

- 1 LA CORNE DE SAINTE-PALAYE, Jean-Baptiste de, "Letter to M. de Bachaumont on taste in the Arts and Letters", Em HARRISON, WOOD & GAIGER (eds.), *Art in Theory 1648-1815*, Londres, Blackwell Publishing, 2000. Tradução do autor.
- 2 "For a drawing's basic ingredients are strokes or marks which have a symbolic relationship with experience, not a direct, overall similarity with anything real." RAWSON, Philip, *Drawing*, (2ª ed.), Filadélfia, University of Pennsylvania Press, 1987, p. 1.
- 3 John Willats, sobre o sistema de denotação utilizado na representação, refere quatro entidades que devem ser tomadas em conta: «*The Picture as a physical object is made up of marks (dots, lines, or areas), and these marks represent picture primitives. Picture primitives denote corresponding scene primitives, such as edges or corners, or faces, or whole volumes. Finally, combinations of these scene primitives can represent objects*», WILLATS, John, *Art and Representation*, Princeton University Press, 1997, p. 94.
- 4 «*Local analysis suggests that certain shapes can be interpreted as representing certain objects, but a particular shape can usually be interpreted in more than one way*», Willats fazendo referência ao trabalho de A. Gusman. WILLATS, J., *idem*.
- 5 "This graphic style serves the rational intellect's love of clarity, precision, and order, for control and deliberation rule here." COLLIER, Graham, *Form, space and Vision*, (4ª ed.), New Jersey, Prentice-Hall, 1985, p. 24.
- 6 «*A diferencia de los otros signos cabe a la señal una función menos pasiva en cuanto a comunicación e información, pues su objeto tiene el sentido de una indicación, una orden, advertencia, prohibición o instrucción, no tanto de carácter comunicativo sino convocador más bien de una reacción inmediata por parte del observador*», FRUTIGER, Adrian, *Signos, Símbolos, Marcas, Señales*, Barcelona, GG, 1995, p. 270.

DESENHO PROTOCOLAR. INSCREVENDO A AÇÃO, A PARTIR DE GÜNTER BRUS

"—Do you see the act of drawing as a performance?"

"—Oh, what a funny question. I think performance is when other people are looking, I guess, so no. It's rehearsing by myself. It's creating the material by myself."

Trisha Brown, Hendel Teicher: entrevista

"You can draw anything - it's just a drawing"

Günter Brus

1. Introdução

Este texto constitui uma aproximação, necessariamente parcial, aos desenhos que se assumem como protocolos. Protocolo, para além da sua aceção social e computacional, é uma expressão que ativa um espaço paradoxal e heterogéneo na relação que o desenho estabelece com um contexto performativo. O nome refere-se indistintamente às instruções visuais que formalizam a ligação entre o artista e o executante¹; aos modelos de uma ação²; ao desenho como catalisador de possibilidades³; como estratégia psicológica na manipulação de comportamentos⁴; mas também às descrições do processo de resolução criativa de um problema⁵.

Nas suas diversas formas, o aparecimento espontâneo do nome, frequentemente diluído em textos avulsos, transporta para o desenho o sentido comum do registo de um ato público, mas também o conjunto de indicações que prece-

dem e ativam esse ato: este caráter proto-performativo é manifesto na sua própria etimologia, como primeira folha colada num documento (*prôtos*=primeiro + *kollea*=cola).

'Protocolo' é pois o nome que qualifica este espaço do desenho, que antecipa, instiga ou orienta uma ação performativa, e que frequentemente se confunde com ela nas suas razões de atuar.

Ao pretendermos explorar a fundo esta dinâmica protocolar, queremos focar as estratégias pelas quais o desenho inscreve a ação, como imagem e como ato, num espaço virtual, mas também como constrói o elemento impressivo capaz de ativar uma resposta que já não é contemplativa, mas acional.

A aproximação a um espaço tão heterogêneo não pode ser feita senão de forma casuística, construída ou adaptada à singularidade de cada objeto. Também por isso, esta abordagem inicia-se num grupo concreto de desenhos de Günter Brus, tomados como partituras de ações nunca realizadas, inseparáveis da prática performativa que as molda e que é por elas moldada.

2. Tornar os verbos visíveis

Em meados da década de sessenta, Günter Brus (Áustria, 1938) realizou vários desenhos na esfera de uma prática performativa centrada na análise do corpo e obsessão pelos seus limites. O caráter subversivo das ações e a radicalização da sua relação com o público levaram-no ao exílio forçado e, gradualmente, a substituir a experiência direta da ação pela sua representação em imagens-poema.

Aktionsskizze (esboço de ação), *Ablauf einer Aktion* (decurso de uma ação), *Partitur* (partitura) e *Aktionsskizzenheft* (caderno de ação) são os nomes que designam, no desenho de Brus, o lugar da inscrição de uma *performance* virtual. Ativam um espaço, que designaremos de protocolar, onde a relação entre intenção de agir e resultados da ação é formalizada enquanto imagem e ato de desenho.

Embora próximos na sua designação, estes nomes revelam intencionalidades e matizes distintos na correspondência que estabelecem com o ato performativo: oscilam entre a condição de programa, a de documento de ações não realizadas, e a de veículo de ações substitutas que o corpo não quer ou não pode executar sobre si próprio, redirecionando-as para o papel.

Escavar a superfície desta relação protocolar entre o desenho e processos performativos na arte contemporânea é confrontar-nos com um espaço que se manteve discreto sob a espetacularidade da encenação mediática com que a fotografia e o vídeo constroem a experiência da *performance*.

Esta descrição é sintomática da sua própria condição instrumental, «*tão intrínseca à obra concluída como o martelo do escultor ou o cavalete do pintor*» (Goodman, 1976, p. 127), o que torna os desenhos da *performance* dispensáveis após a execução. Mas também o é da dificuldade em fixar a ação do corpo, nos seus movimentos, impulsos e transições, num sistema combinatório que a apreendida pelos seus critérios qualitativos, em vez de medições quantitativas, ao mesmo tempo que a inscreve no espaço e na duração de um acontecimento que ainda não teve lugar.

Do mesmo modo que as notações coreográficas emergentes na segunda metade do século xx, com os quais partilham preocupações óbvias (Louppe, 1994), também os desenhos usados para ensaiar, ativar, controlar ou, de qualquer outro modo, representar estes processos performativos, não podem ser desligados das estratégias singulares com que cada artista prepara o corpo para uma atividade gestual, visualizando as variantes da sua encenação.

