

Imagens do Corpo Interior

**Desenho no Museu Anatômico:
Partilha e Experiências Pedagógicas**

Departamento de Desenho FBAUP e ICBAS

Prefácio Sobre a Arte e a Anatomia Moderna Artur Águas	4	Ver com os meios: a influência dos instrumentos, suportes e materiais na construção de sentido. J. Jorge Marques	40
Introdução Imagens para o corpo interior Paulo Luís Almeida, J. Jorge Marques, Sílvia Simões, Emílio Remelhe, Fabrizio Matos	6	A função taxonómica do desenho O desenho de ilustração Ver o detalhe, ver mais do que o detalhe Fabrizio Matos	54
Desenho de reportagem Emílio Remelhe	8	A experiência do lugar como organizador de outros sentidos Sílvia Simões	68
O impulso caligráfico Paulo Luís Almeida	26	O desenho como dissecação do real: as formas das anatomias Mário Bismarck	78

Prefácio

Sobre a Arte e a Anatomia Moderna

Artur Águas

Professor Catedrático,
Director do Departamento de Anatomia
Instituto de Ciências Biomédicas Abel Salazar,
Universidade do Porto

Por feliz iniciativa da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), dos seus Professores Mário Bismark e Sílvia Simões, o Departamento de Anatomia do Instituto de Ciências Biomédicas de Abel Salazar (ICBAS/UP) tem recebido, desde há vários anos, no seu Museu Anatómico Prof. Nuno Grande, e nas suas Salas de Ensino Prático, estudantes da FBAUP para que aqui realizem exercícios de desenho anatómico, tendo como base em peças cadavéricas preparadas e expostas no nosso Departamento.

Como diretor do Departamento de Anatomia do ICBAS, tenho testemunhado o fascínio dos nossos estudantes de medicina ao acompanharem a génese dos belíssimos desenhos que os seus colegas de Belas Artes vão criando a seu lado, já que partilham as mesmas áreas de estudo. O espanto não é só dos nossos estudantes, também nós próprios, gente mais velha do corpo de funcionários do Departamento, sentimos que um ar renovado se respira nas nossas instalações durante os períodos em que os estudantes de Belas Artes estão entre nós. E, para que a partilha do prazer estético se faça, todos os anos temos pedido ao Mário e à Sílvia para organizarem uma exposição no maior átrio do nosso edifício das Biomédicas, onde se têm mostrado desenhos anatómicos que acabam de ser criados pelos seus estudantes. Várias foram já as exposições temporárias que se realizaram nas Biomédicas, sempre com o entusiástico apoio do nosso técnico, Sr. Duarte Monteiro, cuja formação artística aproxima dos estudantes de Belas Artes.

Talvez seja pertinente recordar que o desenho artístico renascentista foi um elemento fundador da moderna anatomia humana, já que foi pela anuência de Ticiano que se elaborou o primeiro moderno tratado de anatomia, o qual, a partir de meados do século XVI, impulsionou o desenvolvimento de uma medicina baseada numa atitude nova, a da observação sistemática do corpo humano que passava a poder ser confrontada com desenhos que lhe eram fiéis. De facto, Ticiano permitiu que a arte de um seu discípulo fosse temporariamente posta ao serviço de André Vesálio, extraordinário professor de anatomia em Pádua, cidade que então pertencia aos domínios da República de Veneza. Sendo ambos súbditos do Doge, Vesálio e Ticiano acordaram que as disseções anatómicas realizadas pelo primeiro seriam acompanhadas e desenhadas por um discípulo do segundo. A escolha de Ticiano recaiu em Jan Stephen van Calcar, artista de origem flamenga, tal como Vesálio. Assim foi elaborado o célebre tratado *“De Humani Corporis Fabrica”*, escrito por Vesálio e profusamente ilustrado pelas gravuras de Calcar, com o cuidado da sua impressão ter sido entregue a Johannes Oporinus de Basileia, o mais famoso impressor da Europa de quinhentos. A obra foi publicada em 1543 e rapidamente difundida por todo o continente. Pela primeira vez na história da Humanidade, em qualquer lugar se tornava possível conhecer a verdadeira estrutura do corpo humano, graças à qualidade artística dos desenhos de Calcar ilustrando as elegantes disseções de Vesálio.

Permitam-me a liberdade de, finalizando, propor que esta exposição de desenhos anatómicos criados pelos estudantes de Belas Artes, para além do valor intrínseco da sua estética, possa também ser vista como uma homenagem, quase meio milénio depois, à contribuição determinante que a Grande Arte, a de Ticiano e de Calcar, teve para o desenvolvimento da ciência moderna, em particular para o salto renascentista do conhecimento em anatomia e medicina. E, claro, quero deixar aqui um sentido agradecimento das Biomédicas àqueles cujo talento e labor os faz serem novos seguidores de Ticiano e Calcar, propiciando-nos aqui nesta exposição o prazer da fruição das suas criações artísticas.

Introdução

Imagens para o corpo interior

Paulo Luís Almeida, J. Jorge Marques,
Sílvia Simões, Emílio Remelhe,
Fabrizio Matos

Desenhar é a abertura de uma forma. Com esta lacónica expressão, Jean Luc Nancy (2013) resume a duplicidade que anima o impulso do desenho. Por um lado, o desenho inaugura uma forma que se formula no confronto entre o gesto e uma intenção; antecipa o que ela poderá vir a ser. Por outro, envolve uma percepção que obriga a constantes mudanças de rumo, assente no desejo de não concluir, de interrogar a aparência mais imediata que a percepção ou os arquivos colectivos de imagens encerram.

Em ambos os casos, desenhar está mais próximo da formulação de uma hipótese do que da comprovação de uma teoria. Uma hipótese assinala um movimento em direcção a ideias que ainda não estão provadas ou que ainda não foram descartadas. É uma proposta em direcção a algo possível, mas ainda não conhecido; ao que se pode conceber, mas ainda não foi verificado. Nesta transição, um duplo movimento ocorre: de descontextualização, no qual elementos encontrados tornam-se estranhos, sujeitos a um “e se...”; e de recontextualização, no qual novas famílias de associações e estruturas de sentido são estabelecidas. Este duplo movimento, semelhante nas artes e nas ciências, caracteriza qualquer avanço conceptual” (Carter, 2007: 15). Como refere Emma Cocker, a hipótese, quando desenhada, expande o espaço das conjecturas, adiando ou retardando os efeitos do pensamento sequencial de modo a manter o “e se...” permanentemente em jogo (2011). A compreensão fica suspensa entre um modo de pensar (e se...) e o início de uma certeza (então...).

Embora os desenhos pareçam imagens — e partilhem muitas das suas propriedades — eles não nos dão a imagem dos objectos, mas a imagem dos objectos a serem interrogados. Revelam a concepção que temos das coisas, não a sua percepção. Esta diferença fundamental justifica também a contínua permanência do desenho no campo das imagens técnicas, como o da imagética científica: desenhar torna evidente que qualquer imagem é uma reelaboração subjectiva do que representa; e que na sua origem está uma realidade que é sempre filtrada pelo dispositivo com que se olha, mesmo quando — e sobretudo — se revela na aparência da sua neutralidade.

Este livro é o resultado de uma experiência pedagógica ocorrida nos últimos três anos entre a FBAUP e o ICBAS, em torno da prática do desenho num Museu de Anatomia.

Esta experiência envolve os estudantes de Desenho 2 das Licenciaturas em Artes Plásticas e Design de Comunicação, recuperando um espaço de transversalidade que o desenho sempre cultivou entre as diferentes áreas do conhecimento, como uma *lingua franca* que revela as propriedades comuns dos objetos, ideias ou fenómenos investigados, entre as artes, o design e a ciência. Reflete a vontade de usar o desenho em territórios diferenciados dentro da Universidade, como parte de uma formação artística que reconhece a capacidade de o desenho informar e ser informado por outras áreas de saber.

É, por isso, um livro sobre o ensino e aprendizagem do desenho. Que é o mesmo que dizer: é um livro sobre os processos de descoberta e invenção através dos quais um/a estudante se confronta com realidades estranhas ou debilmente estruturadas, num jogo de simulações que encontra no espaço do Museu Anatómico uma metáfora epistemológica do próprio território do desenho.

Esta aproximação ao universo de um Museu de Anatomia faz-se na consciência do desenho como um *continuum*. Esta noção, que Deanna Petherbridge (2013) avança como um paradigma em substituição de uma definição uniforme e inevitavelmente incompleta do desenho, engloba todos os diferentes modos do desenho, desde o esboço aberto à ilustração; afirma a sua proximidade e distanciamento em relação ao desenho esperado nas artes e no design — com os quais se funde numa extremidade do espectro e dos quais se afasta na outra. O *continuum* estende-se entre o *finito* e o *non-finito*, entre a prática intimista e a visibilidade pública, entre o conceptual e o mimético, entre a ideia e a matéria. Nestes deslocamentos, o processo de pensar com o desenho partilha as mesmas características dos diversos domínios da arte e da ciência: improviso, analogia e metáfora, exploração e invenção participam de diferentes maneiras num espaço físico onde o pensamento é posto em jogo, fora de nós, tornando-se visível.

Nestes desenhos, as imagens do corpo interior confrontam-nos com diferentes modos de percepção.

Por um lado, uma percepção incompleta porque feita de fragmentos, visões parcelares e frequentemente distorcidas, fora da experiência mais quotidiana do olhar. Pode ser que a procura irreprimível do corpo seja a acção mais fundamental da visão. Mas o corpo interior — o corpo exposto num Museu Anatómico — é um corpo estranhamente familiar, que o olhar nem sempre reconhece como seu.

Por outro, é uma percepção que continua a olhar o mundo projectando nele as formas do corpo, as suas texturas e metáforas.

Mais do que a representação sensível dos objectos que compõem o Museu, este livro pretende mostrar os diferentes modos, estratégias e atitudes através das quais cada estudante adapta o desenho para confrontar uma realidade que lhe é, à partida, estranhamente próxima. Este livro retrata o exercício desse confronto. Na sua

simplicidade e imediatez, o desenho torna-se um modo singular de conhecer, que compara, relaciona, memoriza, explica, confunde e revela a complexidade que está oculta mesmo na aparência dos objetos mais simples.

Para quem desenha, desenhar é o processo pela qual a mente se compromete com ideias que apenas podem ser comunicadas visualmente. Não é, por isso, apenas um problema de ilustração do objeto científico, no sentido de ver detalhes. É a tentativa de ver mais do que os detalhes — de conhecer o objeto inscrevendo-o na estrutura dinâmica do gesto que o projeta na imagem; de desacelerar a observação ao ponto de revelar os elementos mais imprevistos que escapam ao que estamos habituados a ver todos os dias. É também este tempo próprio do desenho que permite que novas conexões sejam criadas.

Como quem desenha reconhece, este é um modo especializado de ver, que requer já uma ideia do que o desenho pode fazer e como o pode fazer, e essa ideia tem que entrar em jogo enquanto se desenha: como forma de ampliar a aprendizagem em qualquer área de conhecimento, mas sobretudo como motor de um pensamento criativo.

Sabemos que se ouvirmos uma informação, conseguimos reter cerca de 10% passados 3 dias. Se lhe adicionarmos uma imagem, a nossa capacidade de reter informação expande-se para 65%. Se a desenharmos, a probabilidade é de nunca mais a esquecermos.

O livro está organizado em 5 instâncias, de forma a reflectir a dinâmica do *continuum* desenvolvido no Museu de Anatomia:

- O desenho de reportagem e a experiência do lugar: reconhecimento e relato;
- O impulso caligráfico: entre a percepção háptica e a percepção óptica;
- Ver com os meios: A influência dos instrumentos, suportes e materiais na construção do sentido;
- A função taxonómica do desenho: ver o detalhe e ver mais do que o detalhe;
- Recombinações: a experiência do lugar como organizador de outros sentidos.

Como todos os reflexos, também este distorce e acrescenta algo à realidade que representa. A sequencialidade dos cinco momentos revela uma organização progressiva de grandes áreas que os próprios desenhos, enquanto se desenha, se encarregam de sobrepor, cruzar, dissolver, na relação mais singular com que cada estudante as mobiliza e adapta.

REFERÊNCIAS

Cocker, Emma (2011). "Distancing the if and the". In Gansterer, Nikolaus (ed.). *Drawing a Hypothesis – Figures of Thought*. Vienna/ New York: Springer Verlag.

Nancy, Jean-Luc (2013). *The Pleasure in Drawing*. Translated by Philip Armstrong. New York: Fordham University Press.

Petherbridge, Deanna. (2011). *The Primacy of Drawing*. New Haven: Yale University Press.

Carter, Paul (2007). "Interest: The Ethics of Invention". In Barrett; Estelle; Bolt, Barbara (eds.) (2007). *Practice as Research – Approaches to Creative Arts Enquiry*. London: I.B.Tauris.

Desenho de reportagem

Emílio Remelhe

Professor Auxiliar Convidado,
Departamento de Desenho,
Faculdade de Belas Artes –
Universidade do Porto

*Dedico estas palavras aos estudantes,
que me dão a ver de si e das coisas.*

*O desenho como estratégia de reconhecimento.
Desenhar e a experiência do lugar.
Desenhar como relato – as primeiras impressões.*

Desenho, reportagem, estratégia, reconhecimento, experiência, lugar, relato, impressão: a origem e as camadas de significado acumulado destes vocábulos (incluindo a sua adoção na terminologia do desenho) – cujos enunciados, mesmo em forma de lista, não caberiam aqui – são sugestivas da potência que o desenhar adquire enquanto instrumentos de conhecimento. Reportar (do latim *reportare*) é voltar no tempo, retroceder, referir, atribuir, referir-se a, remeter para, cair em si, etc: é fértil o diálogo entre *reportagem* e *museu*. Se o museu é um bom lugar para pensar (Wagensberg), enquanto espaço de encontro entre *objeto* e *objeto*, entre *objeto* e *ideia*, entre *ideia* e *ideia*, então temos o exercício destes desenhos exponencialmente aberto.

É que, pensar é, para nós, desenhar. E desenhar é ver. E ver é coisa cerebral, mental. O encontro com o lugar é assim a procura assistida pelos atores e fatores no jogo da descoberta. O que desenhemos *não* é o *lugar*, mas a experiência corporal/ mental do lugar, a experiência ativada pelo desejo (incluído o designio *da obrigação*) de conhecer. Conhecer através da codificação da realidade, apenas tangível pelo constrangimento da sua tradução ou interpretação. Assim, pôr em marcha instintiva e intuitivamente o desenho, com o conhecimento de causa em atualização contínua, é trazer à consciência aquilo que só o desenho traz, negociando entre a referência e a estranheza. Um negócio que se cumpre em milésimos de segundo mais o tempo da mão multiplicado ou dividido pelos meios.

Reconhecimento, levantamento de informação é coisa de repórteres, coisa de militares (excluídas as especificidades), coisa da qual depende a sobrevivência – no nosso contexto, a sobrevivência da memória do lugar, a sobrevivência do lugar (na memória), a sobrevivência do desenhador (enquanto explorador, investigador, comunicador) graças à transformação que o desenho proporciona, enquanto *suporte básico de vida* na relação subjetiva- -objetiva com as marcas físicas e semânticas da *realidade*. Realidade *desenhável* por um conjunto de dispositivos e disposições que, paradoxalmente, nos permitem vê-la como ela (não) é, ou seja, entendê-la através da ilusão (representação). *Realidade* dos objetos e fenómenos (temos outra?). Se os objetos são *matéria, energia e informação distribuída no espaço*, então, são objetos aqueles que se tomam como modelo (corpos- -a-desenhar), mas também são objetos os sujeitos (corpos-que-desenham), os suportes, os instrumentos, os próprios traços. E se os *fenómenos* são *mudanças temporais nos objetos*, então, todos aqueles objetos – modelos, *desenhadores*, meios, etc – são suscetíveis de transformação, protagonizando o evento com igual importância.

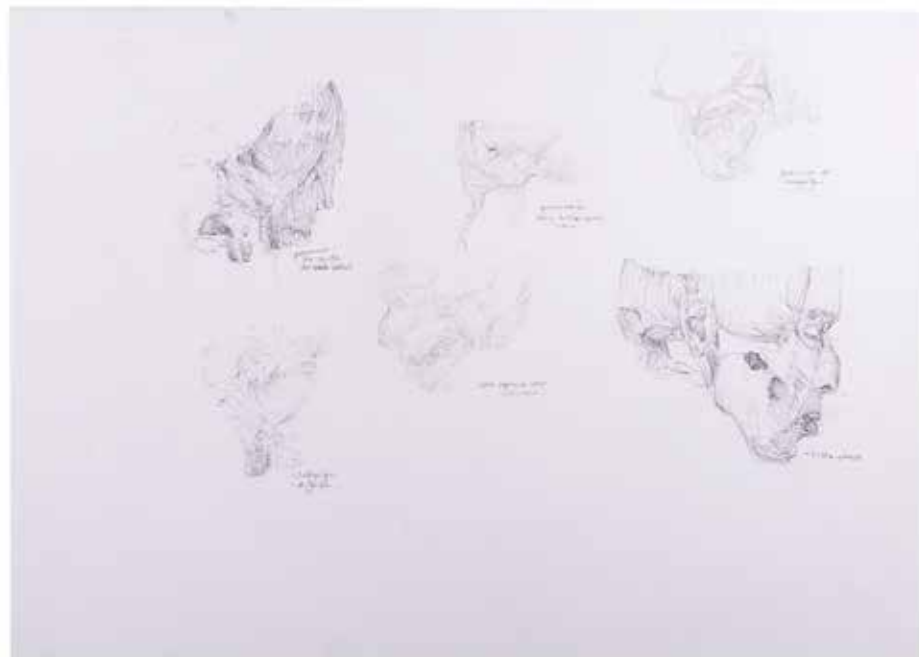
Por outras palavras, durante um desenho, por curto que seja o seu tempo de vida processual, tudo o que era já foi, tudo o que é deixará de o ser. Assim, os desenhos como produtos (objetos, imagens) e como processos (ações, reações) acumulam dinâmica e precariamente sinais, informações cruciais na comunicação intra e inter pessoal. Essência e substância dos verbos sentir, ver, pensar, anotar, procurar, encontrar, reconhecer,

descobrir, marcar, determinar, examinar, corrigir, relatar – por esta (des)ordem ou outra – cada um destes desenhos é um relato e um fragmento cartográfico. Alguns deles são praticamente a primeira expressão da primeira impressão. Outros exprimem por tentativa e erro aquilo que é visto, revisto, aferido, corrigido, analisado, quer dizer, *observado*. Necessariamente se enfatiza, necessariamente se exclui (Massironi). Tal como viajar, desenhar implica escolhas (e o que elas envolvem entre o previsto e o imprevisto, antes e durante o percurso) que determinam os resultados. Quem desenha vê melhor. Quem vê de braços cruzados está subtraído da mão e suas extensões. Se estas não são testemunhas mas participantes ativas no ato de ver, então, só quem desenha vê realmente bem: toma consciência do que vê e do que não vê, porque quer e tem mesmo que *ver* através do que está a *fazer* e vice-versa e atualiza esta consciência em contínuo até à síntese final.

