

Studiolo XXI - desenho e afinidades

Fátima Lambert
Curadora

Drawing is not so much a mirror, or a window, as a lens which can be looked at in either direction, either back towards the retina of the mind, or forward towards space. You could perhaps not look so much at drawing as through it.

(Antony Gormley)

Il faut toujours rechercher le désir de la ligne, le point où elle veut entrer ou mourir.

(Henri Matisse)

Nela [eternidade] se grava um desenho pra sempre, Irreconhecível de tão recente.

(Ossip Mandelstam)

Hoje eu desenho o cheiro das árvores.

(Manoel de Barros)

Em **Studiolo XXI – desenho e afinidades** os artistas conduzem-nos por exercícios felizes. Uma caminhada estética é empreendida; traçam-se percursos onde a contemplação possa levitar, evadir-se, e ser desencadeada a ação crítica.

O processo condutor desta exposição implicou o diálogo (escrito, sobretudo) com uma percentagem significativa dos artistas que agora se presentificam. É sempre um privilégio visitar uma vez mais os ateliês dos artistas: encontrá-los e ouvir as suas ideias (diferenças e afinidades) ao pensarem o desenho. Entrar no *studiolo* de todos estes artistas (e ainda, daqueles, de quem se gostaria de apresentar trabalho e não foi possível) é uma utopia feliz. As obras correspondem, na maioria dos casos, a escolhas resultantes de conversas com os autores, colecionadores e galeristas. A seleção pressupôs uma revisão pessoal, contemplando cerca de cinco décadas de desenho pensado em contextos díspares, convergindo para a definição de um *Studiolo* (porventura *sui generis*) apontando a este nosso século XXI.

Originariamente, o *Studiolo* era estabelecido de tal modo que o príncipe, no seu palácio renascentista, nele se albergasse para aí reproduzir “a imensa variedade do mundo, numa metáfora do poder, da posse daquilo que apenas ele podia dispor, quer fosse de origem natural ou produto do artifício humano.”¹

Este *Studiolo XXI* tem tantos *príncipes* quantos os visitantes da exposição. As obras expostas proporcionam intervalos para fruir entre a lentidão e a fugacidade, a duração e a sofreguidão, consoante o ritmo que se disponibilize e queira. Recupera-se o direito de se ver rodeado daquelas imagens-desenho-ideias que enchem o ânimo de lucidez.

Quer a noção cartográfica, quer a *coisa mental* que no desenho existe, é na pluralidade que se mostra, imperando um certo excesso que alastra pelas dez salas e espaços exteriores do *Centro de Arte e Cultura da Fundação Eugénio de Almeida*. A confluência de obras, numa arquitetura carregada de responsabilidade, aplacará a gula de todos os enredos. Todos se reúnem num banquete de desenho porventura improvável.

1. Giuseppe Olmi citado por Alfredo Baratas Díaz, Antonio González Bueno, “De gabinete a ‘science center’: 500 años de coleccionismo en Historia Natural”, *Memorias R. Soc. Esp. Hist. Nat.*, 2ª ép., 10, 2013, p. 12.

A seleção tem base na decisão de incluir linguagens artísticas e tendências estéticas díspares, reverberando gostos, donde a compulsão em dialogar entre termos considerados inesperados. Entre aproximações mais distanciadas, de conjunto, destacam-se os detalhes e fragmentos que cada visitante irá certamente identificar – como sublinhou Daniel Arasse em *Le Détail - Pour Une Histoire Rapprochée de la Peinture* (1992). A cada pessoa cabe a liberdade de associar pormenores e inventar dissociações ou afinidades – que sejam suas e não apenas as que se evidenciam imediatamente. Não foi intenção abordar, de modo exaustivo, as múltiplas reflexões acerca de desenho. Tão-somente se evocam algumas notas que permitem contextualizar os trabalhos numa exposição que acolhe cerca de 180 artistas nacionais e internacionais, na sua maioria ativos a partir de finais da década de 70, com obra produzida nas décadas seguintes, e até ao presente.

A tendência para colecionar é intrínseca ao humano, que acumula coisas com interesse ou afeto, tal como o ato de desenhar que, em termos antropológicos, lhe subjaz intimamente. O impulso de guardar, de conservar, também. E a vontade de aceder a espaços públicos onde, hoje, qualquer um pode, por algum tempo, usufruir ou perder-se na contemplação de obras que convidam a um regresso demorado, talvez responda a esse impulso vital. Recuperando a ideia de *Studiolo*, tornamo-nos visitantes de uma espécie de *cosmologia* atual do desenho. Com as portas abertas para os jardins, pátios e espaços limítrofes do *Centro de Arte e Cultura*, as obras deste *Studiolo XXI* glosam as várias aceções do desenho, expandem-se e tocam quem passe inadvertido, conduzem a espaços imprevistos, sugerem percursos singulares e geram algum espanto...espera-se.

Sobre o Studiolo

Para Caspar Friedrich Neickel, o museu (ou *studiolo*) é “aquela habitação, quarto, gabinete ou lugar onde se encontram raridades naturais e artísticas, juntamente com bons e úteis livros.”²

Studiolo, numa perspetiva fenomenológica, é um *quarto* dentro de um *quarto*, satisfazendo uma ascendência onírica que assola alguns humanos. Desfrutar de um lugar, à sua medida e interesse, dentro da casa que se habita. É de indexação poética, como Gaston Bachelard assinalou, numa aceção simbólica quotidiana fácil de entender. *A stanza nella stanza* é “um microcosmo realizado dentro do quarto com um móvel, que se torna habitável, ou num vão reduzido, que configura um ambiente satélite por relação com o espaço primigénio.”³

A *Grotta*, por sua vez, era um espaço mais recôndito dentro do *Studiolo*. Seria um refúgio, local para meditação, para alguém se concentrar em solidão, tal como Petrarca mencionou em *La vita solitaria* (1346/66). Proporcionava condições adequadas à consolidação da identidade pessoal, como se vê representado na pintura *Francesco Petrarca nello studio*, de autor anónimo, datável do último quartel do séc. XIV.

Sabe-se que o termo *Studiolo* é o diminutivo de *STVDIVM*, em italiano “impegno” (compromisso). Como elucida Erica Gazzoldi⁴, *studiolum*, significava “stipo” (gabinete) no latim medieval. O *studiolum* era um instrumento do *impegno*, no século XVI era o termo que designava um móvel usado para escrever. Depois, passou a significar não só a peça de mobiliário mas um ambiente propício ao estudo, à meditação. Na Roma antiga, e consultando escritos de Cícero, encontram-se referências nominais análogas, ou seja, os termos: *GYMNASIVM*, *PALESTRA*, *XYSTVS*, *ACADEMIA* e *BIBLIOTHECA*. Cícero tinha uma divisão, na sua casa, que correspondia a essa função. Localizada próxima do jardim, proporcionava ao seu proprietário ainda melhores condições. Ou seja, o contacto com o exterior era benfazejo. A paisagem estava fora e podia também estar dentro, através de representações em *trompe l’oeil*. A ideia de um vasto horizonte era relevante, de modo a propiciar a ambiência mais adequada.

2. Luca Basso Perussut, “Spazi e forme dell’ esporre: tra *Cabinet* e museo pubblico”, *Revista de Engramma*, 126. Aprile 2005, p. 100.

3. Imma Forino, “*La Stanza nella Stanza*: L’arredamento come inclusione o raddoppiamento dello spazio domestico”, *Lares*, Vol. 80, No. 3, Numero monografico: *Culture domestiche. Saggi interdisciplinari* (Settembre-Dicembre 2014), p. 453.

4. Erica Gazzoldi, *Lo studiolo di Isabella d’Este*, IUSS Pavia 2011, p. 1.

O *Studiolo* foi ideal para os eruditos do séc. XV e contribuiu para impulsionar o Renascimento Italiano, estendendo-se também à demais Europa. Celebrava a memória, ao preservar arquivos onde se reuniam cartas, papéis pessoais significativos: “não se limita a ser [...] o lugar efetivo, frequentado na realidade pelo estudioso, mas converte-se também na representação figurativa, na metáfora da sabedoria.”⁵ Destaquem-se, entre os mais relevantes nesta época:

- . Studiolo de Belfiori de Lionello de Este, Ferrara, 1447-1463
- . Studiolo de Federico da Montefeltro, Palácio Ducal de Urbino, 1473-1476
- . Studiolo de Guidobaldo da Montefeltro, Federico da Montefeltro e Guidobaldo da Montefeltro, Palácio Ducal de Gubbio, 1479-1482
- . Studiolo de Isabella d’Este, Palácio Ducal de Mântua, 1497-1523
- . Studiolo de Cosimo I de’ Medici, Palazzo Vecchio, Florença, 1545-1559
- . Studiolo de Francesco I de’ Medici, Palazzo Vecchio, Florença, 1570-1572
- . Studiolo de Cosimo II de’ Medici, Villa di Poggio Imperiale, Florença, C.1622

Os *Studioli* eram vividos na esfera privada, acolhendo somente os visitantes mais dignos, que ali acediam por níveis sucessivos, consoante o seu estatuto e personalidade. Nos *Studioli* instituíram-se modalidades de disposição para quadros e livros, conforme o gosto do colecionador que modelava a estética do espaço. Haveria uma consciência expográfica em espaço doméstico, articulada com o património da família, onde se reviam as gerações, também como herança imaterial, e não apenas em acervos pessoais. Traduziam uma visão do mundo, instruída por afinidades aos bens culturais. Como assinalou Luca Basso Perussut: “As manifestações desta ‘arquitetura do saber’ são múltiplas.”⁶

No séc. XVI, as salas encheram-se de objetos raros, de artefactos destituídos de carácter formativo, aparentemente não contribuindo para a erudição de seus donos. Os *Studioli* cederam protagonismo aos *Cabinets de Merveilles*, *Gabinets de Tesouros*, *Wunder Kamera*, lugares onde se “amontoavam” variadas tipologias e espécies, sem critério que as coadunasse aos propósitos do *Studium*. Os *Studioli* & afins foram substituídos por Galerias e futuros Museus, correspondendo às mudanças nas sociedades europeias. Basso Perussut considera que esta conversão institucional se resume claramente, nas palavras de Paula Findlen, enquanto “transição do silêncio ao sono”, isto é de “lugar de estudo e reflexão” a “espaço para exposição e conversação”, ou ainda, de museu privado a museu público.”⁷

A proliferação de gabinetes, cada vez mais complexos e recheados, implicou a contratação de pessoas especializadas, que cuidassem e conservassem o *estúdio*. Configura-se uma nova profissão, para corresponder às exigências de inventariação, catalogação, classificação do que hoje se entende como bens culturais, património documental e artístico – profissionalização que se efetivaria séculos mais tarde.

As representações na pintura, de uns e outros dos referidos espaços, surgem povoadas por indivíduos que desempenhavam papéis, continuando a inspirar magia e o impulso de neles mergulhar. As estruturas de disposição das obras, a que antes se aludiu, são visíveis em pinturas como *A Galeria do Arquiduque Leopoldo em Bruxelas* (1561), de David Teniers, o jovem. Ou, retrocedendo, *o São Jerónimo no seu estúdio*, (1475), de Antonello da Messina. Ou ainda, de Filippo Lippi, *Aparição do Espírito Santo a Santo Agostinho*, 1438. Nesta composição destaca-se o móvel à frente do qual o Santo está sentado, absorvido pela escrita. O *Studiolo* é, sem margem para dúvida, um espaço para a alma, um “lugar da alma” onde a “interioridade é votada à reflexão da procura: fora dele, no exterior, o estudioso move-se pelo que é concreto, pelo tangível mas de certeza medíocre; dentro das paredes do estúdio, pelo contrário, tudo é colocado em causa...”⁸ Nalguns casos, havia mesmo um “armário do sono” (Michelle Perrot, *Storia delle Camere*⁹), ou seja, um leito que proporcionava o descanso que tal projeto de autoconhecimento implicava. Sempre na ordem do recolhimento e da introspeção. Habitava-se o mundo na interioridade, quando este se condensava nos livros e objetos diletos. Os ambientes diferiam, plasmando as convicções pessoais, as situações e papéis sociais que os viabilizavam, enquanto a estruturação do espaço correspondia a gostos estéticos singulares.

5. W. Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Ferrara, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 70.

6. Luca Basso Perussut, “Spazi e forme dell’ esporre: tra Cabinet e museo pubblico”, *Revista de Engramma*, 126. Aprile 2005, p. 100.

7. Luca Basso Perussut, p. 106. Veja-se Paula Findlen, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley-LA-London, 1994.

8. Lionello Sozzi, *Gli spazi dell’anima. Immagini di interiorità nella cultura occidentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 102.

9. Cf. edição espanhola – Michelle Perrot, *Historia de las Alcobas*, Madrid, Siruelle, 2009, p. 36.

Sob o olhar do desenho 1

*O desenho é a abertura da forma. É-o em dois sentidos:
abertura enquanto início, ponto de partida, origem...
e abertura enquanto disponibilidade ou capacidade própria.¹⁰*

A partir dos anos 1970, no advento da Arte Conceptual, o desenho adquiriu / retomou o seu estatuto superior, cumprindo o que Leonardo lhe outorgara. O pensamento subjaz ao desempenho (à *performance*), o conceito tomou primazia sobre a obra (como concreção). Variantes e ornamentos nocionais detetam-se no seu desenvolvimento, respeitando-lhe a serventia, em prol do seu escopo.

