de proporções renascentistas. Eles aproximam a percepção visual de uma noção de equilíbrio e simetria, como se o corpo tivesse uma regra implícita e que aqui se torna visível.

Sentiu-se então necessidade de trabalhar este limite corporal em conjunto com a ideia de marca, de índice. Para isso, utilizamos um novo riscador, o carvão. Um material muito interessante do ponto de vista do registo, pois nada fica de fora, todos os pormenores ficam marcados, como um detector de movimento, esta matéria regista todos os segundos, todos os pormenores.



Imagem 97 - Lara Soares, *Articulações*, carvão sobre papel, 150cm x 150cm, 2007.



Imagem 98 - Lara Soares, *esquerda e direita*, carvão sobre papel, 150cm x 150cm, 2007.

Logo de imediato apareceram algumas coisas às quais não podíamos ficar imunes e que eram consequência das qualidades desta matéria, nomeadamente pelo facto do carvão se transformar em pó e efectuar uma mancha na superfície. Este material expande-se com grande facilidade. Desta forma algumas ideias foram surgindo - o apagar, o arrastar, as diversas texturas, a densidade, a temperatura, a opacidade, a secura - e foram exploradas tendo em

conta algumas capacidades do corpo - lado esquerdo VS lado direito, rotação das articulações, ausência de visão, velocidades empregues, pressão exercida...

Todo o processo foi-se desenrolando e explorou-se mais uma vez um corpo exemplificativo. Um corpo que tal como vemos na imagem 94 nada bruços, incessantemente durante dias e vai marcando na superfície os seus avanços ou por exemplo um corpo que se comporta como uma árvore ao vento e regista o arranhar dos ramos, o contacto que estes ramos tem com o ar, com as outras árvores. Na imagem 100 o corpo ao vento, que se move levado pelo vento. Com 15 lápis em cada mão, o corpo deitado sobre a superfície, foi-se volteando, marcando o seu percurso.

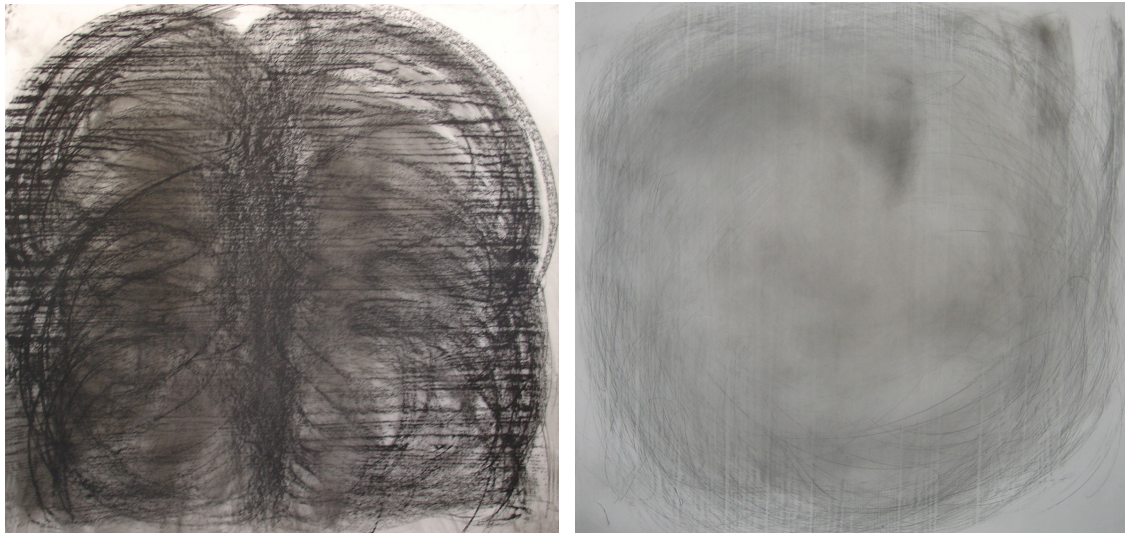


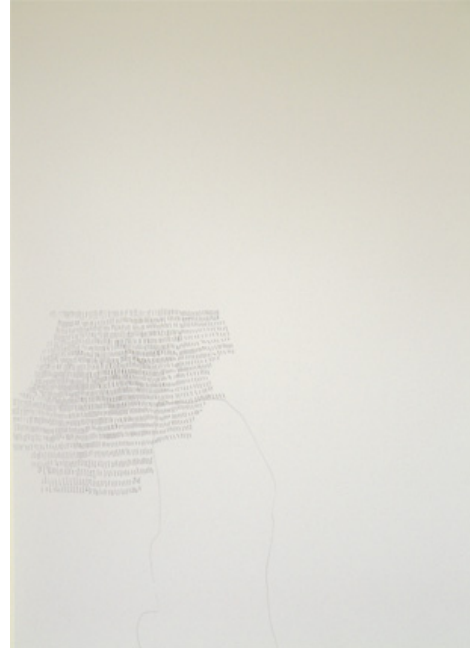
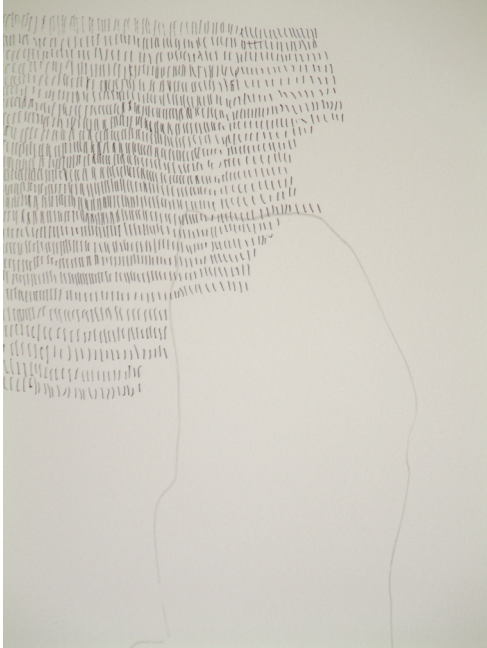
Imagem 99 - Lara Soares, Bruços, carvão sobre papel, 150cm x 150cm, 2007.

Imagem 100 - Lara Soares, ao vento como uma árvore, grafite sobre papel, 150x150cm, 2007.

Penso ser importante lembrar a ideia de Monika Weiss de Imagem-Acto. Uma imagem que apresenta as características da sua produção. Na imagem 100 verificamos que o riscar sobre a superfície do papel, marcou todas as impressões do chão que está por baixo da grande folha. As ripas de madeira surgem no desenho e mostram o caminho do registo do movimento. Aparecem como algo inesperado, como aqueles desvios de que falamos há pouco.

Todos os exemplos que apresentamos até então, pertencem a uma primeira fase de trabalho, onde se abriam caminhos de uma rede

de possibilidades. Após este período, surge um grupo de desenhos, bastante conscientes desta relação entre corpo e desenho e agora em suportes mais pequenos, como desenhos de estirador, abrem um caminho determinado por uma ideia de gesto suspenso. Explora-se a relação temporal na prática do desenho.



Pormenor

Imagem 101 e 102 - Lara Soares, *Reservoir*, caneta preta e lápis grafite sobre papel, 42,1 x 29,6cm, 2007.

As imagens 101 e 102 mostram um desenho de uma série de três, onde se pensa sobre a ideia de gesto suspenso.

Explora-se o gesto interrompido, provocado por uma acção que decide quando e como parar, ou o inverso. Por outro lado, relacionam-se com a ideia de Reserva. A ideia de reserva, é a suspensão da execução, remetendo automaticamente para uma dimensão temporal, a suspensão do tempo. Toda a reserva remete assim para aquilo que se deixou de fora.

A ideia da reserva como decisão do "não fazer", de deixar algo em suspenso, numa tentativa de suscitar a curiosidade, de dar a entender algo omitido ou que se quer omitir. A reserva que se configura por meio da omissão.

As imagens, apresentam um conjunto de três trabalhos que exploram esta ideia. O braço que desenha é colocado sobre a

folha aleatoriamente e dele se desenha o contorno. Com uma caneta repete-se o mesmo gesto (pequenos traços verticais), dentro de um espaço limitado pela rotação do pulso. O braço imóvel marca o espaço do desenho e a rotação do pulso a sua amplitude.

No confronto com estes trabalhos, detecta-se no enunciado, uma falta, uma ausência que o espectador é convidado a preencher, reconstruindo mentalmente a partir dos elementos presentes. Sem esta invocação o enunciado perderia parte do seu sentido.

No fundo trata-se de um desvio por supressão - elipse - que associamos à DETRACTIO, que consiste na economia de elementos da oração normalmente necessários. Assume-se como a omissão de uma ou várias magnitudes do enunciado, que a partir das distintas formas do contexto podem ser recuperadas.

De alguma forma, a acção fica em suspenso, em *reserva* e por conseguinte esse tempo do fazer também. O contorno do braço que outrora esteve lá a desenhar, remete para essa suspensão, é ele o desvio por supressão.

A *reserva* manipula o acto de criar, evitando conclusões, ela potencia, ela sugere, ela desvia, permitindo ultrapassar os bloqueios criativos pois opera activamente.

Esta série de trabalhos foi decisiva para um olhar sobre o trabalho global. Percebeu-se que o desenho pode e deve remeter para além dele próprio, relacionando-se com outras áreas e permitindo alargar o seu espectro de sentidos.

Um dos resultados foi o exemplo que se mostra de seguida (imagem 98) onde se trabalha o desenho como um simulacro de uma situação concreta.



Imagem 103 - marca, 78 etiquetas, impressão digital com tinta de carimbo sobre papel, 2007.

A imagem 103 apresenta um conjunto de 78 desenhos. Cada um pretende identificar uma pessoa que marca o papel com as suas impressões digitais. A sua disposição corresponde à estrutura de uma igreja, onde cada indivíduo se coloca pelo espaço já organizado. Cada banco de oração tem capacidade para 4 ou 5 pessoas.

O momento que se pretende aludir, é o da oração na posição de joelhos. Esta posição pressupõe que cada indivíduo coloque os braços num suporte para o acto de oração, entrando em contacto directo com este objecto.

A ideia era apropriar um gesto quotidiano e através da transferência do seu uso, testar as capacidades do desenho enquanto imagem que significa. Os desenhos foram elaborados de joelhos, mas na parte posterior de uma cadeira, numa simulação da acção original. A marca foi efectuada com tinta de carimbo, numa marcação fria e multiplicável.

Este trabalho apresenta aquilo a que David McNeill chama de: BEAT [batimentos - que são gestos que marcam um tempo, que apresentam uma disciplina do corpo.] (cf. §2.2.1).

Gestos mínimos que não apresentam nenhum significado distinto daquilo que apresentam como imagem. São uma espécie de desenhos de espera, de alguém que risca sem pensar enquanto espera.

Tentamos através desta selecção de trabalhos, mostrar o caminho que a investigação levou ao longo do primeiro ano de mestrado. Após este primeiro período, toda a experimentação prática foi desenvolvida em residência artística no âmbito do projecto mapaprovisorio, que iremos apresentar no ponto - 4.2. Objectivos Pedagógicos de uma tese experimental.

Pensando um pouco em retrospectiva, percebemos por um lado que a presença do corpo é fundamental e daquilo que o compõe, assim como aquilo que ele nos permite efectuar.

Por outro lado, este contacto do corpo com a superfície é mediado por substâncias que permitem exercer uma marca, que permitem de facto a criação de imagens. Estes meios, estas ferramentas do desenho que aqui foram postas em análise, numa espécie de dissecação, são elas construtoras neste processo de representação e potenciadoras do sentido global na construção de uma imagem que representa um referente específico. Elas podem estar mais ou menos adequadas, mas não são elemento neutro, pelo que devemos ter em atenção o que escolher quando partimos para o desenho.