Assistidos por diferentes meios e modos, distintos regimes e estratégias todos estes desenhos foram realizados como instrumento da consciência, como meio para ver e entender. Mais do que a ilustração do lugar, veja-se neles a marca e o despojo da indagação, o resíduo de um processo de tensões e atenções, a escrita: a ação operatória, exploratória do lugar. Alguns deles foram realizados em caderno, suporte privilegiado e sobejamente carregado, seja em termos físicos, seja em termos semânticos. É sintomática a utilização do caderno em momentos e contextos históricos tão distintos, nas diversas áreas de conhecimento (arte, ciência, técnica), e por autores tão diferentes (escritores, artistas, arquitetos, cientistas, músicos, realizadores, coreógrafos, etc). O caderno, designação genérica cujos *apelidos* – por exemplo, Caderno de Campo, Diário Gráfico, Caderno de Viagem – e *nome próprio* – por exemplo, Álbum das Jornadas (rei D. Carlos I),

Cadernos de Procura Paciente (Le Corbusier) – bem atestam o seu valor e as suas valências. Embora possa socorrer-se dos mais variados instrumentos físicos e concetuais, assim como alongar-se no tempo de execução, o desenho é solicitado pela reportagem na sua versão mais económica. E o caderno reúne condições que favorecem de forma intrincada a economia da relação entre desenhador e desenhado. Temos assim o repórter munido de tudo o que interessa, despojado de tudo o que não interessa para uma viagem na qual o território é mapeado: um continente, um país, uma cidade, uma casa ou, no nosso contexto, uma sala de museu como esta.

Estes desenhos são do domínio do começar, agora, já. Pondo em marcha aquilo que dá ser ao que ainda não é, *para que venha a ter ser* (Francisco de Holanda). Ser que se basta a si, em si-mesmo, mas também ser que dá origem a outros, na medida em que ativa informação passível de (re)visão, de (re)configuração, de (re)organização, de (re)utilização. Na sua função e funcionamento, admitem retroativos e confirmam-se proativos. Em contexto pedagógico, nasceram (e cresceram) no seio de um jogo de expetativas à luz da aprendizagem. O exercício-instrumento escolarizado e modelizado acarreta sempre constrangimentos por inerência. Mas esta condição não esgota o *ser* e a *razão de ser* destes desenhos, enquanto processos e produtos comunicantes. Se em primeira instância foram condicionados em termos programáticos e metodológicos, em última análise oferecem-se na abertura de perspetivas e na renovação de expetativas que continuam a *vir a ser*. E tudo isto se entende melhor a desenhar, a ver ou a discutir estes desenhos, do que a ler este texto.



1



1

Ana Catarina Ferreira, 2015
Grafite sobre papel
50 x 70 cm

2

Cristina Valqueresma, 2015
Diário Gráfico, Aguarela, aparo
e grafite sobre papel
Página dupla
22,5 x 15 cm

3

Ana Sofia Matos, 2015
Diário Gráfico, caneta sobre papel
23 x 16 cm

4

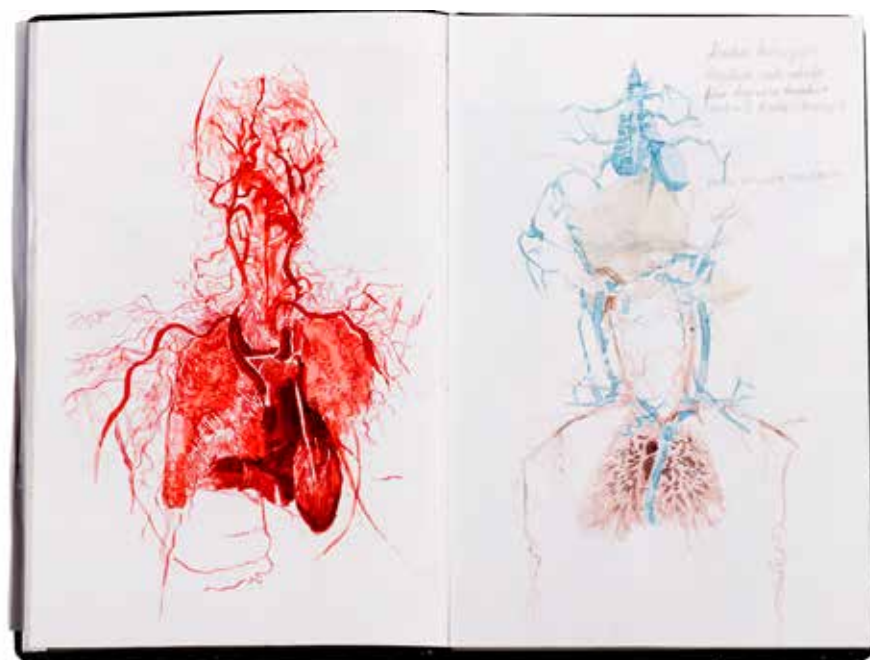
Ana Rita Castanheira, 2015
Grafite, caneta e marcador sobre papel
50 x 70 cm

5

Ana Durão, 2015
Caneta sobre papel
29,7 x 21 cm

6

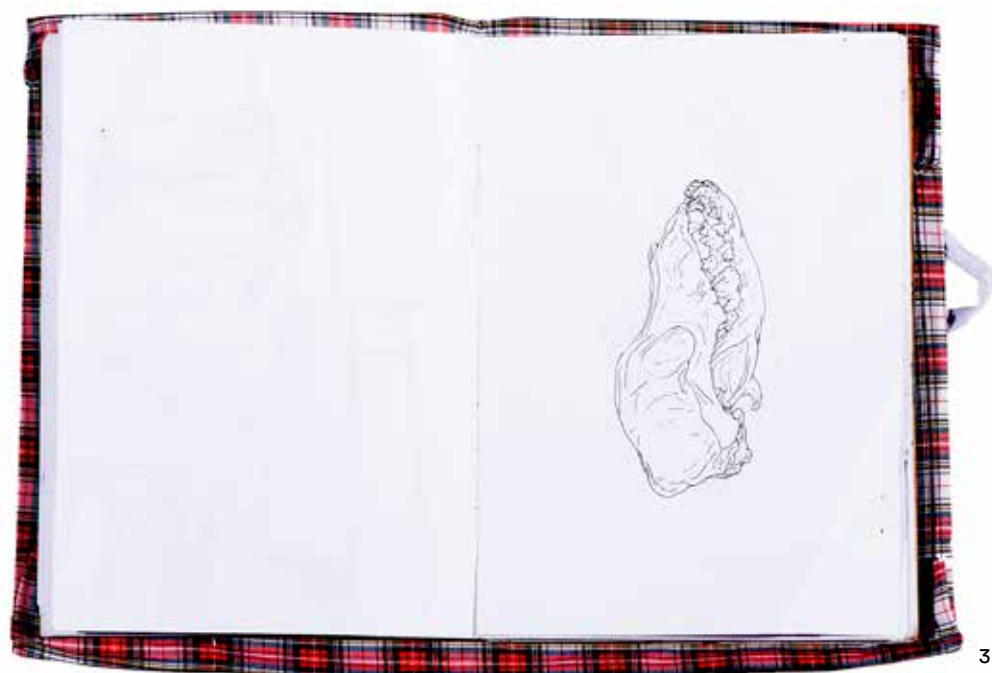
Ana Rita Castanheira, 2015
Diário Gráfico, transferência,
grafite, carvão, sanguínea
e aguarela sobre papel
24,5 x 30,5 cm



2



5



3



6



7



8



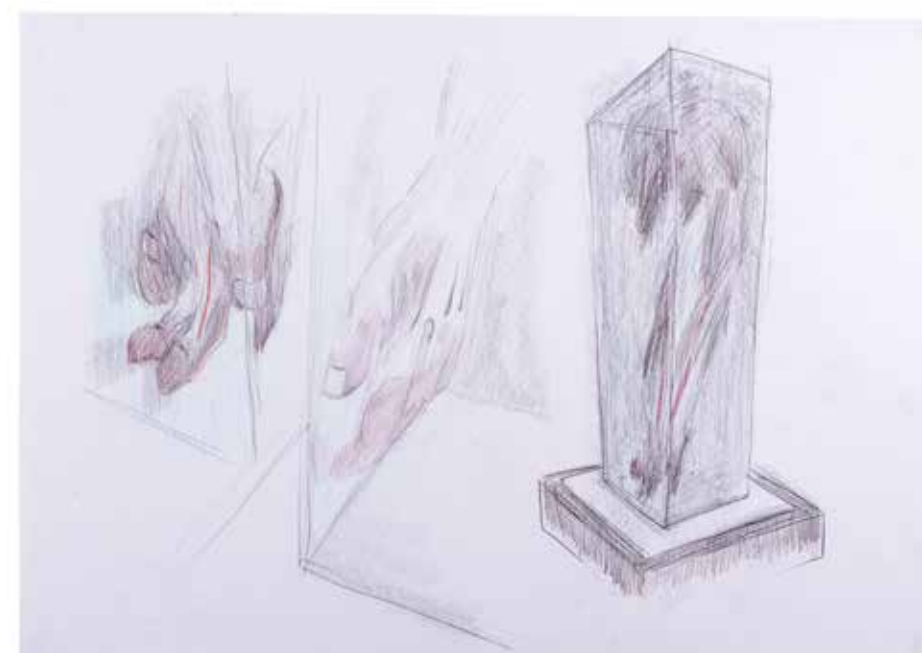
9



10



11



12

7
Mariana Vilanova, 2015
Grafite sobre papel
42 x 59,3 cm

8
Francisca Soares, 2015
Diário Gráfico, lápis de cor
sobre papel
28,5 x 22 cm

9
Ana Roque, 2015
Marcador sobre papel
29,7 x 21 cm

10
Ana Rita Monteiro, 2015
Aquarela sobre papel
28,9 x 21 cm

11
Maria Bom Pastor, 2015
Diário Gráfico, caneta, aquarela
e lápis sobre papel
31 x 21 cm

12
Ana Rita Castanheira, 2015
Grafite, sanguínea e lápis de cor
sobre papel
42 x 59,3 cm



13

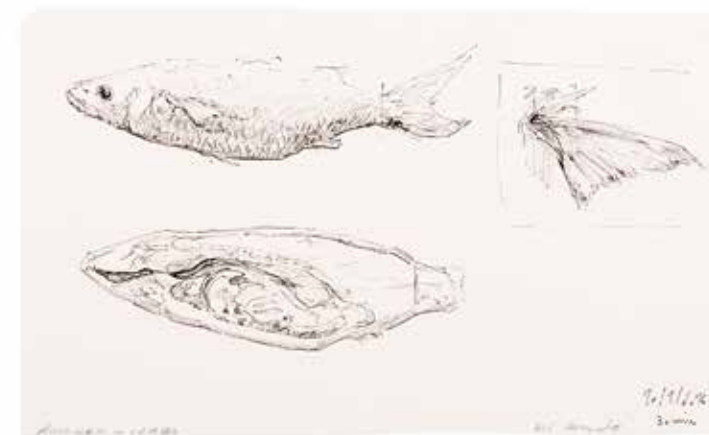
13
Eva Tavares, 2015
Fotocópia e pós de grafite
sobre papel
42 x 29,7 cm

14
Não identificado, 2015
Diário Gráfico, pastel seco
e aguarela sobre papel
Página dupla,
36 x 28,5 cm

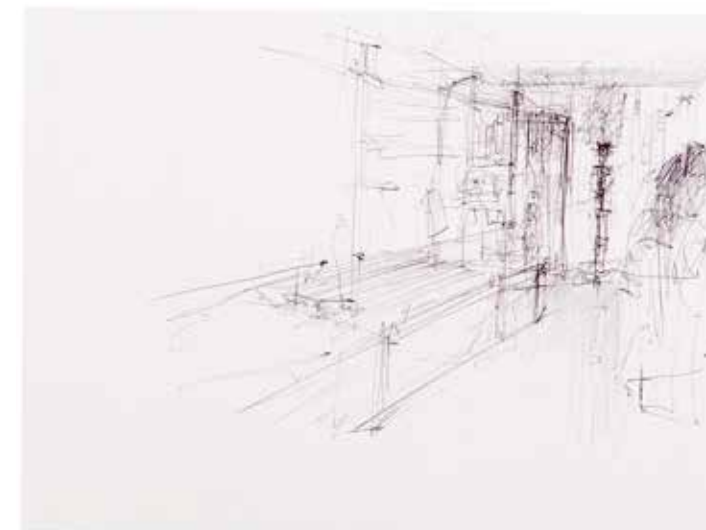
15
Gil Peixoto, 2015
Caneta sobre papel
12,7 x 20,5 cm

16
Beatriz Santos, 2015
Caneta e grafite sobre papel
14,5 x 19,5 cm

17
Antão Champalimaud, 2015
Caneta sobre papel
47 x 63 cm



15



16



14



17



18

18
Beatriz Santos, 2015
Caneta sobre papel
29,7 x 21 cm



21

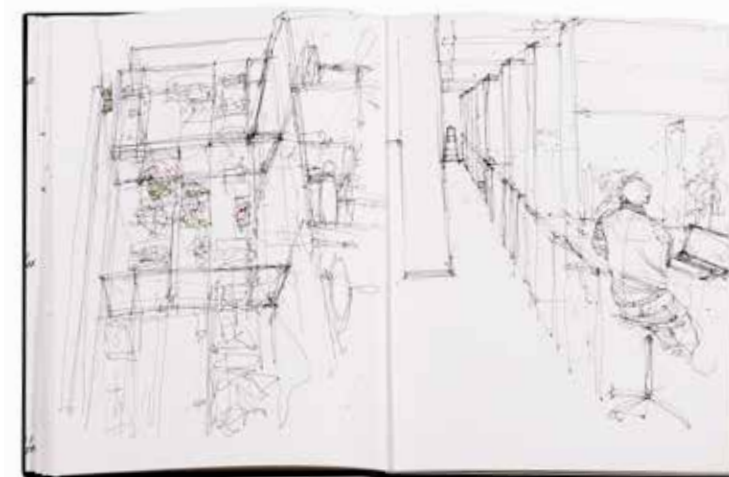
19
António Lopes, 2015
Esferográfica, marcador,
aguarela, lápis de cor
42 x 59,3 cm



19

20
Maria Teresa Rangel, 2015
Caneta e lápis de cor sobre papel
29,7 x 21 cm

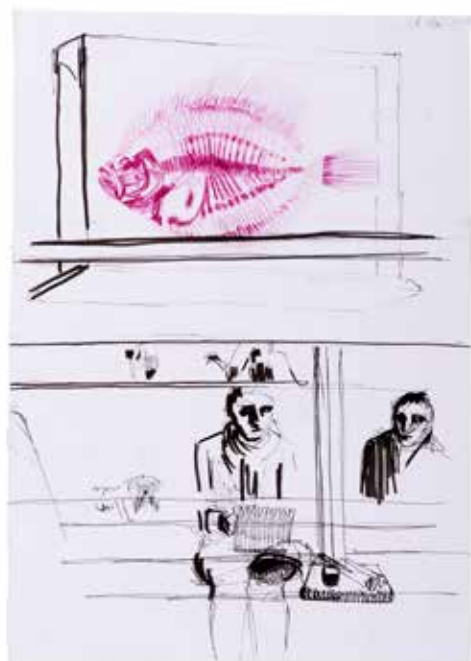
21
Maria João Silva, 2015
Diário Gráfico, aparo tinta da china
e acrílico sobre papel
Página dupla, 21 x 21 cm



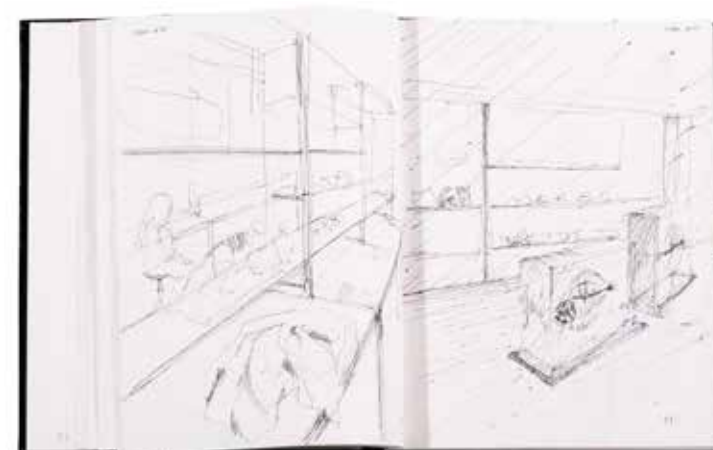
22

22
Maria Luísa Lima, 2015
Diário Gráfico, caneta sobre papel
Página dupla
22 x 29,7 cm

23
Filipa Machado, 2015
Diário Gráfico, caneta sobre papel
22 x 29,5 cm



20



23



24

24
Fábio Araújo, 2015
Diário Gráfico,
Impressão fotográfica, tinta da china,
pastel branco e negro sobre papel
22 x 15 cm