O foco no desenho confirmou-se, sendo validado e reconhecido de forma decisiva, nos inícios dos anos 1990, quando alguns artistas *significativos* na cena internacional privilegiaram a sua prática autónoma. O primado do desenho alastrou pela Europa e do outro lado do Atlântico, a Norte e a Sul. Parecia que, à medida que ia perdendo a supremacia nas Escolas de Belas-Artes, se revigorava e acumulava nova singularidade e atração.

A notória adesão ao desenho manifestou-se e fundamentou exposições, assim como uma investigação pluridisciplinar, envolvendo toda uma flexibilidade e amplitude que se concretizava entusiasta. As pesquisas e problematizações eram acolhidas por grandes editoras: monografias, coleções e edições antológicas, revigorando o trabalho de desenho de artistas modernos, do pós-guerra e contemporâneos, reconhecendo-lhes uma relevância estruturada. No início do século XXI destacam-se: catálogo da exposição *Drawing Now: Eight Propositions*, coordenado por Laura Hoptman (Museum of Modern Art, 2002). Para esse museu, Bernice Rose concebera em 1976 a exposição *Drawing Now: 1955-1975*¹¹ que mapeava o desenho produzido nas duas décadas. Em 1992, *Allegories of Modernism: Contemporary Drawing* abrangia produção situada entre 1976 e 1992. Nove anos antes, John Elderfield selecionou 100 desenhos da coleção do MoMA, integrados no livro *The Modern Drawing - 100 Works on Paper from The Museum of Modern Art* (1983). Na introdução, Elderfeld interrogava-se sobre o papel do desenho moderno, assumindo a coerência da sua eleição em pretender deleitar o público: "But this book is not a systematic or a synoptic study of any of these topics. Its first aim is quite simply to provide visual delight."¹² Estas abordagens contribuíram para reposicionar (e rever) o conceito de desenho, reconhecendo a sua relevância, senão uma certa primazia até ao presente. Esclareça-se que, no título atribuído por Elderfeld, a menção a *obras em papel*, não pode entender-se como reducionista, pois a obra abarca materiais e procedimentos heterogêneos – pintura, colagem...

Exposições de grande impacto foram promovidas na América do Norte, entre as quais:

- . *Contemporary Drawings*, 1981 – Rochester Contemporary Art Center, Nova Iorque;¹³
- . *Allegories of Modernism: Contemporary Drawing*, 1992, MoMA, Nova Iorque;¹⁴
- . *Drawing now – eight propositions*, 2002, MoMA, Nova Iorque;¹⁵
- . Menil Drawing Institute inaugurou em 2008, Houston;¹⁶
- . *Acquisition Presentation Contemporary Drawings*, 2010, Museum Boijmans Van Beuningen;¹⁷
- . *Notations: Contemporary Drawing as Idea and Process* – Washington, Mildred Lane Kemper Art Museum, 2012;¹⁸
- . *New Lines: Contemporary Drawings from the National Gallery of Canada*, 2014, National Gallery of Canada, Edmonton, Alberta;¹⁹
- . *Drawing Now*, 2015, Albertina Museum, Viena (Áustria);²⁰
- . *Just Draw*, 2016 - curadoria de Todd Fuller e Lisa Woolfe – Newcastle Art Gallery, Cooks Hill (Austrália);²¹
- . *By Any Means: Contemporary Drawings from the Morgan*, 2019 – Morgan Library and Museum, Nova Iorque.²²

10. Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, Paris, Ed. Hazan/Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2007, p. 13.

11. Icf. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2034> (acedido em janeiro 2019).

12. John Elderfeld, *The Modern Drawing - 100 Works on Paper from The Museum of Modern Art*, N.Y., MoMA, 1983, p. 7.

13. Cf. <http://www.rochestercontemporary.org/exhibitions/contemporary-drawing/>

14. Cf. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/360>

15. Cf. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/149>

16. Cf. <https://www.menil.org/drawing-institute>

17. Cf. <https://www.boijmans.nl/en/exhibitions/acquisition-presentation-contemporary-drawings>

18. Cf. <http://notations.aboutdrawing.org/about/>

19. Cf. <https://www.youraga.ca/exhibitions/new-lines-contemporary-drawings-national-gallery-canada>

20. Cf. <https://www.albertina.at/en/exhibitions/drawing-now-2015/>

21. Cf. <http://nag.org.au/Exhibitions/Current/Archives/2016/Just-Draw>

22. Cf. <https://www.themorgan.org/exhibitions/by-any-means>

Na Europa, desde finais de 1960 / inícios de 1970 que editoras prestigiadas como a Skira, definiram linhas de publicação dedicadas ao desenho. Em formato de Álbum e livros, as publicações distinguiam-se pelas excelentes reproduções, revelando documentação inédita ao público em geral. Até hoje, a Skira aposta nas edições de e sobre desenho contemplando diferentes artistas, épocas e estilos. Em países como Itália, Espanha, Inglaterra, Holanda, Bélgica e Alemanha, a publicação de Catálogos e Livros sobre desenho foi e/ou é uma evidência, embora com intermitências e adaptações atendendo à concorrência com os suportes digitais – iconografia e literatura crítica online.

Num enfoque inovador, a Phaidon Press surpreendeu com o volume *Vitamin D: New Perspectives in Drawing* (2005). Além da *Introdução*, da responsabilidade de Emma Dexter, outros 29 autores comentam a obra de 109 artistas. Volume incontornável, ainda que ausentando inúmeros artistas, foi reeditado e reflete o interesse do desenho no panorama artístico internacional. Os ensaios direccionavam-se segundo argumentações plurais e, de certo modo, converteram-se em modelos, simultaneamente guias, para a compreensão dos trajetos plurais do desenho na era da sua (nova) emancipação. Em 2007, Tania Kovaks editou *The Drawing Book: a survey of drawing: the primary means of expression*, a que se seguiu *On Line – Drawing through the twentieth century*, organizado por Cornelia Butler e Catherine Zegher (MoMA/Nova Iorque, 2008).

Inaugurado em 1977, o *Drawing Center – Museum Soho/Manhattan* teve inicialmente direção da curadora Martha Beck²³, cargo atualmente exercido por Laura Hoptman. Pautando-se por uma programação e atividades regulares e qualificadas, pretendeu desde logo apresentar o desenho na sua heterogeneidade. Em 1982, *New Drawing in America* acolhia 174 artistas, com obras realizadas desde 1977. A atividade do Centro continua a prestigiar quem lá expõe, tornando-o num farol onde também artistas portugueses, brasileiros e espanhóis realizaram exposições individuais – por exemplo as artistas-mulheres Helena Almeida (2004), Mira Schendel (1995), Anna Maria Maiolino (2002), Elena del Rivero (2001) e o catalão Ignasi Aballí (1998), entre artistas de vários países. Curiosamente, na 1ª coletiva, patente entre março e abril de 1978, intitulada *Paperwork*, verificou-se a participação de Mário Botas, junto de Roland Ayers, Len Bellinger, Gary Brown, Juris Cimbulis, Barbara Garber, Robin Lehrer, David Sharpe, Herbert Wentscher e Alan Wexler.

A diversidade do desenho português protagonizou *Drawings towards a distant shore – selection from Portugal* - Rui Chafes, Gaëtan, Ana Hatherly, Ana Jotta, Pedro Proença e Joana Rosa, mostra pensada por Dan Cameron, em 1994. No ano seguinte, em fevereiro e março, o foco deslocou-se para a *Seleção Brasil* - Fernanda Gomes, Ester Grinspum, Leonilson e Ernesto Neto. A linha de publicações é vasta, exigente e constitui uma fonte incontornável para o estudo do desenho.

Os tópicos lançados contribuem para um cenário evocativo, ainda que incompleto; contextualizam o pensamento crítico e histórico que proliferou sobre o desenho, agregando nacionalidades e continentes. A pertinência de escritos e depoimentos de artistas sedimentou a abertura de territórios para o desenho, sem o descaracterizar ou minimizar. Na senda das primeiras décadas do séc. XX, proliferaram estudos, ensaios, compilações de entrevistas, manifestos e textos soltos. Todos consolidam e ampliam o pensamento sobre o desenho – sua poética visual, estética e ideologia.

*O que é desenhar para mim? É uma espécie de magia, uma espécie de necessidade.
Desenhar é um tentativa de fixar o mundo, não como ele é, mas como existe dentro de mim.*²⁴

A adesão, o gosto estético pelo desenho atravessa a cultura europeia, traduzido na empatia de artistas e espetadores / leitores e no pensamento filosófico-estético, histórico ou crítico que o examinava. Os Tratados, em suas variantes, estipularam regras para a pintura e desenho, revelando o interesse normativo desde a Antiguidade greco-romana até à atualidade. Gravuras, cadernos de viagens, diários, livros ilustrados, compilação de esboços, esboços ou anotações caligráficos / caligramáticos seduziram públicos e leitores, que se queriam rodeados de “pequenas e raras pérolas”, revelando aspetos

23. Cf. <http://www.drawingcenter.org/en/drawingcenter/1089/about/1090/about/42/mission-history/>

24. Antony Gormley (1979), “Foreword”. In Anna Moszynska, *Antony Gormley Drawing*, Londres, The British Museum Press, 2002, p. 5.

introspectivos de seus autores. Com frequências, as edições não eram de tiragem elevada, pelo que se tornaram raridade. Álbuns históricos de desenho, mesmo no caso português, foram reeditados em versões fac-similadas, a partir de meados dos anos 1980. Recuperava-se, valorizando-a, a tradição e o gosto pelo desenho, relembrando os modernistas portugueses em exposições antológicas e temáticas, dedicadas a Amadeo de Souza-Cardoso e a Almada Negreiros nas décadas de 80 e de 90 – CAM/FCG, CCB (anterior ao Museu Berardo) e depois na Casa de Serralves – antes do Museu e sob tutela de Fernando Pernes.

Em 1984, a Direcção-Geral da Acção Cultural do Ministério da Cultura promoveu a exposição *Aspectos do Desenho Contemporâneo em Portugal* e, dois anos depois, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, realizou-se a exposição *Novas Tendências do Desenho*. Nas décadas posteriores várias iniciativas consolidaram, em Portugal, este foco no desenho, destacando-se, sem pretensão exaustiva e entre outras que merecem igualmente toda a atenção:

- . LIS'79: Lisbon International Show /Exposição Internacional de Desenho de Portugal, Secretaria de Estado da Cultura, Galeria de Belém (Lisboa) de 30 de Outubro a 30 de Novembro de 1979; no Centro de Arte Contemporânea - Museu Nacional Soares dos Reis (Porto) de 18 de Dezembro de 1979 a 19 de Janeiro de 1980;
- . O Génio do Olhar: desenho como disciplina 1991-1999, Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea, 2000;
- . Desenhos e uma Escultura: obras portuguesas na Coleção do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007;
- . Coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, FBAUL, 2010;
- . Cinco Séculos de Desenho na Coleção das Belas Artes, Porto, FBAUP/MNSR, 2012.

À atividade das instituições museológicas e demais equipamentos, acrescente-se o dinamismo das galerias portuguesas e de espaços independentes, alguns associados a grupos de artistas. Todos contribuíram para a implementação de projetos relacionando desenho, performance, pintura, fotografia, mas também vídeo e música, teatro, dança, cinema... numa espiral criativa e crítica significativa. As gerações que iniciaram atividade após o 25 de Abril expandiram o campo de produção do desenho, acompanhando os dinamismos externos, o que persistiu nas gerações seguintes, como se sabe. A tradição de grandes desenhistas portugueses traduzia-se, desde os finais do séc. XIX, na aquisição de desenho por parte de colecionadores, intelectuais, diletantes, porventura sem pretensões de "fazer negócio", mas com manifesto gosto estético.

É na diversidade deste contexto de pensar o desenho - uno e múltiplo - que *Studiolo XXI: desenho e afinidades* se foi configurando: "Os desenhos são, então, diagramas mentais. Permitem-nos condensar as coisas num espaço que é infinito".²⁵ Neste *Studiolo XXI* privilegiou-se o eixo Portugal-Brasil, presentificando artistas que desenvolvem atividade em diferentes países e continentes.

Sob os auspícios antropológicos do desenho 1

Porquê o desenho, pensar-se-á...?

O desenho exige depuração, convoca ideias, sendo *ideia e desígnio*. É substância a que cabe ação impulsionada e primeira, não estagnada e, talvez, sendo algo "nómada". É um primeiro pensamento no/do instante a perdurar e a metamorfosear-se mediante a precisão, o *pentimento*, a modelação e preenchimento agregador de juízos, raciocínios... ideias – o desenho é lógico. Alguns consideram que jorra, demonstrando a maior autenticidade – embora ludibrie e transfigure, "arrependendo-se". O

desenho evoluiu como fundamento de consecuições e axiologias não restritivas. O desenho derradeiro é seu mesmo destino: é pensamento consubstanciado em desenho primordial e, simultaneamente, último.

O desenho não se contenta apenas com a folha de papel, e ainda deseja suportes matriciais: a terra, as pedras, a casca das árvores, as peles tratadas de animais. Quis mais, guloso de experiências, atirou-se a materiais inusitados. Testou dispositivos, suportes e ferramentas específicas. Estabeleceu-se na diversidade *in-ex-pectante*. As formas extrapolaram os seus limites, concentraram-se na sua densidade ou fluidez. Pensaram-se polimorfias e sedimentações; acederam a espaços heteróclitos e merecem residir na transitoriedade mais demorada dos observadores-testemunhas. Esse é o desenho implantado na contemporaneidade, trazendo a tradição de – talvez – sempre assim se ter querido e, nalguns momentos, a de ter existido como tal: sozinho, bastando-se a si, sem maniqueísmos ou disjunções constrictivas.