No entanto, ainda temos outra variável que merece a nossa atenção, que está directamente implicada com o espaço e o tempo da acção. Quanto ao espaço, referimo-nos ao espaço físico onde o desenho se efectua (uma mesa, um bloco de apontamentos, no chão, na vertical...) mas também ao espaço do desenho, um espaço interno (entre objectos, entre traços, um espaço entre duas coisas, os espaços em branco, os espaços de respiração...).

Quanto ao tempo, apesar de já o termos introduzido com a ideia de programa disciplinar, importa voltar a ele como variável do processo, nomeadamente pela relação directa que estabelece com o espaço de acção.

O ponto 3 dedica-se a esta relação entre espaço e tempo no acto de desenhar.

(3) **Dimensões espaço/temporal na prática do desenho:**

Pretende-se analisar os sistemas de representação da função coreográfica do desenho desenvolvidos a partir da mobilidade real do corpo num espaço físico.

Começamos por relembrar que esta prática experimental é encarada de forma processual, isto é, uma prática que dá maior atenção aos processos de produção e aos materiais, do que ao objecto acabado. Valoriza-se o gesto, a acção do artista, a relação corporal com o acto de desenhar e uma temporalidade contida nessa acção.

Processo: (lat. Processu) Modo de fazer uma coisa; norma; método; sistema; formação; acto de proceder ou andar; seguimento; decurso; acção judicial; demanda; conjunto das peças relativas a um negócio.

Pensamos também existirem dois parâmetros comuns a esta relação entre o espaço e o tempo de acção, que determinam as características desta prática processual, sendo elas, a ideia de repetição e de obsessão no fazer do desenho.

Tenta-se explorar estes dois conceitos como sendo operativos, de acção e de ideias, de uma procura incessante de atingir objectivos. De superar problemas e levantar questões, que por sua vez geram novos desafios e logo novas estratégias de exploração.

Repetição - repetir = Acto ou efeito de repetir; reprodução de matéria dada; iteração; repisar; reflectir; tornar a principiar; acontecer de novo; reaparecer.

5.3. METODOLOGIA PARA UMA INVESTIGAÇÃO EXPERIMENTAL.

Neste ponto partimos de um sistema metodológico, os RSVP Cycles, como metodologia de trabalho e análise.

Entendemos que a investigação experimental deverá ser entendida como um ciclo, no sentido dos RSVP Cycles, que "operam em qualquer direcção e por sobreposição. A sequência varia dependendo da situação, da intenção e de quem faz a notação."⁷³

R (Resources) - Inclui o inventário físico e humano, assim como as motivações e objectivos.

Neste ponto, consideremos alguns conceitos dos quais partimos para a investigação, a ideia de Arquivo e Repertório, os sistemas de representação, denotação e exemplificação, a ideia de índice e cumissura, a ideia de Disciplinas de Foucault, a categorização dos gestos de Mcneil, entre outros.

S (Scores) - Os processos de simbolização que originam um processo.

Aqui devemos considerar os sistemas de representação dos processos do desenho coreográfico, onde o desenho é assumido como performance.

V (Valuaction) - Analisa os resultados de um processo e as decisões tomadas. O termo relaciona as decisões com as acções. Estabelece as alternativas possíveis a uma acção concebida e projectada.

Este ponto diz respeito à componente experimental que se desenvolveu a par da investigação teórica. A reflexão sobre os materiais obtidos e a sua posterior consolidação.

P (Performance) - Surge como o resultado do plano inicial (score) e corresponde ao processo.

Este ponto refere-se a todo o processo desenvolvido, que vai sendo organizado e re-organizado ao longo do tempo. Este ponto permite a criação de pontos de convergência com os restantes e proporciona a continuidade do estudo, pela sua capacidade de mutação.

Qualquer investigação em arte depende de uma relação recíproca entre os métodos utilizados e os objectos de estudo, seja a um nível teórico ou meramente prático.

No fundo este ciclo, permite escolher o caminho a seguir dentro de uma investigação. A informação recolhida vai sendo tratada e diversas portas se vão abrindo e outras fechando.

Na verdade o que interessa reforçar é a ideia de que uma investigação em Arte, tem um cariz experimental e que deve ser

⁷³ HALPRIN, Lawrence, *The RSVP Cycles: Creative Processes in the human environment*. New York, George Braziler, 1969.

respeitado, não tendo uma estrutura densa e consequentemente encerrada sobre si própria.

Devemos reforçar a ideia de que uma investigação em Arte, não serve o propósito de definir os temas, mas sim de os centrar. A contextualização dos métodos, dos conceitos e dos dados, servem pois, para isolar factores, mostrá-los e contrastá-los.

Desta forma, iniciou-se pela recolha de dados já existentes e posterior análise, de forma a constituir um campo de estudo que viria a ser trabalhado.

Dos dados existentes, duas grandes linhas estruturais se desenharam:

(1) Um desenho entendido numa lógica de reciprocidade:

Pretende-se perceber de que modo a prática do desenho, encarado de forma processual (o processo do desenho enquanto espaço/tempo de concretização), pode ou não ser contaminada por acções do quotidiano e identificar ferramentas que nos permitam analisar estas transferências.

(2) Um desenho entendido numa lógica indexical: significação por contiguidade.

Identificou-se uma forte componente de representação através de uma relação de contiguidade. A ideia de marca, de índice atravessa a maior parte dos projectos.

Esta lógica indexical, acrescenta ao desenho uma dimensão háptica, um conhecimento sensível das coisas através do tacto.

Trabalha-se a imagem segundo uma dimensão performativa, aproximando o corpo da sua representação. Uma imagem que significa através desta lógica de índice, através da ideia de contacto, de uma superfície que entra em relação com um objecto.

Estas duas linhas de análise foram exploradas ao longo do tempo e postas em prática em diversos projectos pedagógicos que ajudaram a perceber na prática como e porque estariam presentes no corpo de trabalho.

5.4. OBJECTIVOS PEDAGÓGICOS DE UMA TESE EXPERIMENTAL:

Tal como referenciamos antes, esta investigação de mestrado foi contribuindo quer para a construção de projectos de criação, como para a aplicação de métodos e conceitos em práticas já existentes.

Este trabalho contínuo, onde a teoria nutre a prática e desenvolve capacidades estruturais no seu processo construtivo, teve consequências no meu trabalho enquanto artista e muito especificamente em práticas pedagógicas desenvolvidas nos projectos que apresento de seguida:

5.4.1. PROJECTO *MAPAPROVISORIO*.

mapaprovisorio é um projecto artístico que está a ser desenvolvido no **CENTA**⁷⁴ [Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas], desde início de 2007.

O meu papel dentro deste projecto seria a direcção artística e coordenação geral. Foram convidados mais 5 artistas plásticos a participar no projecto, de forma a permitir uma troca de conhecimentos mutua durante o processo de trabalho.

O **CENTA**, sempre apresentou projectos inovadores que propiciem um espaço à reflexão e ao questionamento das práticas contemporâneas, factor que contribuiu para a positiva receptividade do *mapaprovisorio* que foi integrado, como uma das actividades do plano anual do Núcleo de Arte Contemporânea [NAC].

A proposta de desenvolver trabalhos de ar livre que utilizassem, preferencialmente, materiais existentes ou que estivessem relacionados com as actividades/espço de uma casa agrícola foi

⁷⁴ O **CENTA**, sendo uma Associação de apoio à Criação Artística Contemporânea na área das residências artísticas (onde se desenvolvem actividades de cruzamento entre as Artes Plásticas e Artes Performativas), surge através do projecto *mapaprovisorio*, como um recurso à disposição, para o desenvolvimento da componente experimental do mestrado em Práticas e Teorias do Desenho. Considerando que uma teoria pressupõe uma prática e porque a motivação para uma pesquisa teórica será sempre o motor de avanço de uma prática experimental, proponho uma abordagem que se situa na confluência de duas plataformas: por um lado, a da prática e teoria do desenho e por outro, a dos estudos performativos.

o ponto de partida para a constituição do NAC. Desde 2000, que o NAC tem vindo a crescer, potenciando apoio e funcionando como um recurso à disposição de criadores externos e internos ao CENTA.

mapaprovisorio constitui-se no formato de residências de criação/reflexão e conta com a participação dos artistas, **Ana Trincão, André Banha, João Bento, Lara Soares e Rute Magalhães**, todos de formação em Artes Visuais e que actualmente trabalham em áreas como a performance, a escultura/instalação, o vídeo, a música, o desenho e a fotografia.

O projecto pretende afirmar uma plataforma de investigação experimental, onde as práticas de cada criador se articulam com uma reflexão teórica em volta da importância do lugar e do tempo de criação.

Em Setembro de 2008, o projecto foi apresentado publicamente. A exposição inaugural⁷⁵, marca uma segunda fase de trabalho, onde nos podemos confrontar com uma série de objectos que de alguma maneira apresentam o que foi desenvolvido ao longo da primeira fase (de início de 2007 a Março de 2008). Esta apresentação pretendeu pois, marcar um ponto de situação, e de alguma forma, abrir espaço à discussão, partilha e amadurecimento do próprio projecto, que terá lugar na edição de uma publicação, prevista para 2009, onde se pensa reflectir sobre as práticas contemporâneas, muito particularmente em contextos específicos como o de Vila Velha de Ródão, uma Vila situada em plena Beira Baixa interior. Este projecto permitiu solidificar a componente prática desta investigação onde se desenvolveram uma série de experiências.

Ao longo do tempo foi-se desenhando uma linha de trabalho baseada no registo de pequenos gestos não marcados e na interferência entre a dinâmica processual do desenho e actos quotidianos alusivos à manutenção do corpo, manutenção dos espaços, etc.

⁷⁵ A exposição inaugural, aconteceu no âmbito da CENTAMOSTRA, uma mostra de Arte Contemporânea em espaço rural, organizada pelo CENTA. De 13 a 30 de Setembro na Tapada da Tojeira - Vila Velha de Ródão, esteve disponível para visita. O catálogo da exposição pode ser consultado em anexo.

Nos exemplos que se seguem (imagens 104 e 105), apresentamos uma selecção de desenhos que ensaiam esta ideia:

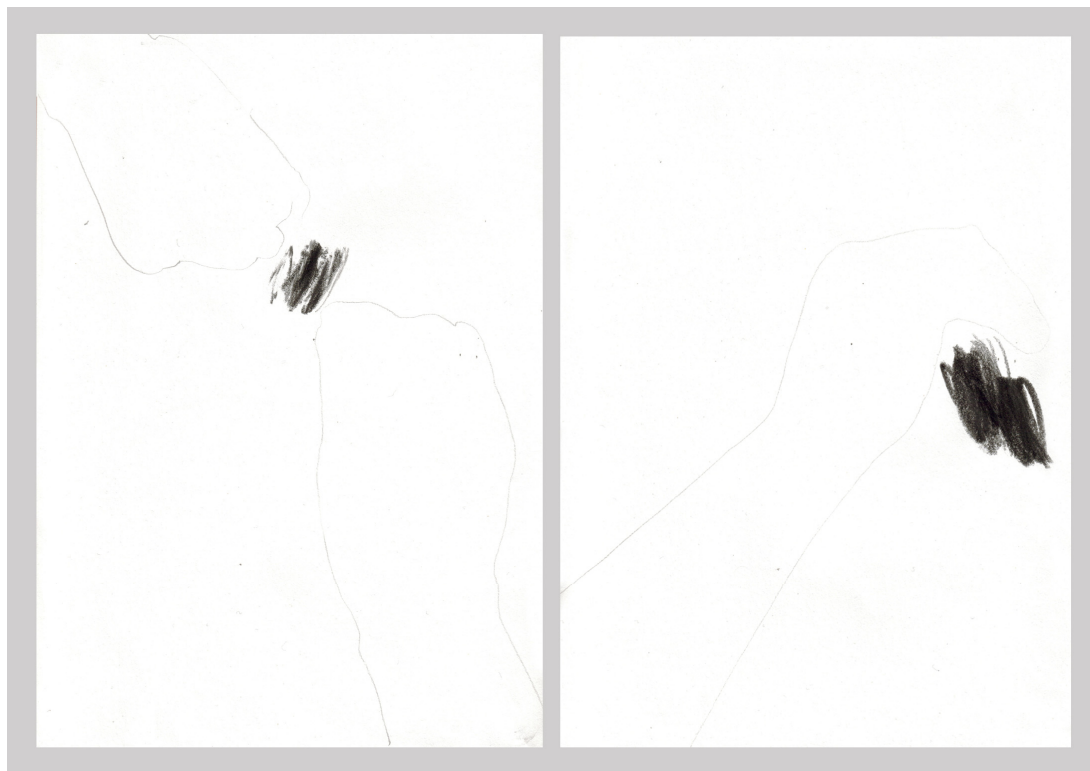


Imagem 104 - Lara Soares, *Coreográfico*, estudos, lápis grafite sobre papel, 29,6x21cm/cada, 2008.



