

Caveiras, casas, pedras e uma figueira.

Skulls, houses, stones and a fig-tree.

Álvaro Siza Vieira · Fernando Lanhas · Júlio Pomar · Luís Noronha da Costa

Curadoria Curatorship
Delfim Sardo

Do que falamos quando falamos de desenho?

1.

Quando falamos de desenho colocamos dentro desta categoria os desenhos preparatórios de artistas, os desenhos de projecto, o desenho encarado como *medium* específico, os esboços de arquitecto, os *doodles* de canto de página, as páginas de cadernos escolares cheias de reproduções de heróis de *Manga*, as indicações de direcção que garatujamos ou que nos dão para deciframos numa visita a amigos remotos, os resumos de conteúdos de reuniões, os organigramas, o *mindmapping* com que tentamos orientar as nossas escolhas futuras, os planos feitos em *post-its*, a escrita manual, gráficos, enfim, toda a actividade inscritora e descritora de processos de pensamento a partir de formas gráficas.

O desenho não é uma tipologia artística como as demais, mas, acima de tudo, uma prática. Uma longa e permanente prática que extravasa amplamente o campo do artístico para se diluir nas inúmeras tipologias de inscrição gráfica, fazendo parte da nossa aprendizagem de representação do mundo.

Se, numa primeira abordagem, este campo parece ser (e é) demasiado amplo para poder ser tratado como uma unidade (que não é), devemos então cingir-nos a um campo delimitado, cheio de regras de procedimento, cânones processuais, parâmetros de avaliação estéticos ou meramente qualitativos?

Não parece, sequer, que esse campo possa ser circunscrito, nomeadamente porque se existe, encontra-se sob o fogo crítico que o carácter derrisório do modernismo fez abater sobre as práticas artísticas, desconfiando de uma característica fundamental e tradicional da prática do desenho no interior das belas-artes: o virtuosismo. Se atentarmos um pouco no estatuto peculiar do desenho no interior do ensino das artes visuais, facilmente compreendemos que o desenho possui uma semelhança curiosa em relação à aprendizagem musical, ou ao ensino da dança em termos clássicos. Em qualquer destes casos existe uma necessidade interna de promover uma proficiência que passa por ser não-ideológica, isto é, pretende configurar-se como uma destreza da mão sem estilo, uma capacidade de representação desvinculada de qualquer ideia sistemática sobre os mecanismos e processos do próprio primado de representação que

Ihe subjaz. De facto, o desenho é normalmente ensinado como uma técnica de representação, um sistema de recursos que implica determinadas competências específicas, bem como o domínio de códigos, de convenções em relação à forma como o mundo pode ser convertido em linha. Repare-se: a sofisticação do desenho como processo de representação é inerente ao facto de o desenho ser o que não existe no nosso sistema perceptivo – o desenho é linha, demarcação, fronteira, contorno das coisas, convenção sobre o interior e o exterior.

2.

Nesse sentido, o desenho é uma complexa metodologia de representação. Por vezes é uma navegação dentro de sistemas representacionais com códigos fortemente delimitados, claramente codificados, como acontece com o desenho técnico ou o desenho científico. Outras vezes, no entanto, o desenho – sobretudo quando usado em fases preparatórias dos processos artísticos ou arquitectónicos –, parece existir numa aparente liberdade, corporalizando uma mitologia da arte ou da criação em geral, como o domínio do não-pensado. Esta forma de encarar o desenho, que surge frequentemente ligada a uma mitologia do carácter hipoteticamente livre do desenho infantil, ou do desenho automático, foi instaurando uma segunda aporia, a de que o desenho é um campo que materializa uma ligação não mediada entre a mão e o espírito como uma corrente eléctrica que deixasse sobre o papel uma marca que seria a evidência de uma verdade íntima e profunda da arte – a sua autenticidade tornada escrita.

3.