25
Beatriz Santos, 2015
Caneta sobre papel #2
21 x 14,6 cm

26
Beatriz Santos, 2015
Caneta e lápis de cor
sobre papel #1
21 x 14,6 cm

27
Inês Dias Coelho, 2015
Diário Gráfico, marcadores
sobre papel
21 x 21 cm

28
Bárbara Pinto, 2015
Grafite e lápis de cor
sobre papel
50 x 70 cm



25



26

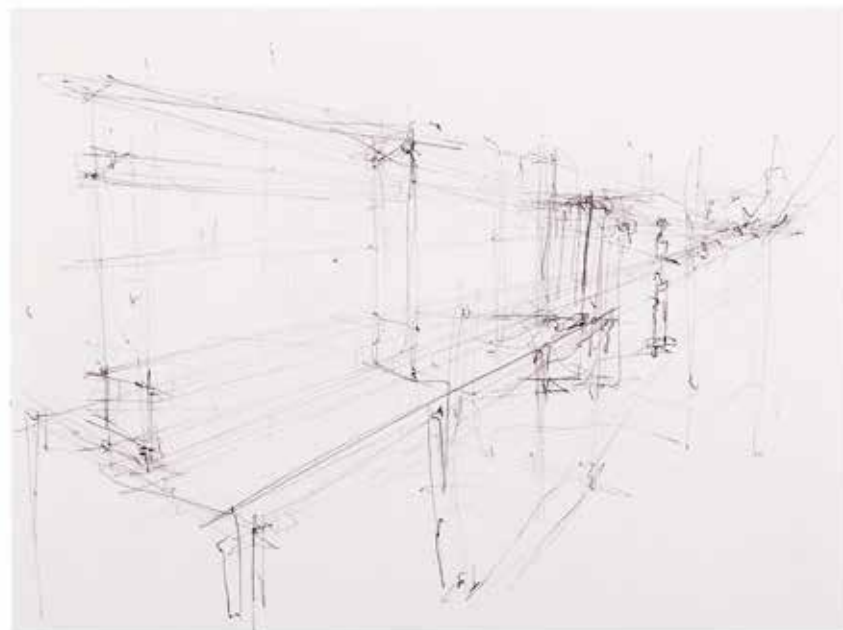


27



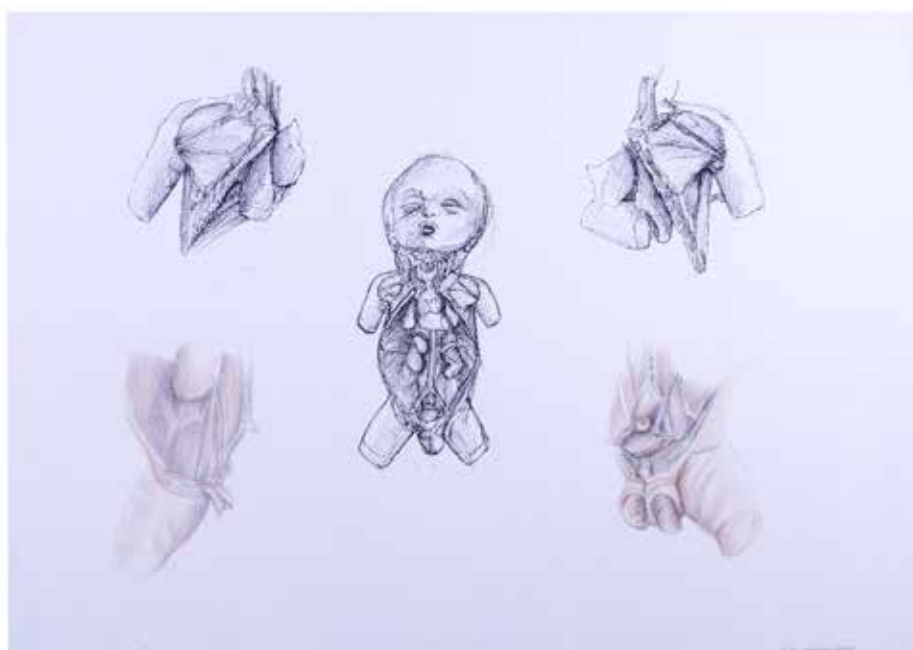
28

29
Beatriz Santos, 2015
Caneta sobre papel #3
14,5 x 19,5 cm



29

30
Cassandra Pereira, 2015
Lápis de cor, grafite e caneta
sobre papel
35,4 x 51,3 cm



30

31
Teresa Neves, 2015
Esferográfica, grafite,
caneta, sanguínea e lápis de cor
sobre papel
42 x 59,3 cm



31

32
Helena Ria, 2015
Aquarela sobre papel
58,8 x 41,8 cm



32

33
Antão Champalimaud, 2015
Diário Gráfico, grafite e lápis
de cor sobre papel
Página dupla
36 x 28,5 cm

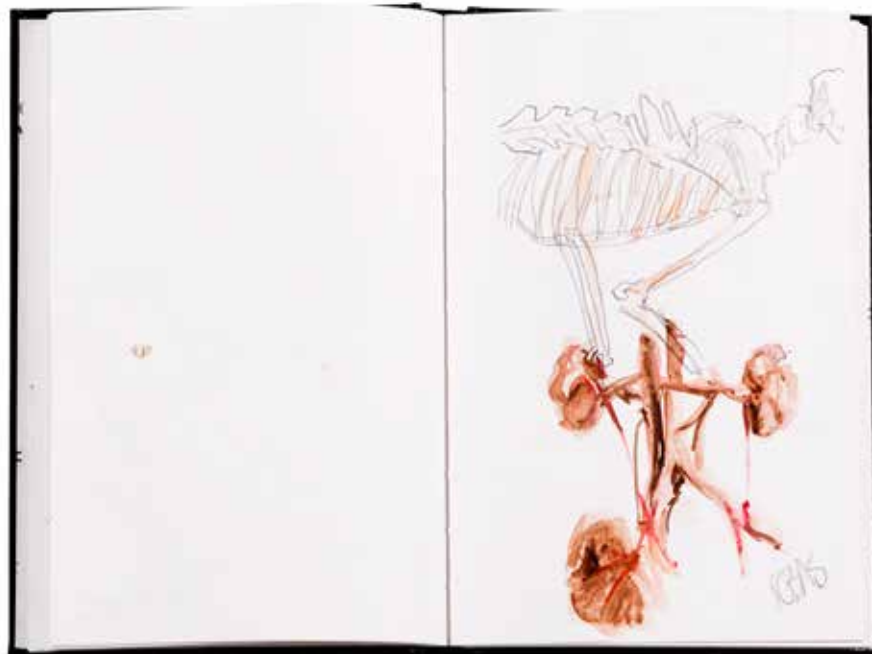


33

34
Vera Campos, 2015
Grafite sobre papel
42 x 29,7 cm



34



35

35
Miguel Grande, 2015
Diário Gráfico, grafite
e aguarela sobre papel
22 x 15 cm

36
Marta Dias, 2015
Grafite, tinta da china
e acrílico sobre papel
42 x 59,2 cm

37
Mariana Pereira, 2015
Grafite e lápis de cor sobre papel
35,4 x 51,3 cm

38
Teresa Miranda, 2015
Grafite sobre papel
50 x 70 cm

39
Salomé Pereira, 2015
Grafite sobre papel
35,7 x 50,5 cm

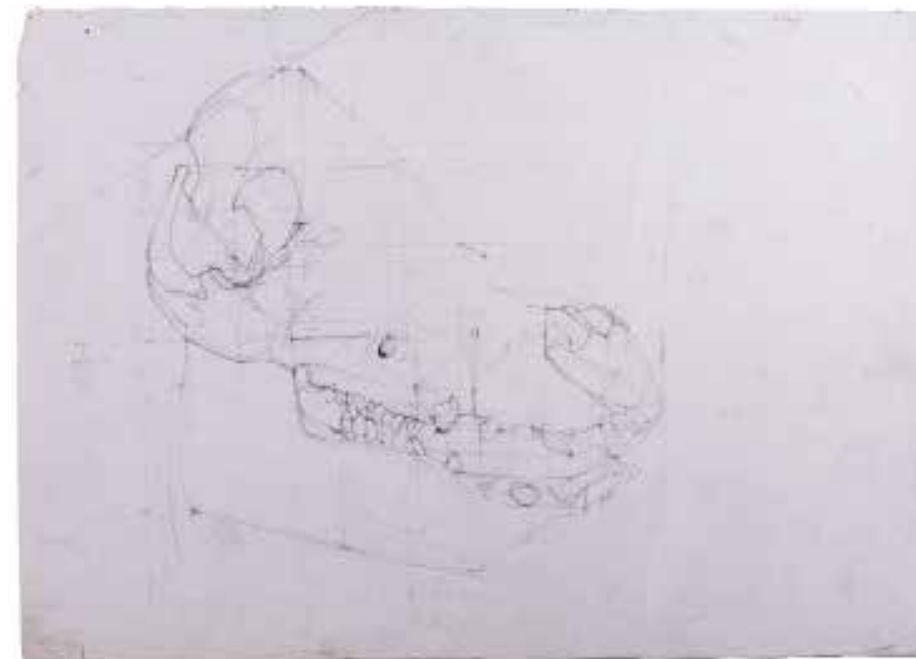
40
Não identificado, 2015
Marcador sobre papel
51,3 x 35,4 cm



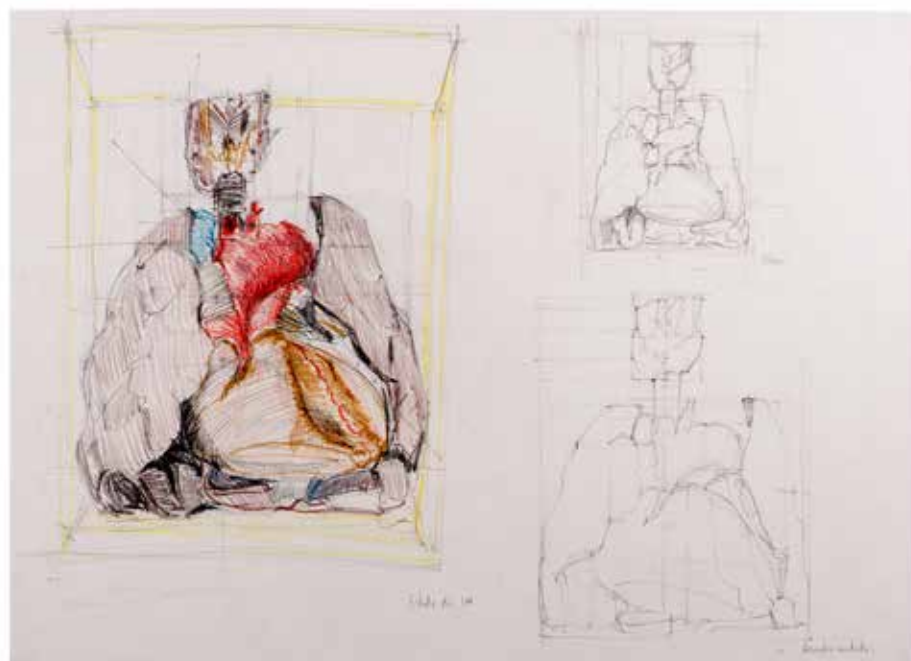
36



38



39



37



40



41



44

41
Marta Dias, 2015
Diário Gráfico, tinta da china
e carvão sobre fotocópia
21,5 x 15 cm

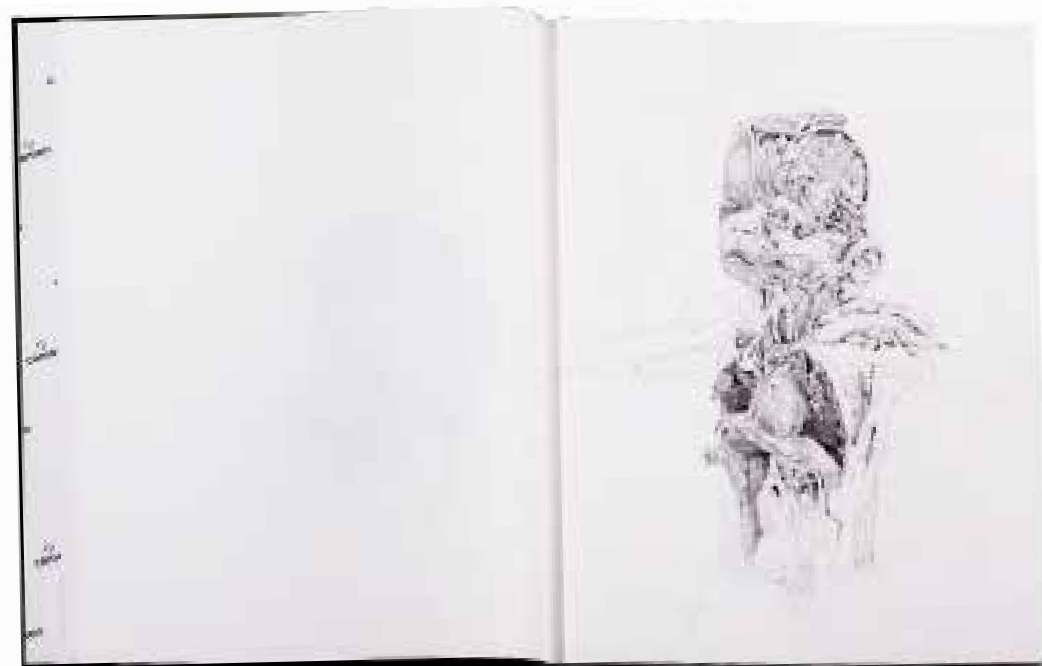
42
Rui Silvino Silva, 2015
Diário Gráfico, grafite sobre papel
36 x 28,5 cm

43
Mariana Vilanova, 2015
Diário Gráfico, caneta, marcador,
lápiz e fita adesiva sobre papel
Página dupla
30 x 21 cm

44
Pedro Alegria, 2015
Diário Gráfico, caneta
e impressão digital sobre papel
31 x 21 cm

45
Maria Brito, 2015
Diário Gráfico, fotocópia, caneta,
aguarela, tinta da china, fita
adesiva sobre papel
21 x 15 cm

46
Nina Grilo, 2015
Diário Gráfico, grafite e caneta
sobre papel
Página dupla
29,5 x 21 cm



42



45



43



46

O impulso caligráfico

Paulo Luís Almeida

*O gesto como elemento caracterizador de uma estrutura.
Entre a percepção háptica e a percepção óptica.*

Em 1644, um médico londrino chamado John Bulwer dedicou um livro inteiramente aos gestos. O livro intitulava-se *Chirologia or the Natural Language of the Hand*, e analisava a intermitência do interesse nos gestos como uma forma privilegiada de estabelecer uma relação directa entre a intenção e a acção do corpo. Para além da relativa indiferença pelos gestos na medicina que levou Bulwer a escrever sobre eles, o livro era o resultado da convicção que os gestos são sintomas dos modos pelos quais o nosso corpo naturalmente reencena os conteúdos da representação. Embora a intenção original de Bulwer fosse o uso do gesto como um elemento deliberado numa situação social ou coreográfica, a sua intuição reflecte o papel dos gestos activados como resposta às imagens envolvidas nas práticas do desenho. Estas imagens não estão limitadas à modalidade da visão, mas ocorrem como imagens tácteis, motoras, cinéticas ou auditivas, que podem ser voluntariamente convocadas pelo desenhador. Como sugere David Rosand, reivindicando a necessidade de uma nova crítica baseada nos actos do desenho (2002: 16), o desenho é um processo pelo qual as imagens são formuladas como projecções de um corpo que actua.

Desenhar é uma negociação constante entre a mente, o olhar e o gesto. Esta negociação é feita, por vezes, em sentido contrário. Começa-se no gesto; vê-se e compreende-se depois.

Como uma conversa silenciosa, os gestos introduzem-se nas imagens que o desenhador elabora. Não são apenas os movimentos com que o corpo inscreve o que imagina ou observa. Os gestos revelam aquelas

imagens que o desenhador pensa estarem escondidas ou que dificilmente se revelariam de outro modo.

Chamamos desenhos caligráficos aos desenhos onde o gesto está ligado ao conteúdo imagético do pensamento, num circuito cruzado entre acção, percepção e cognição. Os gestos são os primeiros sintomas com que o corpo naturalmente reencena e reage a estes conteúdos da representação, como um contágio motor. Fá-lo, sobretudo, quando se defronta com um cenário adverso ou estranho. Fá-lo como exercício de compreensão através da analogia entre movimento e formas. Na medida em que exteriorizam o pensamento de uma forma menos estruturada do que as palavras e as imagens, os gestos permitem uma compreensão incorporada de problemas e conceitos de elevada complexidade, abrindo novos possibilidades para além da representação consciente.

A natureza e a função dos gestos com que desenhamos variam muito na medida em que os gestos são construções sociais, deliberadas e aprendidas, ou reacções automáticas de um excesso motor, mas a maior parte dos nossos gestos incorpora ingredientes de ambas situações. Os gestos compreendem fragmentos de diferentes comportamentos: respondem simultaneamente a sistemas fortemente codificados de representação — como o vocabulário linear para representar géneros de folhas nas paisagens do século XVIII (cf. Petherbridge, 2010: 113) — ou servem de homeostasia ao pensamento nos momentos de maior tensão, na aproximação e provocação das imagens desejadas.