Imagem 105 - Lara Soares, *Coreográfico*, estudo, lápis grafite sobre papel, 29,6x21cm/cada, 2008.

Os braços movem-se. O movimento é registado na superfície do papel. As mãos tentam apanhar a mancha, ou a mancha determina a posição das mãos. Entre a acção de quem desenha e o registo desta acção, o desenho acontece.

Pensa-se sobre uma ideia de desenho coreográfico, um desenho que descreve o movimento do corpo. Numa função associada ao desenho que pretende identificar um movimento, uma acção e ao mesmo tempo fazer a sua representação.

Estes desenhos dão origem a um outro conjunto de trabalhos, que pensa o desenho pelo seu lado temporal. Um desenho que se determina na sua própria construção. Um desenho que apresenta o método da sua construção.

Pensou-se na ideia de crescimento, de alguma coisa que cresce em rede. Numa lógica binária. Dois elementos relacionam-se e dão origem a outros dois, que por sua vez se transformam e dão origem a outros dois... Num processo contínuo, a mão define uma rede de crescimento celular. Como se se tratasse de pequenos organismos que crescem em conjunto.

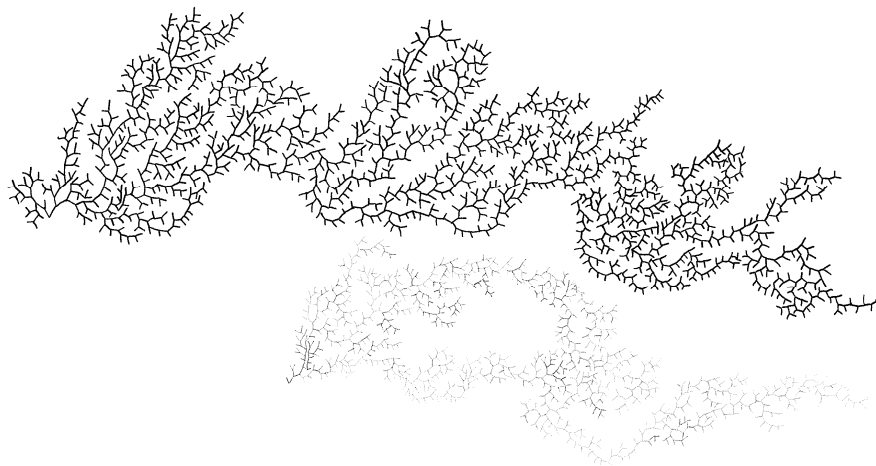


Imagem 106 - Lara Soares, *Binary Growth*, caneta preta e grafite sobre papel, 29,7x42cm, 2008.

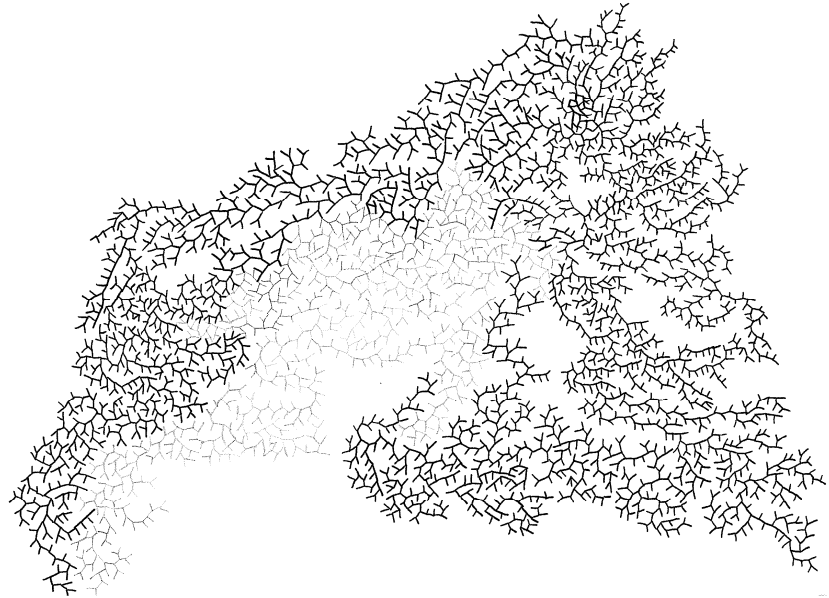


Imagem 107 - Lara Soares, *Binary Growth*, caneta preta e grafite sobre papel, 29,7x42cm, 2008.

Destes desenhos passou-se ao espaço. O crescimento em rede passou para o espaço do chão. Um desenho é elaborado com margaridas brancas que são previamente colhidas nos campos que rodeiam este espaço. Numa transferência de acções, do apanhar das flores à organização espacial no chão de um estúdio de dança, o desenho constrói-se.



Imagem 108 - Lara Soares, *Binary Growth*, instalação com margaridas brancas, dimensões variáveis, 2008.

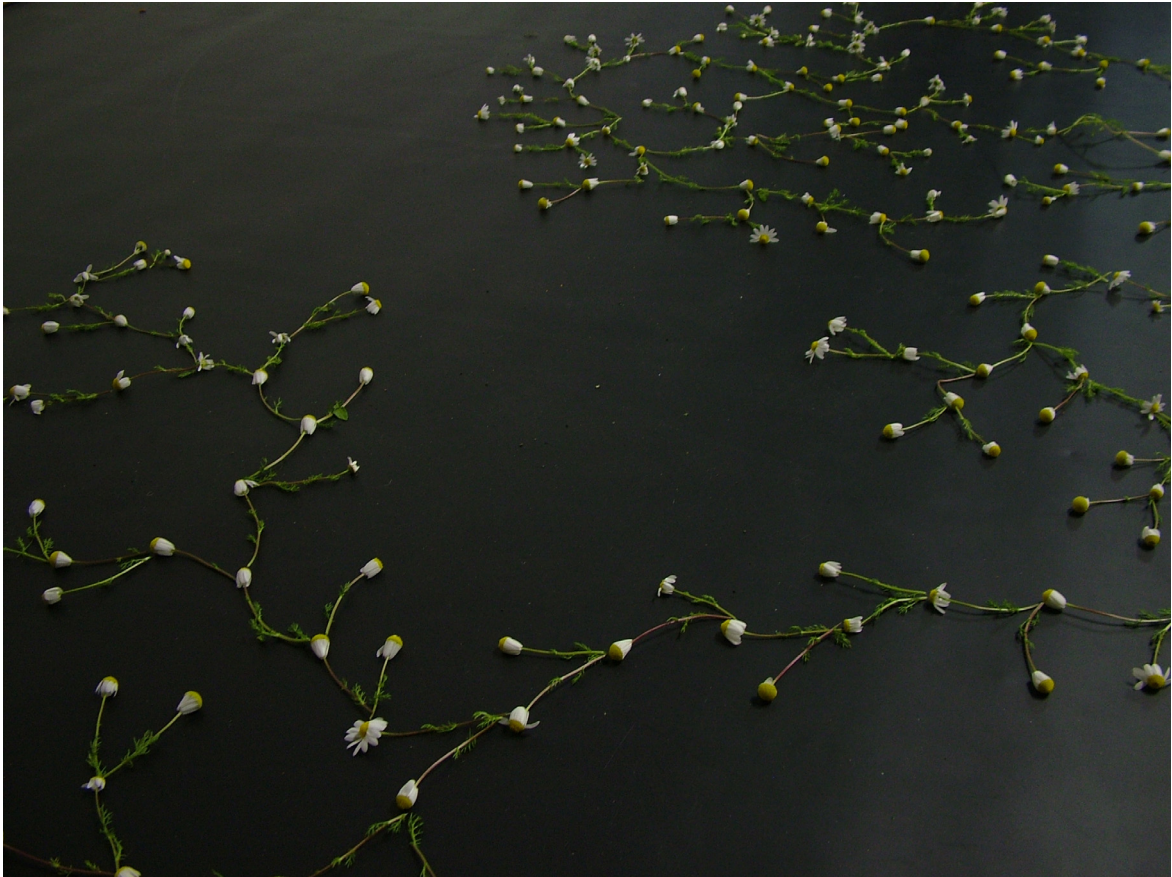


Imagem 109 - Lara Soares, Binary Growth, instalação com margaridas brancas, dimensões variáveis, 2008.

As imagens seguintes mostram a instalação de um desenho de 10m de comprimento no momento da apresentação pública.

O desenho foi-se construindo ao longo de seis meses, segundo uma metodologia própria. Com canetas de sete espessuras diferentes ia-se desenhando sobre a superfície do papel chinês. Da mais espessa à menor e vice-versa.

O desenho, pelas suas dimensões nunca foi visto na totalidade, apenas no dia da montagem, pelo que, foi sendo construído numa espécie de *cadavre exquis*.



Imagem 110 - Lara Soares, Binary Growth, vista da instalação no CENTA - Vila Velha de Ródão, vidro temperado, vidro anti-reflexo, fio de nylon; desenho a caneta preta sobre papel chinês; 1000cm x 100cm, 2008.

O desenhar tornava-se um processo doloroso, especialmente pelo efeito óptico de distorção que se cria quando se desenha mais do que 30m seguidos. Numa espécie de automatismo controlado, o desenho desenrolava-se lentamente, de acordo com as capacidades físicas do momento.

O resultado final assemelha-se a uma espécie de rede orgânica, onde uma corrente de pequenos organismos se desenvolvem.

5.4.2. PROJECTO @EXISTIR

(R)EXISTIR é um projecto de formação e criação artística, em dança e teatro, que se realiza desde 2001 no Estabelecimento Prisional de Castelo Branco, entre Janeiro e Dezembro de cada ano, sob a coordenação da coreógrafa Filipa Francisco.

Este projecto serve o propósito de exemplificar como pode ser entendido o desenho coreográfico dentro e fora do tradicional espaço cénico. Apresenta-nos um trabalho que relaciona o campo da performance com o do desenho.

(R)EXISTIR pretende contribuir para a valorização pessoal e a reinserção social dos alunos, numa afirmação clara e consequente de que a educação pela arte contribui para o desenvolvimento pessoal e colectivo.

O projecto integra um programa de formação contínua e um conjunto de acções complementares que visam promover a educação pela arte, estreitar relações com a instituição prisional onde decorre (comunidade de reclusos, direcção, professores, técnicos e guardas) e criar pontes com o exterior (estabelecimentos prisionais, outros artistas e comunidade/público).

O projecto abrange o sector masculino e é dividido em três fases:

1 - Pesquisa e formação específica: 2horas por semana, entre Janeiro e Junho.

2 - Criação de um espectáculo (dramaturgia, composição, ensaios/montagem: 2horas diárias, entre Julho e Setembro.