Creio, pelo contrário, que o desenho, sendo uma actividade que possui inúmeras utilizações e universos de relevância comunicacional, sofre, por isso mesmo, de uma grande dificuldade de limitação de campo. Esta delimitação não existindo nem sob forma adjectivada, torna as coisas mais difíceis em termos de enquadramento, filiação e análise.. A fotografia, que efectuou um percurso semelhante, desde a sua descoberta técnica ao desenvolvimento da sua versão canónica artística, à sua pulverização pela democratização da produção imagética e o seu resgate posterior pelo interior das práticas (e dos mercados) artísticos, possui, com enormes vantagens, a versão substantivada do adjectivo “fotográfico” que resolve muitos destes problemas da diluição social, funcional e epistemológica do campo. Fala-se *do fotográfico* e entende-se a referência a um campo que nasce da produção imagética da fotografia, mas pode, nomeadamente, investir-se noutros suportes, não sendo necessário pensar no que fica dentro ou fora desse campo esborratado. No caso do desenho, a dificuldade reside também na forma como a sua prática é parte integrante do nosso reconhecimento do mundo como representação, não produzindo, portanto, qualquer distância (estética, epistemológica ou cognitiva) senão no momento em que não nos outorgamos competências na produção de imagens verosímeis ou miméticas. Dito por outras palavras, o desenho transformou-se muito cedo num problema de reconhecimento dos processos representacionais, o que é tanto mais surpreendente quanto nos lembramos que a democratização do desenho é, também ela, uma

consequência da vulgarização do uso do lápis e do papel, ou seja, uma herança do século XVIII. É o lápis que faz do desenho uma possibilidade transitória de representação – e de escrita – transformando a prática do desenho numa actividade não só cumulativa, mas também subtractiva. A partir da generalização do lápis o desenho pode ser apagado, corrigido, refeito, passando a corporalizar uma poética do transitório e, portanto, também, do campo didáctico como, mais tarde, o campo da experimentação por excelência. Neste âmbito, basta recordar o curioso e iconoclasta *Erased De Kooning*, de Robert Rauschenberg, para compreendermos a potência do apagamento como processo artístico concomitante com o desenho enquanto prática corrigível. Poderíamos dizer que, no interior do desenho como dispositivo de representação existe uma tradição racionalista e experimental. Racionalista pelos dois momentos em que a sua afirmação foi essencial para as transformações das tipologias representativas (no Renascimento e no século XVIII); experimental porque o desenho desenvolveu procedimentos nos quais a documentação e o registo, a compreensão da fenomenologia da visão e da representação, o carácter prospectivo e a produção de uma escrita tiveram lugar – por vezes mesmo a partir de regras gramaticais estritas, se bem que contingentes, como em Sol Lewitt.

Ora esta multiplicidade funcional e operativa é, no interior das práticas artísticas, acompanhada do desenvolvimento de poéticas, quer formais, quer discursivas, numa pluralidade de usos que não possui qualquer paralelo nas restantes metodologias de representação.

4.

O desenho, no contexto das práticas arquitectónicas, conhece ainda uma duplicidade particularmente interessante. Por um lado, o desenho, quer como anotação, quer como representação do campo visual, quer como escrita de projecto, ocupa um espaço assinalável no trabalho do arquitecto – e o desenvolvimento de estéticas de produção de desenho, por vezes quase diarísticas, de viagem, registo e anotação, faz parte da estética do processo arquitectónico, por vezes inseparáveis do exercício e da prática do projecto. Por outro lado, é através do desenho que a representação rigorosa da arquitectura é efectuada, através de um conjunto de códigos que atravessam a cadeia produtiva da arquitectura enquanto tal, no mesmo sentido do desenho científico, que podem ser lidos por vários agentes do processo arquitectónico e cujas regras são objecto de aprendizagem enquanto léxico de tradução. No entanto, mesmo neste caso, o desenho de arquitectura possui, nomeadamente após a generalização dos processos digitais, o desenvolvimento de poéticas da representação rigorosa, na medida em que existe uma margem de amplitude para a definição das metodologias representacionais – e quantas vezes não se identificam, nos desenhos de estudantes de arquitectura, estéticas de representação dos seus modelos.

O desenho de arquitecto veio ainda a substituir, no imaginário das poéticas de representação, o desenho dos escultores, ambos unidos na estranha relação entre tridimensionalidade e o seu correlato representacional nas duas dimensões. A escultura, na sua separação da estatuária,

veio a incorporar algumas metodologias da representação oriundas das disciplinas de projecto, numa transferência que se foi progressivamente afirmado desde as vanguardas russas.