Como em qualquer conversação, os gestos do desenhador são icónicos — porque revelam no seu movimento a semelhança com o objecto percebido —, mas também metafóricos, quando lidam com conceitos abstractos; guiam o nosso olhar como um dedo que aponta, e marcam a temporalidade do próprio desenho, como um batimento. Associam ideias tematicamente relacionadas, mas distantes; oferecem, nos seus movimentos, a alternativa para superar um bloqueio mental e retomar o fio do pensamento. Transportam com eles um espaço de significação partilhada entre desenhador e observador, fora da mediação da linguagem.

Tem sido proposto que o pensamento está fundamentado na interacção física com o ambiente. Até os conceitos mais abstractos têm as suas origens numa experiência do corpo. Esta qualidade do pensamento é designada de cognição incorporada (Kantrowitz, 2012: 2) e reflecte três grandes elementos: os modos de percepção — que envolvem a visão ou o tacto; o movimento — relacionado com a acção directa e a propriocepção; e a introspecção — que se refere à consciência das sensações e dos estados corpóreos. Quando desenhamos, comprometemo-nos com todos estes elementos de uma forma articulada.

Podemos referir-nos a esta outra condição do desenho como um ‘regime háptico’ da representação (de *haptein*, apressar), baseado na distinção entre imagens ópticas e imagens hápticas de Alois Riegl. Esta condição é favorecida quando a percepção é imprecisa e sujeita a vislumbres, dependente da proximidade física do objeto ou distorcida pelo ruído do meio envolvente. Mais do que a imagem distanciada que resulta de uma visão óptica, a visualidade háptica exige proximidade.

A visualidade háptica tem sido geralmente definida como uma cooperação de modalidades proprioceptivas, cinestésicas

e tácteis. Uma proporcionam informação sobre as tensões nos músculos e articulações, diferenciando entre momentos de tensão e relaxamento, aceleração ou abrandamento, abandono ou resistência à gravidade; ou seja, um conhecimento que advém do comportamento do corpo perante um objecto, mais inclinado a mover-se do que a focar-se. A outra, o tacto, consiste em apreender os objetos pelas suas causas materiais, pela pressão que exercem no corpo, como se entre ver e tocar existisse apenas uma diferença de grau e de distância.

Neste regime háptico, a produção do sentido é transferida do olhar distanciado para a espacialidade do corpo, mesmo em situações em que a superfície da representação é eminentemente visual. Como estratégias singulares de conhecimento, estes desenhos sugerem a existência de uma epistemologia táctil (Marks, 2002: 186), fundamentada num certo regime *mimético* entre o comportamento corporal e o objecto observado.

Mimesis, neste sentido, refere uma faculdade particular de representação. Sugere que se pode conhecer algo, agindo e fazendo da mesma maneira — mas com os meios do desenho — como uma presença conjunta entre o corpo que enuncia e o objeto enunciado. Supõe, por isso, uma certa relação de semelhança que é indexical, mais do que icónica; uma ligação que transforma o mundo, ao invés de apenas o aceitar; um saber mediado pela visualidade háptica, mais do que pela visualidade óptica.

Como os desenhadores sabem, não conseguimos ver a pele da pessoa amada apenas com uma visão óptica; não podemos guiar um carro apenas com uma visão háptica.

REFERÊNCIAS

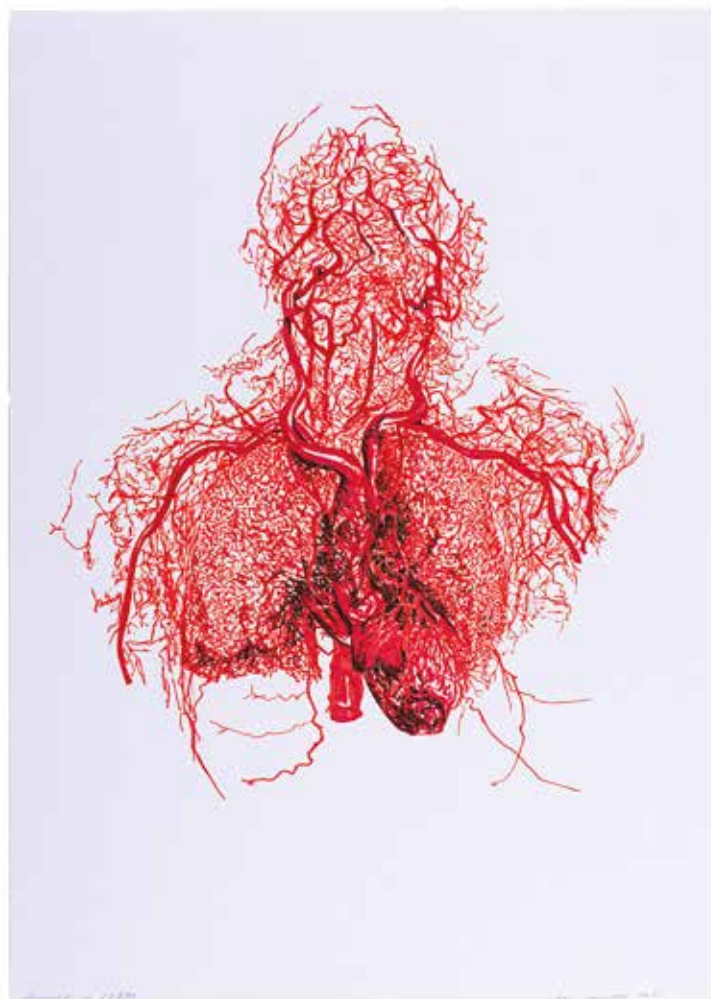
Kantrowitz, Andrea (2012). “The Man behind the Curtain: What Cognitive Science Reveals about Drawing”. *The Journal of Aesthetic Education*. Volume 46. Number 1. Spring, 2012.

McNeill, David. *Hand and Mind: what gestures reveal about thought*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992

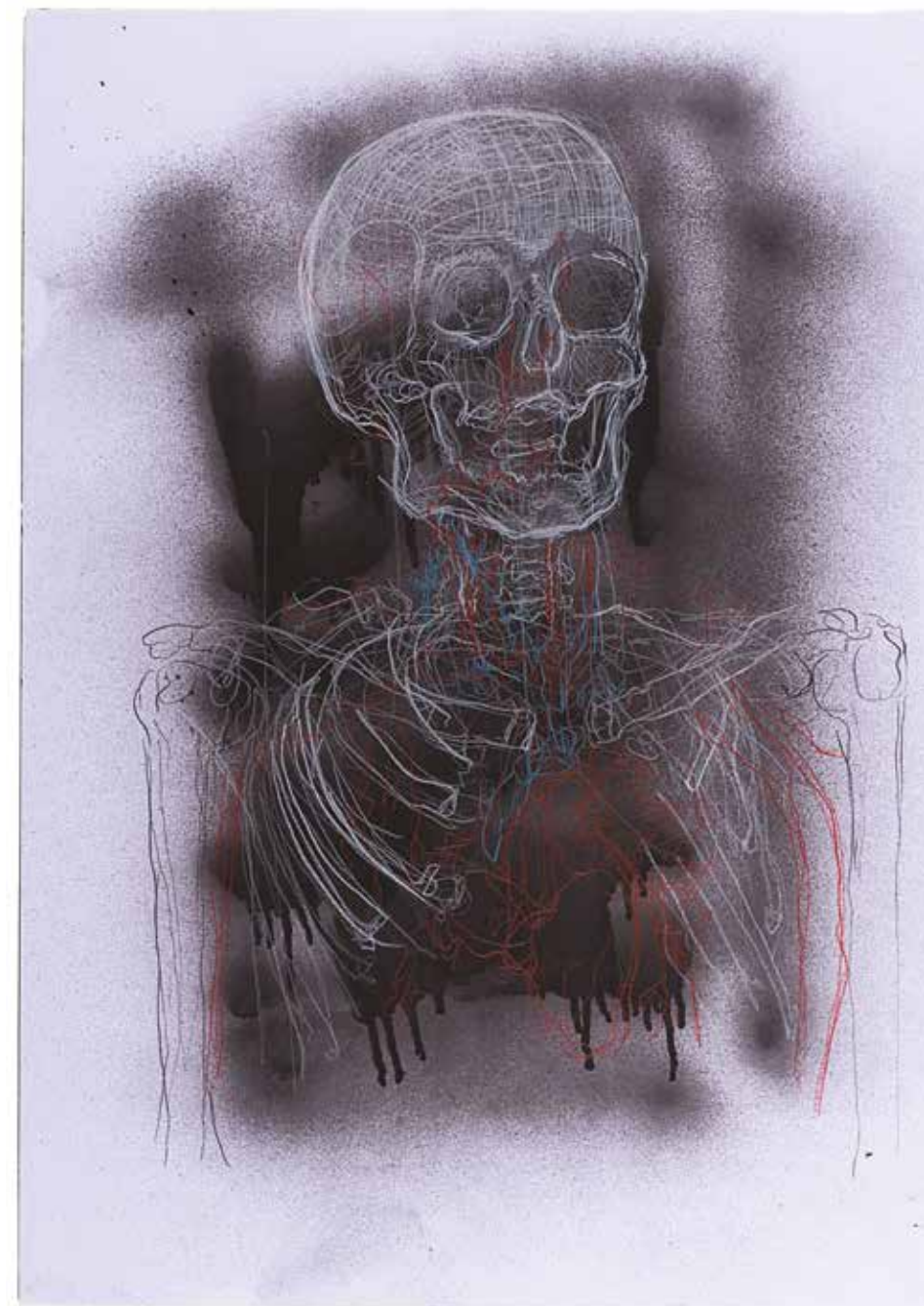
Petherbridge, Deanna. (2011). *The Primacy of Drawing*. New Haven: Yale University Press.

Rosand, David (2002). *Drawing Acts: Studies in graphic expression and representation*. Cambridge: Cambridge University Press .

Marks, Laura U. (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.



1



3



2



4

- 1
Ana Campos, 2015
Marcador sobre papel
41,5 x 29,5 cm
- 2
Ana Catarina, 2015
Grafite sobre papel
50 x 70,5 cm
- 3
Alexandre Gaspar, 2015
Pulverização acrílica, lápis de cor
e de pastel sobre papel
59,5 x 42 cm
- 4
Rita Pereira, 2016
Caneta vermelha sobre papel
21 x 12,5 cm



5



7

5
Ana Rita Castanheira, 2015
Carvão sobre papel
42 x 59,5 cm

6
Ana Silva, 2015
Pastel seco
50 x 49 cm

7
Ana Roque Sá, 2015
Grafite sobre papel
42 x 29,5 cm

8
Sérgio Rocha, 2016
Grafite sobre papel
50 x 35 cm



6



8

9
Sofia Matos, 2016
Caneta, aparo e tinta sobre papel
59,3 x 42 cm

10
Sofia Costa, 2015
Grafite e lápis de cor sobre papel
61 x 43 cm

11
Rodrigo Aroso, 2015
Carvão, pastel branco, tinta
e fita adesiva sobre papel
50 x 65 cm

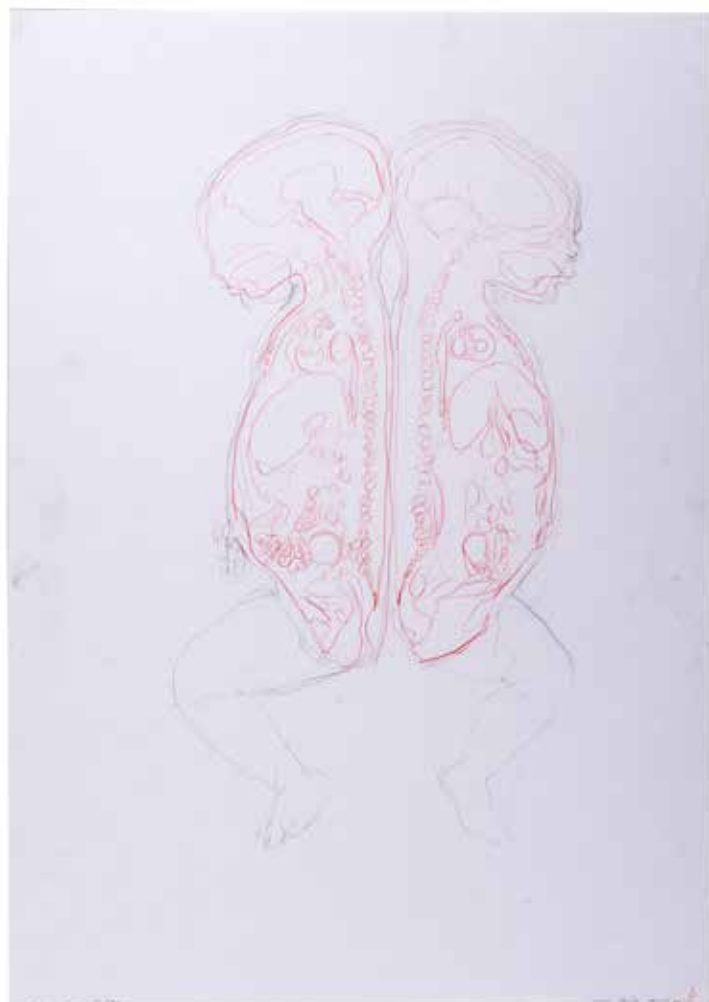
12
Rodrigo Aroso, 2015
Grafite, carvão, sanguínea e pastel
branco sobre papel
50 x 65 cm