3 - Difusão: apresentação do espectáculo noutros Estabelecimentos Prisionais e em espaços culturais no exterior, entre Outubro e Dezembro.

O carácter contínuo da formação é assegurado por artistas em residência no CENTA, com a colaboração e coordenação de Filipa Francisco. O espectáculo é criado pelos próprios alunos, a

partir das suas experiências e motivações, com o objectivo de desenvolver o sentido de responsabilidade individual e do grupo e dar lugar à experimentação e apropriação dos conceitos e técnicas abordados ao longo da formação específica.



Imagem 111 - Registo fotográfico das aulas no Estabelecimento Prisional de Castelo Branco, 2008.

Este ano, eu fui a artista convidada tendo desenvolvido uma metodologia baseada no cruzamento entre as artes performativas, as artes plásticas e a escrita.

O trabalho desenvolvido com os reclusos foi fortemente influenciado pela pesquisa teórica e prática desta dissertação e teve como ponto central o corpo.

Um corpo que assume uma conduta comportamental específica, que se trabalha como um todo, pela soma de todas as partes. Um corpo que explora a gestualidade implicada na experiência de estar *privado*.

Tal como Foucault refere em *Vigiar e Punir*, este corpo que está em reclusão, adquire formas e comportamentos específicos pelo espaço onde habita. A ideia foi tirar partido das transformações que daqui surgem e explora-las enquanto construtoras de sentido.

As marcas corporais, a ideia de disciplina do corpo, o controlo sobre os gestos, o tempo implicado na acção diária, são conceitos de trabalho que tentam por em relação este corpo com os objectos que manipula.

A ideia de desenvolver um trabalho contínuo ao longo de todo o ano, foi um desafio interessante que tentei conciliar com a investigação que desenvolvia para o mestrado.

As aulas foram elaboradas segundo alguns conceitos que me interessavam explorar e que percebi que se relacionavam com estes elementos.

Os temas iam sendo lançados pelo grupo de trabalho, até que se seleccionou de entre uma lista enorme, quatro temas a explorar para o objecto performativo final:

A) Marcas corporais - Pensar na ideia de marca, de registo gráfico de uma marca.

Fizemos uma lista das marcas que os reclusos tinham no corpo (tatuagens, marcas de nascença, cicatrizes). Partimos delas para construir alguns textos e pequenas histórias. De forma muito simples foi-lhes pedido que falassem sobre a história dessas marcas.

É importante lembrar que estes corpos, estão em constante transformação física pela privação a que estão sujeitos. As rotinas, os horários, a cela, os muros...

Por outro lado, quando um recluso é detido, uma das primeiras coisas a que é sujeito, é a uma espécie de cartografia do seu corpo, onde são registadas todas as marcas corporais numa ficha de identificação. A polícia faz este registo, com o objectivo de controlar uma possível identificação do recluso em caso de fuga.

Esta ideia interessou-me pela relação directa, com as ideias que Michel Foucault desenvolve no seu livro *Vigiar e Punir*, quando fala de uma disciplina do corpo e de programas comportamentais que se relacionam com a privação dos reclusos em celas.

B) Compartimentos - Desenvolveu-se a ideia de espaços possíveis de serem habitados. Espaços onde algumas acções se desenvolvem.

Foi-lhes pedido que fizessem uma lista de acções diárias. De manhã à noite, os reclusos efectuem diariamente as mesmas acções, que estão determinadas pela organização interna do Estabelecimento Prisional.

Trabalhou-se pois, no sentido de uma representação gráfica destes compartimentos. Do espaço do papel, passamos para o chão.



Imagem 112 - Registo fotográfico das aulas no Estabelecimento Prisional de Castelo Branco, 2008.

A ideia era partir deste espaço imaginário e perceber de que forma construir um espaço cénico, onde cada pormenor significa alguma coisa. Para cada espaço foi atribuída uma acção, que foi posteriormente explorada, numa relação directa entre o corpo, a escala, os limites, o tempo, o desenho...

C) Repetição - A noção de repetição atravessa toda a estrutura conceptual do trabalho. Foi pensado este conceito na manipulação de objectos, na repetição de textos, na elaboração de listas onde as palavras se repetiam, etc. Este espaço particular pressupõe uma repetição diária a nível físico e psicológico, que testa diariamente as capacidades e os limites destes indivíduos.

Tentamos explorar este conceito como operativo do acto criativo, como motor de desenvolvimento de acções criadoras de sentido.

D) Acções do quotidiano - As acções de lavar, pentear, coçar, fumar, deitar, pensar, entre outros. Partindo das listas elaboradas anteriormente, desenvolveu-se algumas das acções mais pertinentes para cada recluso e construiu-se uma pequena dramaturgia para cada uma delas.

Tentou-se trabalhar numa relação próxima com o quotidiano, com comportamentos familiares a todos os elementos, numa aproximação do acto criativo ao quotidiano.

Este projecto foi apresentado a 16 de Setembro no Estabelecimento Prisional de Castelo Branco.

Todo o processo de trabalho permitiu testar uma série de questões levantadas pela investigação teórico/prática, sendo muito motivador e enriquecedor como experiência.

5.4.3. PROJECTO DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA CONTÍNUA PARA O 1º CICLO.

O Projecto de Formação Artística Contínua para o 1º Ciclo [PFAC], desenvolveu-se ao longo de quatro anos (2003/04 a 2006/2007) em todas as E.B.1º Ciclo do Concelho de Vila Velha de Ródão tendo-se verificado resultados muito positivos na evolução dos alunos. No ano lectivo de 2007/2008, passa para a EB1 de Nisa, com duas turmas do 1º ano.

O projecto inicia-se todos os anos, com uma acção de formação para os professores envolvidos, de forma a promover o primeiro contacto com as metodologias que serão utilizadas ao longo do ano, a criar um espaço de partilha de experiências práticas sobre a actividade pedagógica com crianças e a estimular o trabalho de equipa.

As sessões com os alunos são de 2 horas por semana com cada turma, na sala de aula, em horário curricular, em regime de monodocência coadjuvada.

São previstos dois momentos de visibilidade junto da comunidade, com o objectivo de envolver pais, familiares e outros elementos da localidade e motivar os alunos. Um encontro a meio do projecto e uma apresentação pública no fim do ano.

O PFAC, constitui um recurso ao serviço da comunidade escolar. O seu propósito é contribuir para o enriquecimento e sucesso dos processos de ensino/ aprendizagem e para uma prática actual e de qualidade da educação artística na escola utilizando essencialmente duas disciplinas artísticas, Dança e Artes Plásticas (pontualmente podem ser complementadas por outras), simultaneamente como instrumentos, na abordagem de conteúdos do currículo escolhidos pelos docentes, e como conteúdos *per si*.

Há dois anos que lecciono as aulas de Artes Visuais e este ano, neste projecto as aulas foram elaboradas numa procura de articular os conteúdos da dança com os das Artes Visuais.

Pelo meu interesse nestes dois campos de estudo, tentei mais uma vez, relacionar aquilo que estava a investigar com a preparação das aulas e testar alguns exercícios práticos com estas crianças (6-7 anos de idade).

Desta forma, apresento um exemplo que pode demonstrar esta articulação, quer entre conteúdos da Dança e Artes Visuais, como dos interesses comuns da investigação teórica e prática.

DANÇA: EM GRUPO - A NOSSA DANÇA⁷⁶

Objectivos artísticos: Desenvolver a consciência do seu próprio corpo. Explorar qualidades de movimento. Aprender a fazer e a partilhar com os outros. Estimular o entendimento da dança como linguagem.

Objectivos curriculares: Trabalhar a relação com os outros e a consciência de si mesmo e do próprio corpo. Fomentar o gosto pelo trabalho em grupo. Desenvolver o pensamento abstracto. Efectuar contagens. Registrar ideias segundo sinais convencionados. Desenvolver uma atitude crítica e a capacidade de verbalização.

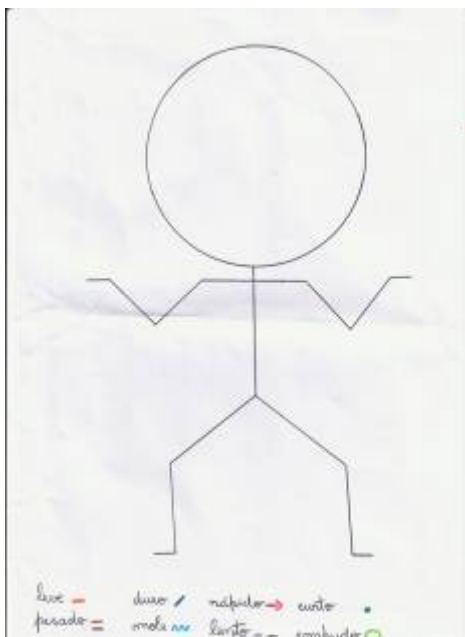


Imagem 113 - Desenho trabalhado na aula de Dança pela performer Maria Belo Costa. PFAC2008.

⁷⁶ As aulas de Dança eram leccionadas pela performer Maria Belo Costa.

Descrição da aula:**1- Continuação da leitura do livro *Pê de Pai*.**

2 - Aquecimento em grupos. Cada grupo é chamado a dançar ao centro segundo qualidades de movimento. À medida que as ordens vão sendo dadas, vão sendo registadas na figura de Laban, através de símbolos já estabelecidos. Este exercício prepara o trabalho a realizar durante a aula.

3- Em grupo: 3 meninos dançam, 1 dá indicações aos bailarinos quanto à qualidade e à parte do corpo a mover (movam-se lentamente com as mãos, movam as pernas rapidamente), o outro deve registar na figura de Laban (imagem 113) as ordens do colega. **3.1:** Os papéis são trocados. Quem ordena deve referir-se à quantidade, respeitando as qualidades de movimento já registadas (movam lentamente as mãos 2 vezes, movam rapidamente as pernas 4 vezes). **3.2:** Escolher 2 das ideias contidas na história o *Pê de Pai* e fisicalizá-las em conjunto. **3.3:** Todo o grupo ensaia a sua dança lendo e interpretando os registos efectuados anteriormente. No final, acrescentam os movimentos inventados a partir do *Pê de Pai*. **3.4:** Apresentação do trabalho aos colegas e discussão sobre o mesmo.

ARTES VISUAIS: EM GRUPO – A NOSSA DANÇA É DESENHADA

Objectivos artísticos: Ter a capacidade de expressar uma emoção através dos meios riscadores. Saber representar graficamente uma palavra, expressão, qualidade ou acção. Explorar os limites do corpo como uma ferramenta de expressão artística. Desenvolver a imaginação criando e propondo modos de representar diferentes. Saber identificar as distâncias, as texturas, a opacidade, a quantidade, a qualidade do movimento do corpo, as alturas...

Objectivos Curriculares: Desenvolver o vocabulário partindo de palavras que qualificam coisas (Adjectivos). Ser capaz de identificar letras que pertencem a uma palavra. Associar imagens a palavras e representar numa superfície. Explorar jogos de palavras e propor soluções.



Imagens 114 e 115 - Registo fotográfico da aula de Artes Visuais lecionada pela artista plástica Lara Soares, PFAC2008.

Descrição da aula:

1. Numa folha de papel de cenário que se coloca no chão, vão-se experimentar algumas qualidades de objectos e coisas com que trabalhamos diariamente:

EX: um regador - é frio, cinzento, duro e liso.

Um gorro - é mole, fofinho, quente e texturado.

Uma cadeira - é dura, grande, pesada, lisa.

2. Distribuídos pelo espaço, cada um tem uma função e numa espécie de jogo iniciamos a representação do movimento.

Lembrando o que tinham trabalhado na aula de dança, vão agora desenvolver a qualidade do movimento. Que corpo é este? O que conseguimos fazer com ele?