Como lugares de uma autografia — de onde é possível reconstituir, pela reciprocidade entre gesto e imagem mental, as razões mais íntimas da ação — estes desenhos constituem-se como idioleto, inventado em circuito fechado entre o corpo, o espaço imaginado e os objetos da *performance*, ininteligível fora do quadro de referências do próprio autor.

Mas a urgência em transcrever a representação interna que o artista tem da ação enquanto a realiza, para a visão externa e intermitente da lente fotográfica, impõe ao desenho outra direção, dialógica e colaborativa. Esta direção situa frequentemente o desenho da *performance* noutro contexto de receção, habitualmente dominado por sistemas anónimos de instrução como o pictograma e o *storyboard*, e protocolos de representação como o mapa e o diagrama, numa amálgama de convenções representativas que o desenhador não inventa, mas habita pelo seu valor de uso, como estratégia para «*tornar os verbos visíveis*» (Tufté, 1997, p. 55).

O impulso que origina este desenho ocorre como uma aproximação imaginária à hipótese prévia de um acontecimento. Sabe-se que a perceção de um acontecimento depende não só do momento presente, mas da forma como o comparamos com a recordação do que o antecedeu, e para onde suspeitamos que ele se dirige (Biringier, 2008, p. 19). Em ações com elevado grau de complexidade, como são as análises corporais de Günter Brus a que estes desenhos se referem, tais memórias e expectativas nunca estão fixas. Definem-se pelo reajustamento constante das nossas perceções e conhecimentos.

Os desenhos protocolares refletem, assim, uma quase impossibilidade: explicar o modo em que, durante o processo de criação de uma sequência temporal, um coreógrafo, encenador, realizador ou *performer* concebe a imagem global da sua obra, ao mesmo tempo que estabelece a ação detalhada dos diferentes acontecimentos; não é por isso possível perceber o processo performativo na sua globalidade, se ele não estiver disponível como uma imagem sinóptica. Isto é assim «*ainda que o meio seja auditivo e a estrutura que se observa não seja uma imagem imóvel, mas uma sucessão de ações que decorrem no tempo*» (Arnheim, 1992, p. 37).

Ao mesmo tempo, estes desenhos comportam na sua génese um elemento impressivo pelo qual o autor se compromete, ou instiga outros, a agir de certa maneira, orientando ou desorientando o desenrolar do acontecimento.

Os desenhos generativos da *performance* veem, por isso, acompanhados da promessa implícita de nos fazer ver, no decurso de uma ação, o que é sucessivo como simultâneo, o que é contingente como necessário, o que é inconsistente como lógico, na tentativa de inscreverem o tecido sensível do movimento na matéria visível e estável do traço.

Ora esta promessa tem quase sempre um sentido único: utiliza o desenho como documento para reconstituir a ação, transformando-o numa espora da

memória (Phelan, 1996); reconhece que o poder sedutor destes desenhos, transformados em documentos, está em parte no facto deles próprios solicitarem uma visão que sempre chega tarde de mais aos acontecimentos (Blocker, 2004, p. xi); uma visão para a qual a ação prevista é já um facto consumado. Olha-se como se a superfície do desenho não fosse opaca, ela própria um espaço performativo sem audiência onde não se pensa para atuar, pensa-se com ações.

Mas se o desenho pode ser o modelo clarificador da ação em contextos performativos, podemos considerar o sentido contrário? Pode o ato performativo clarificar as motivações e as estratégias do desenho, estabelecendo com ele uma relação, ainda que imaginária, de estímulo-resposta?

3. O modelo da ação

O percurso de Günter Brus é particularmente revelador do recurso ao desenho como um protocolo instrutório, onde se estabelece o nexos das sequências espaciais do movimento do corpo. Embora admita, nas suas configurações, múltiplas variantes desse movimento, entende frequentemente a ação como a expressão de um programa que se confunde com o que o próprio desenho enuncia. Num comentário feito a propósito da aquisição de *Ablauf einer Aktion* pela Tate Modern, o autor refere que «os desenhos eram sempre feitos antes das ações, outros desenhos não. Contudo, havia frequentemente fugas ao conceito original feitas durante a ação propriamente dita» (Tate, 1988, p. 497-9).

Esta arte da fuga, como qualquer ato performativo, supõe sempre a consciência de uma duplicação (Carlson, 2004, p. 5), através da qual a experiência efetiva da ação é mentalmente comparada com a recordação ou idealização do modelo original dessa mesma ação. Ao mesmo tempo, desenvolve-se como um desvio do movimento idealizado pelo desenho (que se constitui como memória externa), numa fricção produtiva entre a representação prévia e provisória da ação a realizar, e as solicitações que emergem das circunstâncias do próprio acontecimento.

Mas é sobretudo na frustração produzida pela inadequação entre a representação interna da ação, formulada como imagem mental enquanto a ação se faz, e o que se percebe na evidência notarial dos documentos que dela resultam, que a lógica protocolar do desenho de Günter Brus se configura. Como processo gráfico, a gênese dos desenhos protocolares é inseparável da insatisfação⁶ pelo modo como a documentação fotográfica e fílmica da sua primeira ação de «Auto-Pintura» (*Selbstbemalung*), denominada *Ana* (1964), é conduzida — a interferência da câmara fotográfica de Siegfried Klein, mais do que documentar o acontecimento, integra-o como um coparticipante do real, mudando a distância e o ponto de vista a partir do qual foi pensado; desfocando constantemente o corpo, incapaz de acompanhar a progressão da sequência espacial do movimento (Faber, 2005, p. 9).

Ora se estas marcas podem ser hoje vistas como metáforas visuais da lacónica afirmação de que «as ações devem ser documentadas como um acidente rodoviário, como um evento sensacional» (Nitsch, 1979), são também a causa da dependência da representação da *performance* à representação do desenho: o lápis providen-

cia o que a grande angular não consegue — o acesso coreográfico à consciência do próprio corpo enquanto age, mas como se fosse visto pelo olhar de outro.