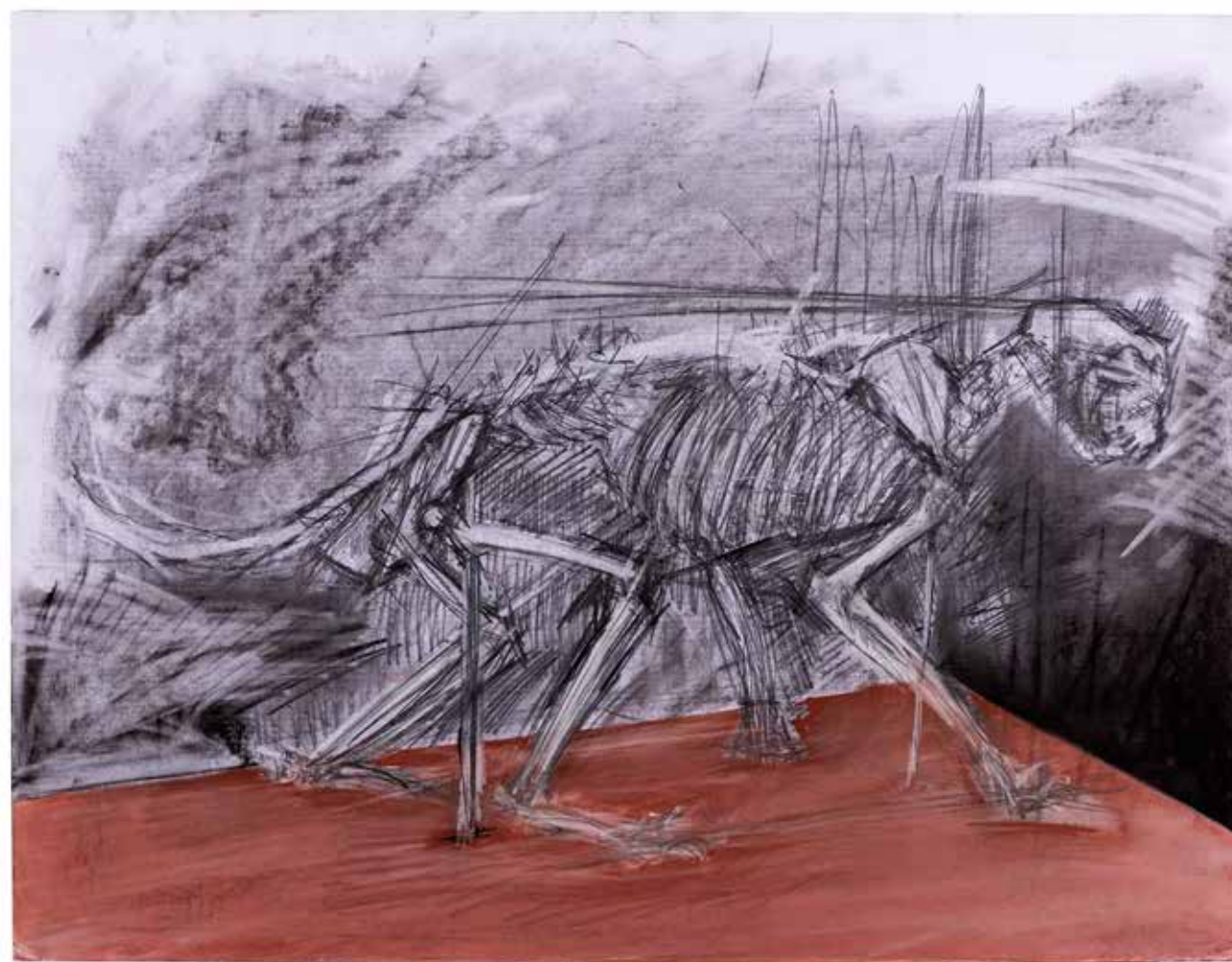
9



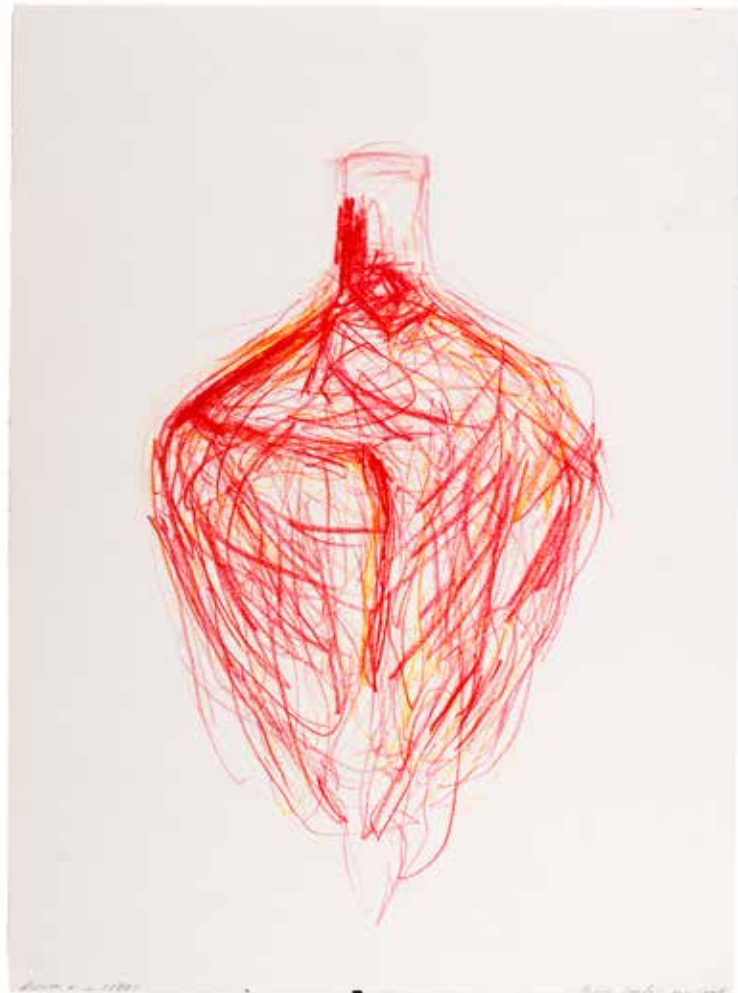
11



10



12



13

13
Artur Santos, 2015
Lápis de cor sobre papel
40 x 29,5 cm

14
Beatriz Santos, 2015
Caneta sobre papel
42 x 57,7 cm

15
Cristina Valqueresma, 2015
Tinta da china, acrílico,
lápis de grafite e marcador
sobre papel
40,5 x 29,5 cm

16
Cristina Valqueresma, 2015
Tinta da china, acrílico,
lápis de grafite e marcador
sobre papel
40,5 x 29,5 cm – Cópia



15



14



16

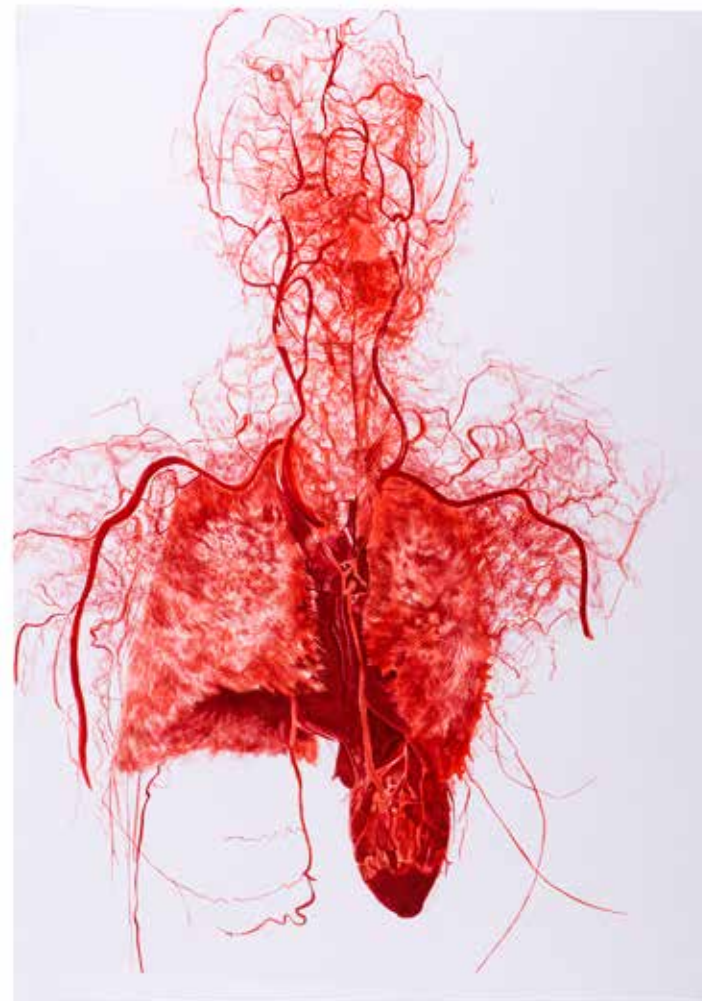


17
Bárbara Pinto, 2015
Lápis de cor sobre papel
50 x 35 cm – Cópia

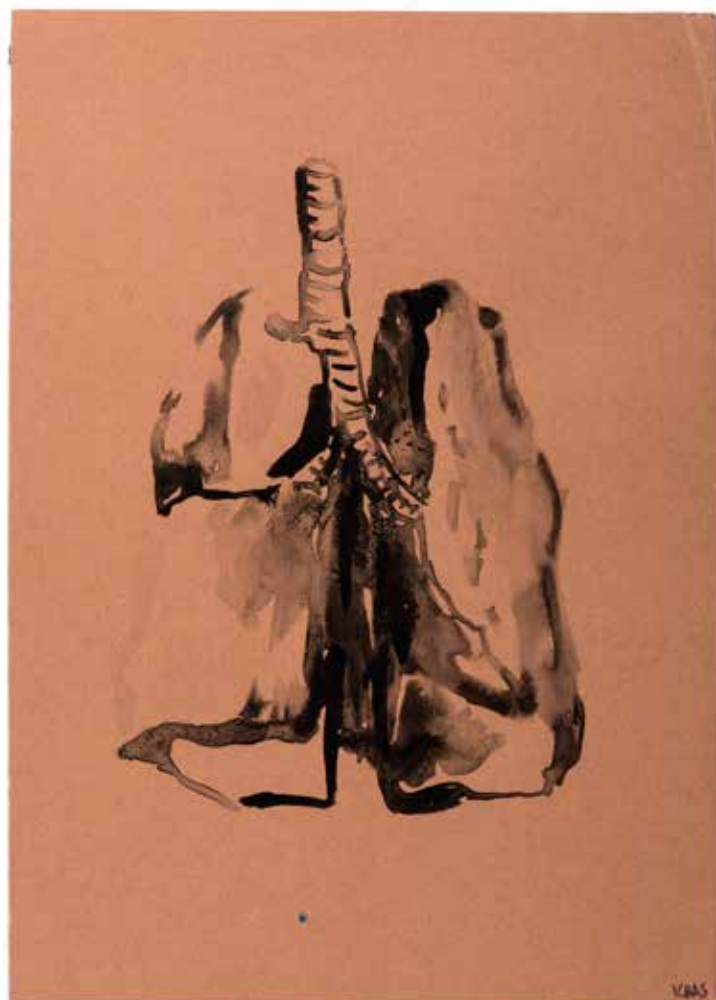
18
Carolina Peixoto, 2015
Tinta da china sobre papel
34 x 24 cm

19
Cristina Valqueresma, 2016
Aquarela sobre papel
59,3 x 42 cm

20
Fábio Araújo, 2015
Carvão sobre papel
41,5 x 59 cm



19



18



20

21
Gil Peixoto, 2015
Carvão sobre papel
50 x 65 cm

22
David Capela, 2015
Transferência de papel carbono
sobre papel
50 x 35 cm

23
David Capela, 2015
Transferência de papel carbono
sobre papel
50 x 35 cm



22



21



23

Ver com os meios: a influência dos instrumentos, suportes e materiais na construção de sentido.

J. Jorge Marques

A escolha dos instrumentos, dos suportes e dos materiais do desenho nunca é uma escolha neutra. A cada escolha parece responder uma certa forma de ver — como factor diferenciador na construção de sentido — que permite não apenas prever os passos a dar dentro do processo do desenho, mas também a sua adequação ao objectivo do desenho enquanto unidade significativa em função do que se pretende executar.

Falamos genericamente de um conhecimento operativo e instrumental “que pode começar por ser intuitivo, e o seu conhecimento empírico para se confirmar [depois] na lógica das operações instrumentais como afirmação de uma inventiva e construção de um saber (Carneiro, 1994: 48).

Trata-se de um saber que envolve o uso e manipulação de instrumentos, e que implica o reconhecimento das suas potencialidades e efeitos, não apenas com significado na representação de uma ideia, conceito ou forma, mas também enquanto prolongamento do corpo, geralmente através da mão.

Na linguagem de Juhani Pallasmaa (2012: 51), esse prolongamento significa reconhecer “uma extensão e uma especialização da mão que altera as suas possibilidades e capacidades naturais”.

É através dos instrumentos, na unidade, mão/instrumento, mas também na relação que se estabelece com os suportes e com os materiais, que o corpo actua e se prolonga “com extensões que lhe permitem agir sobre o meio: procurar, encontrar, investigar, estudar, transformar, criar, construir expressão

e comunicar” (Carneiro, 1994: 43), mas também escolher que possibilidades seguir. Como se cada instrumento, suporte, ou material, fossem portadores de uma certa vocação gráfica para descrever, entender, implicar, organizar ou ilustrar — através das suas particulares propriedades de registo — a clareza de um contorno, a transparência de um tecido ou a matéria de uma superfície. É o interior do desenho que anuncia o que lá se passa, uma espécie de micro-paisagem onde radicam as escolhas dos processos e dos instrumentos, bem como as soluções gráficas e plásticas para a formação do sentido.

Trata-se, em certo sentido, de olhar o desenho através do que fica sobre a superfície do papel, como invocação da reflectividade dos materiais a que se refere Robert Morris Butler, 1999: 97), nessa passagem para cima da superfície do papel, onde os meios e os fins se começam a aproximar, até se tocarem por fim no desenho.

A autorreflexividade da marca desenhada alude aos meios, às matérias implicados na sua própria criação. As marcas desenhadas recordam o seu processo, declara David Rosand, tornando-se visíveis através do acto de desenhar, através dos gestos do desenhador, no caminho que determina para fazer o desenho.

“Quando a primeira marca interrompe o papel em branco, o desenhador entra numa dupla dialéctica: com o objecto antes dele e com a própria construção gráfica emergente” (Rosand, 2002: 13), compatibilizando-os com a programática dos processos do desenho. Trata-se de um conhecimento que confronta

— no desenho — o que pretendemos fazer e o modo como pretendemos fazer:

Objectivando num suporte simples, a folha de papel, e num instrumento de riscamento e traçados, a grafite, verificamos a indispensabilidade de actuar representando com a consciência da cor, de grão, de luminosidade do papel, assim como sobre a dureza da mina, para considerar o máximo de valor. Dito de outro modo, é preciso considerar as variáveis de expressão dos instrumentos e dos suportes no quadro abstracto das suas correspondências para os articular como significantes na busca de significados para as representações, (...), definindo um máximo de correspondências de expressão (Carneiro, 1994: 57).

Esta declaração de Alberto carneiro significa antecipar o que pode ser trabalhado mentalmente pelo desenhador e que possa evocar essas correspondências de expressão — “primeiro interpretar e depois traduzir”, na linguagem de Umberto Eco (2005:260) — e portanto prever ou decidir o processo, os meios e instrumentos adequados a uma determinada função ou construção de sentido. Importa sublinhar que a influência dos instrumentos, dos suportes e materiais inscrevem este tipo de conhecimento — operativo e instrumental — numa parte da realidade.¹ Trata-se de um tipo de conhecimento comum a todas as representações,² e que no desenho, “quer na figuração do mundo exterior, quer na busca de forma para o que se vai concebendo” (Carneiro, 1994: 58), faz corresponder diferentes actuações em função do que se pretende executar ou expressar. Daí que,

1: “As linhas onduladas ou pontiagudas, rectas ou curvas, pontos e riscos, traçados diagonais, verticais e horizontais e o sombreamento tonal são capazes de sugerir forma, espaço, luz e movimento, sem uma autêntica semelhança com o assunto descrito (Lambert, 1996: 10). Aqui reside, em parte, a intrínseca natureza subjectiva do desenho. Pois os traçados desenhados proporcionam qualidades expressivas e experiências que surgem das características dos meios e dos instrumentos que se utilizam para desenhar e do modo de trabalhar do desenhador.

2: Na linguagem de Massironi, (*Ver pelo desenho*) ganha uma dimensão operativa – ‘cada representação implica uma escolha’ – que implica muitas vezes, uma diferenciação de instrumentos, de meios ou de processos, que possibilitem ao desenhador um eficiente uso ‘manual e mental’, no sentido em que lhe permita colocar problemas e encontrar soluções relativamente ao propósito do seu trabalho.

como considera Alberto Carneiro, “(...) o fundamental no respeitante à consciência e saber operativos, se situe no domínio aplicado dos instrumentos de representação e que permitam estruturar as observações e favorecer as decisões” (1994: 76).

Significa portanto o reconhecimento de um tipo de conhecimento, que para além da manipulação dos instrumentos, do reconhecimento das suas características e potencialidades, favorece a autonomia e liberdade das decisões relativamente ao modo como queremos desenhar em função do que pretendemos representar.

O ponto central desta argumentação é o princípio de que o saber operativo forma parte de um conhecimento essencial ao desenho, onde é possível aferir, ou prever, um conjunto de acontecimentos que estruturam o processo do desenho desde o início, ao mesmo tempo que abre caminho a muitas outras possibilidades.

Precisamos sempre de saber algumas coisas que possam ser verificadas, comparadas, entendidas e por onde se possam estabelecer as decisões a tomar, e são essas mesmas coisas, implicadas na formação do desenho, que possibilitam uma consciência operativa do desenhador, — ver com os meios — crucial para que o desenho nunca se esgote no pensamento ou na acção.

REFERÊNCIAS
BUTLER, Cornelia H. (ed.) (1999). *Afterimage: drawing through process*. London: MIT Press.

CARNEIRO, Alberto (1994). *Campo sujeito e representação no ensino e na prática do Desenho/ Projecto*. Porto: Faup Publicações.

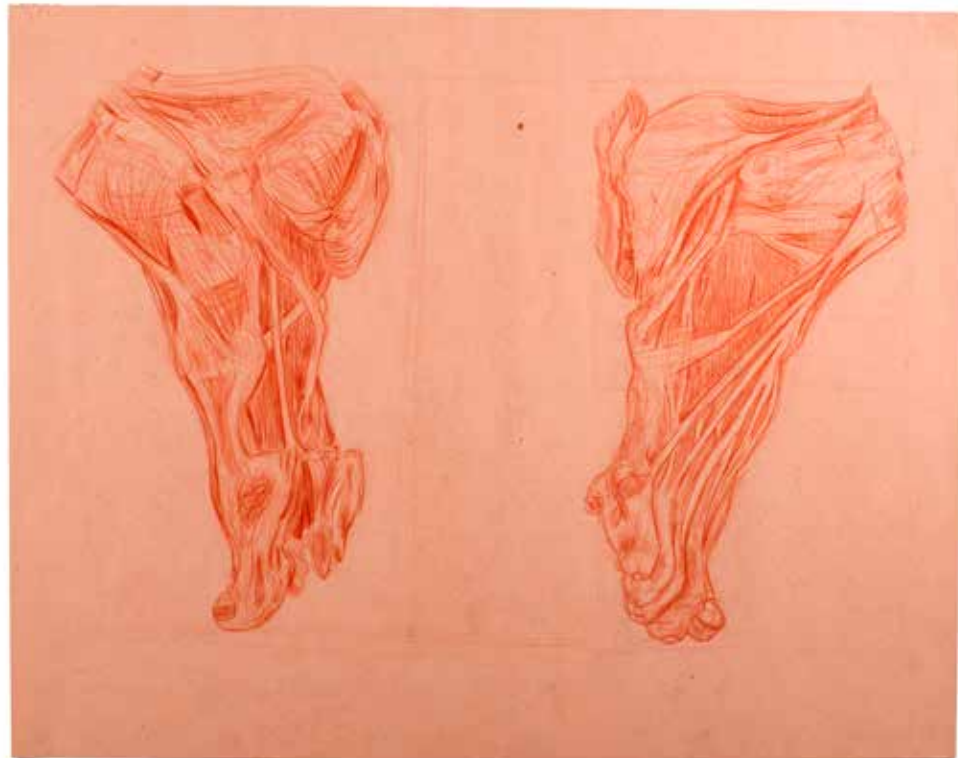
ECO, Umberto (2005). *Dizer Quase a Mesma Coisa – Sobre a Tradução*. Tradução de José Colaço Barreiros. Miraflares: Difel.

LAMBERT, Susan (1996). *El Dibujo, Técnica y Utilidad: Una Introducción a la Percepción del Dibujo*. Madrid: Tursen / Hermann Blume.

MARQUES, J.Jorge (2015). *O processo como circunstância do Desenho. Contribuições para o estudo de modelos experimentais de processo* [Tese de Doutoramento]. Porto: Fbaup.

PALLASMAA, Juhani (2012). *La Mano que Piensa – Sabiduría Existencial y Corporal en la Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

ROSAND, David (2002). *Drawing Acts: Studies in graphic expression and representation*. Cambridge: Cambridge University Press .