3. Os adjectivos servem como mote para o trabalho, sendo explorada a representação de uma ideia a eles associada.

Este exemplo permite perceber o trabalho que foi desenvolvido, tentando aproveitar os conhecimentos adquiridos na investigação teórica e que foram aplicados numa prática pedagógica específica.

Penso ser importante que as investigações de mestrado possam ser úteis para uma comunidade alargada que tira proveito de uma especialização que se desenvolve em âmbito académico e que dele se distânciava, tornando-se autónoma e construtiva.

Os três projectos que foram apresentados, pensam o desenho de uma forma alargada, em relação de proximidade com o corpo e com uma vivência diária, capaz de ser explorada por todos nós.

Reforçam a necessidade de abertura por parte dos mestrandos para com a sociedade em geral, de forma a não encerrar as investigações no seio das Faculdades, mas sim abrir ao exterior e permitir a fruição por outros dos conhecimentos adquiridos.

Considero que a maior vantagem de uma dissertação é ela tornar-se útil gerando conhecimento. Esta partilha parece-me fundamental para um crescimento global da criação artística e de uma progressiva educação cultural.

CAP 6. CONCLUSÃO

Como é possível definir esta função performativa do desenho, depois do trabalho realizado?

Partiu-se da ideia de **Função coreográfica do desenho** como uma forma de fixar um movimento do corpo, ou um pensamento acerca desse movimento do corpo. É neste sentido que falamos do desenho coreográfico como uma função, associada na sua própria etimologia ao campo performativo da dança e por extensão ao registo do corpo enquanto o corpo se move, **o que implica entender o desenho também como um campo performativo.**

Numa primeira parte, distinguiu-se entre o que **é** efectivamente um desenho coreográfico e o que pode ser pensado **como** um desenho coreográfico, entre aquilo que é um desenho produzido no contexto do "corpo dançado", e a apropriação do desenho como veículo capaz de pensar e organizar o movimento do corpo, e o acto performativo em geral.

Apresentou-se entre que extremos podemos falar na função coreográfica e de que modo esta é equacionada, ou seja, quais as suas extensões e limites dentro dos sistemas de representação do acto performativo. Para isso, apoiamo-nos em Nelson Goodman, do campo da teoria da representação e em Diana Taylor, dos estudos performativos.

Estes dois autores permitiram mostrar que o acto performativo surge simultaneamente como referente e como processo de representação do desenho.

Considerou-se também que a função coreográfica, tradicionalmente delimitada aos territórios cénicos da dança, é bastante mais extensa, já que assenta (1) num objecto partilhado por outras actividades humanas - o movimento do corpo e (2) em sistemas de representação genéricos da linguagem e do desenho - a denotação e a exemplificação.

Chegando aqui, a segunda parte, concentrou-se em desenvolver categorias de análise, (1) para rastrear aquilo que podem ser as tipologias dos desenhos coreográficos e (2) para perceber as variáveis da função que se manifesta nestes desenhos.

Partimos da ideia de controlo de actividade de Michel Foucault e do estudo da categorização dos gestos de David McNeill, criando uma estrutura que serviu de base para a análise de casos de estudo posteriores.

Os dois autores permitem uma abordagem abrangente dos aspectos do comportamento gestual e foram muito úteis no entendimento da função coreográfica em contextos distintos do tradicional espaço cénico.

Numa terceira parte deu-se como exemplos dois casos de estudo: (1) Giuseppe Penone, numa relação com o acto performativo que parte directamente do desenho e (2) Trisha Brown, numa relação que começa com a dança para chegar ao desenho, reforçando a ideia de que a função coreográfica pode ser entendida fora de um contexto cénico, e não está necessariamente comprometida com um tipo de notação, linguagem ou sistema determinado. Mas que esse sistema é construído dentro de cada contexto, a partir das marcas de cada um.

Partimos de dois pontos que consideramos essenciais na prática dos dois autores:

- (1) As práticas indiciárias que exploram a ideia de marca que surge pela relação de contiguidade entre o corpo e os objectos.
- (2) As práticas que operam por exemplificação, numa relação muito directa entre a acção percebida e a acção executada.

Em ambos os exemplos, há um reconhecer da importância do gesto no processo de criação, no qual os gestos são tanto sujeitos como objectos da obra de arte. O foco de atenção é voltado para gestos do quotidiano: como o simples tocar, o esfregar, pressionar, moldar, rodar, saltar, desenhar...

Ambos desenvolvem mecanismos criativos motivados pelo uso do acto performativo, como unidade mínima de uma linguagem ou processo, e concebem o desenho na dimensão temporal da sua prática.

Por último, a quarta parte, pretende ser ela própria exemplificativa da função coreográfica do desenho, pensada agora a partir da experiência de uma prática específica.

Importa sublinhar o facto de que se apresenta o trabalho fruto de uma prática experimental pessoal, não por questões de valorização pessoal ou legitimidade artística, mas por se tratar de uma prática segundo um ponto de vista interno da sua produção, por se conhecerem os aspectos criativos e conceptuais que estiveram no seu fundamento.

Esta investigação de mestrado foi contribuindo quer para a construção de projectos de criação, como para a aplicação de métodos e conceitos em práticas já existentes, nomeadamente em práticas pedagógicas desenvolvidas nos projectos:

- (1) mapaprovisorio
- (2) @existir
- (3) PFAC [Projecto de Formação Artística Contínua para o 1º Ciclo]

Considero que a maior vantagem de uma dissertação é ela tornar-se útil gerando conhecimento. Esta partilha parece-me fundamental para um crescimento global da criação artística e de uma progressiva educação cultural.

CAP 7. BIBLIOGRAFIA

BOIS, Yves-Alain - "Introduction: Resisting Blackmail". in *Painting as Model*. 4ª ed. Cambridge: MIT Press, 1993.

BOURDIEU, Pierre - *The logic of practice*. Cambridge: Polity Press. 1990.

BUTLER, Judith - *Excitable speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge. 1997.

D'OREY, Carmo - *A Exemplificação na Arte- Um Estudo sobre Nelson Goodman*. Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas. FCG, FCT, MCT.

FER, Briony - *The Infinite line: re-making art after modernism*. New Have and London: Yale University Press. 2004.

FOUCAULT, Michel - *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*, editora Vozes, Petrópolis. 1987.

FRIEDMAN, Tom - by Dennis Cooper, Bruce Hainley, Adrian Searle, Phaidon Press Ltd. 2001.

GIL, José - *Movimento Total: O corpo e a dança*. Relógio D'Água Editores. 2001.

GOODMAN, Nelson - *Linguagens da Arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Filosofia Aberta. Gradiva. 2006

HALPRIN, Lawrence - *The RSVP Cycles: creative processes in the human environment*. New York: George Braziller, 1969.

HOWELL, Anthony - *The Analysis of Performance Art*. Amsterdam: OPA. 1999.

KENDON, Adam - *Gesture: Visible Action as Utterance*. Cambridge University Press. 2004.

KRAUSS, Rosalind - *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial. Madrid. 1996.

LEE, Pamela - *Chronophobia: on time in the art of the 1960s*. Cambridge: The MIT Press. 2004.

LOUPPE, Laurence - *Traces of Dance: Drawings and Notations of Choreographers*. Editions Dis Voir.1994.

MCNEILL, David - *Hand and Mind: what gestures reveal about thought*. Chicago: The University of Chicago Press. 1992.

MERLEAU-PONTY, M. - *Fenomenología de la percepción*. Ed. Planeta-Agostini, Barcelona. 1985.

MOLINA, Juan José Gomez (Coord.) - *Las lecciones del dibujo*. Madrid. Ed. Cátedra. 1995

MOLINA, Juan José Gomez - (Coord.). *Dibujo y profesión 1 - La Representación de la representación - danza, teatro, cine, música*. Ediciones Cátedra.Madrid. 2007

NEW, Jennifer - *Drawing from Life: the journal as art*. New York: Princeton Architectural Press. 2005.

PHELAN, Peggy - *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge. London. 1993.

SCHECHNER, Richard - *Between Theater and Antropology*. Philadelphia: University of Pensylvania Press. 1985

SCHECHNER, Richard - *Performance Studies: An introduction*. Routledge. 2006

SERRA, Richard - *About Drawing: An Interview*. in *Richard Serra: Writings, Interviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

STILES, Kristine - *Out of actions: between performance and the object: 1949-1979 / The Museum of Contemporary Art, London, Thames & Hudson, 1998.*

TAYLOR, Diana - *The Archive and the repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press. Durham and London. 2003.

ZEGHER, Catherine - *The Stage of Drawing: Gesture and Act*. New York: The Drawing Center Publications, 2003.

ZEGHER, Catherine - *EVA HESSE DRAWING*, The Drawing Center. New York. May 6-July 15. 2006.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

AA VV - *Comme le Rêve le Dessin* [cat. exp.]. Paris: Éditions du Louvre. 2005.

AA VV - *What is Drawing: Three practices explored*: Lucy Gunning, Claude Heath, Rae Smith. London: Black Dog Publishing. 2003.

Joppolo, Giovanni - *ARTE POVERA - Actualité des arts plastiques*. nº76. Centre Georges Pompidou. 1988.

AFTERIMAGE: Drawing through Process, The Museum of contemporary art, los Angeles. 1999.

Giuseppe Penone - *The Eroded Steps*. Elwick Grover Aicken, Brighton. 1989.

Giuseppe Penone. Contemporary Art National Gallery of Canada. Jessica Bradley. Ottawa- 7 Outubro - 4 Dezembro 1983.

Giuseppe Penone. *Paesaggi del Cervello*. Catálogo da exposição 13 Setembro - 23 Novembro. Ex. Chiesa della Maddalena. Centro per le arti visive Pescheria, Istituzione Comunale. 2003.

L'arte povera. Didier Semin. Centre Pompidou, Paris. 1992.

The Collection. Castello di Rivoli. Museo d'Arte Contemporanea. Charta, Milão. 1995.

TRISHA BROWN : DANSE, PRECIS DE LIBERTE. Musées de Marseille - Réunion des musées nationaux. Exposition du 20 juillet au 27 septembre 1998. Centre de la Vieille Charité, Marseille. 1998.

TRISHA BROWN: So that the audience does not know wheter i have stopped dancing. Peter Eleey. Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, April 18 - July 20, 2008.

Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972. Walker Art Center. Minneapolis, Minnesota. 2001.

CAP 8. AGRADECIMENTOS

Reservei estas linhas finais para agradecer a todos os que contribuíram para a concretização desta investigação:

Aos meus pais um agradecimento especial por estarem presentes e por me apoiarem do princípio ao fim a seguir o caminho que escolhi. A Pedro Oliveira, por estar diariamente atento e disponível para a escuta.

A Luís Baião, pelo apoio prestado na revisão dos textos.

Ao CENTA e toda a equipa, Ana Trincão, Isaura Pires, Joana Sá, Luís Ferreira, Luís Martins e Patrícia Caveiro. Um agradecimento especial à Dr.^a Graça Passos, por todo o apoio prestado e pela criação de oportunidades que permitiram um contacto diário com práticas artísticas contemporâneas.

A todos os elementos do mestrado em Prática e Teoria do Desenho, Ângela, Gabriela, Manuel, Mário, Pedro, Rosário e Rui, obrigada pelos bons momentos de partilha.

A todo o corpo docente do Mestrado, Cristina Mateus, Mário Bismark, Paulo Luís Almeida, Sílvia Simões e Vítor Martins.

A Cláudia Amandi, pelo apoio prestado no ano curricular e por fim, queria agradecer ao meu orientador, Dr. Paulo Luís Almeida, por toda a generosidade com que partilhou o seu conhecimento e orientou esta investigação.

A todos, os meus mais sinceros agradecimentos.

CAP 9. ANEXOS

Apresentam-se como anexos os seguintes documentos:

(1) Entrevista de Heldel Teicher à coreógrafa Trisha Brown em quatro conversas, que tiveram lugar entre Fevereiro e Março de 1998, no estúdio de Trisha Brown em Manhattan, Nova Iorque, na língua original e na íntegra.