Enquanto algumas notações coreográficas exploram o nexos entre ações a partir de padrões de elementos aleatórios — Merce Cunningham via nas imperfeições da folha os traços de um desenho imanente, prévio à intervenção humana — os desenhos protocolares de Brus refletem um forte impulso positivo, que se sobrepõe à percepção háptica do próprio movimento. São a expressão de uma retórica da pose onde o decurso da ação é conceptualmente fixado como *tableaux vivants*, antecipando ou desenvolvendo a intenção cénica da fotografia. De facto, o próprio espaço performativo de Günter Brus está fortemente vinculado à metáfora da janela, ela própria fundadora do espaço cúbico teatral, que converte a *performance* numa representação quase pictórica e, por extensão, o desenho numa representação quase cénica. Se as primeiras ações de Günter Brus se configuram, pois, como a ampliação de uma atitude pictórica ao espaço, o seu desenho supõe um movimento inverso: o da concentração de uma atitude performativa na superfície da imagem. Desenhar torna-se uma espécie de resistência à tendência em transformar a ação num espetáculo documental.

Que interferências ocorrem, então, entre o processo do desenho e a ação imaginada? Que estratégias definem o sentido protocolar deste desenho?

Considere-se, como campo onde estas questões emergem, dois desenhos: *Ablauf einer Aktion* e *Aktionsskizze*. Praticamente contemporâneos um do outro, ambos descrevem ações que, por razões distintas, nunca existiram fora da sua condição de partitura. São, na verdadeira aceção da palavra, atos em reserva, anotações de gestos, movimentos, objetos, sonoridades, espaços, aproximações a uma retórica da pose que se ensaia na sua condição de esboço, como possibilidade adiada. Este estado de partitura contém por si só e em suspenso toda a poética do ato performativo (Louppe, 2012, p. 361). Fora do seu caráter puramente instrumental, designa a obra sem a executar: inscreve o gesto na esfera da ação, mas distingue claramente, na aceção de Agamben (1993, p. 141), o atuar (*agere*) do fazer (*facere*). O desenho protocolar de Brus faz (*fit*) a ação, mas não atua (*agitur*).

4. Caso 1: *Ablauf Einer Aktion*, 1966.

Em 1966, Brus começa a planear uma ação baseada numa «estrutura singular marcadamente musical» (Tate, 1988). De forma minuciosa, o *Decurso de Uma Ação* é concebido como partitura coreográfica em 17 desenhos. Recorrendo à palavra, à notação e à imagem, a partitura situa o corpo no chão e ligado pelos tornozelos ao canto de uma sala, descreve os vários movimentos pendulares entre uma parede e outra, as distensões e contrações da figura, enquanto estabelece as relações combinatórias com os diversos sons e adereços que, de forma inconsistente, organizam a ação em uns precisos 56 minutos⁷. Originalmente planeada para a *Galerie Nachst St. Stephan* em Viena, a ação seria cancelada momentos antes pelo seu diretor com o argumento de ser «demasiado monolí-

tica». Em contraste com outras ações, nenhuma fotografia por isso existe. *Ablauf einer Aktion* é, na verdade, a partitura de uma ação nunca executada, uma *performance* ficcionada enquanto desenho.

Como cria o desenho a ficção desta *performance*?

Tem sido proposto (Kosslyn *et al*, 2006, p. 4) que a construção das imagens mentais decorre frequentemente de uma exploração entre representações discursivas ou proposicionais, e imagens pictóricas ou analógicas. O termo impõe por si mesmo algumas considerações prévias. Uma imagem mental ocorre quando a representação de um tipo, gerada durante as fases iniciais da percepção, é ativada, mas sem a presença efetiva de um estímulo. Estas representações conservam as propriedades perceptíveis do estímulo, e em última instância originam a experiência subjetiva da representação. Esta formulação, como defende Stephen Kosslyn, não limita a imagem mental à modalidade visual. Admite a experiência paralela, por vezes sobreposta, de imagens mentais auditivas, tácteis, cinéticas, entre outras (Kosslyn, 2006, pp. 3-4). Por outro lado, quando a mente se compromete com uma ideia que se expressa graficamente, ativa sempre um jogo de representações onde *mapas* e *espelhos* interagem em diferentes graus (Gombrich, 1986, p. 139). Será então neste jogo exploratório que *Ablauf einer Aktion* protocoliza o nexa entre corpo e ação.

A hipótese deste protocolo pode então ser enunciada em duas instâncias: como *diagrama-movimento*, onde o imaginário da ação é construído de forma ideográfica, embora não necessariamente abstrata, em que imagens cinéticas e sensações somáticas se condensam; e como *figura*, onde o imaginário da ação é essencialmente pictórico, analógico e cénico.

Esta distinção é, obviamente, uma ficção operativa, uma vez que a formulação mental da ação, quando mediada pelo desenho, integra indistintamente informação pictórica e informação proposicional, mapas e espelhos; e é impossível, na prática, separar o imaginário pictórico (analógico) do imaginário discursivo e proposicional (arbitrário), que é muitas vezes a base do diagrama, mas também da figura (Goldschmidt, 1991, p. 131), mesmo quando a partitura é eminentemente pictórica.

Mas a distinção tem a vantagem de posicionar o pensamento que origina a ação, enquanto ato de desenho, numa interação constante entre duas modalidades conceptuais. Seguindo Gabriela Goldschmidt, podemos designá-las de *vendo-como* e *vendo-que* (*seeing as/seeing that*).

Para Goldschmidt, num texto seminal sobre o uso dialógico do desenho, o desenhador *vê-como* quando recorre a uma argumentação figural ou *gestáltica* enquanto desenha; e *vê-que* quando avança com argumentos não figurais relativos ao objeto que concebe/percebe (1991, p. 132). As discrepâncias que ocorrem entre estas duas formas de pensar com o desenho são o impulso que modela conceptualmente a ação no desenho; são, provavelmente, o que também explica que as representações indicando a posição do corpo no espaço não coincidam com o guião escrito nas duas primeiras folhas da partitura (Tate, 1988).