1

1
Joana Morgado, 2016
Sanguinea sobre papel
44 x 55 cm

2
Cristina Valqueresma, 2016
Tinta, lápis branco sobre papel
vegetal e papel de cor
24 x 21 cm

3
Sérgio Rocha, 2016
Grafite e lápis de cor sobre papel
61 x 43 cm

4
Ana Sofia Matos, 2016
Aguada e lápis de cor sobre papel
29,7 x 41,9 cm

5
Mariana Pereira, 2015
Lápis de cor sobre papel
42 x 58 cm



2



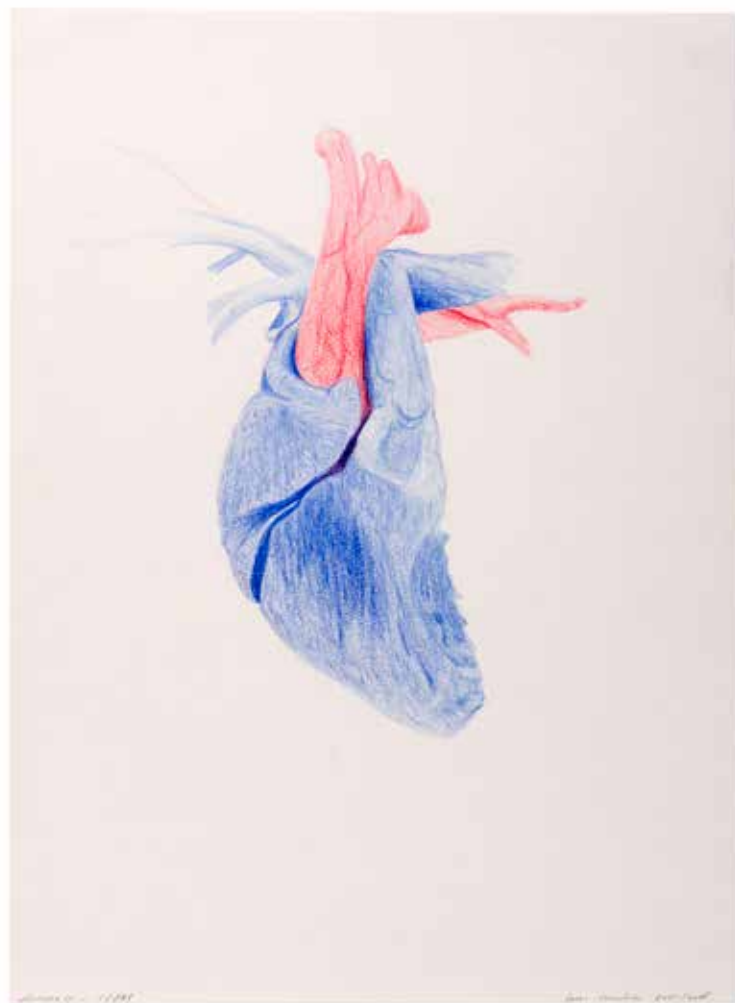
3



4



5



6

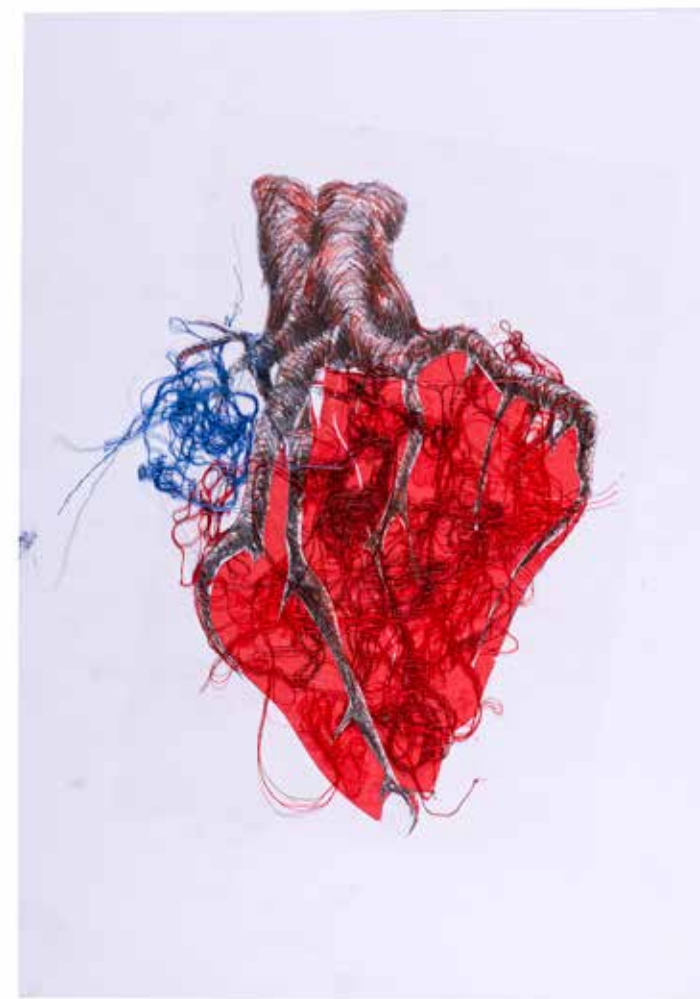
6
Luís Martins, 2016
Lápis de cor sobre papel
40 x 29,7 cm

7
Maria Brito, 2016
Carvão fita adesiva e plástico
autocolante sobre papel
58,5 x 47 cm

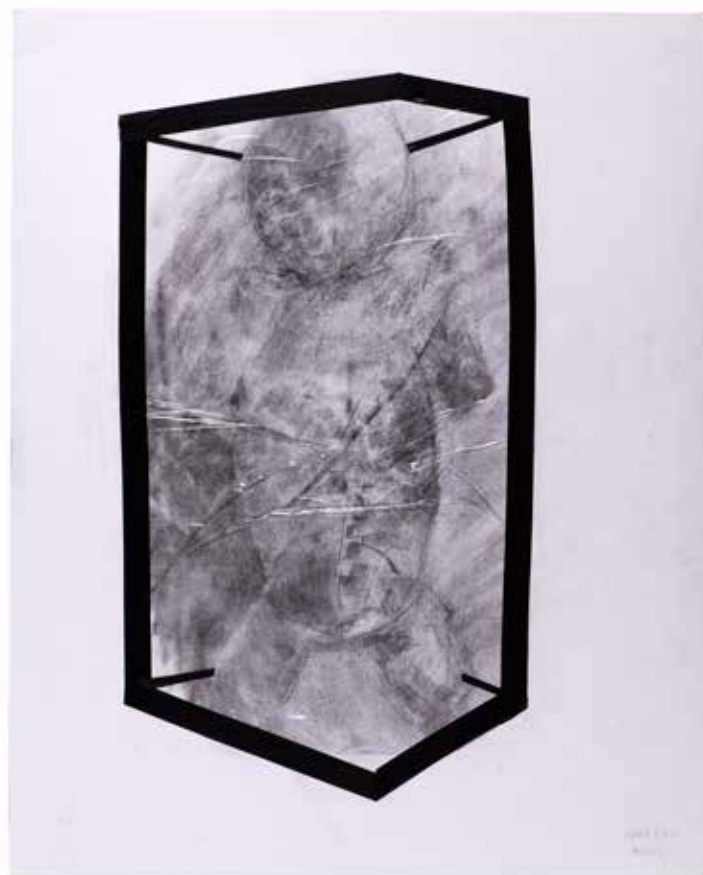
8
Lia Araújo, 2016
Grisalha de carvão sobre papel
42 x 29,7 cm

9
Ana Sofia Matos, 2016
Grafite, lápis de cor, colagem e linha
têxtil sobre papel
41,9 x 29,7 cm

10
Francisca Correia, 2016
Tinta, lápis e marcador de cor
sobre papel
41,5 x 58 cm



9



7



8



10



11

11
Ana Sofia Machado, 2016
Grafite sobre papel
42 x 59 cm

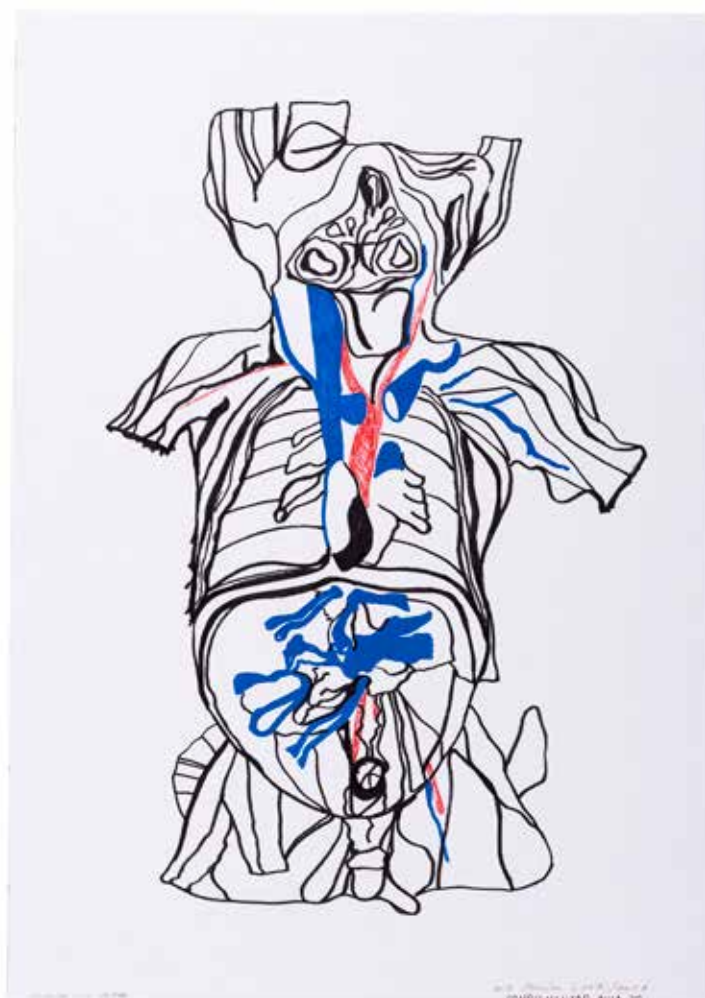
12
Rita Pereira, 2016
Marcador e tinta sobre papel
43 x 30,5 cm

13
Hugo Lobo, 2016
Tinta sobre fotocópia
30 x 45 cm

14
Fábio Araújo, 2016
Tinta (pincel seco) sobre papel
43 x 59,8 cm



13



12



14



15



17

- 15
Mariana Pereira, 2016
Lápis de cor sobre papel
58 x 42 cm
- 16
Sara Dionísio Canelhas, 2016
Carvão e pastel seco sobre papel
43 x 59,8 cm
- 17
Salomé Pereira, 2016
Carvão, caneta de feltro sobre papel
50 x 35 cm
- 18
Ana Rita Castanheira, 2016
Tinta (pincel seco) sobre papel
60 x 43 cm



16



18



19



20



21

19
Mariana Pereira, 2016
Caneta e aguarela sobre papel
50 x 70 cm

20
Marta Dias, 2016
Aguada e grafite sobre papel
29,5 x 41,5 cm

21
Rita Graça, 2016
Grisalha com acrílico e tinta
branca sobre papel
59 x 42 cm

22
Fábio Araújo, 2015
carvão sobre papel
42 x 59,5 cm



22



23



24



25



26

23
Mariana Vilanova, 2016
Grisalha com carvão e aguada
sobre papel
41,7 x 59,4 cm

24
Marta Dias, 2016
Grisalha com carvão, aguada e lápis
branco sobre papel
43 x 60,7 cm

25
Ana Rita Castanheira, 2016
Aguada de cor e grafite sobre papel
43 x 59,8 cm

26
Paulo Tiago Bettencourt, 2015
Pastel de óleo sobre papel de cor
69,5 x 49,5 cm

27
Bruna Lima, 2016
Tinta sobre papel
59 x 42 cm



27

A função taxonómica do desenho

O desenho de ilustração

Ver o detalhe, ver mais do que o detalhe

Fabrizio Matos

Assistente Convidado,
Departamento de Desenho.
Faculdade de Belas Artes –
Universidade do Porto

Existe uma diferença imensa entre ver uma coisa sem o lápis na mão, e vê-la desenhando-a. Ou, de outro modo, são duas coisas bem diferentes que se vêem. Mesmo o objecto mais familiar aos nossos olhos torna-se outro se nos aplicarmos a desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca antes o tínhamos visto verdadeiramente. Até aí, os olhos só tinham servido de intermediários.

Paul Valéry

A racionalidade no desenho de ilustração científica não deixa de nos emocionar — o impulso para explorarmos o fenómeno natural, entender algo a um nível profundo, descrever, desenvolver e compreender.

A ilustração científica — nas suas características e regras próprias, na organização e classificação do objecto de estudo —, procura correspondências na natureza, seja através de percepções rápidas ou observação mais detalhada. A especificidade de cada objecto de estudo obriga a uma estratégia pensada desde o desmembramento do objecto de estudo à organização e composição dos elementos que melhor o definem.

Este registo proporciona ao seu autor uma experiência de abordagem científica como processo individual de conhecimento.



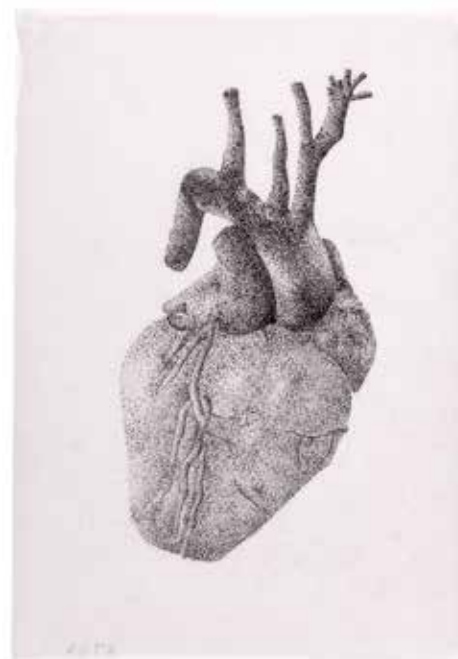
1



2



3



4



5



6

- 1
Ana Rita Castanheira, 2015
Scratchboard
21 x 30,5 cm
- 2
Antão Champalimaud, 2015
Scratchboard
30 x 19 cm
- 3
Ana Carneiro, 2015
Scratchboard
30,5 x 23 cm
- 4
Ana Rita Pereira, 2016
Tinta da china sobre papel vegetal
21 x 15 cm
- 5
Mariana Vilanova, 2015
Scratchboard
26 x 30,5 cm
- 6
Maria Bompastor, 2015
Grafite e Lápis de cor sobre papel
50 x 44 cm