(2) Catálogo da apresentação pública do projecto mapaprovisorio no CENTA - 5 a 30 de Setembro de 2008.

(3) Cópia de DVD - Trisha Brown - Early Works 1966 - 1979. 2004 ARTPIX and Trisha Brown.

(4) Cópia em DVD em formato digital da presente dissertação e Curriculum Vitae.

ANEXO (1) Entrevista de Heldel Teicher à coreógrafa Trisha Brown em quatro conversas, que tiveram lugar entre Fevereiro e Março de 1998, no estúdio de Trisha Brown em Manhattan, Nova Iorque, na língua original e na íntegra.

D A N C I N G A N D D R A W I N G

Trisha Brown - Hendel Teicher: i n t e r v i e w

Hendel Teicher: *When do you draw?*

Trisha Brown: Well, there was a necessity before television to notate what I was doing in dance. And given the fact that my personal language of movement was polydirectional, it was quite a task; it required everything I could think of to get it down. I loved making the movement phrases and sitting down on the floor with my notebook and trying to write it out. I used words to describe dancing if it was a quicker representation of the movement. That's all I had for a record of choreography. I suppose in all of that I began to see things on the page that intrigued me.

And there were my notebooks, like the keeping of a diary. Some of those thoughts were more visual, an expanding awareness of the visual arts altogether. Walking down the side of a building (*Man Walking down the Side of the Building*, 1970,) I think that concept rests in the visual art world. It was a matter of going from the performance site back to the page in some way. And being thrilled by the art work that I was seeing in the community of downtown Manhattan in those years, a real concurrence of conceptual art and performance art. A lot of things were bubbling at the same time and they reached out across the boundaries, and so I was in it whether I wanted to be or not. I think the big hit was in the '60s – Happenings were the crossover for me – Robert Whitman, and

Claes Oldenburg, Walter De Maria, those associations. And then certainly Robert Rauschenberg weighed in very heavily there at one time. My introduction to his work. Not one time! A lifetime! My big influence was John Cage because of how he interacted with performance and with conceptual ideas. I got my wings from John, as one who took the responsibility to make up ways of working. But then all of the performance work that was going on there, my peers—my God! My peers! Steve Paxton and Yvonne Rainer and—oh, dear, I always get into trouble when I start to name some. I would say that John's presentation of the whole notion of the score for making musical composition and/or anything else, coming from the rolling of dice, indeterminate series, sequences, or on into more complicated things. That body of work, as it was presented to me; his lectures on indeterminacy...

HT: Did you attend any of his lectures?

TB: I heard his lecture on indeterminacy at Connecticut College, which is where the American Dance Festival was in the '50s. He gave a lecture in which he had a stop watch and a series of texts, anecdotes on art, and life, and religion and whatever; he read them each—the short ones and the long ones—all in one minute. So he went fast on the long ones and slows on the single sentences. And I got it. I got the relationship between form and content. And I was thrilled. I had received the baton to go forward.

That was my first concrete exposure to the idea of disrupting one's choices. Suddenly it made the material of dancing more like an object that one could play with in endless research. Into new relationships.

HT: You applied his methods to your choreography?

TB: I never have made a chance dance. I worked on the notion of a machine that would tell me what to do, tell me everything that I needed to know about how I could dance, but I never got it. I never got the perfect machine for giving me all the answers that I needed.

John pried me away from the reliance on narrative and music. He gave me another way to do it. He gave me the permission— that's the word that's hovering there, permission, but it's more than that.

HT: *The freedom?*

TB: Okay, the freedom, the notion that I could make dances exactly as I wanted it done. That I could make up the way of making a dance—that hadn't occurred to me before. And that became for me the most intriguing part of dealing with choreography.

HT: *What kind of function do you give to your drawings in relation to your choreography?*

TB: I think early on the drawings had to do with making some sort of visual representation of what I was doing in movement. In some cases they are actual scores, and in other cases it was a tool for transferring the information about the form of the dance. For instance, the pyramid on graph paper (10 et 11) was a dance for three people, and I wanted them to be able to understand the notion of accumulating and de-accumulating. The earliest drawings are more notebook-oriented, just a private record of what I was thinking about. And in some cases I think the entries are absolutely loony.

At one period I worked a lot with text in order to generate movement—like in *Line Up* (1976). Then the text became a catalyst for making a drawing which had nothing specifically to do with time and space and selection of gesture. It was rather a bridge out or a way out towards

a visual object. The drawing was only connected to the dancing through the text.

HT: The earliest group of drawings is from 1973 (1 à 9). Are these directly connected to your choreography, or are they totally independent drawings?

TB: These are from a notebook in which I wanted to develop a vocabulary. I thought I could create an alphabet out of lines which were based on a square with an X in it, and a vertical and horizontal in it, and a circle.

HT: And this would be the basis of your alphabet?

TB: Yes. You know the notion of ascribing a gesture to a letter and then making a word to give you a sequence of gestures was a preoccupation in the '60s. I wanted to expand this to a sentence and to a paragraph.

HT: Do you consider these drawings as scores, or possible scores for your choreography?

TB: That was the intention. In truth I don't really know where they went.

I don't know whether they could have been floor patterns as well, or more about action in personal body space, and also the stage space.

I had a notion that I could make an alphabet; four squares inside of one larger square. And that shape became, in my imagination, related to the body. It's a body that doesn't have a torso. It's like there's a center point.

If you take each of those four squares, one is for the right arm, one is for the left arm, one is for the right leg, and one is for the left leg. There is no information on the head or the torso. They didn't work as dancegrams, but they

sculpt space—they have a dimensionality to them that has a lot to do with the body.

HT: *Isn't it curious that the central part of the body, the torso, is not there?*

TB: Right. It's not there, or else what I designed was only a torso with no limbs and no head. But again, I was following the drawing excitement. I wasn't saying yet that this related directly to a body

HT: *Is this group of drawings (10 et 11) related to a dance you did then?*

TB: Yes, there's two of them here: they form triangles which reflect a form of accumulating gestures. The choreography called *Pyramid* was an accumulation of thirty actions and then a de-accumulation. My dancers made their own set of actions, their sequence, thirty counts of gestures. We all enacted our dance sequences simultaneously with a metronome keeping us on the beat.

HT: *Do those drawings come before the dance or after the dance?*

TB: The first drawing is the pyramid drawing. I got it wrong, and I drew it again and got it right. And then I got elaborate: I changed my directions, and I did an accumulation, and then I introduced another dancer in the space, so to speak, which made a better drawing than it made a dance. So the dance never happened. This is documentation.

HT: *What is the difference between a score and a documentation drawing?*

TB: It's not such a big difference in these drawings. I had done the dance, and then I

graphed its progress mathematically. The second drawing I made more elaborate by introducing a second voice. I thought it might generate choreography. It is a score that never catalyzed to choreography. So this is then documentation.

HT: This group of drawings is dated January '75 (12 à 16), and they come out of a notebook. The drawings are the alphabet you were describing earlier on. But now there seems to be a torso and a head.

TB: There is a torso and a head. You know, there are only so many possibilities – it's like, when you take dance classes and they're all about showing off, all about moving, making beautiful marks in the air. But when you get down to analyzing it, there are only so many actions that any part of the body can make. It shocked me when I discovered this – it's bend, straighten, and rotate.

HT: Bend, straighten, and rotate.

TB: If you've got another one I'd be interested.

HT: Well, I'm sure you've thought about it more than I have.

TB: That's speaking joint to joint: you could arch your body head to toe, to the side, or rounding forward. There are those actions to the torso. The spine allows for a curve. But in terms of what the limbs can do? Bend, straighten, and rotate. This page represents my going through and checking out all the different directions in which limbs can go. It was very refreshing to find out how simple it all is.

The significance of this lies in the immensity of the project of making something that is abstract, non-narrative and not located in

music. What on earth is one going to do? To find out the vocabularies, to encompass it intellectually – that's what that drawing does. I think that I was placing a grid on my body. I had had a lot of experience improvising that brought out very mysterious—it makes my heart race right now—just incredibly magical events. I loved that. I was good at it. I loved it, and I did not want to be held down in dance technique. I wanted to fly. And in 1978 I wanted to get a grip on...

HT: The basics?

TB: I guess – yes, the basics.

HT: You knew you could access those magical events through dance.

TB: I could do it, but I couldn't do it. How could I go on? How could I form a company if I was operating on this highly instinctive personal system of movement? And how could I translate it to other people? I had to first understand it myself. I was sort of an exotic animal. And that's wonderful...

HT: I can imagine.

TB: I had had experiences in which I could dispatch my mind to where I could do things such as fly. Simone [Forti] mentions this capacity in her book (*Handbook in Motion*, New York University Press, 1974). This is how I found out I could do it— the choreographer Aileen Pasloff happened to come into the studio and just stood there in the doorway watching me. I realized I should stop because she was renting the studio, and I stopped and I said «I'm sorry, I'll get out». She said «do you know what you were doing?» And I said «well, I know what I was instructing myself to do in the improvisation». And she said «you were flying».

HT: *You are still into flying, many years later.*

TB: It makes me nervous; improvisation is an irascible force. You can't hang onto it. You can't put it in the bank. You can't even take it to the theatre. You can't even... Steve Paxton said to me several years ago that he has nothing to show for all the work he has done in performance. He can't recreate those dances. This brilliant improviser, all of his life. Totally an ascendant master. And his personal thought is "I have nothing to show for my work."

HT: *Let's look at these drawings (17 à 19) done in '75.*

TB: All scores are imperfect in my experience. But this was a beginning.

This is a cube of space, which was designed for a figure to stand in the center. It diagrams information contained in a text. It's numbered, starting on the upper left hand corner 1, and I put 27 at the center. There are 27 points on the cube, but there are only 26 letters in the alphabet. The number 27 represented the spaces between words; it would be a neutral place and it would be at the center of the body and at the center of the cube. The text is just simple biographical data. "Trisha Brown was born in Aberdeen, Washington in 1936. She received her BA in dance, ya ta ya ta." So T-R-I is 20, 18, 9, S-H-A is 19, 8, 1- the space is 27-Brown is 2, 18, IS, 25, 14, 27 space alter Brown, etc. The cube on the second page (18) gets a larger scale because then it's just describing more accurately what the choreography is doing in space.

HT: *Was this score named later?*

TB: The dance derived from this score was called *Locus*. First I made the cube because my

movement was very unpredictable and elusive, and hard to pin down in any way. I wanted to create a sphere of personal space, but I couldn't get a grid out of the sphere, so I turned it into a cube and numbered it. Just to teach myself how and where I move.

What happened is that I started to move in these geometric forms. There's another category of discussion which has to do with the political agenda of us at Judson, we wanted to sanitize the rush and flow of the human aspects of modern dance. To make it more neutral, free of any kind of decorative or heroic aspects.

HT: *But you were already questioning all that by introducing your biography.*

TB: Yes, I didn't entirely respect that neutrality. All I wanted was a sequence of numbers. That's all. I wanted a sentence. So where do I get that? I could have taken a letter from my mother. I didn't.

HT: *But to choose your own biography reveals an interest in subject.*

TB: I thought I was being neutral. I realize I wasn't.

HT: *These line drawings done between 1976 and '80 (20 à 24) look to me like the first autonomous drawings, bearing even your signature, a date, a title.*

TB: Yes. This one (20) is the first of the series. And it's a text that existed—*pure movement is a movement that has no other connotation, is not functional, or pantomimic, ta da, ta da.* It's a selection from a text in which I was describing pure movement as I understood it in 1976. I drew a line from A to every word that had A in it. Every A in the text, B, C, D — well, mainly because I didn't know what to draw.