O desenho serve para definir, situar ou medir o tempo (cronológico e histórico). Num dado período, o desenho arrebatava quem o contempla. O desenho transporta em si o deleite: vivência instintiva, ainda quando lhe preside um pensamento enxuto e austero. Encerra para si, ou pelo menos clama pelo orgânico que acumula, quase extrai unidades de vida das pessoas, atribuindo-lhe leveza e densidade, *ad simultaneum*.

O desenho carrega a substância desconstrutiva, a complexidade e o pensamento autocrítico. Este coadjuva a identidade numa viagem da linha em estado de utopia. O desenho propicia ambiguidade suficiente quando se pretende definir; suscita controvérsia e atrai significações dialógicas. Sendo originário, é expressão que desabrocha na humanidade primordial, assim como emerge na espontaneidade da criança. Presentifica-se tão autêntico e “linear” que se complexifica tremendo e plural. Revela-se como uma necessidade interior, parafraseando W. Kandinsky. E também com o artista russo, tomando conhecimentos sobre a condição de ser linha e como o ponto age na superfície do plano. Quer em termos filogenéticos, quer ontogenéticos, o desenho está, existe, é, no (e desde o) início.

O desenho será, pois, *Urgrund* (origem) e *Abgrund* (abismo). Afirme-se a veemência significativa do desenho, acompanhando as movimentações estilísticas, sua substância e matriz, quanto desencadeia termos prospetivos endereçados a novas linguagens; ainda na era da representação transfiguradora, assimilou colagens e materiais ao tempo do cubismo e do futurismo; fundou elocubrações pulsionais no expressionismo, avançando para as estruturas da abstração. Asseverou o recorte dadaísta e o *cadavre-exquis* surrealista, na geração aleatória que a *frottage* lhe concedia; tratou a reconversão figural em abstração – expressionista ou geométrica; associou-se à película fotográfica, permitindo-se rasurá-la, obliterá-la ou satisfazê-la. Serviu vários mestres e justificações: a convivência reconheceu-se na multiplicidade do fator processual progressivamente valorizado; na capacidade de promover relacionalidade interartes e cruzamentos insuspeitos. Sem que, todavia, a sua identidade, a sua natureza, se dissolva, deprecie ou minimize:

Se não perdeu nada da sua natureza própria, nomeadamente a proximidade que mantém com o pensamento, é necessário agora apreender o desenho de maneira diferente, na medida de todas as mudanças que o nutrem e que o dão a ver sob outras perspetivas.²⁶

A movimentação de ideias, as disputas, as querelas detetam-se no desenho. Nele se indiciam as transformações da paisagem cultural e humana; registam-se as contaminações societárias; projetam-se interrelacionalidades e/ou miscigenações; complementam-se zonas de apreender/pensar o mundo; assiste-se à transposição do real ou ao planejar da utopia que é a sobrevivência.

26. “S’il n’a rien perdu de sa nature propre, notamment cette proximité qu’il entretient avec la pensée, il convient aujourd’hui d’appréhender le dessin autrement, à l’aune de tous les changements dont il s’est nourri et qui le donnent à voir sous d’autres aspects.” Philippe Piguet, “Dessin Contemporain”, *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/dessin-contemporain/> (consulta a 27 fevereiro 2019).

Sob o olhar do desenho 2

O desenho propagou a sua autonomia, à semelhança do sucedido com disciplinas e conhecimentos que se independentizaram no cenário da filosofia e da cultura ocidental. O desenho deixou de ser considerado como fase preparatória e/ou intermédia para aceder a uma outra expressão artística.

Os artistas repensaram o desenho ao longo do século XX, fruíram-no e emanciparam-no. Pressente-se o prazer ao gerá-lo, novíssimo e sempre. Tal convicção atravessa a sua própria história, fundada na intenção estética e na convicção antropológico-cultural. Não importará tanto o *que é* o desenho (o que nele se reconhece e o que representa) mas *como é, como existe, como está*. Destaque-se o “como”, a essência substantiva do desenh(ado), mais do que o “que é” desenhado. Pois o desenho existe em campos suspensos.

Geneviève Monnier²⁷, ao considerar a matriz definidora do desenho, assinala que nele se traduzem as escolhas mais diretas de uma época, mediante a escolha de técnicas, ferramentas, suportes e materiais. Todas estas assunções radicam tacitamente em atos de conhecimento constitutivos, obtidos sob os auspícios de metodologias subjetivas e/ou individualizadas: quer o desenho seja um esquiço que retém o instante; quer avance para posterior consecução sem que se firme em algo “real”; quer pretenda documentar, na sua condição de testemunho, quer se baste *in se*: “O desenho aparece então como o meio ideal para destacar o processo criador em toda a sua espontaneidade e sinceridade.”²⁸

Atenda-se às tipologias e às categorias que lhe sobrevém: desenho como esboço, como esquiço; desenho como registo; desenho como escrita; desenho escrito; desenho em si; desenho como obra primordial; desenho como produto derradeiro...; desenho em processo; desenho como projeto e desenho projetado; desenho fechado, conclusivo; desenho assertivo e/ou decisivo (ambicionado como... decidido); desenho como força propulsora; desenho como destino proposicional e outras indexações, como adiante se retomará.

O desenho pode muito bem ter sido considerado como a parte mais formal e intelectual, a mais representativa também, das artes visuais; [...] o desenho não escapa em todas as épocas ao preconceito da forma nascente e que goza de seu próprio ímpeto.²⁹

Sob o signo do espaço que o acolhe (ou “reserva”)

Nos museus, a existência de acervos de desenho representa uma tentação, exerce sedução e fascínio, antevendo tudo o que não está para ser visto nas exposições permanentes e apenas se supõe. As reservas são um lugar propenso à ficção, onde a imaginação se liberta e se suspende a razão. Esta ideia de acervo de desenho, onde o desenho se suspende (*suspens*) e o tempo fica “a aguardar”, indiciava-se no título da exposição *Réserves, les suspens du dessin*, comissariada por Françoise Viatte, Louvre (1995). A vivência do tempo em époquee, a redução suspendida relaciona-se com a representação social do acervo, *algo que está lá*, algo que levita na consciência das peças guardadas. Os desenhos, num acervo, aguardam ser desvelados; *existem* (numa certa aceção) somente quando alguém os presencia. Os desenhos ficam em suspensão, à semelhança das obras que estão em reservas, coleções, espólios, fundos ou arquivos. Sem que estas palavras se entendam (demasiado) contaminadas pela repressão, pelo aprisionar, evocando Michel Foucault... Tampouco (ou sim) o acervo ou as reservas de desenhos solicitam a aceção de arquivo que teorizou Jacques Derrida em *Mal de Arquivo* (1995). Conota-se a ideia de arquivo — mais talvez a pragmática — às restrições geradas por ideologias totalitárias e as suas vidas fiscalizadas. Pois a ideia de arquivo, para o filósofo francês, carrega-se da memória societária emprisonada, vigiada por uma sociedade que reprime e encerra nos seus ficheiros as vidas

27. Cf. Robert Fohr, Geneviève Monnier, «Dessin», *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/dessin/> (consulta a 27 fevereiro 2019).

28. “Le dessin apparaît alors comme le moyen idéal pour mettre en évidence le processus créateur dans toute sa spontanéité et sa sincérité.” Robert Fohr, *op. cit.*

29. “Le dessin peut bien avoir été considéré comme la part la plus formelle et la plus intellectuelle, la plus représentative aussi, des arts visuels; [...] le dessin n’en fait pas moins valoir à toutes les époques le préjugé de la forme naissante et qui se plaît à son propre élan”, J-L. Nancy, *Le plaisir au dessin*, Éd. Hazan, catalogue du Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2008, p. 47.

de protagonistas atuantes. A liberdade do desenho foi, por vezes, um compromisso, uma ameaça de pensamento visual para os regimes.

Mas os desenhos, pelo contrário, estão nas reservas, nas gavetas, resguardados da ação da luz, da humidade, de modo a garantir a integridade de objetos físicos frágeis, que devem perdurar. Pode aceder-se aos conteúdos de acervos, para fruir esses desenhos – que assim podem regressar de séculos longinquamente distantes, passados.

A ideia de *Studiolo* opõe-se, na minha opinião, à de reserva e acervo, na medida em que aqueles eram espaços habitados /vividos pelo fruidor, que acedia diretamente às obras, aos livros, presente entre as suas afetividades intelectuais e artísticas, desfrutando as suas afinidades. Gerava-se uma relação dialógica, acionada pela percepção e receção das peças disponíveis e mediante acionamento subjetivo – que é *heterojetivo* e *projetivo*.

O desenho é propício à exteriorização desobrigada do sonho; reconduz as forças do imaginário, seguindo Gilbert Durand. Talvez, por tais qualidades, o desenho seja tão ambicionado e introspetivo. Precisa de sentir-se acolhido em territórios que estimulem olhares e pensamentos a quem os merece. Tais lugares organizaram-se em espaços privados e públicos, como se sabe. Mas quer nuns, quer noutros, o desenho podia ser reservado. Em 2005, Philippe-Alain Michaud comissariou para o Centre Georges Pompidou e no Louvre a exposição *Comme le rêve le dessin*, onde se questionavam alguns dos dogmas atribuídos (inscritos) no entendimento, reflexão e interpretação do desenho. A exposição propunha o confronto de cerca de 80 desenhos, pertença das coleções históricas, com obras de autores contemporâneos, convocando as ideias de “interpretação”, “separação”, “inscrição” para ponderar o desenho.³⁰ Sublinhava-se assim quanto a valência do desenho, entendido como algo “não-finalizado”, se erradicara progressivamente do seu universo significativo, desfazendo-se da condição (estereotipada) de ser/perdurar em estado preliminar.

A eventualidade de inacabamento do desenho (*inachevé*), ajuizado como desfinalizado (*définalisé*) não significa menoridade ou incompletude; não precisa de ser um estado de falta, para que a sua integridade seja reconhecida no todo artístico. Institui-se como abertura a transformações, celebrando a polissemia recetiva, por parte do público. Por outro lado, um dos objetivos traduzia-se na relação constitutiva (e comparatista) entre o desenho e o sonho:

À luz dos desenhos sísmicos de [Joseph] Beuys, dos apagamentos de Gerhard Richter, dos desenhos de olhos fechados de Robert Morris ou das perfurações e rabiscos de [Lucio] Fontana, afloram nos esboços antigos fenómenos insólitos – deslocamentos de tónica (Fra Bartolomeo), perda de relações (Casolani), descentramentos (Cigoli, Cecco Bravo), figurações residuais (Federico Zuccaro, Barocci) idênticas às que se observam no trabalho do sonho.³¹

Nesse ano, aconteceu o Colóquio intitulado *Le dessin hors du papier* (2005)³², onde uma plêiade de autores se reuniu comungando a pregnância do desenho contemporâneo, considerando a variedade de olhares, pensamento e suportes subjacentes às práticas recentes. No *press release* lia-se: “Quando há desenho?” O foco incidia no gesto do desenhador/desenhista, sem exclusão de procedimentos convencionais e académicos. Perscrutava-se, creio, mais a singularidade diversificadora, do que a legitimidade que, já então, não precisava de ser posta em causa. Bastaria contemplar os pressupostos absorvidos por desenhos monumentais, quer no exterior quer no interior, como os *Wall-drawings* de Sol Lewitt e os *Drawings for Space* de David Tremlett. Também o procedimento que respeita aos desenhos instalados, entre os quais os de Barthélémy Toguo, Dan Perjovschi e Bart Lodewijks; os diagramas de Ricardo Basbaum, Angela Detanico & Rafael Lain. Numa assunção de procedimento concetual-técnico lateral, considerar os desenhos sísmográficos de Joseph Beuys; as pinturas gráficas de Marlene Dumas. Casos singulares de perfeitibilidade e prolífica celebração metamórfica do movimento composto, filmado por William Kentridge (passagem da imagem fixa à imagem deslocada/acionada) e de Kara Walker – instalações, encenações de grandes dimensões onde o visitante quase mergulha.

30. Philippe-Alain Michaud, *Comme le rêve le dessin*, Paris, CGP, 2005, pp. 16 a 19.

31. “A la lumière des dessins sismographiques de Beuys, des effacements de Gerhard Richter, des dessins les yeux fermés de Robert Morris ou des perforations et des griffonnages de Fontana, affleurent dans les esquisses anciennes des phénomènes insolites - déplacements d’accent (Fra Bartolomeo), pertes des relations (Casolani), décentrations (Cigoli, Cecco Bravo), figurations résiduelles (Federico Zuccaro, Barocci) identiques à ceux qui s’observent dans le travail du rêve.” Cf. <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cqopge/rpbzRx9> (acedido em Janeiro 2019).