O desenho possui, portanto, uma enorme resiliência, uma adaptabilidade que advém do facto de ser uma prática e não uma disciplina, um *medium* ou mesmo um dispositivo.

5.

A exposição *Caveiras, casas, pedras e uma figueira* reúne desenhos de tipologias muito diversas de artistas e arquitectos, dois dos quais são ambas as coisas. Para compreender um pouco a exposição, é necessário esclarecer que ela advém de um convite que me foi dirigido pela directora do Atelier-Museu Júlio Pomar, Sara Antónia Matos, no sentido de pensar uma exposição de desenho que cruzasse arquitectura e arte. O ponto de partida foram um conjunto de desenhos e gravuras de Júlio Pomar que apresentam caveiras e esqueletos – arquitecturas do corpo, por assim dizer. As caveiras de Pomar, tão diversas e separadas no tempo, não podem ser remetidas (somente) para o campo das *vanitas*, para o confronto com o tempo e com a fragilidade da existência. Possuem uma dimensão muito menos simbólica, muito mais crua, de tentar compreender a estrutura – ou seja, a razão da forma – de um corpo. Claro que lhes rói o fantasma de Goya, por vezes de Bacon, claro que são objectos muito diversos entre si, desde anotações, a desenhos complexos, ou mesmo gravuras. Não foi a partir dessas possíveis e legítimas ligações que o interesse pelas caveiras e pelas ossadas me foi despertado, mas porque neles está patente a necessidade de confronto com a razão material e eficiente (em termos aristotélicos) da forma e essa tentativa de compreensão corresponde a uma necessidade que está na própria génese da possibilidade do desenho como estrutura. Durante a preparação da exposição surgiu um caderno com um grande conjunto de desenhos de figueiras realizados na primeira metade da década de sessenta. Estes desenhos, de facto, não são da figueira, mas da forma como uma figueira pode ser compreendida no movimento que o subtil vento lhe confere. Por todos os motivos é um conjunto de desenhos excepcional, quase uma aplicação dos preceitos de Leonardo sobre o desenho do vento – como se pode representar o que é irrepresentável? Como no filme de Joris Ivens (mas muito antes) Pomar tenta desenhar o que não é representável e consegue, naturalmente fracassando (em cada um dos desenhos) e conseguindo (na série) afagar o problema da representação do inefável, do subtil e do fugidio. Nesse sentido, a contraposição entre o propósito de compreensão das figueiras (tão sólidas e só compreensíveis pelo relance) e a natureza da representação do interior estrutural do corpo (do que nos é invisível) presente nos desenhos das caveiras corresponde a duas faces da mesma prática do desenho, na sua mais tocante humildade.

6.

A partir daqui, a relação com os desenhos de arquitectura de Álvaro Siza Vieira surgiram a partir da necessidade de mostrar os métodos completamente distintos de usar o desenho como modo

de pensamento e compreensão do próprio processo criativo. O caso dos desenhos do projecto de Haia é aqui proposto de forma exemplar: o primeiro desenho do conjunto é um desenho de trabalho, um desenho que quase nos permite ter a ilusão de que conseguimos aflorar o processo criativo do arquitecto, como um palimpsesto projectivo no qual foram deixadas as múltiplas camadas, unidas pela fragilidade da fita-cola, progressivo, meditativo e com várias instâncias de metodologias de representação coexistentes. Este desenho, por sugestão do próprio arquitecto Siza Vieira, é confrontado com os desenhos exactos de representação arquitectónica que lhe sucederam, sendo evidente a forma de fixação do processo arquitectónico, mas também as diferenças das várias etapas do processo representacional do desenho. A este conjunto sobrevém ainda um outro, de desenhos à mão levantada, esboços, que correspondem ainda a uma terceira instância das poéticas metodológicas da arquitectura.

7.