HT: *It has a similarity with the pyramid drawings and alphabets.*

TB: These drawings are not intended to produce anything in dance. They have no mission...

HT: *What was the need for them?*

TB: Oh, nothing more than an infatuation with visual art and having a modicum of facility to draw and wanting to go beyond that to something significant.

HT: *This drawing (22) is called Sololos?*

TB: Solo olos. It's solo—the middle 'o' is shared with the word inverted. It's kind of a conundrum. Sololos is a section in *Line Up* where we go forward and backward in the movement. I was looking for a description of my dance, because by 1980 I used video to document my work. That was the end of an era in writing and drawing scores.

HT: *Let's look at Defense (21)*

TB: Well, it comes from the architectural form of a castle, which has those very thin slits through which they used to tire their arrows. I do know how I made tile drawing: I cut up the text line-by-line, preserving its frame, on which I put the alphabet.

HT: *The alphabet is not visible in the finished drawings.*

TB: No.

HT: *This idea that the alphabet or the instructions you are giving to yourself are outside the border—do you apply that procedure in your dance?*

TB: No, not vet. The interest for me in looking at this drawing is in how thin the lines are. The gradation of density of line produces this little light thing on the outside edges. So the white space around is like silence in a choreography.

HT: *These drawings are about edges?*

TB: Frames and edges.

HT: *In this group of drawings done in 1980 (25 et 26), figuration appears for the first time. The drawing is titled Left hand drawn by right hand, and it's one of a series. This drawing was done at the same time you did the line drawings we were just talking about.*

TB: I was drawing the gesture from *Accumulation* (1979)—my thumb and the rotation of my fist. All I can say is it's very lonely to perform. In the early days of doing that dance it was really a dance of question: Is rotating a fist acceptable? Is dropping my right arm down acceptable? I was looking for non-decorative gestures. I remember the first time I did the accumulation, my thumbs were shaking. I was so scared. Imagine! So I had a very strong relationship to that gesture. The drawings came after the dance.

At some point I became enthralled with drawing, and I don't know what triggered that. I don't think it was a single incident. I just kept seeing what I could do and I needed a subject. Up to this point, my drawing came somehow from my dancing—some aspect of my dancing is just looking for form. I've always thought hands were beautiful to draw; and I had drawn my hands in a couple of my earlier notebooks. It's a gesture in a dance that I looked at a lot, and then I tried to draw it in three superimposed positions tracing the path of the dance.

HT: *This next group (28 to 31) is from 1986. The drawings relate to the Pyramid drawings, which were more like documentations of existing dances. These drawings seem more autonomous.*

TB: Their only connection to dance is the speed at which I drew them and the task that I gave myself: to make a perfect square. And of course I didn't. I like the shapes that the squares became, and the dynamic of the diagonal in them. The space in between the squares, the white places.

HT: *Again the idea of space in between, the edge...*

TB: Right. I like the fact that in dance you try to be organized in what you are doing, but the biology of the body just doesn't permit that kind of precision. And especially if it's covering ground and engaged with speed and variety. It reminds me of how difficult it is to perform; that you try for a perfect form, you have an ideal form in mind and it's always a little bit different because you are breathing.

HT: *Because you are breathing?*

TB: Yes, because you're exhaling this time when you approach it and you were inhaling the last time. There's this little throb of variation that goes on which often shows up at the edges. I felt it when I was drawing, and now when I look at it, there's a little, slight blur around the edges. And certainly that would be the case if you were dealing with a quartet or an ensemble of people. No matter how precisely in unison everyone would like to be, each body is different.

HT: *The next group (32 to 3 5) are the highest drawings you have done so far. With squares unfolding, developing.*

TB: Moving out from the simple square into one continuous line, moving fast through a limited set of options. It creates a kind of floor plan, a floor pattern with events in which smaller and larger spaces emerge.

HT: *You say floor patterns?*

TB: I do after it's drawn. When I was drawing it it looked more like a piece of literature, a language. But because it shapes the space within a rectangle I immediately think of floor patterns. floor plans for a choreography.

HT: *You give yourself a task with a limited amount of lines, and then you see what you can unfold with those three or four lines.*

TB: Right. There was a period when my drawings were about recording or documentation or amplifying an idea through visual representation—then they separated from the sole purpose of serving a dance and they took on a life of their own. In this period I was looking for a way to teach myself how to draw. Looking for something of interest as content. Now I would say I'm through with these boxes. But they did intrigue me a lot because I love the volumetric shift in things that I can get on paper. I would hope I could do that in my body, but I doubt it. Because you can't take an edge and fold it up. I have said to my dancers *pretend like your torso is a sheet of paper and fold a corner down*. I have tried to move between the two media. I would actually like to draw every day. Wouldn't that be a lovely thing to do? But it isn't possible. When I'm travelling, I want to be creative and not be separated from the choreographic process, to be more than just

a rehearsal monitor. And to keep on thinking about abstract things.

HT: *You told me that lately you like to draw on your dancers.*

TB: Yes, to make a drawing, a verb that sits in the air between me and my dancers. When I started to dance less and stepped out of the dancing myself—during the making of *Newark*, and *Set and Reset*—I worked on Steven Petronio without moving myself. So at that point I started to work on someone from the outside and I was not sourcing the vocabulary from my body but rather from ideas or metaphors. I looked at them more carefully, or differently. It's not about how it feels to me, it's about *wouldn't this be interesting, wouldn't it be beautiful, wouldn't it be curious if they did this!* It is like reading the energy on their body. It's a little mysterious.

You think about gestures that would make an amazing pattern visually—not only about how it feels, which would be to seriously reduce my options. It was a whole new surface to work on, and a new way for me to work. I think that it was based on diagramming—which is still at the root of what I do. I'm sure that other people have done it, especially in the early years, like Laban, who was very investigative about documenting the body. I use furniture words, which represent the geometric forms and tell you about weight and support. So you have to hit a kind of squared - off shape, hit it long enough for it to be legible and then you've got to have another leg underneath you. These notions about right angles, verticals and horizontals are part of the company language. Visual ideas become a plastic material that are not discarded until they have been tried. Even if they seem physically impossible. If you have a very devoted, technically capable young

dancer, he or she will do something close to it.

HT: *So you would tell a dancer to "draw" a chair?*

TB: No, to be a chair. We have a lot of chairs in my work. Tables, chairs, vague architectures. Once you get into the notion of support, trying to cantilever support without all the legs you need, that's interesting. Then you use your legs differently, different kinds of suspension.

It all started in the choreography of *Newark*. We were in an old garage-like rehearsal space up by Jacob's Pillow and there was a lot of furniture around in the room. I can remember I wanted to make a very powerful movement, and I was thinking about making movement for the men, and about sharing weight, cantilevering weight, partnering, and that. I started by just shoving these heavy chairs and tables around and kind of growling while I did it, getting that kind of brute force men have more naturally than women.

HT: *Newark's collaboration was with Donald Judd, who also did furniture design.*

TB: He did do furniture design, more refined than what I describe here. I had had a lot of bad luck with health just before that collaboration: my mother became ill, Adam had a car accident. I actually felt very weak, I felt like crawling into the rehearsal space. And I overcame it by pushing furniture around.

HT: *In this group of drawings from 1993 (37 to 39) you introduce a lot of round shapes, which are new in your drawing vocabulary:*

TB: A friend, Terry Winters, asked me to do the center of an *Exquisite Corpse* drawing. He didn't mean that I should make a torso; he said

to me *just try to make the center of a three-part thing*. I thought about digestion and the torso, the insides of a torso, how the organs overlapped and related and were like a machine that has to do with the functioning of the body.

I saw the figure. I just saw it, like a *schmoo* shape, out of a cartoon, and I mediated the *schmoo* reference with a little architectural detail. It wasn't interesting enough all by itself so I laid another one in the opposite direction on top of it. And that didn't quite make it. So I went on and made four in opposite directions. It made something sensual to draw and at the same time because of- its position on top of each other there is this notion of a machine at the center.

Now what do you do if you like that a lot and then you want to do something else, what do you do? So I went back to the *schmoo*, I believe, and I started to try to find other ways of overlapping it, interweaving it with its partners.

I find it quite curious to be involved in developing trios and quartets where people are in close proximity and doing the same material but slightly out of synch. The drawing is related to that.

I didn't start making the circular form just then, but while in Sardinia I practiced making circles because I wanted to make the moon in its phases. So this is again probing for something interesting as content—for a drawing evolving out of the form that preceded it.

HT: *This drawing we are now looking at (36) has the same kind of big round shape and also has squares.*

TB: Windows.

HT: *Windows?*

TB: This drawing is at a much more unconscious level than my dancing. I don't know exactly what I'm doing, but I know that when I hit it, when it begins to draw itself, I become emotionally elevated. Not elevated, actually: compounded. And that's my criteria for knowing that I have something good. Whereas in dance I'm operating out of a library of possibilities that I know very well.

HT: But you still let yourself get surprised.

TB: I do, but I do it through other techniques. I'm pretty brave at trying things even though they are stupid. There was a period when I was working with what I called unconscious gesture, when I was making *One Story... as in Falling* in '93, in Montpellier.

It was quite embarrassing to make the movement that I was making. I was working consciously from my unconscious. I thought of it as taking my mind out, my judgment out of it, not to make something smart or clever, but just whatever I did— reflexive, like the movement of a cat's paw when you walk by. I had wonderful support from my dancers. They got into the idea and they supported me. I remember wanting to back off from doing it; they just pushed me to keep going. And that simple awkwardness is, of course, very beautiful. But to do it you feel like a dumb animal. It seems that whatever flows into my mind about dancing flows into my mind about drawing.

HT: I think the unconscious aspect of your work is opening up even now and is giving you a lot of new possibilities.

TB: Well, I'm always trying to expand my vocabulary and experience—pushing work out is pushing myself. In every choreography I've ever made, I could tell you where I was operating in the unknown. And drawing is subsidiary to the

choreography. I don't know when I would ever change that balance—if my only source of expression was through drawing, I don't know what I would be now.

HT: *This concern for the unconscious continues with a large series of drawings (44 to 50) dated '94. Some are done with closed eyes and result flowing round shapes placed on straight lines.*

TB: This concern is one that's very familiar in dance: there is the first attempt, which works very well, and you become thrilled with it, but you made some mistakes along the way, which of course are part of its beauty. Unfortunately being Puritanical you try to make it perfect. So you do make it relatively perfect, with small variations in the size and shapes and relationships and everything. And then you get bored because you've gotten good at it.

And then you try to put the life back in it. It's really a conversation about improvisation. *How you are going to do that, I don't know how to surprise myself with drawing the way I know how to do it with dance. Just close your eyes, you can 't control it, Trisha, and then you'll get something else. Then I get to the end and I think oh, you made such a mess, Trisha.* And of course that's the most interesting aspect, trying to find a subversion on your own habit to make patterns that you like. First you have to make the pattern well enough to know that you like it, anti then you have to somehow revisit it, to discover something new about the page and yourself.

HT: *In '94, you seem to have been incredibly productive, not only in your choreography, but also in the drawings.*

TB: I was working with mirror inversions in Bach, on "M.O." (1995) and so that was of interest.

***HT:** The mirror image you draw in this central configuration is an ambiguous shape. I call it "butterfly" because it could be wings, four legs, heads or an abstract figure. It's an incredibly complicated pattern, developed along a vertical line that you do with closed eyes.*

TB: The only comment I have to add to what you've just said, which I think is accurate, is that I did succeed in getting myself out of a set pattern. In other words, I could not have made this without all those subversions I subjected it to. And it gets into a complexity that's unbelievable to me. I couldn't draw it with my eyes open because I would make it too orderly. I would know too well what I'm doing. I'm making it slightly out of my control. Or 'out of my control' brings about a variation in the four versions that we're looking at here. They're fast. They have a sound to them. I mean, the arm gets into it. And in some places the mind doesn't keep up with that. I have no idea what kind of line I am going to make, and I am trying to travel fast so that I don't fall into a pattern. And then in order to make it more interesting I close my eyes. The thinking process is different with your eyes closed. And the question is: are you on the page or not?