32. Cf. <https://www.paris-art.com/le-dessin-hors-papier> (acedido em Novembro 2018).

Sob o signo da linha (performance drawing)

Como considerar o projeto de Robert Morris, atendendo à metodologia empregue na consecução das quatro séries dos seus *Blind-time drawings* (1973-2009)? O processo afeia-se na investigação filosófica de Donald Davidson.³³ Morris estipulou as instruções que conduziam à produção de cada um dos desenhos. A ação de desenho de olhos cobertos não descuidava seguir as determinações pré-estabelecidas que assim o guiavam. Ou seja, no produto final residiria a demonstração da forma como, efetivamente, intenção e execução se haviam relacionado, evidenciando a dimensão performática inerente aos mesmos. Ainda que não aprofundando o tema [inúmeros são os autores a referir³⁴], importa mencionar o fenómeno persistente da *performance drawing*³⁵, a sua repercussão transposta em expressões artísticas entrecruzadas. Caso emblemático é *Drawing/Performance* de Trisha Brown (2008)³⁶, performance realizada quando da exposição de desenhos da coreógrafa e artista no Walker Art Center. Trisha Brown forrou o chão da Medtronic Gallery com papel, improvisando uma concatenação de movimentos durante 17 minutos, e assim gerou desenho.

Não se confunda *performance drawing* com os estudos, desenhos, diagramas para notação em performance, dança, música (ou teatro). Nesta perspetiva, foi relevante a exposição promovida pelo MoMA de Nova Iorque, intitulada *Stage Pictures: Drawing for Performance* (2009). Segundo o *press release* da instituição,

As obras, muitas raramente vistas, percorrem um século de experimentação visual em cena, evidenciando o modo como os artistas têm usado a estratégia do desenho para traduzir os textos em encenações teatrais, articulando luz e sombra, a imaginação das formas e a apresentação das personagens, manipulando os corpos no espaço, bem como a duração.³⁷

Por outro lado, nem sempre esta tipologia de estudos/desenhos toma parentesco dos conceitos e práticas da *notação*. Tampouco se entende pelos primeiros – *performance drawings* – o mesmo que registos, estipulações ou instruções usados para o desenvolvimento de performance (interpretação/desempenho) em artes performativas e de palco e, mais diretamente, em *performance art*. Ainda, a evocar a tipologia dos desenhos cinéticos que se entrecruzam com a *performance drawing*, veja-se o caso de Heather Hansen.³⁸

Baseado em Inglaterra, o festival *Draw to perform* afirma-se como “An International community for drawing performance”, desenvolvendo projetos significativos desde 2013, em diferentes países. As edições, de periodicidade anual, têm curadoria do israelita, radicado em Inglaterra, Ram Samocha. A programação contempla a participação de artistas que revelam metodologias e processos singulares na *performance drawing*; apresentam-se propostas pessoais, ou em parceria, que intersectam materiais, suportes e linguagens performativas; realizam-se *workshops* abertos ao público, conectando-se à comunidade.³⁹

Sob o signo da linha estabilizada no espaço (3 D)

Em termos históricos, a tridimensionalização da linha no espaço foi instaurada por Alexander Calder; foi consignada na figuração escultórica de Alberto Giacometti. Teve continuidade, sob distintas administrações na escultura desenvolvida quer na Europa, quer na América (do Norte e do Sul).

A dança fora considerada por Paul Valéry como o desenho a fluir no espaço. Também os escultores comprovaram que as linhas, as formas e os volumes se podem sustentar, materializar e alicerçar por si. A definição de desenho como *corpo* espacializado, e ocupando um volume, impôs a espessura, a

33. Morris, R. (1993). «Writing with Davidson: Some Afterthoughts after Doing “Blind Time IV: Drawing with Davidson”». *Critical Inquiry*, 19(4), 617-627 (<http://www.jstor.org/stable/1343899>, acessado em Novembro 2018). Cf. também <https://www.yumpu.com/en/document/read/10099084/between-word-and-image-the-blind-time-drawings-of-robert-morris/3> (acessado em Novembro 2018).

34. Cf. <https://www.sidstarkman.com/performance-drawings.html> (Sid Starkman) (acessado em janeiro 2019); <https://cargocollective.com/halveigagustsdottir/performance-drawings> (Halveig Agustsdottir) (acessado em janeiro 2019); https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=C4oBc-o1npg (Heather Hansen); (acessado em janeiro 2019); <https://www.youtube.com/watch?v=3kJpQ3gN-Ok> (Kellie O'Dempsey); (acessado em janeiro 2019); <http://www.janegriseewood.com/Performance/project3detail11.html> (Jane Griseewood); (acessado em janeiro 2019); <https://www.youtube.com/watch?v=7vldw0qs3A8> (Tony Orrico); (acessado em janeiro 2019).

35. Cf. https://www.jstor.org/stable/26206435?seq=1#page_scan_tab_contents (acessado em Novembro 2018).

36. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=U7DQVW6qRq8> e <https://walkerart.org/calendar/2008/trisha-brown-so-that-the-audience-does-not-know> (acessado em Novembro 2018).

37. Cf. https://www.moma.org/documents/moma_press-release_387175.pdf (acessado em Novembro 2018).

38. Cf. https://www.boredpanda.com/charcoal-dance-drawings-performance-art-emptied-gestures-heather-hansen/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic (acessado em Dezembro 2018).

39. Cf. <https://drawtoperform.com/draw-to-perform-page/draw-to-perform1/> (acessado em Dezembro 2018).

profundidade, a extensão, sendo um desafio ao tato – Anthony Caro, Tony Cragg... A ponderar também a dimensão imperativa que a linha e os vazios (como se fosse desenho a borracha) configuraram na escultura instalativa, por exemplo, a minimalista, caso de Dan Flavin, Sol Lewitt, Bruce Nauman, Silvestre Pestana “desenhando” (ato plasmado em escultura) com tubos e estruturas de néon, plasmando as ideias de redes, de trama, de acumulação, de simultaneidade, sempre aferida ao espaço, ao lugar em causa. Noutros casos, foi o próprio desenho que se destacou ou recortou para se auto-sustentar, fixar no solo, cabe pensar nos históricos Jean Dubuffet ou em Miró – em espaço aberto ou fechado.

Ou seja, se a escultura *convencional* precisou do desenho como impulso para a sua concretização, nos casos evocados, o desenho ganhou-lhes volume e adquiriu predominância. No fundo, o desenho sempre dominou, se admitido como desígnio, como projeto, sem dissolver-lhe a sua efetividade:

A escultura poderia bem ser, então, um colocar o desenho sob tensão, situando-o por exemplo na condição de projeto e associando-o assim a uma conceção bastante clássica (ou seja, o desenho como *modelo, projeto, esquiçar* ...) mas também remetendo para o *design* ou a arquitetura (as virtudes construtivas do desenho). Em qualquer caso: “o desenho designa”.⁴⁰

A pintura, em fuga contínua da “tradição”, tornou-se cúmplice integrada do desenho e identificações gráficas, mais intimamente do que já antes acontecera. Vejam-se os trabalhos onde impera a grafia pulsional de Cy Twombly; a compulsiva organização caligráfica simbiótica (diurno e noturno) de Louise Bourgeois e Bárbara Fonte; a estruturação ritmada e figural de Sigmar Polke; a cinética de sobreposição de Gabriel Orozco; a simultaneidade aparente de linhas antropomórficas (ou pentimento) em néon e no desenho em papel de Bruce Nauman... entre tantos casos a citar. Cada uma destas tipologias se subdivide, se ramifica em especificidades autorais. Destacaria, ainda, os desenhos/pinturas murais, resolvidos em áreas vastas e auto-destinados à efemeridade, a uma presença limitada no tempo, até ao seu apagamento. Esta efemeridade consiste num dos traços distintivos para os seus autores. Assim se contraria a intenção tradicional dos murais em espaço público (exterior ou interior), cuja presença seria perdurar, apenas sendo anulada por situações indesejadas ou descontroladas. Contemporaneizou-se, pois, o desenho em grande escala, mediante uma afirmação de despojamento, o que se verifica ainda ser objeto de alguma incompreensão para certo público. A obra de desenho de vários artistas contemporâneos oscila com a pintura, estando-lhe intimamente associada, sem que um se anule na outra, ou vice-versa. A afetação de origem, de primazia, reside nos processos decididos e concretizados, admitindo, como se sabe, outras boas contaminações.

Sob auspícios antropológicos, o desenho 2

Pense-se, agora, nas fontes do desenho, naquilo que o impulsionou, subsumindo-o na visibilidade documentada, cognoscível na sistematização categorial iconográfica de Emmanuel Anati: pictogramas, ideogramas e psicogramas. Considerem-se os elementos cosmogónicos como agentes no desenho: a água, o ar, o fogo e a terra. Nalguns casos-processos, convertem-se em substância e não em qualificativos do desenho. Os trabalhos produzidos cabem na sua ação, na sua ativação, por assim dizer: Cristina Ataíde (desenhos com pigmento encarnado, mergulhados nas águas do Ganges), Carlos Nunes (desenhos pelo desgaste da luz, mutações da cor), Pedro Cappeletti (desenhos acionados pelo vento, em locais de fortes correntes), Tchelo (desenhos com fogo, carbonização... numa aceção herdeira de Yves Klein).

Os elementos, as matérias do desenho, os seus utensílios tomam-se alvos e destinos da produção criativa. A grafite, o carvão, a pluma e a tinta, na sua flexibilidade (ainda que estabilizada) podem configurar-se como desenho: à pena/pluma, o pincel, o estilete, o lápis, usando mediadores para atingir a folha, ou qualquer suporte implicado. Existe uma proximidade à gestualidade que organiza a escrita oriental,

40. “La sculpture pourrait bien être alors une mise sous tension du dessin, le situant par exemple dans un rapport de projet et le rattachant ainsi à une conception somme toute assez classique (nous entendons par là le dessin comme *modelo, projet, schizarré*...) mais le renvoyant aussi au *design* ou à l’architecture (vertus constructives du dessin). En tout état de cause: «le dessin designe», Jérôme Dussuchalle, *Traversées: Dessin, sculpture et pratiques d’atelier. Art et histoire de l’art*. Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2013, p. 6.

simultaneamente pintura e caligrafia de caracteres. Por outro lado, o desenho contém a cor, a policromia que a tinta-da-china, o guache, a aguarela, a sanguínea, o pastel ou o lápis de cor lhe outorgam. O negro do desenho impõe-se com uma força quase escatológica: lembre-se a *Série Noir* de Odilon Redon (1875-1895), desenhos a carvão cuja densidade se coadunava com os temas mítico-simbólicos tratados assim como à evocação do real transfigurado, procurando atingir a excelência do *sfumato*, secundando Leonardo da Vinci e Rembrandt. Atenda-se, na atualidade, às paisagens desenhadas a giz, pó de ardósia, sublimes e monumentais de Tacita Dean (2018). Décadas atrás, a imponente série Robert Longo que desafiava a densidade, impondo a tensão estimulada pelo peso do preto opaco, a contrastar com os brancos lumínicos - *Série The Freud Drawings*, nos anos 1980. A polaridade claro-escuro, como a denominou Goethe. O pigmento e a cor convertem-se na essência do desenho, desafiavam-no, testando a resistência do desenhista.

Sob o olhar do desenho 3 – o Studiolo

O desenho envolve o estudo, é uma estratégia e uma consecução. Onde, uma das palavras de ordem ser: *concentração*. A concentração de si, em si, ainda que desenvolta, rápida, aparentemente indomável, fixa-se. Exige um ato sincero, descontaminado de interesses que não sejam substantivos. Esse estudo cumpre-se no espaço e tempo de cada protagonista. Ao aceder ao desenho como estudo, resultando do estudo, mas sendo prolongamento autagnóstico, leva a considerar, quase de imediato, a necessidade de circunstâncias que o consolidem: um ambiente propício e desinteressado – Kant *dixit*. Esse ambiente pode fechar-se nas gavetas dos reservados de um arquivo que não seja autofágico ou castrador; pode fecundar num mobiliário requintado que no imaginário ocidental subsiste em espaços confinados e de acesso condicionado. Nos *Studioli* o ambiente servia uma exponencial germinação gráfica do pensar – pela palavra, pela *imago*. Era um local aprazível, impulsionador de ideias e revelações, eis o que se ambicionava e alguns concretizaram.

O desenho torna-se motivo de confronto direto, esquiva-se na fluência ativada, coreografando-se no espaço, como quis Paul Valéry. Recolhe-se em palavras apenas esboçadas, em anotações viajadas pelo tempo mais íntimo, proclama-se sob auspícios intranquilos. Mesmo quando estudos preparatórios, alguns revelaram-se – de forma insuspeita e sutil – impositivos e ambiciosos. Por exemplo, os cadernos de artista em viagem: a precariedade dos papéis; as anotações sobrepondo traços e linhas; as manchas, gorduras, arranhões que as mãos e o tempo inscreveram nos desenhos tornando-os recetáculo de parcelas invisíveis daqueles que os manusearam. As marcas, os vestígios convertem-se em presenças, garantem a realidade de todos os que vivenciaram o desenho, tornam-se presença. Por outro lado, os materiais suscetíveis precisam de resguardo, nomeadamente da luz, em gavetas onde convivem com gravuras, litografias, aguarelas - afinidades que advém da proximidade não tanto física, mas de pensamento in(d)iciado.

Em tempos primordiais e não apenas, o corpo sustentava em si tatuagens e escarificações; o corpo era matéria gráfica e pictórica. O corpo era recetáculo dileto, primordial, da transformação que se queria infligir. As práticas de desenho no corpo assumiam motivos geométricos simples, representativos e/ou *ornamentativos*, sempre providos de significado para o próprio e para a comunidade.