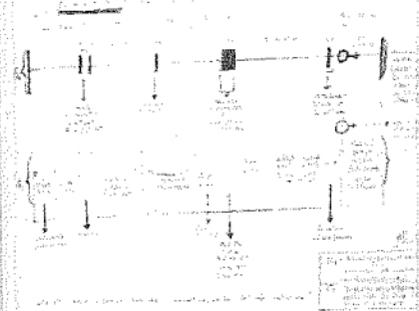


Fig. 1

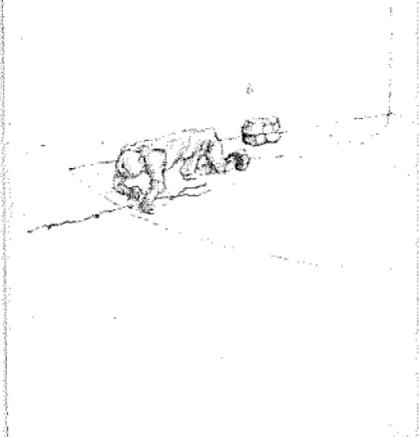


Fig. 3

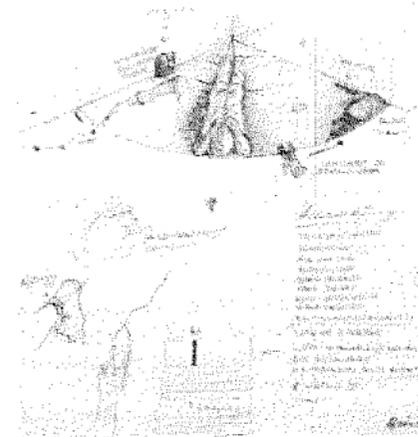


Fig. 2



Fig. 4

Fig. 1-4. Günter Brus, *Ablauf einer Aktion* (4 de 17 folhas), 1966. Esferográfica sobre papel, 200 x 210 mm (cada)

O que *Ablauf einer Aktion* figura é o que nunca seria observável no campo do visível: o *diagrama do movimento*. Este diagrama surge associado a uma necessidade muito particular de inscrever o corpo no espaço, através da trajetória de um movimento. Basta pensarmos nas notações dos coreógrafos, nos protocolos singulares concebidos em contexto colaborativo, como o ciclo RSVP de Lawrence Halprin (1969) ou, noutro contexto, o sistema das transcrições de Bernard Tschumi. Mais do que uma abstração explicativa, uma estrutura ou cartografia de um território existente ou já imaginado, o diagrama reclama no desenho protocolar um estado de instabilidade, de fluxo, do traço como a aparência de uma desapareição, que permite visualizar o movimento como um primeiro perceto, distinto, embora acoplado a um corpo.

Nesse sentido, um diagrama entende-se como tempo verbal de um verbo — diagramar — e atua como uma superfície onde a memória daquilo que ainda não existe se inscreve no espaço. Não sendo a forma do movimento, que é por definição informe, o diagrama-movimento posiciona-se no desenho como refração da ideia de forma: como *informação*, *transformação* e *performance* (Somol, 1999, p. 8). É um dispositivo de representação, pelo qual a mente procura revelar estruturas latentes de organização; mas é sobretudo um dispositivo generativo e performativo, que atua como condição intermédia entre a interioridade e a anterioridade (Eisenman, 1999, p. 28) da ação performativa, dissolvendo as distinções ontológicas entre o corpo, o movimento e o espaço de atuação. É pois o lugar de mediação onde, na expressão de Paul Virilio, a geografia se encontra com a coreografia (1994, p. 36).

Ablauf einer Aktion recorre a um processo semelhante. O diagrama-movimento surge como a formação de um espaço transcendental onde o movimento ocorre, que na notação coreográfica se chamaria *zona* (Gil, 2001) ou *cinesfera* (Laban), e que é geralmente percebido como um espaço topológico e mutável, gerado pelo conjunto dos movimentos que nos ligam ao mundo, limitados à localização imediata do corpo. Em Trisha Brown, por exemplo, esse diagrama assume a forma de um cuboide, em cujos vértices se dispõem as notações que protocolizam a ordem do movimento no solo *Locus*, de 1975; para Rudolf von Laban, esse espaço, consubstancial ao corpo, surge como um icosaedro invisível, onde se revelam e ativam, nas suas vinte faces triangulares, os movimentos possíveis. Pese embora esta aparência geométrica (há uma inclinação para a geometria quando se projeta), o diagrama-movimento responde mais a um sentir cinestésico e deslizando entre o corpo e o espaço, do que a uma visão euclidiana que reduz o movimento à estabilidade de uma forma. Estas formas espaciais, quando desenhadas, emanam de *esquemas-imagéticos* (Johnson, 1987). Esquemas-imagéticos são padrões incorporados, formulados a partir das experiências sensoriais e percetivas do corpo quando interage com e se move no mundo, e manifestas como metáforas espaciais que organizam o pensamento e a ação: contentor-conteúdo; centro-periferia; interior-exterior, superior-inferior, entre outras. São por isso formas paradoxais, como sugere José Gil: concebem-se como movimentos do corpo visto do interior. São formas que incham, esvaziam-se e desgastam-se.

Em *Decurso da Ação*, a consciência dessa *zona* é ativada como um diagrama no chão (como o fazem com frequência os coreógrafos), com a aparência pendular de um quarto de círculo, que se prolonga pelo espaço na medida imposta pelo corpo do artista, mais a extensão da correia que o fixa à parede. Apenas o braço pode deslizar para lá desta *zona* desenhada de contenção, o que Brus planeou fazer «*nunca, uma vez ou frequentemente*», abrindo à possibilidade de fuga ao modelo original da ação. A conceção desta *zona* como diagrama incorporado, revela a complexidade deste dispositivo no desenho protocolar: concebe-o como um processo que amplia, mas também constrange e limita, o movimento pensado. Participa do próprio jogo da *performance* de submissão voluntária sobre o qual a obra de Brus se constrói. O corpo atuante deixa então de estar limitado pelos seus *habitus* e aptidões anatómicas (Gil, 2001, p. 167), para se inscrever num novo espaço onde o movimento se molda, e que é por ele moldado, como um dispositivo disciplinar que se expressa na linha desenhada. Como recurso gráfico, uma linha é sempre percebida como a experiência direta de um movimento, mas também como proibição: parafraseando Richard Serra, desenhar uma linha é fazer um corte. O diagrama-movimento não é, no entanto, o conjunto de traços pendulares que, no desenho de Brus, sugerem trajetórias inscritas no chão, percebidas por um olhar mais literal como marcações num palco. Não que o corpo não as possa seguir como linhas projetadas de uma instrução, ou sujeitar-se sem questionar aos espaços delimitados pela sua inscrição imaginária no papel. Mas a sua função é outra, que Eisenman identificou na sua estimulante reivindicação da performatividade do diagrama:

«[Os] traços sugerem relações potenciais, que tanto podem gerar como emergir de figuras prévias reprimidas e desarticuladas. Mas os traços em si mesmo não são generativos (...). É necessário um mecanismo diagramático que permita a preservação e suspensão, e que possa simultaneamente abrir a repressão à possibilidade de gerar figuras (...) alternativas, contidas nestes traços».