7

7
Joana Pereira, 2015
Tinta da china sobre papel vegetal
29,7 x 42 cm

8
Ana Kennerly, 2016
Grafite sobre papel
42 x 29,7 cm

9
Ana Sofia Matos, 2015
Tinta da china sobre papel
29,7 x 42 cm

10
Ana Rita Castanheira, 2015
Grafite e Aguarela sobre papel
32 x 45,5 cm

11
Irene Pedras, 2015
Tinta da china sobre papel
47 x 68 cm



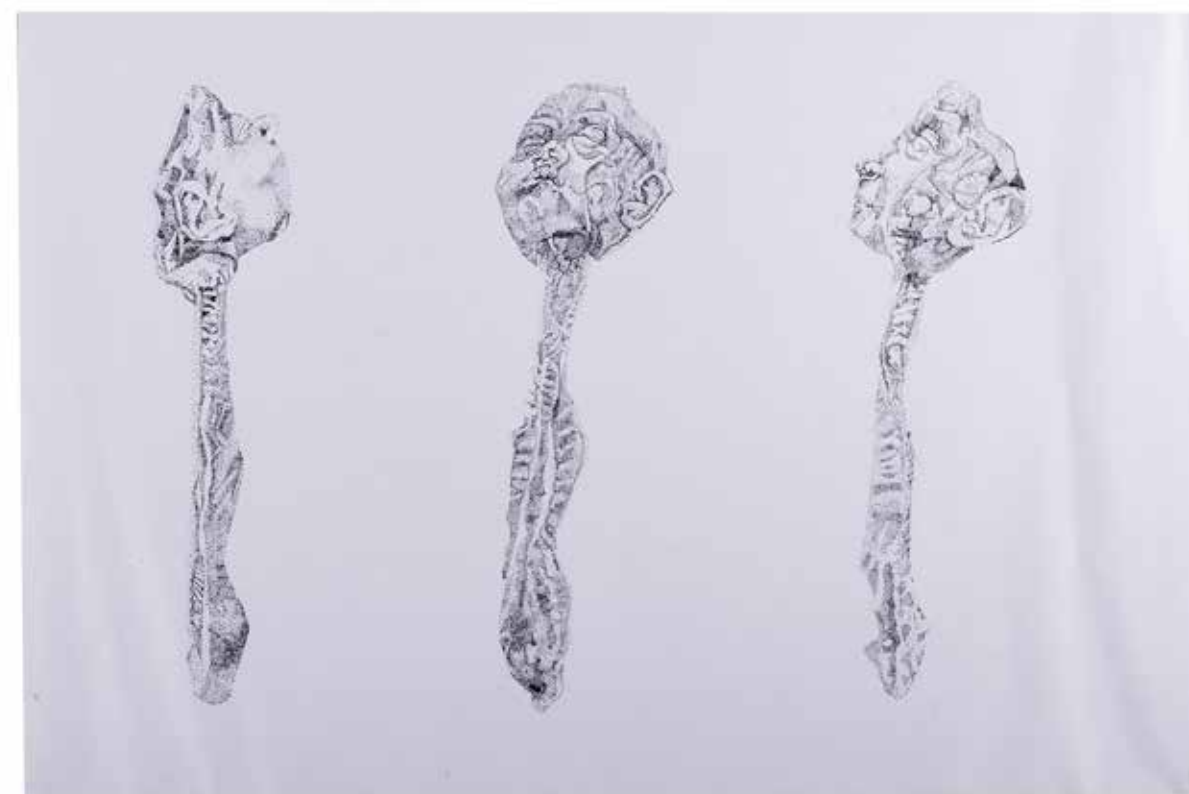
10



8



9



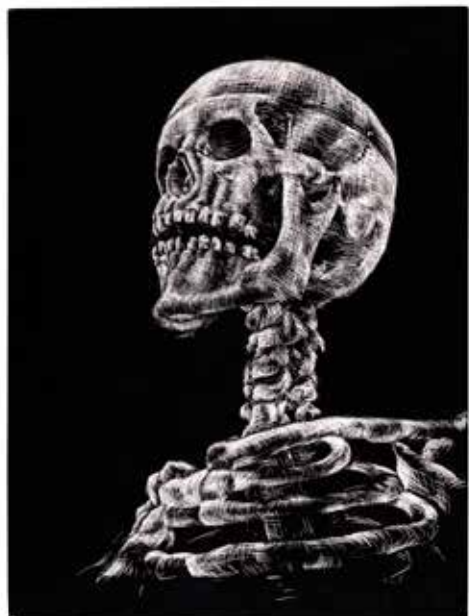
11



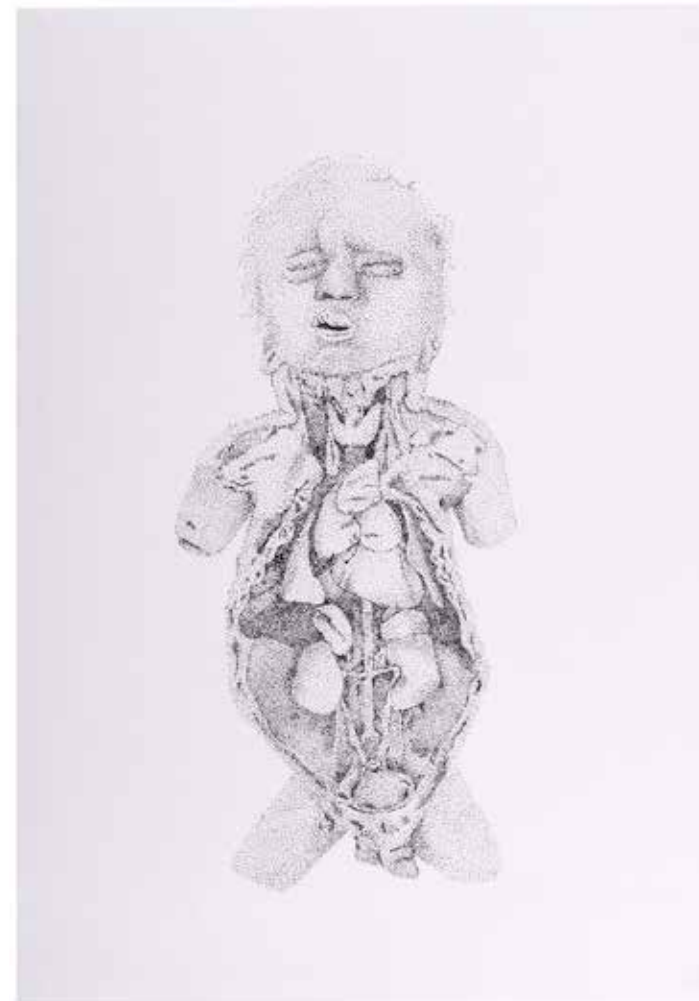
12



13



14



15

12
Daniel Gouveia, 2015
Diário gráfico, página dupla
Scratchboard e tinta sobre papel
30 x 25 cm

13
Maria Castro, 2015
Scratchboard
25 x 21 cm

14
Sofia Matos, 2015
Scratchboard
30,5 x 23 cm

15
Miguel Santos, 2015
Tinta da china sobre papel
50 x 35 cm

16
António Lopes, 2015
Scratchboard
30,5 x 23 cm



16

17
Cristina Valqueresma, 2015
Scratchboard
30,5 x 23 cm

18
Pedro Alegria, 2016
Scratchboard
50 x 30,5 cm

19
Inês Russel, 2015
Scratchboard
30,5 x 23 cm

20
Marta Dias, 2016
Tinta da china sobre papel
29,7 x 21 cm

21
Marta Dias, 2015
Scratchboard
30,5 x 23 cm



17



19



18



20



21



22



23



25

22
Fábio Araújo, 2015
Scratchboard
25 x 30,5 cm

23
João Costa, 2015
Scratchboard
24 x 14,5 cm

24
Laura Bértola, 2015
Tinta da china sobre papel
43 x 61 cm

25
Pedro Sá Couto, 2015
Scratchboard
30,5 x 21 cm

26
Tânia Machado, 2015
Grafite e Lápis de cor sobre papel
50 x 65 cm



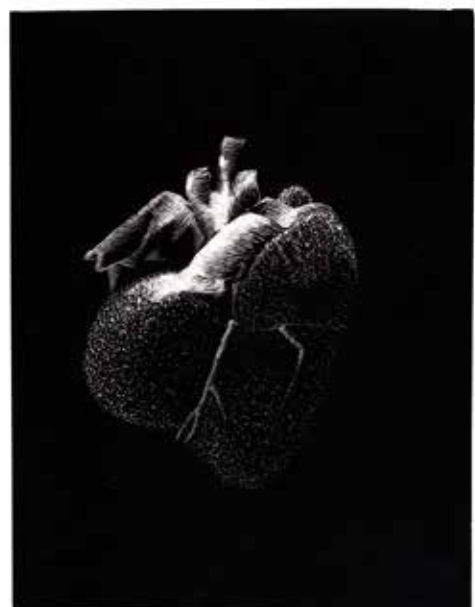
24



26



27



28



29



30



31



32

27
Mariana Lencastre, 2015
Scratchboard
23 x 15 cm

28
Michele Martins, 2015
Scratchboard
20 x 15 cm

29
Rodrigo Ramos, 2016
Scratchboard
50 x 30,5 cm

30
Patrícia Sousa, 2015
Grafite sobre papel
50 x 35 cm

31
Telma Pereira, 2015
Scratchboard
23 x 15 cm

32
Inês Coelho, 2015
Scratchboard
23 x 15 cm

A experiência do lugar como organizador de outros sentidos

Sílvia Simões

Professora Auxiliar,
Departamento de Desenho
Faculdade de Belas Artes –
Universidade do Porto

A diversidade da atuação do desenho está bem presente na multiplicidade de linguagens, intenções, abordagens gráficas, suportes e modos de desenhar diferenciados, de que são exemplo as imagens que podemos encontrar nesta mostra/ catálogo. A intenção, clara, de se fazer cumprir um plano de estudos em que o desenho é reconhecimento, entendimento, representação, construção, configuração e extrapolação de significados, cumpre o primordial objetivo que é o do desenvolvimento e aplicação do desenho enquanto instrumento de registo que não só fixa, como também viabiliza uma leitura divergente e diversificada do real.

A extensão semântica do desenho, aponta para vários campos de ação. A sua amplitude implica com conceitos que estão para além das questões relativas ao uso de instrumentos, técnicas e suportes. Entendendo o desenho como uma construção conceptual em diálogo com uma disposição material, podemos dizer que desenho é a ação de instituir conhecimento, ocupando simultaneamente o espaço da conceptualização, da formalização e da comunicação, com a intenção de formalizar, concretizar e mostrar uma imagem. Assim, num sentido abrangente, desenhar é apresentar, representar, dar visibilidade através de sinais gráficos outras realidades que emergem do universo do imaginário, experimental e sensorial.

A permanência num espaço de natureza específica e distante do universo das artes, de que é o caso o Museu de Anatomia Prof. Nuno Grande, no Instituto de Ciências

Biomédicas Abel Salazar (ICBAS), acrescenta sentido ao plano de estudos do programa de desenho, na medida em que reitera a experiência do lugar com o propósito dos objetivos do desenho. Ou seja, a estranheza dos objetos, a sua disposição, a iluminação obriga para a sua compreensão a uma atenção redobrada, que é alimentada pela natureza de quem usa o desenho para compreender, visualizar e apresentar esse mesmo entendimento. Para quem tem um outro tipo de entendimento e compreensão destes objetos, um olhar científico, instruído, capaz de fazer uma leitura precisa da sua função, talvez seja difícil discernir uma outra dimensão. Para quem não tem esse conhecimento, que é o caso dos estudantes em arte, a relação que ordenam com os modelos anatómicos estabelece-se a partir da experiência do olhar, da observação direta, pois, tão pouco, se trata de recorrer a outros sentidos, por não ser possível cheirar, tocar ou saborear. Todavia, o carácter destes objetos, permitem um nível de experimentação e especulação que vai de encontro ao propósito do desenho: traduzir, explicar e interpretar o que se vê para o plano da imagem. Conceber um discurso visual que recorre à cor, à textura, aos suportes, às estratégias de montagem, às colagens como alfabeto de uma linguagem que esmiúça a informação de forma entender e atribuir um outro propósito e intenção. A pertinência desta relação, entre o que é do domínio da aprendizagem e «ensino do desenho, e o que é do ensino/aprendizagem do campo científico anatómico, é sustentada por esta contaminação entre universos de carácter distintos, mas

que ainda terão muito para partilhar. Quando se fala de um cabimento, em que o desenho é meio transformador e criador de outros sentidos e realidades, em que o desenho assume uma dimensão que está para além do que se observa do real, estamos a criar e ampliar o que é da realidade. Estamos a criar e apresentar uma outra leitura, um outro entendimento.

O contacto e a permanência num espaço que nos é estranho, contendor de exemplos próximos do universo da ciência e da anatomia, dilatam o campo de atuação em que o desenho é meio e instrumento de representação. O desenho de reportagem, o desenho de estudo, abordagens exploratórias e caligráficas informam e formam o desenhador de maneira a sustentarem a última etapa da experiência do Desenho no Museu de Anatomia Professor Nuno Grande — a fase das recombinações; onde no campo da prática, do lugar e do desenho, se procura um outro caminho, um outro olhar sobre o que se desenha e observa.

Depois de uma fase em que a recolha de informações e desenhos ocorre da permanência no museu, voltamos à sala de aula. Revisitamos os nossos desenhos, apontamentos, fotografias e experiências, algumas por vezes falhadas, e procuramos com um olhar crítico um outro sentido e significado. Outras estratégias, abordagens, linguagens, suportes e materiais que procuram no processo do desenho a sua autonomia. Um processo onde a reflexão/ ação são indissociáveis, assentes na triangulação de conceitos como percepção, representação e questionamento, e nas ligações que somos capazes de estabelecer entre estes dando origem a um processo cíclico onde reconhecer, procurar, testar e afirmar estão presentes. É deste conjunto de ações que conseguimos obter um resultados em que o desenho, próximo do território das artes, se afirma como um espaço que abarca várias abordagens, vários processos, vários resultados, mais ou menos criativos. Um processo que de aprendizagem que resulta de recusas e aceitações das respostas e soluções que surgem em grande parte por causa do conflito entre submissão e revolta, como afirma Savater (2006, p. 36). Também no ensino do desenho, não só este conflito acontece, como é desejável que aconteça. Um ensaio que se baseia na construção da imagem como um resultado de um processo construtivo e experimental, que apesar de alicerçado na experiência do lugar se contamina e constrói pela prática do desenho.

Estas imagens são só possíveis porque anteriormente existiram um conjunto de desenhos que, apesar doutros propósitos, permitiram uma aprendizagem do espaço, objetos, formas e modos de fazer, que se constituíram fundamentais na aglutinação e criação de imagens, que são a base para criação de novos sentidos e narrativos. Ninguém é criativo a partir de coisa nenhuma (Boden, 2004). A criatividade é provocada por processo de estruturas mentais, que se modelam de acordo com a experiência, contexto, modelos, objetivos, tensões e validação. Estruturas orgânicas, não lineares, ampliadas e trabalhadas a partir de exercícios que pretendem desenvolver no aluno competências perceptivas, representativas e criativas. (Robinson, 2010)

Segundo o autor, um pensamento criativo é necessário a todos os campos do saber. Este, contrariamente a um pensamento baseado numa estrutura linear, procura — através da fragmentação, da explosão de conceitos, na provocação pelo desvio — outras possibilidades de abordagem e de entendimento de um determinado problema.

Esta última fase de trabalho, pretende exatamente isso. Recorrendo a estratégias de montagem, fragmentação, sobreposição, obliteração, repetição, ampliação, descontextualização, apropriação, entre outras, pretende proporcionar uma aprendizagem em que determinadas dinâmicas e estratégias de representação, podem ser trabalhadas para que consigamos ter novas abordagens, novos entendimentos e novas respostas para os problemas. A possibilidade de juntarmos imagens ou parte destas, atribuindo-lhe uma nova composição, um novo formato, esvaziando-a do seu propósito, permite um novo princípio, uma outra coisa, um novo sentido.

A partir da experiência num lugar estranho, estruturamos um plano de exercícios que permitem ao estudante desenvolver um conjunto de conteúdos, onde o ensino/aprendizagem do desenho é trabalhado com base no entendimento de que este é um instrumento de reconhecimento e entendimento objetivo, questionamento, momento e espaço de especulação, em que o registo e a comunicação gráfica surgem como forma de representação aberta, geradora de novas representações inscritas no processo da sua prática. «Recombinações» é o momento em que, a partir da experiência do lugar, do seu entendimento, propomos a recriação de outras imagens que se apresentam com um novo propósito, um outro sentido.

REFERÊNCIAS
BODEN, M.A. (2004). *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*. New York: Routledge.

CABEZAS, L. (2008). “Los Modelos de las imágenes”. In I. GALINDO, MARTÍN, Jose Vicente (Ed.), *Imagen y Conocimiento. Tradición artística e innovación Tecnológica*. Valencia: UPV.

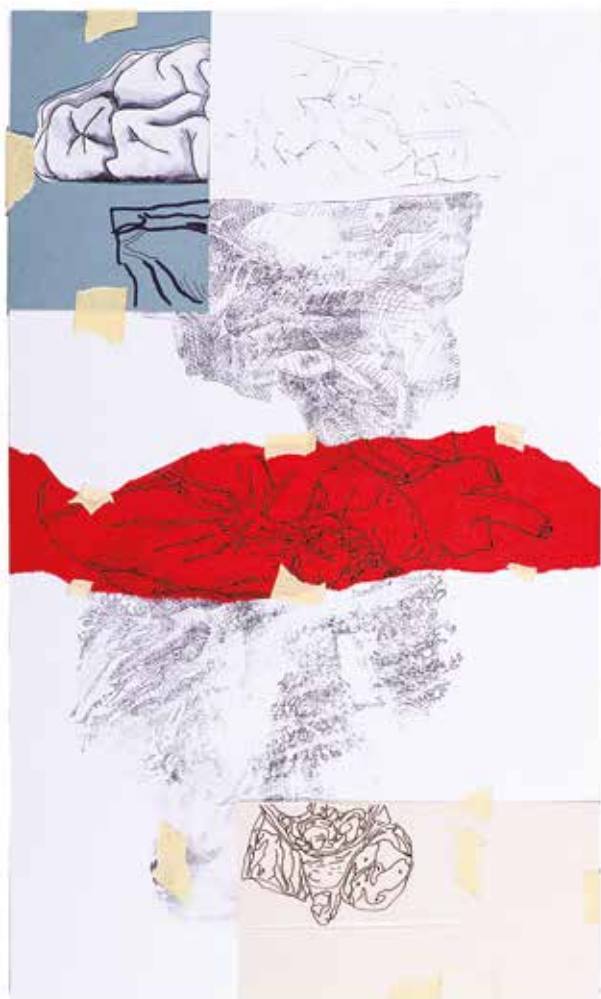
MOLINA, J.J.G., CABEZAS Lino, BORDES J. (eds.) (2001). *El Manual de Dibujo*. Madrid: Edições Cátedra.

MOLINA, J.J.G. (1999). El concepto de dibujo. In MOLINA, J.J.G. (Ed.). *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra.

ROBINSON, K. (1982). *The Arts In School. Principles, practice and provision*. Londres: Calouste Gulbenkian Foundation.

ROBINSON, K. (Producer). (2010, janeiro de 2011). Changing Education Paradigms. Retrieved from http://fora.tv/2010/10/14/Ken_Robinson_Changing_Education_Paradigms.

SAVATER, F. (2006). *O valor de educar*. Lisboa: Dom Quixote.