Sob o signo da linha 2

A mão do artista dirige e deixa-se dirigir pela linha, pelo traço, pelo preenchimento: cativa o modelo. Concetualiza a ideia, a imagem mental, sob desígnio da mão. Relembrando Henri Focillon em *Elogio da Mão* (1934), ideias que se relacionam com o prazer de desenhar, a que aludiu Jean-Luc Nancy. Talvez

porque aflorar a superfície de um suporte, alterando-a inevitavelmente, é um ato enorme de posse, tratado em subtileza ou exaltação:

Superfície marcada a traço fino, caminho
imaginado entre dois pontos. De espessura singular
uma observação simplista, um fragmento, uma frase inacabada.⁴¹

As linhas estão presentes em tudo, não apenas no desenho, como assinalou Tim Ingold, que desenvolveu uma investigação de antropologia comparativa da linha, em suas várias aceções e complexidades.⁴² Como se geram as linhas, o que significam, foram as interrogações que promoveram a comparação que o autor estabeleceu entre as dezassete significações, constantes no *Dictionary of the English Language* de Dr. Samuel Johnson (1755)⁴³ e a extensão do poema de Matt Donovan, "Line" (2003):

1. Extensão longitudinal; 2. Corda fina; 3. Um fio estendido para direcionar alguma operação;
4. A corda que sustem o gancho do pescador; 5. Lineamentos ou marcas nas mãos ou rosto;
6. Delineação, esboço; 7. Contorno, orla; 8. O que é escrito do início de uma ao fim de outra margem; verso; 9. Posição, classificação; 10. Trabalho lançado, vala; 11. Método, disposição;
12. Extensão, limite; 13. Equador, círculo equinocial; 14. Linhagem, família, ascendente ou descendente; 15. Uma linha não faz uma polegada; 16. Uma carta: "eu leio as tuas linhas...";
17. Fiapos ou linho.

Tim Ingold detetou afinidades manifestas entre ambas publicações, à distância de mais de 250 anos. Ou seja, percebe-se que os sentidos denotativos persistem, numa polissemia que invade o quotidiano, na pragmática do termo "iluminador" alastrando a vários contextos. Outras aceções — metafóricas, simbólicas, idiomáticas — seriam adicionadas, incorporando ocorrências, dispositivos, situações e circunstâncias que a história trouxe.

As linhas apresentam-se sozinhas, suscetíveis de encadeamentos e ramificações díspares, a partir de uma matriz. Mas nunca deixam de estar acompanhadas, umas pelas outras. São rizomáticas, proporcionam teias, redes, grades que se entrecem. Ou podem interromper-se, retomando o rumo sinuoso ou mais direto: são os traços e/ou os riscos. Quando as linhas se enredam em excesso, dirigidas pelas entranhas (pelos sentimentos), são garatujas, rabiscos, gafafunhos. Diferem entre si, pois existem linhas elegantes e estoicas, outras temperamentais e indomáveis. Ao ponderar tais significados, não se pensa que linhas e traços residem apenas em papel ou suportes análogos. As linhas existem, além de serem intencionadas ou decididas, por exemplo, quando se anda apenas em "linha" reta ou não. O corpo, e não apenas as mãos, possibilita e/ou direciona a instauração da linha, interrompe-a, decide-a irregular ou simétrica, uniforme. A linha pode ser originada pela marcação sobreposta, repetida, de um caminhar deixando vestígio, rasto, sem que seja necessariamente uma obra de *Land Art - A line made by walking*, de Richard Long (1967). Pode resultar de um simples jogo, para distender uma tensão ou um desafio à resistência de si mesmo.

As linhas e os traços podem ser mais breves ou mais demorados, como quando se caminha, expandindo as linhas que se traçam e apenas sobrevivem na continuidade ou quando atingem paragens. As linhas detêm-se nas margens, quer de um suporte, quer de uma geografia. Podem perder-se e adensar-se, tanto que não se distinguem umas das outras.

O desenho forja maneiras de olhar, para além do que esteja plasmado em sua superfície. É da ordem da visibilidade densa que incita, pois há que olhar, apreender, interpretar dependendo de como se queira apreender a sua presença. Não cabe apenas ler os significados e ideias, implícitos num registo mais literal do desenho — em termos morfológicos e iconográficos — que se alimentam de linhas. O desenho como matéria conceptual do mundo é o maior arquivo de verdades, ficções, idealizações, ausências. Elegem-se afinidades camufladas, submergidas sob a pele do desenho, de onde sobressaem

41. Matt Donovan, « Line », *Poetry*, 2003, p. 333

42. Tim Ingold, "Foreword", *Lines – a brief history*, Londres, Routledge, 2016, pp. vxi-xvii.

43. Cf. Tim Ingold, p. 40.

linhas como artérias. Intuem-se movimentos, gestos que tenham endereçado a fluidez ou contensão dos traços, dos pontos, das agudezas moldadas e das suas sombras. Enquanto substância, o desenho delinea todas as transmutações, agregando-se-lhe uma organicidade quase de raiz cosmogónica: o desenho como mundo (des)conhecido e desejado.

Sob auspícios antropológicos, o desenho 3

O desenho, na contemporaneidade e no presente, assumiu uma autonomia diversificada, à semelhança do sucedido com disciplinas científicas, caso da estética relativamente à filosofia. O desenho deixou de ser considerado como intermedial ou preparatório, para se consubstanciar como expressão artística finalizada, em si. Ao longo do século XX, inúmeros artistas “descobriram” e praticaram o desenho, acordado em termos convencionais, académicos, assim como em perspetivas emancipatórias. Constatase uma lógica, uma coerência, um plano implícito subjacente. Envolve escolhas e deliberações lúcidas por parte dos artistas (como assinalai antes).⁴⁴ Conferindo-lhes estatuto como *autores*. “O desenho é frequentemente caracterizado com a mais íntima das formas de arte.”⁴⁵

A aproximação física ao desenho, para melhor o observar, proporciona uma intimidade partilhada por quem o realizou. As dimensões e técnicas, tanto quanto os seus conteúdos iconográficos (e semânticos), determinam a colocação, a postura, tudo aquilo que um corpo exige para olhar em (e o) detalhe e pormenor ou em distanciamento e perspetiva. O desenho implica, assim, uma ação por parte do espetador, tornando-o protagonista de um ato de conhecimento singularizado. O desenho constrói, por assim dizer, identidades diferenciadas perante uma mesma proposta gráfica. Ou seja, o desenho rege a constituição de uma linha de movimento do corpo do espetador, sua cativação e sequencialidade no ato de ver. Neste sentido, “ver” um desenho será “desenhar” pelo movimento do corpo próprio (do espetador), um ato único de perceção visual, como diz Jan Fabre:

Eu desenhava mesmo antes de caminhar.
Sobre tudo e sobre qualquer coisa. [...]
Mas hoje, eu caminho:
eu caminho nos meus desenhos.⁴⁶

A cabeça que se inclina, o braço que se apoia ou o torso dobrado, constroem atos de perceção e receção, distinguindo os indivíduos enquanto sujeitos estéticos. É certo que tal impulso não decorre somente do *desenho*, mas este propicia-o enormemente, a meu ver.

A atitude de cada um direciona/orienta a apropriação do desenho como pele, conteúdo ou aparência, entre outras supostas “modalidades”, exigindo *ocultamento e/ou desvelamento* de algo ou alguém. O *Desenho* configurará maneiras de inscrever, olhar, apreender, interpretar e, por outro lado, como acima se referiu, de estar e de se posicionar perante, promovendo a diferenciação. Não cabe ler somente os sentidos, significados implícitos no desenvolvimento e registo do desenho – em termos morfológicos – haverá que (re)conhecer a linguagem do desenho por si. O desenho, enquanto substância, sofre transmutações, agregando-se-lhe uma organicidade de elementos (versus cosmogonia): “O papel presta-se a ser árvore, pedra, relva, água, nuvem, por entre linhas.”⁴⁷

Assinale-se o recurso à diversidade de suportes, materiais e técnicas, para uso e funcionalidade, desde os primórdios: paredes das cavernas, pele – dos humanos e dos animais, cerâmica, papiro, pergaminho, cadernos, envelopes, guardanapos de papel, fotografia ampliada, negativos, diapositivos, película de filme, fita de vídeo cassete, tecidos e outros têxteis, recortes de revistas (colagens), terra (solo), areia, lama, madeira, pedra, lâminas de vidro, acrílico... e todos os diferentes materiais de que os papéis podem ser fabricados, com frequência consoante a própria decisão do artista. Acrescem os suportes

44. Margaret Davidson, *Contemporary Drawing – key concepts an techniques*, Nova Iorque, Watson-Guption, 2011.

45. Ian Berry e Jack Shear, «Introduction», *Twice Drawn – Modern and contemporary drawings in context*, The Francis Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College and Prestel Verlag, Munique, Londres, Nova Iorque, 2011, p. 9.

46. «Je dessinais avant même de marcher. / Sur tout et sur n'importe quoi. [...] / Mais aujourd'hui, je marche: / je marche dans mes dessins.» Jan Fabre, *Umbraculum*, Paris, Actes du Sud, 2001.

47. John Berger, *op. cit.*, p. 182.

digitais em modalidades infovisuais insondáveis, quanto ao conteúdo de um vídeo de criação ou ao desenvolvimento performático e coreográfico.

Sob a arqueologia do desenho 2

Pensar em desenho é, na verdade, ficar emaranhado com o pensamento no próprio poder criativo, um dos mais fugidios mistérios da vida, algo que, quando testemunhado, nos penetra profundamente e ao mesmo tempo sobre o qual somos fortemente pressionados a dar uma explicação coerente.⁴⁸

O desenho é entendido como meio privilegiado para dar visibilidade ao processo criador genuíno. Não se reduz a uma fase intermédia, um estado “em devir”, não é apenas estudo preparatório para uma obra definitiva; consigna uma categoria qualificada, da maior consistência tanto estética quanto artística. Usufruindo da sua condição de *tekné*, convoca na maior certeza a *poiésis*, sendo pensamento atualizado. No filme de Peter Greenaway, *O Contrato* (1982), abrem-se luzes quanto às conotações ambivalentes do desenho e de quem o pratica, pois o jogo conceitual implícito ao *desenho* deambula entre o obsessivo exercício e o prazer, a volúpia que, dessa tarefa compulsiva, pode advir:

O que se põe em questão neste jogo são os valores da ciência, da moral, da sexualidade, da religião, do poder e, finalmente, da capacidade humana em contrariar expectativas. Uma ligação perigosa⁴⁹ que se desenrola através do olhar arguto de cada artista.⁵⁰

O desenho teve préstimo e cumpriu propósitos: no registo científico (e para-científico) ao regimentar uma representação anatomofisiológica rigorosa que Leonardo lhe atribuiu. Antes dos fotógrafos (e também com eles) acompanhou as viagens ao “mundo achado”, registando espécies botânicas e animais, advertindo novas figurações do humano neste mundo “exótico”, seduzindo para novas culturas e geografias; sublimou afetos proibidos durante a aprendizagem/educação de meninas em sociedade convencionalizada; assegurou acontecimentos únicos, frentes de batalha e outros episódios (mais ou menos sangrentos) decisivos em contextos societários efetivos; memorizou figuras numa evenemencialidade quase instantânea, para que não se perdesse um átomo do existir; garantiu a imagem dolorosa de perda ou ausência transitória... Tais tarefas de Hércules estiveram e, em certa medida, continuam a estar, subjacentes ao desenho, adaptadas às circunstâncias e intencionalidades mais recentes.

Por outro lado, o desenho soube libertar-se da fidelidade ao visto, àquilo que supunha decalque, cópia ou constrição, desenvolvendo-se através da predominância e exercício da memória visual. Esta suplantou a acuidade de memorização do visível (percepto) para se expandir em transitoriedades, em deambulações libertas que a linha propiciava. Esta foi uma das conquistas, decorrendo da famosa “Querela dos Antigos e dos Modernos”.

Questione-se – parafraseando o título do livro de Gérald Gassiot-Talabot, de 1966⁵¹ – para que serve, hoje, desenhar? Fixamo-nos em “tempos e modos” em que vigoram “outras” máquinas de desenhar, por analogia e distância, àquelas de que Leonardo falou?

A reflexão teórica recente sobre desenho tende a concentrar-se na natureza concetual e orientada para o processo do meio e, portanto, ignora uma tendência – narrativa, associativa e subjetiva muito prevalente no desenho contemporâneo.⁵²

Transpostas no desenho – tanto do particular quanto do geral – as características que lhe dão definição permitem a disparidade de identificação autoral, enredando prioridades e intenções implícitas na

48. Jean Fisher e Stella Santacatterina, “On Drawing”, op. cit., p. 166.

49. Paulo Reis refere-se ao livro de Choderlos de Laclous, *Les liaisons dangereuses*.

50. Paulo Reis, «O Contracto do Desenhista», Lisboa, *Plataforma Revólver*, 2008.

51. Gérald Gassiot-Talabot, «À quoi sert le dessin aujourd’hui?», in *Arts* 47, Paris, 17-23 Ag., 1966, pp. 30-34.

52. Emma Dexter, *Idem, ibidem*.

deliberação interpretativa. Precisamente, na arte contemporânea, os diferentes meios servem de substância e matéria do desenho. Assim, apresentam-se trabalhos correspondendo a um entendimento complexo do género, enriquecido por séculos de pensamento criativo, ação e obra.