Há pois um momento, nos desenhos de *Ablauf einer Aktion*, onde o diagrama se transforma em *figura*. Como recorda Gombrich (1982, p. 139), a propensão do diagrama em combinar-se com outras instâncias pictóricas emana da necessidade de mostrar as coisas em relações temporais e semânticas, em vez de apenas espaciais. É pois enquanto *figura* que o diagrama corporiza o movimento como esforço de um corpo movendo-se num espaço gravitacional.

No vocabulário cénico onde o desenho de Günter Brus se filia, o termo ‘*figura*’ descreve simultaneamente uma aparência e um comportamento, sem especificar as características que a individualizam como personagem (a palavra alemã *figur* significa indistintamente silhueta, perfil e personagem). É uma representação vaga, percebida como uma massa homogênea e imprecisa, que adquire o seu significado pelo lugar que ocupa entre os outros protagonistas, como «a forma de uma função trágica» (Pravis, 1998, p. 150). No desenho de Brus, a *figura* é um tipo, que convoca a memória específica da análise do corpo como um assunto proibido e apetecido, e onde a economia linear do desenho parece ser o traço de uma ação performativa a realizar, numa filiação ao modernismo austríaco de Egon Schiele a Gustav Klimt.

Mas a *figura* é também uma função do desenho protocolar — um *actante* — que ativa e incorpora o movimento, não apenas na sua condição motora, mas como intenção de agir (mesmo quando, e sobretudo, a *performance* se baseia numa sequência de ações inconsistentes, sem uma relação lógica ou de sentido, como é o caso)⁸.

Assistimos então, em *Ablauf einer Aktion*, à reemergência de um modelo de representação onde a ação se enuncia de forma retórica. Este modelo é semelhante aos esquemas setecentistas de Kellom Tomlinson, que descrevem o movimento subordinando o diagrama coreográfico, o texto e a pauta musical, à imagem-espelho do corpo do *performer*⁹. Contudo, se no espírito barroco e cortesão de Tomlinson, a figura era uma estratégia para introduzir a expressão do olhar como movimento dançado — algo que as notações diagramáticas deixavam de fora — ela parece ser, na partitura performativa de Brus, uma forma de qualificar a ação como *esforço*.

Adaptando o termo da análise do movimento de Rudolf von Laban, a modelação do esforço (*effort-shape*) surge como uma estratégia conceptual para considerar as causas e os efeitos poéticos do movimento, e não apenas a sua disposição espacial. Em qualquer atividade da vida, Laban via o corpo, e por extensão a sua representação enquanto desenho, como uma espécie de partitura orgânica cujo princípio ordenador é o deslocamento do peso (queda vs. balanço). Os outros fatores seriam o fluxo (controlo vs. desprendimento), o espaço e o tempo¹⁰.

A figura de *Ablauf einer Aktion*, na sua representação transparente à maneira de Tomlinson, é também a instância que inscreve o corpo do artista no espaço, mediante variações dos dois movimentos fundamentais associados ao peso: a queda e o balanço (Louppe, 2012, p. 105). Erguer, rastejar, bater (com a cabeça), oscilar, esbarrar, repousar, apunhalar (um pacote): nesta litania de verbos, descrita no guião introdutório da partitura (cf. Tate, 1988), o movimento deixa de ser um ato para se assumir como gesto.

Ao mobilizar uma argumentação figural para conferir um sentido a estes movimentos, ao invés de uma notação puramente descritiva como um *mapa* ou um texto, o desenho protocolar ativa um espaço de informação partilhada entre percepção e ação. A hipótese deste espaço partilhado tem sido proposta desde várias disciplinas (Blakemor e Frith, 2005; Hurley, 2006), e pode resumir-se à seguinte ideia: observar, imaginar, projetar ou de qualquer outro meio representar uma ação, excita em certo grau os mesmos programas motores utilizados para executar essa mesma ação (Blakemor e Frith, 2005, p. 261).

Este espaço partilhado está na base dos processos de imitação comportamental, da antecipação das ações, mas também da capacidade em perceber os motivos do movimento, pelo que seriam as nossas motivações se estivéssemos na mesma situação. Sabe-se que esta *indução involuntária* (Hurley, 2006, p. 212), relacionada com a atividade dos neurónios-espelho no cérebro humano, ocorre não apenas quando observamos diretamente uma ação, mas também quando a imaginamos a partir de uma representação pictórica¹¹.

Pode ser esta a base fisiológica do jogo imagético, que o desenho da *performance* ativa na dialética do «*verendo-como*» e «*verendo-que*» (Goldschmidt, 1991)? Em qualquer caso, é neste jogo que o desenho protocolar se constitui como um

espaço de ensaio prévio — o lugar do esboço — onde o corpo pode testar os seus limites sem arriscar uma realização definitiva; sem que isso suponha um compromisso ou implique consequências.

5. Caso 2: *Aktionsskizze*, 1966-67.

É provavelmente no conjunto de desenhos realizados entre 1966 e 1967, e denominados genericamente como «*Esboços de Ação*», que a lógica protocolar do desenho de Brus se revela na sua singularidade. Nestes desenhos, a ação inscreve-se numa outra instância, comprometida ainda com a figura, mas ensaiada na transferência dos gestos das análises corporais para o desenho. Se *Ablauf einer Aktion* está conceptualmente ligado à promessa de uma *performance* não realizada, por meio de uma partitura semicoreográfica, *Aktionsskizze* é já um desenho autónomo, liberto de uma relação direta com a ação, embora paralelo e complementar à sua experiência.

O desenho já não representa a *figura* cénica com a qual se acede, com alguma transparência, aos dados visuais da ação. Em alternativa, o gesto que (des)figura o corpo no desenho torna-se a expressão direta da corporalidade analítica em torno da qual a atividade performativa de Günter Brus se desenvolve.

Transferencia e contágio motor

Hubert Klocker assinalou isto mesmo, ao considerar que «nos *Esboços de Ação* o instrumento do desenho torna-se um bisturi, e a realidade somática da ação é modelada no papel. Brus continua no desenho o que já não pode levar a cabo na ação. Nestes trabalhos, ele acaba por transportar o intenso carácter somático associado às ações para o papel, através da via direta das terminações nervosas do instrumento do desenho» (1989, p. 107).

‘Esboço’ é, aqui, um nome paradoxal. Não designa o desenho como o domínio da irresolução, teatralização da dúvida ou, como sugere Molina (2007, p. 66), uma percepção equívoca que obriga a constantes mudanças de rumo.