1



2



4

1
Carolina Peixoto, 2016
Montagem sobre papel
50 x 29,5 cm

2
Rita Graça, 2016
Montagem Digital
30 x 21 cm

3
David Capela, 2016
Montagem sobre papel
50 x 35 cm

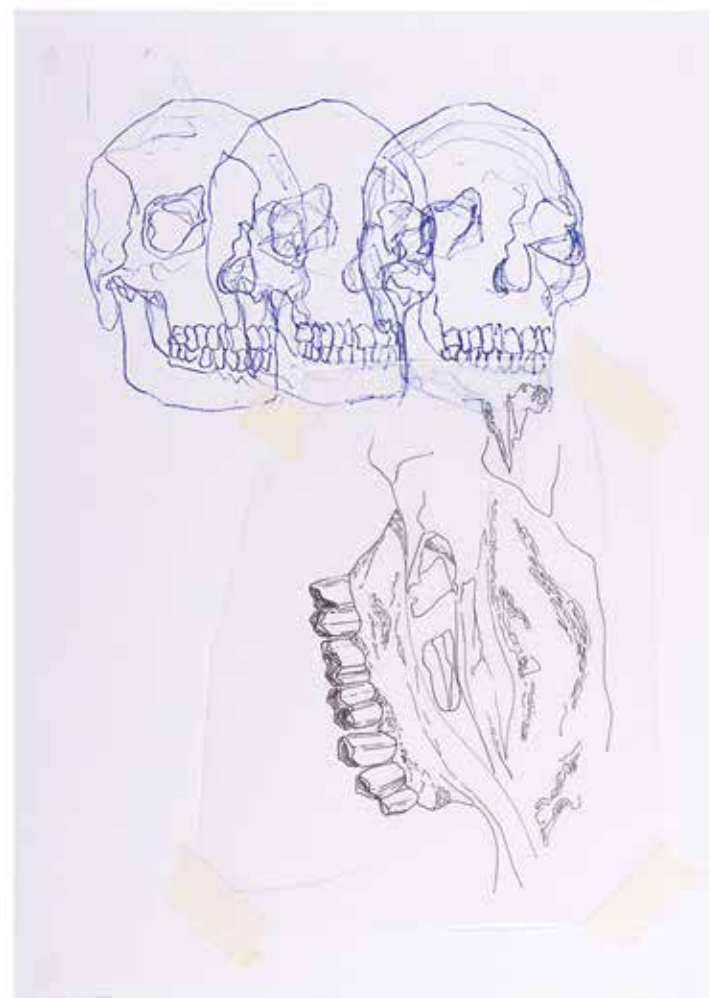
4
Ana Rita Castanheira, 2016
Colagem e tinta sobre papel
32 x 28 cm

5
Beatriz Sousa, 2016
Impressões sobre papel
38 x 58 cm

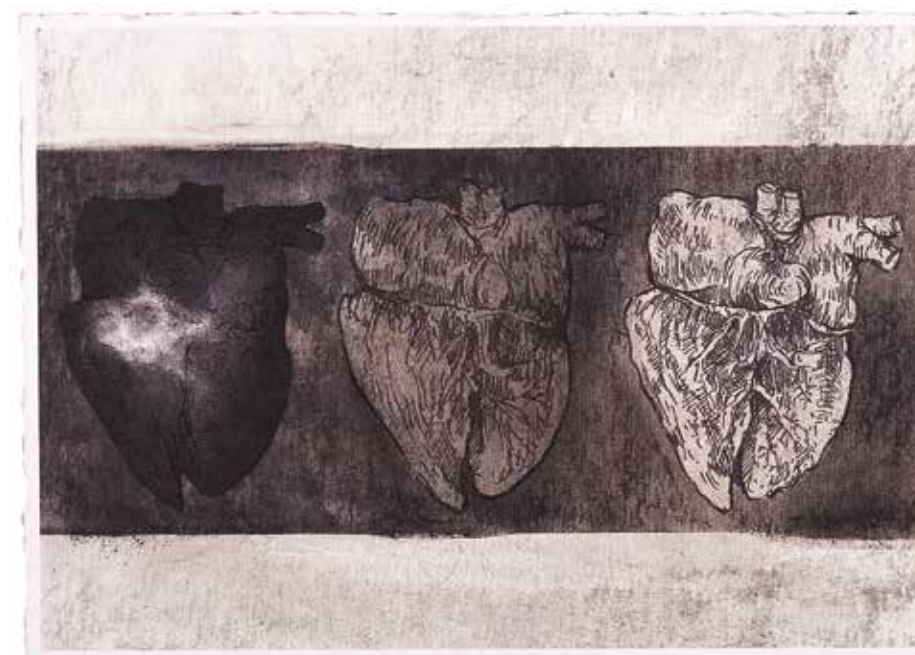
6
Fábio Araújo, 2016
Carvão e tinta sobre papel
21 x 30 cm



5



3



6



7



10

7
Anais Afonso, 2016
Carvão sobre papel
50 x 70 cm

8
Joana Azevedo, 2016
Recombinações
Montagem sobre papel
70 x 50 cm

9
Mariana Lencastre, 2016
Impressão acrílica sobre papel
21 x 15 cm

10
Andreia Pereira, 2016
Frottage sobre papel
31 x 50 cm

11
Francisca Soares, 2016
Tinta sobre papel
50 x 70 cm



8



9



11



12
Joana Viveiros, 2016
Desenho a caneta sobre plástico
50 x 70 cm

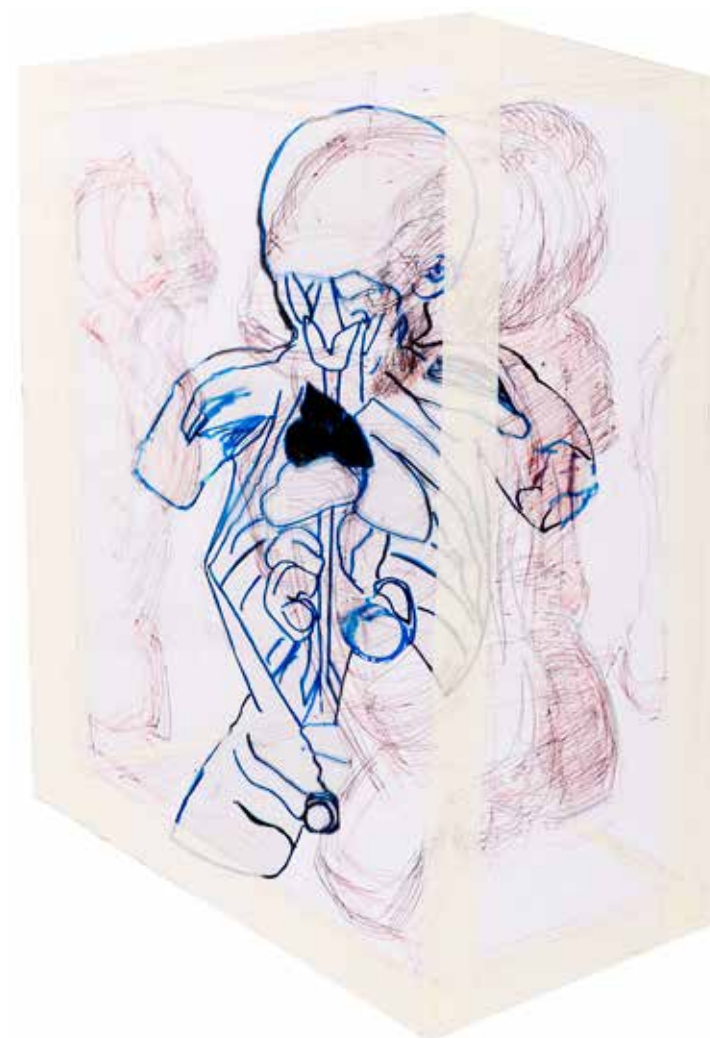
13
Sofia Matos, 2016
Montagem sobre papel
50 x 65 cm

14
Maria Brito, 2016
Colagem sobre papel
51 x 30,5 cm

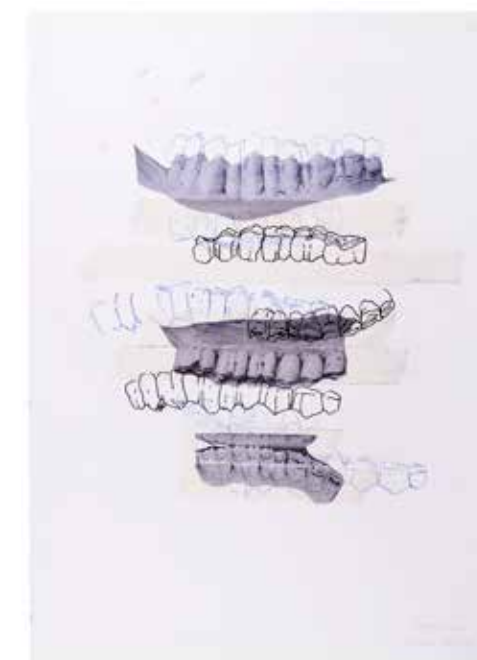
15
Joana Viveiros, 2016
Montagem sobre papel
70 x 50 cm

16
Inês Coelho, 2016
Desenho de montagem
114 x 30 cm

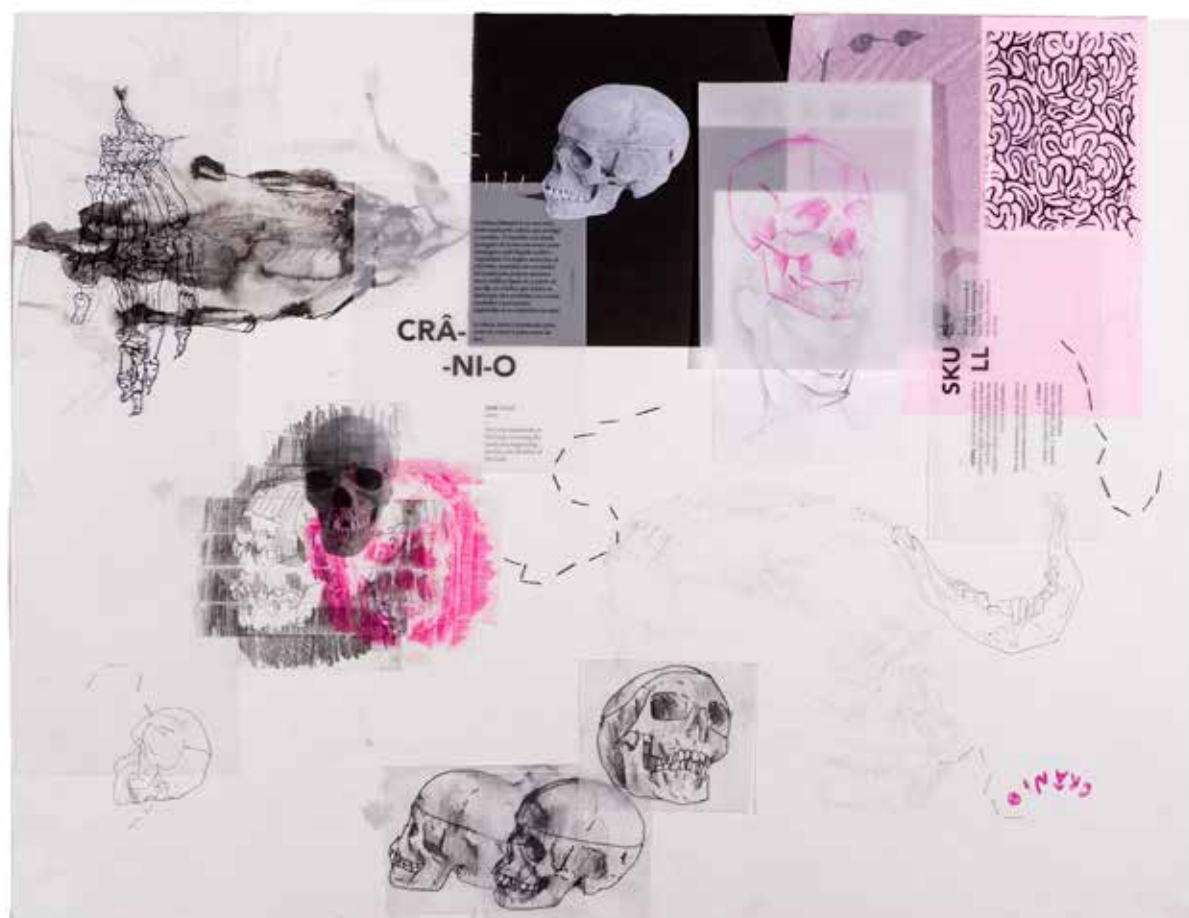
12



14



15



13



16



17



19

17
Pedro Alegria, 2016
Recombinações Montagem
sobre papel
83,5 x 58,5 cm

18
Marta Silva, 2016
Desenho de montagem
56 x 84 cm

19
Rita Luís, 2016
Montagem sobre papel
61 x 43 cm

20
Inês Russel, 2016
Stencil, colagem e transferência
sobre papel
50 x 69,7 cm



18



20

O desenho como dissecação do real: as formas das anatomias

Mário Bismarck

Professor Catedrático,
Departamento de Desenho
Faculdade de Belas Artes –
Universidade do Porto

“Entenda bem nisto todo o homem que chegar até aqui: o desenho, a que por outro nome chamam debuxo, nele consiste e ele é a fonte e o corpo da pintura e da escultura e da arquitectura e de todo o outro género de pintar e a raiz de todas as ciências”

Michelangelo in Francisco de Holanda,
Diálogos em Roma, 1548

“...um esboço sóbrio e rápido substitui com vantagem uma longa anotação, torna mais breve e fácil o trabalho de documentação e ajuda a fixar a atenção sobre os pormenores que de outro modo passariam talvez despercebidos. Entre os diferentes processos de reprodução conhecidos e utilizados hoje em dia, o que até agora congregou a preferência dos investigadores é, sem excepção, o desenho...”

Abel Salazar, *Processo rápido de desenho microscópico*, 1932

Não é possível começar este pequeno texto sem a evocação do nome de Abel Salazar, figura incontornável aqui por várias razões: para além do facto do seu nome batizar o Instituto de Ciências Biomédicas, homenageando (não só) a sua acção como médico, Abel Salazar foi um reconhecido e profícuo artista, pintor, aquarelista, desenhador, gravador e mesmo escultor, conjugando assim numa mesma pessoa uma actividade repartida nos campos da ciência e da arte. Mas a evocação de Abel Salazar também nos permite proveitosamente sublinhar que, entre os campos distintos da ciência e da arte, o desenho se coloca de permeio, estabelecendo a ponte entre

os dois universos distintos. Sendo um “desenhador compulsivo” (título da exposição no CCB em 2006), Abel Salazar utiliza o desenho não só na sua faceta artística mas também (e é este aspecto que aqui mais me interessa sublinhar) como um dispositivo com competências de visualizar, entender e clarificar, de que são exemplo os seus inúmeros desenhos de complexas estruturas microscópicas. O seu texto de 1932, intitulado “Processo rápido de desenho microscópico”, nada tem a ver com “habilidade” ou “talento”, mas sim com o uso eficaz de um mediador visual, à disposição de todos.

Colocando-se entre a ciência e a arte, e assumindo algumas das características apontadas no texto de Abel Salazar (rapidez, eficácia, facilidade, enfatismo), o Desenho adquire uma maleabilidade de se expandir por territórios diversos e contraditórios, em aproximações e afastamentos das expectativas e das previsibilidades, das intenções e dos desígnios, potenciando e revelando o escondido, o insuspeito, trabalhando a anatomia das aparências, dissecando o real.

Esta competência do desenho de atenção permanente ao real, de trabalhando o visível revelar o invisível, de atendendo às aparências revelar as essências, fundamenta a relação histórica de cumplicidade e parceria do desenho com a anatomia, relação rica e complexa, marcada por sucessivas aproximações e cumplicidades mas também por contínuos afastamentos e desconfianças. Mas esta relação entre o desenho e a anatomia estabelece-se não só pela vertente mais divulgada do desenho ser

o mediador da ilustração anatómica final, mas também por uma menos divulgada e mais subterrânea em que o desenho é o instrumento da investigação anatómica, fundamentalmente pela sua competência em visualizar, precisar e clarificar – revelar – estruturas e morfologias complexas.

Foi atendendo a estas competências do desenho (essencialmente a sua vontade de implicar com a “anatomia da forma”) que surgiu a parceria com o Museu Anatómico Dr. Nuno Grande do ICBAS, na sequência de uma minha visita informal em 2013 e que permitiu que já nesse ano lectivo os estudantes do 2º ano dos cursos de licenciatura da FBAUP ocupassem (desordenadamente) o espaço, experiência que se tem desde então frutuosamente repetido anualmente, culminando em cada ano com uma mostra do trabalho realizado. Parceria com amplas vantagens para nós (e não só pelo facto de ter aquecimento eficaz no inverno!) e espero que também para o ICBAS.

Não me podendo alongar termino este pequeno texto reutilizando algumas das palavras que proferi numa conferência intitulada “Desenhos e Anatomias” (2015):

O acto de desenhar é uma implicação excessiva e excepcional com o ver: obriga a essa atenção medida mas também desmedida do olhar, do geral e do detalhe, da superfície e das entranhas, do táctil e do óptico, do rígido e do mole, do denso e do ténue, do pequeno e do grande; a enfatizar o que, a cada momento, é considerado relevante e a excluir o

que é supérfluo, obriga a seleccionar, tomar opções, a decidir, a identificar, no fundo a diagnosticar. Neste sentido o “olho” treinado para o desenho é um “olho clínico”. (...) Evidentemente que não se trata de produzir “belos” desenhos, trata-se sim de usar os instrumentos gráficos como um bisturi e como uma prótese de extensão dos olhos. Trata-se no fundo de cumprir um desígnio intrínseco do desenho, já formulado pelo anatomista, desenhador e cirurgião escocês John Bell (1763–1820) no prefácio da sua obra *Engravings of the Bones, Muscles, and Joints* (Londres, 1794), o de provocar no desenho essa vontade de ser “útil.

Talvez a continuidade deste projecto (e o próximo desafio) seja a de incentivar os estudantes do ICBAS a aprender anatomia através do desenho.

Agradecemos ao ICBAS, especialmente à sua Direcção e ao Prof. Artur Águas, a hospitalidade e a disponibilidade sempre manifestadas (mesmo quando a seriedade das aulas de Anatomia era perturbada pela invasão de um grupo de “bárbaros”).





Catálogo

Coordenação Editorial

Paulo Almeida

Sílvia Simões

Edição

1ª edição

Porto, Faculdade de Belas Artes –

Universidade do Porto

Instituto de Ciências Biomédicas

Abel Salazar

27 de setembro de 2016

Textos

Artur Águas

Emílio Remelhe

Fabrizio Matos

Jorge Marques

Mário Bismarck

Paulo Almeida

Sílvia Simões

Design Gráfico

Julia Gandolfi

Márcia Novais

Créditos Fotográficos

João Lima

Tiragem

200 exemplares

Impressão e Acabamentos

Diário do Porto

Exposição

Local e Data

Museu da FBAUP, 27 de setembro

a 7 de outubro de 2016

Curadoria

Emílio Remelhe

Jorge Marques

Paulo Almeida

Sílvia Simões

Assistente de Curadoria

Luís Pinto Nunes

Produção

oMuseu

Documentação e preparação de objetos

Emílio Remelhe

Jorge Marques

Paulo Almeida

Sílvia Simões

Design gráfico

Julia Gandolfi

Márcia Novais

Agradecimentos

Ao Instituto de Ciências Biomédicas Abel

Salazar, ao Museu Anatómico e ao Duarte

Monteiro

**Colaboração entre o Museu de Anatomia Professor Nuno Grande
e o Departamento de Desenho FBAUP.**