O estado mental de quem desenha é mais comumente de total absorção, de retiro e recusa de dar atenção a qualquer outra coisa que não o desenho; o sentido de desenhar significando assim extrair.⁵³

Desenhar é empenho ou exigência, concretizada e decidida, por distintos profissionais; também se constata enquanto atividade de obediência ou obsessão; regido por operacionalidade compulsiva; manifestando estratégia; alternando entre ser exercício virtuosístico ou pulsão sem consequências... Sistematizando: pode resumir-se a ser "traço" (traçar linhas é algo diferente)? Deambular com destreza do pensamento num suporte leve? Cativar em arguta concordância com a fiscalidade (como antes se mencionou)? As interrogações não teriam fim. O desenho, hoje, é razão de investigação revigorada por conceitos e elaborações que não se encontra reduzida nos territórios da bidimensionalidade; antes se expande para a tridimensionalidade restrita e/ou instalada, nas aceções e registos que melhor se imaginem e convocando interrelacionalidades inesperadas. O desenho surpreende quem o pense obsoleto.

Sob a memória do desenho

*O papel torna-se visível através das linhas, mas ainda permanece papel.*⁵⁴

Considerem-se os desenhos de escultores, arquitetos, designers, coreógrafos, escritores, fotógrafos, videoartistas, pintores, músicos... todos eles servindo-se de noções de desenho e de designio para melhor serventia a seus propósitos e invenções. Os desenhos situar-se-ão em zonas de fronteira: "Um desenho também pode ocupar aqueles vazios como nas traduções certas, quando as coisas não são tão claras"⁵⁵

Seguindo John Berger, diferenciam-se três grandes fundamentos que instituem o desenho, quanto a seu escopo e génese: "Há aqueles que estudam e interrogam o visível; aqueles que registam e comunicam ideias; e aqueles feitos de memória."⁵⁶ Sublinhe-se o triplo escopo/natureza dos desenhos, congregados nesta exposição:

Aqueles que questionam o visível;
Aqueles que registam e comunicam ideias;
Aqueles que são fruto da memória.

Pense-se a memória em moldes ontogénicos e filogénicos: a memória individual e a memória da "espécie". A memória do desenho retrocede à arte rupestre, cuja leitura pode orientar-se pelas três categorias gráficas estabelecidas por Emmanuel Anati: pictogramas, ideogramas e psicogramas. O reconhecimento de figuras antropomorfas ou zoomorfas (pictogramas) articuladas a elementos geométricos simples ou compósitos (ideogramas) iniciam uma linguagem visual de valência universal - que Almada designara por *antegrafia*; os traços desenrolados sem aparente codificação ou decisão expressam pulsões (psicogramas) não necessariamente significam outra coisa que não as emoções dos seus autores. Antes de saber da ausência individuada que assiste ao humano e seus afetos, já nas paredes das cavernas se liam os sinais visuais, gráficos que seriam organizados de acordo com a convicção e a intencionalidade do sujeito.

53. Tania Kovats, "Traces of Thought and Intimacy", *op. cit.*, p. 9.

54. John Berger, *Twice Drawn – Modern and contemporary Drawings in context*, The Francis Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College and Prestel Verlag, Munique, Londres, Nova Iorque, 2011, p. 182.

55. Steve Garner (ed), *Writing on Drawing – essays on practice and research*, Bristol, Intellect, 2008, p. 9.

56. John Berger, «To take paper, to draw: a world through lines», *Twice Drawn – Modern and contemporary Drawings in context*, The Francis Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College and Prestel Verlag, Munique, Londres, Nova Iorque, 2011, p. 180.

O desenho sempre foi associado à magia, desde que os humanos descreveram os animais dos quais dependia a sua sobrevivência.⁵⁷

Falar sobre o desenho exige, portanto, entendê-lo. E mesmo a sua essência mais escondida lhe outorga a evidência, atendendo à capacidade do artista que é capaz de o dimensionar no e pelo tempo, sendo o próprio desenho tempo; sendo, conseqüentemente, memória e/ou suspensão. Lembrem-se também os termos que configuram a plataforma hermenêutica do espacial, do mapeamento da ausência tornada presença... Tudo pode ser deduzido mediante o plasmar em linhas e traços de substâncias, episódios e atos singulares... Assim, assinalem-se poucas, de muitas e inúmeras aceções, que expandem distintas enunciações do desenho (como todo e unidade).

Sob a visibilidade do desenho - ausência

Abordar o entendimento do desenho através de uma fenomenologia do tempo, garante a ultrapassagem de cronologias estritas e localizadas. A linha que flui, seguindo as estimativas mais convencionalizadas do desenho, supõe, por sua vez, diversas variações acerca do conceito de tempo. Ou seja, o tempo que o desenho demora em si, para se concretizar como tal; convertido em espaço, em área dominada pelo autor que o decidiu; plasmado no desenho, assegurando reconhecimento da sensibilidade pensada... e assim por diante.

A ausência teria presidido à origem do desenho e da pintura, segundo alguns afirmam, caso de Édouard Pommier em *Théorie de la Peinture*, lembrando com Plínio, o Velho, que a pintura se teria iniciado através do retrato, pois começou com o contorno da sombra humana projectada numa parede sendo, portanto, subsumida no *desenho*.⁵⁸ Como se o ato premonitório que esteve na origem da imagem decidida (para pintura e desenho), narrado por Plínio, soubesse da transversalidade das pulsões primordiais até ao contemporâneo, *eros* e *thanatos*... O desenho colmata a ausência (*absentia*), subornando-lhe genuinidade, ludibriando o real e conferindo tranqüila e ilusória absorção de presença através de um impulso intrínseco.

De fato, o impulso de desenhar é menos a captura da aparência do que uma demanda para animar o pensamento - assim, o desenho está sempre além da percepção, o outro lado da percepção, até mesmo o humilde desenho da "vida".⁵⁹

Paul Klee (*Escritos sobre Arte*) e Vassily Kandinsky (*Do espiritual na Arte, Ponto e linha no plano*) teorizaram sobre as valências e responsabilidades do desenho, assim tanto como o geraram em múltiplas aceções que, curiosamente, podem dialogar nos livros de história de arte, com a noção de "nova imagem" da pintura, segundo Mondrian. Essa "nova imagem" assiste, não somente à pintura, mas muito ao desenho que a determina e plasma. Não importará muito, nem a uns, nem a outro, a assunção morfológica de um objeto como definitiva, antes a capacidade de "tomar", de "ganhar" essa espécie de significância gerada na relação dinâmica das coisas entre si, porque *per se*. Os desenhos (em pluralidade e modalidade) são ensaios de vontade individual.

Mary Carruthers, em *The Book of Memory* (1990), sublinhou a relevância atribuída à escrita, desde a Antiguidade, passando pelo Renascimento e até aos nossos dias, fornecendo exemplos que a situam superiormente entre todos os instrumentos de memória. Ousaria dizer que, à semelhança da escrita e pela escrita, me seduz inscrever o desenho, conferir-lhe analogia de escala superior na perfeitabilidade do humano que assim se identifica com a linha. Pois a linha é essência do desenho, servindo-o e nele se dissolvendo tornada contorno, caligrafia, ornamento, conceito ou agilidade virtuosa....

57. Emma Dexter, "Introduction", *Vitamine D – New perspectives on drawing*, Londres, Phaidon, 2005, p. 6.

58. Plínio, o Velho, *História Natural*, citado por Jacqueline Lichtenstein (org.). *A pintura*, vol.1: O mito da pintura, São Paulo, Editora 34, 2004, p. 86.

59. Jean Fisher e Stella Santacatterina, "On Drawing", *Twice Drawn – Modern and contemporary Drawings in context*, The Francis Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College and Prestel Verlag, Munique, Londres, Nova Iorque, 2011, p. 165.

Sob o signo da linha 3

Na álgebra, uma linha é definida pela operação de dois termos, cada um dos quais é produto de uma constante e primeiro poder de uma variável.⁶⁰

É evidente a simbologia das *linhas* na cultura e artes ocidentais. Linhas servem para reconstituir traçados herméticos, concentrar definições ou exibir volúpias figurais; servem para um fechamento criativo e/ou poético sobre si mesmo (por parte dos artistas) em vocabulários rigorosos e caligráficos, p. ex.; celebram territórios mistos – caso dos caligramas e outros exercícios de perfetibilidade e exuberância mental e motriz; garantem a existência dinâmica ao plano, à superfície, conferindo-lhe motivos de existir...

A linha pode sair do desenho, materializada em arame, fio iridescente, linhas e cabos, como ensinaram Eva Hesse, Helena Almeida, Lygia Pape ou Edith Derdik. As linhas tecem-se fora do desenho, sendo extensão em espaço de percepção, tridimensionalizando-se até servirem de espelho ou subversão: gerando intervalos de respiração, configurando vazios e permitindo-nos novas interpretações de seus desígnios.

Para uma abordagem mais completa à questão da “linha”, salientem-se casos singulares:

- . linha percorrida na paisagem pelo artista, deixando vestígios de si – Giovanni Anselmo (*Entrare nell’opera*, 1971); Richard Long (*A line made by walking* – 1967); Michael Heizer (*Circular Surface Planar Displacement* – 1970); Klaus Rinke (*Pacific I.II. San Francisco* – 1971/72); Paul McCarthy (*Face painting-Floor, White Line* – 1970);
- . linha percorrida na paisagem pelo artista, “sem vestígios físicos”, somente narrativa escrito/visual – Hamish Fulton (*Walking Journeys*);
- . linha percorrida pelo artista enquanto performance, calcando o traçado do perímetro – Bruce Nauman (*Walking in an Exaggerated Manner* – 1967/68; *Slow Angle Walk – Beckett Walk* - 1968).

Enunciados estes casos, entre outros aos quais se aplicaria a relacionalidade da linha no ato do artista a desenhar, e que também pode ser desenhado por seu corpo em contexto artístico, resta referir as obras videográficas em *Studiolo XXI* – Carla Chaim, Dalila Gonçalves, Graça Pereira Coutinho, Malu Saddi e Maria Laet. Por outro lado, atenda-se à exemplaridade da linha associada às artes (ditas) performativas na contemporaneidade, não escapando à sua radicação no *desenho*:

na dança, como notação, como registo de...; como memória descritiva e também como objeto/desenho - adquirindo condição estética visual por si mesmo – Merce Cunningham, *Walkaround time* (1968), William Forsythe, *Solo* (1997) ou Anne Teresa de Keersmaeker, *Drawing star and pentagon – Basic pattern* (1998).

A conferir as performances de Beatriz Albuquerque, Rebecca Moradalizadeh ou M.Lohrum na programação *Performance como desenho, desenho como performance*, associada a *Studiolo XXI* (lembre-se Paul Valéry em *Degas, Dance, Dessin*, ao referir que a dança era desenho a desenvolver-se no espaço...).

Relembrem-se exercícios coreográfico-visuais de Robert Rauschenberg, de Trisha Brown e olhando a fraseologia do corpo próprio em locomoção em *Top Shot* de 2002, da coreógrafa belga Anne Teresa de Keersmaeker, em parceria com Thierry De Mey. Anteriormente, em indexação performática e conceptual, recorde-se o desenho/conceito de Dan Graham: *Body Press*, 1970-1972, ação performática registada em vídeo. As linhas constitutivas dos desenhos-registos, por si só, ocupariam uma investigação aprofundada. Aqui fica o apontamento que evidencia a diversidade do desenho, entendido nas suas metodologias, ações e significâncias epistemológicas flexíveis.

Em algumas peças apresentadas em *Studiolo XXI*, o desenho integra narrativas ficcionadas, poéticas, quase assumidas como assunções auto-identitárias. Serve como *lifewriting* e como *self-storytelling*. O desenho continua a ser moto próprio para a construção do artista como autor (ou vice-versa), cumprindo uma das suas competências seculares – aprendizagem que eu apelidaria hoje de auto-gnose.

Na contemporaneidade, o desenho toma propósitos que se distanciam de funções literais. Todavia, a *praxis* serve-se de colheitas históricas e de procedimentos académicos revistos e admitidos, salvaguardando a instrução numa aceção convencional. Então, o decalque de procedimentos técnicos, como mimetização e repetição convertem-se em liberdade: «Repetir, repetir, até ficar diferente».⁶¹ Repetir para si próprio pode ser uma metodologia de criação, um trampolim para a configuração identitária praticada por autores peculiares, caso (reafirme-se) de Jan Fabre:

Decobri muitas coisas e fui capaz / de inculcar um pouco da alquimia do desenho no meu / corpo. // Onde se vê que o desenho / é um processo físico. // De facto só começamos a compreendê-lo / quando já o exercitámos bastante.⁶²

Pois cada um de nós transportará seu “museu imaginário” (*d’après* André Malraux), seu “arquivo de imagens”, as ideias que servem ao desenho: plasmando abstração, reconhecimento, simbologia ou celebração.

Tendo estes partido, voltei à minha obra, isto é, *desenhar figuras* de anjos: fazendo isto, veio-me um pensamento de dizer palavras, quase de aniversário [pela morte de Beatriz, a dama amada], e escrever a estes tais que tinham vindo até mim...⁶³

Sobre a diversidade de desenhos 2

Quanto aos modos de desenho, suas tipologias e qualificações:

Desenhos-conceito | Desenhos-ideia | Desenhos-coisa | Desenhos-figura | Desenhos-paisagem | Desenhos processuais | Desenhos de projeto | Desenhos de registo | Desenhos suspensos | Desenhos cinéticos | Desenhos acionados | Desenhos inacabados | Desenhos intrínsecos/conceituais/imaterializados | Desenhos narrados | Desenhos descritivos | Desenhos vazios | Desenhos forma | Desenhos cartografia/memória/ imaginário | Desenhos interpretativos | Desenhos inscritivos | Desenhos representativos | Desenhos *presentativos*...