Como um protocolo, este esboço trata de agenciar a ação que seria realizada no corpo, mas transferindo-a para os meios do desenho, constituindo-o como um espaço virtual de realização. É uma ação substituta de um gesto que o corpo já não pode, ou já não quer, realizar sobre si próprio: perfurar, cortar, apunhalar, arrastar, ferir.

Como sugere David Rosand, reivindicando a necessidade de uma nova crítica da imagem desenhada baseada nos atos do desenho, o gesto do desenho é, na sua essência, a projeção metonímica do corpo, e especialmente quando vemos um desenho de figura humana, somos inevitavelmente confrontados com isso (2002, p. 16). O que está, então, em jogo no esboço da ação? O projeto da *performance* ou a tentativa de evitar a sua realização efetiva? Não se trata mais de conformar coreograficamente o corpo ao espaço da *performance*, mas de explorar as suas transformações visuais nos meios, gestos e superfície do desenho.

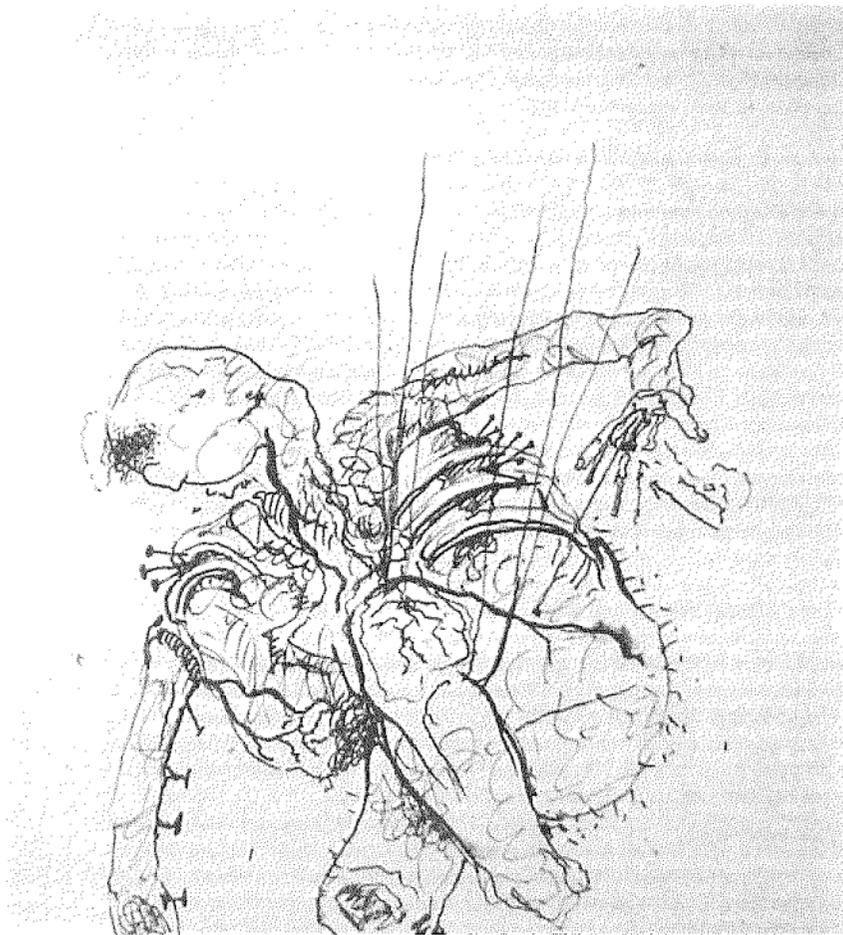


Fig. 5

Fig. 5.
Günter Brus,
Aktionsskizze, 1966-67.
Tinta sobre papel,
202 x 210 mm

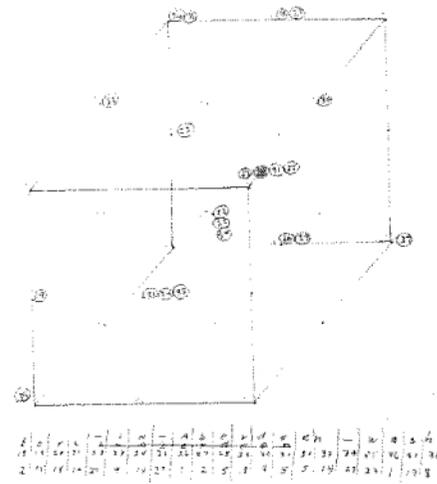


Fig. 6

Fig. 6.
Trisha Brown,
Untitled (Locus), 1975.
Tinta e grafite sobre papel,
476 x 394 mm



Fig. 7

Fig. 7.
Kellon Tomlinson,
Ground Plan With Figures, 1727.
Gravura de H. Fletcher,
in Tomlinson (1735),
The Art of Dancing,
Londres, British Library

Estes gestos, se os entendermos como atos protocolares onde a ação se ensaia sem consequências, são frequentemente determinados pela ação imaginada, fruto de um processo de *indução intencional*, como ocorre quando os adeptos desportivos ou espectadores num filme fazem os gestos que gostariam de ver realizados (Hurley, 2006, p. 212), mas noutro plano. Em certas circunstâncias, este deslocamento pode ocorrer em meios distintos da motivação original — como usar o nó de uma gravata para asfixiar alguém — já que a informações dos meios ou movimentos, e dos fins ou objetivos da ação, é percebida por diferentes áreas motoras do cérebro humano (Hurley, 2006, p. 217).

Este processo cognitivo forma uma unidade funcional entre percepção e ação, gesto e sentido, também no desenho: Chuck Close refere-se ao método de transcrever todo o espetro tonal da fotografia com impressões de toques digitais, nas suas *fingerpaintings*, «como se estivesse acariciando o rosto das pessoas que amava» (Close, 2000, p. 56); e Louise Bourgeois descreve certos desenhos como *malha* ou *tricot*, pela transferência do gesto de traçar e entrelaçar entre si as linhas desenhadas para formar padrões sobre o papel. Estas correspondências não se clarificam no plano da imagem; são geradas na correspondência mais profunda entre sensações somáticas, imagens cinéticas e atos de desenho.

Em qualquer caso, esta dramaturgia do gesto no desenho, percebida nos seus traços, aproxima-se de um contágio motor, um «processo de imitação interna da ação, que desencadeia uma representação dessa mesma ação, através da qual os objetivos e intenções subjacentes se podem inferir a partir do que os nossos objetivos e intenções seriam nas mesmas circunstâncias» (Blakemor e Frith, 2005, p. 265).