***HT:** So when you're drawing very fast isn't it like doing choreography directly on a piece of paper?*

TB: I never thought of that at the time; these are fast drawings (28 to 31) where I go back and forth with the line. I try to make a square. I give myself the task of filling in the square. They are more like diagrams or something. The timing on those is as fast as

you can go because you want to keep a certain line.

HT: *Like dancing on the paper.*

TB: Yes, that's right. I think you're right.

HT: *This group of drawings (44 to 50) is calligraphic; they start on the left and move right to the edges and off the page.*

How do you explain that these large series go more and more out of control?

TB: I see that they're spatially different and that the quality of the line is different in the progression. I love the little narrative, of starting out simply and getting more facility and therefore more complicated. However, for some reason these slant downward. Spatially they run off the page to the right. And I run out of ink—it's process. It's the repetition that's so common in dancing. Things change as you try to remember what you like about the one before, and adding the possibility of discovery in the next one. So you are just wide open, drawing fast, making a gesture with the arm in space and leaving a mark on the page. You get off on a roll with how it works between the body and the page.

I can't help but recognize this in the last series when I began working with Bach's music. I see in it the clef signatures on a score, on a page of music. I had been reading music like mad during this period. This is like staving on the beat, getting through that little unit or figure at this pace. It's quite wonderful to draw with that in mind. So in the beginning I'm drawing beautiful A's and B's and 8's and whatever it is I've liked, and they are laid out on the page the way you read a page. And then I subvert myself by drawing a whole series of them and trying to change the spatial patterns, trying to surprise myself. I see very

clearly here that these are measured and I'm humming along with them. It's natural how these vary; I'm not pushing them to vary.

HT: *We are looking at drawings done in '93 (40 à 43).*

TB: I made this form during my research on mirroring and it reminded me of a pelvis, the flare of the pelvic bone, and the sacrum. I must have gotten the notion to try to make a human body out of that. I was thinking about the body as a box, the introduction of the torso.

HT: *You were turning the square inside out. Before the torso was absent and you were dealing with all the different shapes and configurations...*

TB: Of arms and legs. Whatever I have drawn, it looks like I tried to repeat it on the other side. You know, I gave it symmetry. When I first saw- this drawing I thought *what the hell is that?* And then I saw the figure in it. It's a bit like a cowboy-or samurai-looking character. And then I remembered the pelvic reference. I remember when I made it I turned the page fast. I didn't want to deal with this notion. He scared me.

HT: *Why didn't you want to deal with it?*

TB: Well, I don't know; I have to go see my psychiatrist. Because I think in abstractions, and I don't have any criteria for understanding this. So I ran away from it. I saw it first as an abstract drawing and then remembered its origin. I like it very much as a drawing.

HT: *Now we are looking at six drawings which are part of a big series of 36 drawings of your feet ('67 à 12).*

TB: It was time to have my right foot draw my left foot, and my left foot draw my right foot. I have very educated feet: they can open mail, they can turn doorknobs. *I'm marsupial.* I don't know why I didn't think of it sooner. I just never did, so they'd been brewing in my mind.

HT: *And you did these drawings all in one day?*

TB: I did. I don't think it was good for my body. It wasn't good for my legs, the angle of my ankle while drawing, because I sit on the floor to do them. But what I instruct myself to do is to look at the model foot, and to draw even though it doesn't seem right. I am rigorous at the level of connecting up seeing with doing. But, I purposely take it one step out of my control by using something other than my hand to draw it. I find it more interesting than my amateurish hand making, or trying to make, a Titian.

HT: *These drawings seem related to the earlier drawings of your hands.*

TB: I think they are. It just took a hell of a long time to get through to my brain—like how many years?

HT: *Twenty years.*

TB: Well, something like this happens to me in the choreography: you don't know whether you are doing something that is simply tricky, or if it's going to make serious art. I remember using a marching band in *Foray Forêt* (1990). I was very unsure whether it was going to be a gimmick or whether it would be evocative and participate with the other elements in the choreography.

HT: *Has drawing as document or as score lost its immediacy for you?*

TB: For one thing I don't structure my choreographies the way I did in those early days. Those structures could be drawn. They were just one layer and it only took one sentence to explain them. "You accumulate gestures one at a time and return to zero with each accumulation." You could say it in one sentence. There's structure in my work now, but with *Set and Reset* (1983) I would have to give you ten sentences to explain it. I can't say it in one. So the structures are poly-elaborate. There are more layers of subject matter. Also in the early days my work was questioned by so many people that I believed any method with which I could further articulate my thinking was helpful in gaining support and appreciation for the work. I started using video in *Son of Gone Fishin'*, which was in '80 or '81. And so I didn't have to write anymore in notebooks. In dance, it's all up to perception and memory—unless you delve into film and video, which is a distortion, an approximation of choreography, but without the sense of creation in its outlay.

HT: *Video is really a low level of documentation.*

TB: Right: you see toy dogs on the street, wind-up toys, and you see next to them a real dog. It's about the same distance between film and live performance.

HT: *How much do you go back to look at video? Does it become your score, in the same way these drawings used to be?*

TB: No. It's a picture of the choreography. After *Set and Reset* in '83, the next piece was *Lateral Pass* (1985), and I determined to try

for something new, to change my work, so I collaged *Lateral Pass*. I made units of material and then I mixed them together.

HT: *And those units of materials were documented uniquely on video?*

TB: Right.

HT: *So you didn't feel the necessity to draw it?*

TB: I couldn't because I would have had to draw impulses. I could write because the structure became more linear. I could write "The Flying Quintets," the first thing. I could just name them and the dancers would know them all. All those units are named. They were collaged.

HT: *The score isn't drawn? There would just be names?*

TB: Yes. And the development of the dancing is recorded on video. Those are the phrases. The mixing of the phrases into units is recorded—and the whole choreography is recorded. So a new dancer coming into the company could first learn the phrases and then they are told they are in such-and-such quartet. They could then learn their role in the quartet, and could see how the quartet fits into the whole choreography. I never had to write anything like that out when I was documenting it, because the choreographies weren't that elaborate.

HT: *So that's why you don't do those kind of drawings anymore?*

TB: Right.

HT: *Do you see the act of drawing as a performance?*

TB: Oh, what a funny question. I think performance is when other people are looking, I guess, so no. It's rehearsing by me. It's creating the material by myself.

***HT:** Each time you dance, the performance is lost. Do you see drawing as a way of keeping track of your investigations?*

TB: Yes, yes. I'm always trying to make a really good drawing. But I don't know how to get there. Drawing is very private. It's a deep expression.

***HT:** Drawing is a solitary activity. It needs a specific mood, and the process might be similar to the developing stages of creating a new dance. But what is the difference between the two media?*

TB: In the creation of the choreography—it takes a village. I have all these people out there that I am drawing on, that are my plastic material.

It's important to develop clear communication lines with them so that they can get quickly to what it is I'm asking them to do.

That's why an aspect of the note-taking is just keeping track of the ideas so that I can expand on them and continue to think about them and not lose them.

The drawings describe floor patterns and shapes. The dancers are familiar with me now. They know how to read my stuff. I can show them something in a notebook.

***HT:** And they will understand*

TB: Yes. Choreography is elaborate. I have a system of how I make dances now, so there are levels that we go through to arrive at the finished product. I'm working with people but I

have to maintain a private space and I have tools for recording my choices when I'm wiggled out—that trance one gets into when making new material.

When it comes to drawing I don't know how to make a drawing. And I don't have a system; I don't know how to make phrases on a drawing. So generally there is an idea—to try foot drawings, let's say—and I have to figure out the technology. And then I see what I've done and I get an idea about how to improve the technology and I just keep working in that direction. There is a point where I see that the drawing is beautiful and outside myself. It's just happening, and that's always a time when motion rises in me and I'm moved by it. That's when I know it's a good drawing. And then I keep going as long as I can.

HT: It must feel lighter or somehow different to do a drawing than to do choreography.

TB: Oh, yes. Well, it's like taking a walk in a beautiful place, if I may say so, and having the anticipation of discovery. And it's private.

I think that I used drawings in the beginning as an extension of what I was doing in choreography. It's a way of keeping the motor going even though one is sitting in a chair now because, one can't dance all day long. Now the drawings have taken on an independence. So they're dictating a few things to me.

HT: Such as?

TB: I see ideas in the drawings, and all those ideas infiltrate the dance process. For example, when I insist that they make a certain kind of shape that no one's ever heard of before or that's not terribly comfortable I can see their bodies questioning me. But I explain

that the reason I want to do this is because they're forming a certain design through their bodies. They've all over the place with their arms until I say it's a drawing. They don't know what it's a drawing of, but because I see it in my own mind as a drawing, they try. The movement now functions as a drawing. This is very exciting to me.

HT: That means that you are going to do more and more drawings.

TB: Yes. Whether they are in air or on paper. It's a whole other vista of possibility, another way of thinking about the body moving in space that frees me up to do things I would never think of doing in dance - Immediately it gives me a big rush. I find it quite surprising that there is such a strong correlation between dancing and drawing.

It depends on how deeply into it you are. If you really are working, especially with fast-paced curved lines, there is a motion that gets started in the body and it's like a ride at the amusement park. And the faster you go the more attention you must pay, to stay on the ride. That word *ride* comes up in dancing; I think that Simone Forti was the first person to use it. In some dance, when you catalyze movement, there's a fallout from it and that fallout is a ride. And if you leave it alone it will take its course, a natural course. And the same thing is true in drawings. In drawings, you set it in motion and it's a matter of just riding it.

HT: This is particularly true in the drawings in which you initiate a configuration and go through it in one session.

TB: The reiteration of a simple form in time and space: we call that a *phrase* in dance. So

it's what I'm geared to do. It's etched into me from years of practicing and working in dance.

HT: Did you ever think of drawing on very big sheets of paper?

TB: I used to think about putting a piece of paper on a table in the middle of my studio and running by and trying to make the drawing, while I'm passing the table. And I tried it a bit, but it just made all these strange marks that didn't add up to anything.

HT: Do you have any other drawing projects in the future?

TB: I don't have right now; I'm pretty taxed with the opera. Drawing has accompanied me for a long time and it needs to have a certain light and some time and I don't have that setting or the frame of mind it would engender.

HT: What kind of pleasure do you have when you draw. Or do you?

TB: I do. I do. In dance I know how to get the ball rolling?. Just start and it doesn't take very long—definitely not more than an hour before I'm into something that's interesting. With drawing, it's still an elusive procedure. It's very emotional for me to find something significant to do on paper that's deeper than what has come before it. There is a moment when the search triggers an emotional state which tells me I have found the drawing and then I just draw with all my heart. Not for long periods. I'm involved with process and development of ideas in drawing because I can find my way back into the mechanics, ii not the state of mind, later. It's a record of an experience.

HT: Do you need specific circumstances to draw?

TB: Well, dance I have to do no matter how I feel because I have a schedule and a whole bunch of really hot dancers, who are looking at me to tell them what to do. Whereas drawing has become my slightly illegal activity, it's so utterly private for me. That's probably why I don't, I can't do it all the time. I can't get into that state of mind to do it. But when I do, well, it's magic. I think that choreographies have to be constructed as an architect would or a construction worker would. A drawing? I don't know where it comes from and I can't control it and that's thrilling, so that's the pleasure. The rare simultaneity of intention, action, result, timing. But it's a quietly explosive moment when everything gels and you're in it. It is solo, intimate, private, placing one's self before discovery in an unknown territory.

Hcndel Tekher's interview with Trisha Brown took place in four conversations during February and March of 1995 in Brown's studio in lower Manhattan.