Na consequência das observações desenvolvidas, considerem-se 3 grandes núcleos – suscetíveis de acolher ramificações – considerando os mais de 180 artistas, cujas obras integram *Studiolo XXI - desenho e afinidades*:

Desenhos vazios/conceito - linha: aparentam uma exiguidade, austeridade, síntese conceitual donde parecem ausentar-se tópicos representacionais	linha abstrato-geométrica no plano linha dinâmica e informalizada linha objetualizada
Desenhos forma: figura/paisagem- plasmam a visibilidade e proporcionam um reconhecimento quase imediato em termos de correspondência a perceptos visuais definidos	corpo paisagem e objeto
Desenhos cartografia/memória/imaginário: admitem-se elaborações mais intuitiva, dominadas pelas pulsões; a esquematização introspetiva que se torna visível; o registo codificado pela iconografia/iconologia; os sinais visuais significativos (alfabetos, p.ex.)	projetos processos diagramas estruturas do imaginário - mitos e símbolos poéticas - sinais, caligrafias, referenciais literários

61. Manoel de Barros, *Uma Didática da Invenção*, 2010, *Poesia Completa*, S. Paulo, Texto Editores, p. 300.

62. “J’ai découvert beaucoup de choses et j’ai pu / inculquer un peu de l’alchimie du dessin à mon / corps. // Où l’on voit que le dessin / est un processus physique. // Car on ne commence à le comprendre que / quand on l’a beaucoup pratiqué.” Jan Fabre, *Umbraculum*, Paris, Actes du Sud, 2001.

63. Dante, *Vida Nova*, Cap. XXXIV, (1-3) in <http://www.consciencia.org/dante-alighieri-vida-nova> (Consulta a 3 fevereiro 2012).

Ponto e linha plano (1919), de V. Kandinsky, continua a ser referencial para o entendimento da composição, mesmo quando esta parece ter-se evadido. Já em *Do espiritual na Arte* (1912) Kandinsky estabeleceu 3 categorias para classificação de sua pintura, disponibilizando analogia e aplicabilidade ao desenho, perante a diversidade estética das produções: *impressões*, *improvisações* e *composições*. Ousaria afirmar que, nos núcleos estabelecidos nesta curadoria, se repensam as categorias mencionadas, cruzando destinos. Ou seja, num certo entendimento, nos "desenhos vazios", predomina o sentido das *composições*; nos "desenhos de figura e paisagem", revelam-se *impressões* e *improvisações*; nos "desenhos de arquivo/memória, verificam-se casos em que ora predominam *composições*, ora *improvisações* e, ainda, *impressões*. Uma das mudanças primordiais para a definição do desenho resultou das dificuldades advindas, a partir da argumentação de Cézanne quanto à relação entre pintura e desenho, perdendo o desenho a primazia que até então usufruía. As teorizações de Kandinsky propiciaram-lhe uma jornada lúcida e de maior amplitude a partir da 2ª metade do séc. XX, ao radicar-se na "...projeção da linha enquanto força autônoma que conduz à invenção da abstração..."⁶⁴

Studiolo XXI – sob o signo do vazio e do conceito subsumido na linha

Sob esta designação, inscrevem-se desenhos onde a superfície é expandida pela e através da linha, quer bidimensional, quer tridimensional. Fazendo um pouco a história possível destas designações, assinale-se aquele desenho onde o plano sustenta o traço e linha, garantindo a precisão exata para o seu desenrolar (seguindo Andy Goldsworthy que, com lucidez, considerou que a essência do desenho residiria na linha explorando o espaço). Assim, a fluidez desenrola-se de acordo com uma noção de ausência: afirma-se a precisão gráfica em composições dominadas por uma mínima, ainda que detalhada, presença de elementos A instantaneidade associada à execução do desenho implica a consciência da duração enquanto ato e não enquanto cronologia (pura): *Há apenas um tipo de duração: o ato* (Lygia Pape).

Nalguns casos, tratar-se-á de entender os sinais visuais, exigindo descodificação para quem não se cansa ou satisfaça com primeiras leituras. Não existem vazios, assim como sabemos que não existem silêncios: os "desenhos vazios" poderiam ser designados, em alguns casos, por "desenhos silenciosos". No registo da visualidade das coisas "invisíveis", ao isentarem-se de ficções ou representações, ocorrem tais pausas, intervalos e residências onde a duração contemplativa é silente – e silencia, aquietando o espectador. Acontecem, permitindo a respiração e propagação do pensamento visual, quando os autores e os recetores assim decidem.

No conjunto dos "desenhos vazios", salientem-se aspetos que exibem afinidades com o produzido/criado em composições de autores, quer nos inícios do séc. XX, quer na contemporaneidade internacional. Sem pretender ser exaustiva, notem-se os casos de Kandinsky, *Three curves meeting at a single point*, 1925) e de Rodchenko, *Construction* (1920) – umas mais geometrizaras, outras algo barrocas. Também é caso das obras de Sophie Tauber-Arp, Alexander Calder (linhas desenhadas em tridimensionalidade), de Marcel Duchamp, vide *3 stoppages étalon* (1913-14) - as 3 linhas curvas desenhadas em 2 e 3 dimensões, estendendo-se na horizontal, construídas em 3 planos e materiais diferenciados. Encontram-se similitudes em autores contemporâneos como A. Balasubramaniam, nos seus desenhos com linhas em fibra acrílica, numa solidão quase radical, *Rest in Resistance* (2007). Retrocedendo, uma vez mais, lembrem-se as esculturas de parede e as instalações suspensas de Mira Schendel (originária da Suíça, radicada no Brasil); Lygia Clark, *Espaço Modulado* (1958); Luciano Fabro, *Contatto-Tautologia* (1967); Robert Ryman, *Impex* (1968). Mais próximo de nós, o escultor brasileiro Waltercio Caldas, desenhando suas peças no espaço, retendo-as com rigorosa depuração: *Livro de Giacometti* (1997), *Figura, figura* (1998); *O limitógrafo* (1975), *Circunferência com espelho a 30º* (1976), entre outras peças. Ainda, no contexto de estruturas geométricas regulares, partindo da noção composicional de Mondrian, *Composition (unfinished)* (1938 ou 1939), acede-se até às peças 3D de Sol

64. VV. AA., *Le Dessin*, Paris, Skira, 1979, p. 200.

Lewitt, *Cubic Construction: Diagonal 4, Opposite Corners 1 and 4 Units* (1971), de Cildo Meireles, *Malhas da liberdade* (1977), de Mona Hatoum, *Cube* (2008) ou Cornélia Parker, *Bullet Drawing* (2009).

Aliando a perfetibilidade geometrizar a expressividade cromática restrita, adicionando-lhe o "movimento", acede-se ao fundamento gráfico da pintura de Vieira da Silva, *La ville* (1950/51) e, muito em particular, *Les Lignes* (1936). Em peças de Gego, como *Reticular* (1969), geram-se ritmos óticos lineares, à semelhança do que ocorre em Nasreen Mohamedi, *Untitled* (c. 1970) ou Susan Hefuna, *Building* (2008). De Anna Maria Maiolino, refiram-se os desenhos bordados e gráficos, quer da *Série Projetos Construídos* (1972), quer da *Série Indícios* (2005), desenvolvendo emaranhados de linhas, organizados ou aparentemente aleatórios. E assim por diante, atingindo o quase *absoluto* silêncio em desenhos de Agnes Martin, *The free* (1964) ou nas linhas pulsionais e performatizantes de Carolee Schneemann, *Up to and including her limits* (1973-76), convertendo-se em expansividades cromáticas estruturadas, enquanto escritas esparsas, de Cy Twombly, *Proteus* (1984) e nas regularizações aleatórias de Frances Richardson. As linhas identificam mapas e cartografias imaginadas e mentais, aglutinadas por vezes em caligrafias do eu e de outrem: Ana Hatherly, Álvaro Lapa, Emerenciano, António Sena, António Palolo, Joaquim Rodrigo, Jorge Pinheiro, Jorge Martins, José Maia, Sara & André...

Os desenhos concebidos a partir da linha tomam-na enquanto radicação e conteúdo, podendo ser dominantes: as linhas abstrato-geométricas; as linhas *imago* em movimento: Salette Tavares, Nadir Afonso, Lenora de Barros, Rubens Mano, Isabel Aboim Inglez, Dalila Gonçalves, Maria Laet, Malu Saddi, Carla Chaim; as linhas de vazio/ linhas silenciosas: Eurico Gonçalves, Francisco Laranjo, Pedro Sousa Vieira mas também Jorge Abade e Cristina Mateus; as linhas dinamizantes: Júlio Resende, Pedro Calapez, Lucía Vallejo, Graça Pereira Coutinho, Sofia Pidwell; as linhas objetualizadas – Joaquim Bravo, José Escada, Fernando José Pereira; Samuel Rama, Valdemar Santos, Rui Horta Pereira, Julio Sarramián Bernal; Catarina Baleiras; as linhas e os traços acionados – Sofia Ponte, Thierry Ferreira, Marco Moreira, Teresa Henriques, Carlos Mensil, Mauro Cerqueira...

Studiolo XXI – sob o signo da forma - figura, paisagem e objeto

Reconhecem-se retratos, identificam-se autorretratos, vislumbram-se figurações e fragmentos do corpo, em desenhos (identitários) produzidos a partir de intenções e conceitos bem diferenciados: Helena Almeida, José Rodrigues, Gáetan, Ricardo Leite; Júlio Pomar, João Cutileiro, Adriana Molder, Miguel Telles da Gama, Cecília Costa, Paulo Brighenti, Isabelle Faria, Ana Vieira, Lourdes Castro, Efrain Almeida, Victor Arruda, Rachel Korman, Ana Pissarra, Susana Mendes Silva. O corpo é um manifesto - João Cutileiro, Mário Bismarck – salvaguardando as suas intenções e afirmação. Nalguns casos deparamos mesmo com reminiscências (diretas ou indiretas) de exercícios académicos, cumprindo uma tradição (que seja transitória ou não), acrescidas de outros compromissos (ou não), na senda de Graham Little, Mindaugas Lukosaitis, Zak Smith, Tracey Emin.

As decisões sobre como a anatomofisiologia se presentifica ou a psicofisiologia se instala (recorde-se Louise Bourgeois), determinam as circunstâncias finalizadoras das peças de desenho inscritas nesta categorização – autorizando-se aceções por vezes quase divergentes entre si, como se de um estudo comparativo se tratasse: Michael Borremans, Francis Alys, Chloe Piene, Katharina Wulff, Edwin Wurm, Sofia Torres, Amelie von Wulfen, Marlene Dumas, William Kentridge, Barthelemy Toguo, Kara Walker ...que podem servir como referência quanto a morfologias do figurativo e figural, atendendo a obras presentes nesta mostra.

Recorrendo a técnicas e suportes diferenciados, uma prática transversal sustenta episódios que usufruem de relacionabilidades várias: situando-se na afirmatividade do visto (quase imediato) ou transposto, sendo mediado por devaneios mais ou menos distanciados do diurno e da vigília – Sobral

Centeno, Luís Silveirinha, Fabrizio Matos, António Melo, Fátima Mendonça, Sofia Castro, Martinha Maia, Nuno Ramalho, Marlene Stamm, Márcia de Moraes, Xai [António José Silva], Vivian Kass.

As paisagens servem-se a si mesmas ou exigem a presença humana na sua construção, como organismos e como objetos: Nikias Skapinakis, João Queiroz, Michael Biberstein, Ugo Rondinone; Alberto Carneiro, Pedro Saraiva, Susana Piteira, Brígida Baltar, Filipe Romão, Daniel Caballero, João Jacinto, Gabriela Albergaria, Lluís Hortalà, Alice Geirinhas; Nuno Gil, Gabriela Machado; Rita McBride, Renato Leal, Paulo Climachauska, Ana Vidigal, João Dixo.

Com recurso a elementos têxteis, glosando motivos identitários: Ana Perez-Quiroga, Leda Catunda, Gerardo Burmester, Pedro Valdez Cardoso, Luís Nobre, Mariana Palma, Rute Rosas, Cláudia Melo, Prudência Coimbra, Catarina Saraiva, Mónica de Miranda.

Numa aceção cujo recorte implique o projetual, o reificado e o arquitetural: Avelino Sá, Fernando Marques de Oliveira, Jorge Coimbra, Bettina Vaz Guimarães, Amélie Bouvier, Pedro Cabrita Reis; os jogos entre o cheio e o vazio: Carlos Correia, Felipe Cohen, Ignasi Aballí, Nuno Henrique, Pedro Tudela, Raul Mourão. Também as redes, a repetição transfiguradora de José-Pedro Croft, Joaquim Bravo, Carlos Alberto Correia e António Quadros Ferreira depois da mestria geométrica informal de Ângelo de Sousa, Fernando Lanhas, Fernando Calhau ou Carlos Nogueira.