Na substância e no caráter irregular do traço, conseguimos reconhecer o corpo. Não o corpo visto ou idealizado para a lente fotográfica do *Decurso de uma Ação*, mas o corpo projetado, imaginado e sentido. Em *Aktionskizze*, o desenho é um processo parasitário de outro ato performativo, onde o corpo se analisa de forma radical, levado a cabo fora do quadro social, tecnológico e semiótico que tradicionalmente o define.

Um performativo infeliz

Na impossibilidade de se concretizarem como *performance*, ou porque o autor finge levar a cabo uma ação que não pretende realmente realizar, estes desenhos protocolares aproximam-se dos performativos infelizes de John L. Austin. Ao contrário de uma linguagem que constata ou descreve um estado de coisas — podendo ser verdadeira ou falsa — os enunciados performativos podem ser apenas felizes (quando se cumprem) ou infelizes, quando o seu propósito não se realiza.

Esta condição de incumprimento é o que muitas vezes permite, no desenho, arriscar sem o compromisso definitivo de uma decisão; ensaiar tudo sem o receio das consequências. Afinal, reconhecendo este espaço impertinente do desenho na construção dos modelos da ação, era isso que Günter Brus (1971) dizia à sua filha Diana: «podes desenhar tudo — é apenas um desenho».

9 de Março de 2012

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio, "Notes on Gesture", *Injunct and History. Essays on the Destruction of Experience*, (1978), London, Verso, 1993, pp. 133-140.
- ARNHEIM, Rudolf, "Space as an Image of Time", *To the Rescue of Art*, Twenty-six Essays, Berkeley: University of California Press, 1992, pp. 35-44.
- BIRTINGER, Johannes, "Thinking Images", *Performance Art Journal*, vol. 30, nº 89, May 2008, pp. 17-37.
- BLAKEMORE, Sarah-Jayne; FRITH, Chris, "The role of motor contagion in the prediction of action", *In Neuropsychologia*, 43, 2005, pp. 260-267.
- BROWN, Trisha, TRICHES, Hendel, "Dancing and Drawing, Trisha Brown, Hendel Teicher / Interview", *In Doucet, Michèle, Trisha Brown, Danse, Précis de Liberté*, (cat. exp.), Marseille, RMN, 1998, pp. 13-33.
- BRUS, Günter, *Günter Brus Handzeichnungen 1969-1971/Drawing 1969-1971*, Köln, New York, Gebr. König, 1971.
- CARLSON, Marvin, *Performance: a critical introduction*, New York, London, Routledge, 2004.
- CLOSE, Chuck, "Putting English on the Stroke: Chuck Close in conversation with Bice Curiger", *Parkett*, Nº 60, 2000, pp. 56-63.
- EISENMAN, Peter, *Diagram Diaries*, London, Thames & Hudson, 1999.
- EVAMY, Michael, *World Without Words*, London, Laurence King Publishing, 2003.
- FABER, Monika, "Exceso pictórico: de la pintura de acción al body-art", *FABER, M.; Brus, G., Günter Brus. Nervous Stillness on the Horizon*, (cat. exp.), MACBA, Barcelona, 2005.
- GIL, José, *Movimento Total. O Corpo e a Dança*, Lisboa, Relógio d'Água, 2001.
- GOEL, Vinod, *Sketches of Thought*, Cambridge (MA)/London, The MIT Press, 1995.
- GOLDSCHMIDT, Gabriela, "The Dialectics of Sketching", *Creativity Research Journal*, vol. 4 (2), 1991, pp. 123-143.
- GOMBRICH, E.H., "Mirror and Map. Theories of Pictorial Representation", *The Image and the Eye, Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford, Phaidon, 1982, pp. 172-214.
- GOODMAN, Nelson, "The Theory of Notation", *The Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols*, (2ª ed.) Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, 1976, pp. 127-173.
- HURLEY, Susan, "Active Perception and Perceiving Action: The Shared Circuits Model" *In GENDLER, Tamar Szabo; HAWTHORNE, John* (eds.), *Perceptual Experience*, Oxford, Clarendon Press, 2006, pp. 205-259.
- JOHNSON, Mark, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, University of Chicago, 1987.
- KLOCKER, Hubert, "Der Zerrümmerte Spiegel / The Shattered Mirror" *In KLOCKER, H.* (ed.), *Wiener Aktionismus 1960-1971 / Viennese Actionism 1960-1971*, Vol. 2, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1989.
- KOSSLYN, Stephen et al., *The Case for Mental Imagery*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2006.
- LOUFFE, Laurence, *Poética da Dança Contemporânea*, Lisboa, Orfeu Negro, 2012.
- LOUFFE, L. (ed.), *Traces of Dance. Drawings and Notations of Choreographers*, Paris, Editions Dis Voir, 1994.
- MASSIRONI, Manfredo, *The Psychology of Graphic Images: Seeing, Drawing, Communicating*, New Jersey, London, LEA, 2002.
- MOLLÁ, Catalina R.; MOLINA, J.J. Gómez, "El dibujo del coreógrafo" *In MOLINA, J.J. G.* (ed.), *La Representación de la Representación: danza, teatro, cine, música*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 89-138.
- MÜSELER, Jochen; VAN DER HEIDJEN, A.H.C.; KERZEL, Dirk (eds.), *Visual Space Perception and Action*, Hove, Psychology Press, 2004, pp. 129-136.
- NICOLAU, Ricardo, "Erwin Wurm: Lisboa Photo 2005" *In Museu Nacional de Arte Contemporânea, Museu do Chiado* (on-line), [In <http://www.museudochiado-ijpmuseus.pt/pt/node/235>](http://www.museudochiado-ijpmuseus.pt/pt/node/235) (consultado em 05.02.2012)
- NITRICH, Hermann, *Das Orgien Mysterien Theater. Die Partituren aller aufgeführten Aktionen 1960-1979*, Viena/Nápoles, Freibord/Studio MORRIS, 1979.
- PESSENTI, Allegra, "Like Shallow Breaths. Drawings by Rachel Whiteread" *In Rachel Whiteread Drawings*, University of California, Los Angeles, Hammer Museum, 2010, pp. 9-23.
- PHELAN, Peggy, "The Ontology of Performance: representation without reproduction" *In Unmarked: the politics of performance*, New York, Routledge, 1996, pp. 146-166.
- PRAVIS, Patrice, *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts and Analysis*, Toronto, University of Toronto Press, 1998.
- ROSAND, David, *Drawing Act. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 2002.
- SARDO, Delíam, "Atlas. Helena Almeida e o uso do desenho", *In Atlas* (cat. exp.), Galeria Filomena Soares, Lisboa.