Os desenhos de Luís Noronha da Costa são desenhos de arquitecto, embora o autor seja mais conhecido como pintor. O percurso de arquitecto de Noronha da Costa foi intenso, mas só resta uma obra edificada, a casa no Algarve de que se apresenta um desenho. Os restantes projectos nunca conheceram a concretização edificada, mas deles restam inúmeros desenhos, a requererem uma exposição mais exaustiva. O que é impressionante nos vários conjuntos de desenhos que agora se reuniram é, não só o que revelam do pensamento arquitectónico do seu autor (evidentemente resultado de um conhecimento crítico profundo do modernismo *a caminho* e em diversas tentativas da sua superação), como também demonstrações de uma metodologia de projecto que usa o desenho à mão levantada, instaurando-se este como princípio operativo do pensamento espacial. Não é sequer necessário referir o seu virtuosismo e a sua importância como desenho – que, paradoxalmente, fornecem um diferente enquadramento da sua pintura porque a maceração do entendimento do espaço, via desenho, parece demitir a metodologia do modelo tridimensional como ferramenta arquitectónica. O espaço é representado, tornado a representar como uma escultura, mas também como uma escrita que testa as suas diferentes modalidades operativas e estilísticas, quase podendo cada um deles ser isolado como um desenho na sua dimensão especulativa. Assim, a inclusão na exposição de fragmentos de anotações que preenchem as páginas de um dos cadernos – aquele que diz respeito ao “Projecto de Murches” – ilumina o carácter de ensaio e erro, de tentativa, rotação, correcção, de ensaio morfológico de volumes, de interiores e exteriores, por vezes já intercalados com pormenores técnicos. Em todos perpassa a mesma acuidade representacional e, sobretudo, a mesma importância do trabalho de desenho como metodologia de pensamento espacial.

8.

Por fim, de Fernando Lanhas são apresentadas três instâncias do seu trabalho: as pedras pintadas, uma escultura que alude à estrutura de uma cabeça e um desenho de arquitectura.

Aparentemente muito diversos, correspondem a uma permanente tentativa de Lanhas de encontrar uma medida das coisas que teria múltiplas expressões no seu percurso, das inscrições na natureza à pintura, passando pelo seu interesse pela ordem cosmológica – quase cosmogónica, na sua escrita.

As pedras pintadas iniciaram-se no final da década de quarenta e são uma chave para a relação entre abstracção e concreção que atravessa a sua obra, um ponto de união entre o seu progressivo reiterado interesse pela ordem do mundo e a representação que configura uma permanente tentativa de compreensão. Sendo pinturas, elas são sobretudo interessantes como desenhos, isto é, como marcas gráficas que configuram uma outra ordem que não a da estrutura dos calhaus rolados, mas uma segunda estrutura compreensiva.

Esta necessidade de compreensão está também presente na máscara, oriunda de um sonho (que Fernando Lanhas anotava sistematicamente) na noite de 22 para 23 de Maio de 1983. Na sua anotação, Lanhas escreveu: “Sonhei que estudava o desenho de um mapa cujo assunto exigia de mim grande cuidado e precisão. A fim de poder fazer o trabalho como queria, estava protegido com uma máscara que me resguardava do exterior e me permitia um exame contínuo ao desenho”.

9.

Um exame contínuo ao desenho poderia ser um segundo título desta exposição. Mas o desenho é, em si mesmo, um exame contínuo: aos processos de compreensão do mundo, às metodologias de o representar, à capacidade de produzir representações, às limitações dos processos representacionais, à possibilidade de construir uma imagem gráfica que define uma poética que, parecendo remeter para o seu exterior, é uma prática recursiva de compreensão.

Não há, portanto, nada tão pouco espontâneo como o desenho, tão macerado, tão protocolado, tão próximo do conceito. É linha de demarcação, fronteira entre um hipotético interior e um possível exterior – e esta é a forma do pensamento humano: isto está dentro, aquilo fora; esta linha liga um ponto a outro e nessa união estabelece uma separação; isto está emaranhado com aquilo e nesse novelo parece haver um segredo; esta linha é hesitante e convulsa como o vento, ou como uma ladainha e nessa convulsão parece estar uma sabedoria.

O desenho é, então, uma ossatura do mundo tal como o podemos compreender.

Curiosamente, nunca como o conseguimos ver.

Delfim Sardo

01.11.2013 / 16.02.2014