Na natureza, que é decidido pelo sujeito que seja "paisagem", extraem-se secções ou excertos que passam a usufruir de um protagonismo quase único. Estes metamorfoseiam-se em sistemas organicistas que perduram em ramificações, constelações, florais, frutais ou híbridos rasando caminhos do onírico: Sandra Cinto, Rita Carreiro, José Rufino, Filipe Romão. Convocam-se morfologias onde predominam: o antropomórfico, o zoomórfico, o botânico, o paisagístico (natural e edificado); noutros casos, rondam a ficção na sua fatualidade e imaginário diferentemente dilatado em movimento: Miguel Soares, Fabiana Barros & Michel Favre; Martinho Costa, António Olaio e Adriana Fontelas. As morfologias relacionam-se, em certa perspetiva, com as impressões e improvisações de Kandinsky, como antes se mencionou. É imprescindível observar o que pode não ser visto pois os olhos vêem através do corpo: Nazareno, Cristina Tavares.

O fatural e o imaginado plasmam-se também nos livros de artista, em peças de ilustração, escritas que associam pressupostos sob um teto quase imaterial. Podem sondar os reinos da leitura e da contemplação, moldando ideologias e iconografias de compromisso: Luiz Telles, Paulo Ansiães Monteiro, João Fonte Santa, Gonçalo Pena, Renata Cruz, José Luís Darocha, Emmanuel Nassar, Miguel Palma, Baltazar Torres, Pedro Pousada, Mattia Denisse, Tiago Mestre, Sara Chang Yan... Os livros de artista são, cada vez mais, lugares de resistência e poética: Ana Hatherly, Álvaro Lapa, Alberto Carneiro, Catarina Leitão, Emmanuel Nassar, José Escada, Lourdes Castro, Luís Silveirinha, Luiz Telles, Mafalda Santos, Sandra Cinto, Sobral Centeno...

Na 2ª metade do séc. XX – sem esgotar o tema – refiram-se os desenhos de obras acionadas pelo corpo que cria obra na senda de Pollock; aos herdeiros de Leon Ferrari (após as celebrações dinâmicas de Boccioni ou Severini, mesmo de um certo Man Ray, "A bailarina suspensa dança acompanhada das suas sombras" - 1916) relacionáveis com as coreografias de tecidos impulsionadas por Loïe Fuller... Artistas contemporâneos e atuais glosam todas estas diretrizes, como se reconhece nas divergências, pluralidade e variantes concretizadas por: David Musgrave, Wanguehchi Mutu, Jockum Norstrom, Arturo Herrera, Nobuya Hoki, Yun-Fei Ji...

O espetador reconhece-se no exercício da sua capacidade de espelho do outro, das coisas naturais ou de suas produções civilizacionais na história comum. Neste enquadramento, e no relativo às obras em exposição, a considerar as morfologias objetuais – planificadas e tridimensionalizadas no espaço: Zulmiro de Carvalho, Albano Afonso, Flávia Vieira, Miguel Ângelo Rocha, Rui Matos, Nuno Sousa Vieira, Rita Gaspar Vieira, Claire de Santa Coloma...

Studiolo XXI — sob signo da cartografia/memória/imaginário:

São muitas as referencialidades, insondáveis ou supostas, que direcionam existências procedendo do imaginário comum e/ou do individual que usam distintas radicações e meios. Os tópicos integradores dos arquivos e/ou memórias instalam-se na singularidade pessoal ou administram o identitário coletivo, circunscrito ou não, a um espaço/tempo histórico ou acrónico.

Uma das vertentes de trabalho expositivo organiza o desenho pelo recurso a elementos e objetos que alguns consideram serem uma espécie de “estrangeiros”, pois acrescentam significações a partir da incorporação de matérias não convencionais na sua prática mais académica. Não são acessórios, antes exigências para atingir o escopo visado. Situam-se em domínios individualizados e/ou coletivos e possuem uma lógica; submetem-se à designação de desenhos “expandidos”, invocando o histórico pessoal, ideológico e/ou estético. Ou seja, concatenam documentação (*vide* também informação) diversificada (mapas, tabelas, gráficos, fotografias, plantas de arquitetura, recortes de jornais, entre outros... constituem a substância do desenho como entidade) e explicitam memórias individuais ou societárias – valência arquetípica, patrimonial e histórica; nalguns casos, afirmam-se em moldes de estudos de género, multiculturalismo e /ou pós-colonialismo. Em quase todos os desenhos apresentados se instauram “camadas”, carecendo de leituras e atribuição sucessivas. Lembrem-se os *livros de artista* onde ilustrações e atributos visuais, trabalhados a partir de estímulos conceituais diferenciados, propugnam ideologizações estéticas, *verbivocovisuais* sob configurações inéditas. O núcleo poderia integrar, ainda, apontamentos de coisificação (por assim dizer) conformados em imagens de objetos simbólicos e míticos, seus detalhes ou fragmentos (bidimensionais, enquanto “representação” e/ou figuração) (Dave Muller, *Mike’s Top Ten*, 2004); as modalidades diversificadas de ilustração e afins (Trenton Doyle Hancock, Raymond Pettibon, Simone Shubuck, Shazia Sikander, Claudia e Julia Muller – 2004; Vik Muniz, *After Piranesi*, 2002).

Acentuem-se casos emblemáticos do desenho, transportando desígnios de imaginário, efabulação, mitificação: Jorge Vieira, Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny, Eduardo Batarida, Joaquim Rodrigo, Albuquerque Mendes, Pedro Proença, Manuel Botelho, Ana Fonseca, Joana Pimentel, cujos enfoques privilegiaram pulsões internas, eivadas de constantes diversas: autores viajando, respetivamente entre a firmeza do híbrido e a mitificação antropológica; cativando a lucidez do onírico, o rigor da efabulação ou o desígnio do fantasmático; mapeando conteúdos e sinais cifrados, assegurando a urgência do intermedial do compromisso ideológico e sua efetiva assunção proclamatória, frequentemente assinalando a escrita: António Areal/Agustina Bessa-Luís, Jorge Pinheiro, Silvestre Pestana, E.M. de Melo e Castro, Emerenciano, Sebastião Resende.

A considerar elementos visuais de valência hermética e/ou cartográfica: Gabriel Orozco, Peter Peri; os *Gun Drawings* (2001) de Robin Rhode, os mapas de escrita e as caixas/folhas de memória, da hierarquia do pensamento universal: Rosana Ricalde, João Louro, Rodrigo Oliveira. Atenda-se à particularidade de Ana Romãozinho, Françoise Perronno, Beatriz Horta Correia, Mafalda Santos, Catarina Domingues, que firmam as matérias como desenho ou as suspendem, as elevam. Ainda os índices de dispositivo versus epistemologia da imagem desenhada em Daniel Moreira & Rita Castro Neves.

A duração, em alternância ao instante, pode ser substrato e via para assumir a sensibilidade, a intuição e a ideia do desenho, sem prejuízo do seu virtuosismo (e vice-versa), donde a possibilidade de ultrapassar estereótipos iconográficos, que se esvaem e reencarnam o passado, transfigurando-os em razões atuais.

A compilação de desenhos em *Studiolo XXI* visibiliza o que os artistas disponibilizaram para um Studiolo do presente, que subverte a acessibilidade pois todos podemos entrar e tomar como nossos os conteúdos. Confirmar-se-á nesta mostra a argumentação de Emma Dexter, quanto aos dois aspetos essenciais do *desenho*. Um primeiro, consignado num discurso conceitual e teórico do desenho, “em que a linha, como marca abstrata, e a sua relação com o solo gozam de uma potência simbólica que remonta às origens primitivas do meio.”⁶⁵ O segundo, o aspeto elaborativo do desenho, não baseado em conhecimentos teóricos ou filosóficos em si, “[...] mas em áreas da experiência humana [onde] esse desenho passou a ser associado a: intimidade, informalidade, autenticidade [...], imediatismo, subjetividade, história, memória, narrativa.”⁶⁶

Acredito que desenhar seja um ato físico; que careça de um recolhimento psico-afetivo; que seduza razões psíquicas; que cativa um processo mental; que se aproxime da escrita; que invoque sinais e signos herméticos; que suscite verbalizações; que estimule subversões e reitere incompreensões; que cativa formatações pragmáticas, regularize obsessões, consolide o invisível, propague compulsividade, cumpra visões, ascetes e devaneios, fixe ordens de procedência paradoxal, face a toda a multiplicidade de experiências, sensibilidades e projetos de pensar conducentes a atos e obras. Do antes enunciado, verifique-se que ao tempo de mutações e polissemias conceituais, “O desenho é simultaneamente fundamental e periférico, central e subsidiário.”⁶⁷ O histórico remoto do desenho vivifica a sua pregnância na arte atual. O desenho é sempre, está sempre: “Poderia dizer a prática do desenho como princípio e fim da obra.”⁶⁸

65. Emma Dexter, op. cit., p. 6.

66. *Idem, ibidem.*

67. Steve Garner (ed), *Writing on Drawing – essays on practice and research*, op. cit., p.14.

68. Paulo Reis, “O Contracto do Desenhista”, op. cit.

Bibliografia

- ALBERTI, Léon-Battista — *Sobre la Pintura*, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- ALMADA NEGREIROS, José de — *Ensaíios*, Obras Completas, vol.5, Lisboa, Estampa, 1971.
— *Ensaíios*, Obras Completas, vol. V, Lisboa, INCM, 1990.
— *Poesia*, Obras Completas, vol. I, Lisboa, INCM, 1984.
— *Textos de Intervenção*, Obras Completas, vol.VI, Lisboa, INCM, 1993.
— *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1997.
— *Ver*, Lisboa, Arcádia, 1982.
- ALVES, José da Felicidade — *Introdução ao Estudo da Obra de Francisco de Holanda*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986.
- ANATI, Emmanuel — *Les Origines de l'Art - formation de l'esprit humain*, Paris, Albin Michel, 1989.
- BARROS, Manoel de — *Uma Didática da Invenção, Poesia Completa*, S. P., Texto Editores, 2010.
- BERRY, Ian and SHEAR, Jack — *Twice Drawn – Modern and Contemporary Drawings in context*, The Francis Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College and Prestel Verlag, Munique, Londres, Nova Iorque, 2011.
- BUTLER, Cornelia and ZEGHER, Catherine de — *On Line – Drawing through the twentieth century*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 2008.
- DE BRUYNE, Edgar — *La Estética de la Edad Media*, Barcelona, Tecnos, 1994.
- DANTE ALIGHIERI — *Divina Comédia*, (trad. Vasco Graça Moura), Lisboa, Bertrand, 1995.
- DAVIDSON, Margaret — *Contemporary Drawing – key concepts and techniques*, N.Y., Watson-Guptill, 2011.
- DELACROIX, Eugène — *El puente de la Visión*, Barcelona, Tecnos, 1987.
- DEXTER, Emma et al. — *Vitamine D – New perspectives on drawing*, Londres, Phaidon, 2005.
- DIDEROT, Denis — *Pensamientos sueltos sobre la pintura*, Barcelona, Tecnos, 1988.
- DOWNS, MARSHALL, SAWDON, SELBY e TOORMEY (eds.) — *Drawing Now – Between the Lines of Contemporary Art*, Londres, Tauris, 2007.
- FABRE, Jan — *Umbraculum*, Paris, Actes Sud, 2001.
- GARNER, Steve (ed.) — *Writing on Drawing – essays on practice and research*, Bristol, Intellect, 2008.
- GOETHE, J. W. — *Écrits sur l'Art*, Paris, Flammarion, 1996.
- HOLANDA, Francisco de — *Da Pintura Antiga*, Lisboa, INCM, 1984.
— *Diálogos em Roma*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984.
- KANDINSKY, W. — *De la Espiritualidad en el Arte*, Barcelona, Barral, 1982.
— *Punto y Línea sobre el plano*, Barcelona, Barral, 1983.
- KLEE, Paul — *Théorie de l'Art Moderne*, Paris, Denoël-Gonthier, 1985.
- KOVAKS, Tania (ed.) — *The Drawing Book – a survey of drawing: the primary means of expression*, Londres, Black Dog, 2007.
- INGOLD, Tim — *Lines – a brief history*, Londres, Routledge, 2007.
- INGRES — *Écrits sur l'Art*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1994.
- LAMBERT, M^a Fátima — «De 70 a 10 – Desenho contemporâneo e atual”, *5 Séculos de Desenho na Coleção*, Porto, FBAUP/MNSR, 2012.
- LIMA DE FREITAS — *Almada e o Número*, Lisboa, Arcádia, 1979.
- LIMA DE FREITAS — *Pintar o Sete. Ensaíios sobre Almada Negreiros, o pitagorismo e a Geometria Sagrada*, Lisboa, INCM, 1990.
- PACIOLI, Luca — *La Divina Proporción*, Madrid, Akal, 1991.
- PAIXÃO, Pedro — *Desenho - a Transparência dos Signos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.
- PIGUET, Philippe — “Dessin Contemporain», *Encyclopædia Universalis* [online, 27 fevereiro 2019].
URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/dessin-contemporain/>
- VVAA — *Comme le rêve le dessin*, Paris, CGP, 2005.
- VVAA — *Desenhos do Corpo*, Lisboa, CAM/FCG, 1994.
- VVAA — *Le Dessin*, Paris, Skira, 1994.
- VVAA — *Le plaisir au dessin*, Paris, Le Hazan, 2007.
- VVAA — *Photo Dessin, Dessin Photo*, Paris, Actes Sud, 1994.