- SCHECHNER, Richard, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, pp. 35-116.
- SOMOL, R. E., "Dummy Text, or the Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture" In EISENMAN, P., *Diagram Diaries*, London, Thames & Hudson, 1999, pp. 6-25.
- SPERLINGER, Mike, "Order! Conceptual Art's Imperatives", In SPERLINGER, M. (ed.), *Afterthought: new writing on conceptual art*, London, Rachmaninoff's, 2005, pp. 1-26.
- *The Tate Gallery 1984-86. Illustrated Catalogue of Acquisitions*, London, Tate Gallery, (1988).
- TUFTE, Edward R., "Explaining Magic. Pictorial Instructions and Disinformation Design" In *Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative*, Cheshire, Connecticut: Graphic Press, 1997, pp. 55-71.
- VIRILIO, Paul, "Gravitational Space: Interview with Laurence Louppe, Daniel Debbels" In LOUPPE, L. (ed.) *Traces of Dance. Drawings and Notations of Choreographers*, Paris: Editions Dis Voir, 1994.

NOTAS

- 1 Um exemplo são as instruções desenhadas de Sol LeWitt para os *Wall Drawings*, a propósito das quais Mike Sperlinger afirma: "A primeira reivindicação feita por uma instrução é decidirmos em que sentido seguimos os seus termos - sendo os extremos imaginários o protocolo, por um lado, a ser seguido à letra, e o puro jogo no outro (...)" (2005, p. 8).
- 2 Outro exemplo pode ser rastreado nos desenhos preparatórios *Dentro de Mim* (1998), de Helena Almeida, pensados como o espaço de onde emergem as razões para atuar. Sintomaticamente, Sardo nomeia-os como "um jogo de reconhecimento, uma possibilidade de gerar um protocolo de representação tão próximo quanto possível da transitoriedade (...) dos processos mentais" (Sardo, 2006).
- 3 Os desenhos instrutórios, que estão frequentemente na origem das *One Minute Sculptures*, de Erwin Wurm, são outro exemplo paradigmático do uso protocolar do desenho. Eles definem "uma moldura aparentemente rígida, assente num protocolo instrutório, que se percebe adiante admitir variáveis (...) e ser apenas um catalisador de inúmeras possibilidades" (Nicolau, 2005).
- 4 A expressão 'protocolo' é usada por Michael Evamy (2003) para se referir a uma comunicação baseada em imagens, como os desenhos utilizados como propaganda e arma psicológica, pela Divisão de Operações Psicológicas da CIA, durante a operação "Tempestade do Deserto", em 1991 (p. 94).
- 5 O termo protocolo é também recorrente como metodologia de análise do desenho no processo do Design (cf. Goel, 1995, p. 96).
- 6 Não só em contexto performativo, o impulso do desenho resulta frequentemente de um sentimento de frustração pela impossibilidade de conciliar o desejo com a realização (*performance*). A escultora Rachel Whiteread reconhece também este impulso quando admite que, durante as negociações especialmente penosas para o *Holocaust Memorial* em Viena, os desenhos surgiram como pura frustração, e porque eram eles "a única forma de o visualizar e fazê-lo acontecer" (cf. Pesenti, 2010, p. 10).
- 7 A descrição detalhada de cada uma das páginas que compõem esta série de desenhos pode ser encontrada em Tate (1988). A versão digital está disponível em "Gunter Brus: Run-Through of an Action 1966 - Catalogue Entry" in *Tate* (on-line), <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/brus-run-through-of-an-action-t03695/text-catalogue-entry>> (consultado em 02.03.2012).
- 8 Para Anthony Howell (1999), a inconsistência é, a par da repetição e da imobilidade, uma das ações primárias a partir das quais todo o espetro de possibilidades performativas pode ser ensaiado. Surge frequentemente associada à condensação de múltiplos objetivos na mesma ação, por vezes contraditórios entre si. No desenho de Brus, a inconsistência resulta da decomposição da ação em várias tarefas. Reconhecemos a mesma figura nas várias folhas da partitura, mas não o nexo de causalidade que as une. A percepção da causalidade na imagem desenhada está ancorada em processos mnemónicos que, numa sequência, relacionam uma cena com um estado prévio. Genericamente, a causalidade é ativada como resposta cognitiva quando uma estrutura homogênea, ou isotópica, contém algum elemento heterogêneo; mas porque a descontinuidade é apenas parcial, a sequência é ainda reconhecida como um todo, permitindo relacionar a cena presente no desenho, com um estado prévio que o desenho também enuncia (para um desenvolvimento da representação da causalidade na imagem desenhada, cf. Massironi, 2002, pp. 205-214).
- 9 Este aspeto inconsistente, que a partitura de Brus revela nas suas múltiplas folhas, é semelhante na intenção aos procedimentos coreográficos usados por Merce Cunningham para "desfazer a organicidade do corpo", criando sequências não coordenadas entre si, ou séries de movimentos desconectados que se desenrolam ao mesmo tempo no mesmo corpo (cf. Gil, 2001, p. 35).

- 10 O mesmo modelo de representação é ainda visível nas notações coreográficas de V. Nijinsky, no início do século xx, onde o desenho da figura é, no entanto substituído pela fotografia, e o espaço perspetivo de Tomlinson transformado em espaço-inventário (cf. Mollá, Molina, 2007, p. 122).
- 11 A relação entre estes fatores, peso, fluxo, espaço e tempo, gera uma indistinção conceptual entre evento e espaço na representação da ação. Esta indistinção, como tem sido proposto, tem fundamentos biológicos que resultam da necessidade vital de agir num ambiente dinâmico: a representação de um espaço não pode ser devidamente entendida sem informações relacionadas com a ação que fazemos ou estamos predispostos a fazer (Virilio, 1994, 36), e há evidências crescentes de uma unidade funcional entre percepção espacial-visual e ação, que atua não apenas da percepção para a ação, mas também da ação para a percepção, num circuito partilhado (Müsseler et al, 2004, p. 131).
- 12 A recente proibição, por parte da UEFA, do uso de imagens de adeptos em poses ameaçadoras no corredor da equipa visitante do Estádio José Alvalde, do Sporting, é um pequeno exemplo do reconhecimento do carácter performativo que a representação pictórica comporta.