

“abs-ceno” versus “obsceno”: as visibilidades do desenho

MÁRIO BISMARCK

É necessário aparecer perante o público, escondendo todas as felizes negligências que são a paixão do artista

(Delacroix, 1853, p. 327)

Se a obra de arte final representa o momento em que a imaginação foi colocada na esfera pública, os desenhos, pelo contrário, constituem o momento privado da ordenação da imagem

Jean Fisher

(apud Zegher, & Newman, 2003, p. 221)

Dois modos de aparição do desenho surgem da sua individualidade: ser para o seu autor um meio para a visualização e ser para o espectador um objecto de contemplação; ser para o primeiro a consequência de um “acto” (o de desenhar), ser para o segundo um “facto” (o desenho como objecto, como imagem finita). Esta distinção entre ser verbo (acção), e substantivo (objecto autónomo) tem marcado o debate sobre as visibilidades do desenho, as suas intenções conceptuais, os seus modos de pensar e de valorizar: a sentença “Drawing is a verb” de Mel Bochner (Butler, 1999, p. 88) marca o posicionamento de uma importante exposição e catálogo de 1999, *Afterimage: Drawing through process*; por seu lado “Drawing is a noun” é o título do texto de abertura de Laura Hoptman no catálogo *Drawing now: eight propositions*, de 2002 (p. 10).

Mas esta distinção não é nova. Esta dicotomia e coexistência entre o desenho como obra e o desenho como acção (instrumento mediador) acompanha toda a história do desenho, pelo menos desde que há registos. A fecundidade do corpus gráfico desde os meados do século XIV revelam-nos claramente esta distinção, desde logo nas categorias dos “desenhos de contracto” e dos “cadernos de oficina”.

Desde o início da tratadística o desenho

é identificado na dupla condição de ser operativo para o autor (instrumento de previsão e de preparação da obra, ao mesmo tempo preparatório e especulativo das formalizações) mas também de ser, por si só, objecto de apreço e mesmo de colecionismo, para os outros; de ser duplamente instrumento de trabalho e objecto estético. Leon Battista Alberti descreve no *Della Pittura* a relevância do desenho, através da “circunscrição”, como modo de construir as representações do mundo, mas refere também que “não raro se pode ver uma boa circunscrição, isto é um bom desenho por si mesmo ser gratíssimo”. Já antes Plínio, no Livro 35 do *Naturalis Historia*, referindo-se à qualidade reconhecida dos registos em linha de contorno de Parrásio, escrevia que “subsistem ainda muitos outros vestígios do seu talento como desenhador quer seja sobre tábuas ou sobre pergaminho, dos quais se diz que os artistas retiram proveitos” (Plínio, 1988, p. 94). Temos aqui já a consideração do apreço dos artistas pelo lado instrumental, preparatório, esboçado do desenho, apontando o que será posteriormente o interesse particular dos artistas pelo colecionismo do desenho, quer como instrumento pedagógico de aprendizagem nas oficinas, quer como memória. Vasari refere na *Vita di Lorenzo Ghiberti* que alguns dos desenhos da sua coleção pertenceram à coleção de Ghiberti:

...Obtive estes desenhos ainda novo, em 1528, de Vettorico Ghiberti, com outros desenhos de Giotto e de outros artistas. Nunca deixei de os ter em veneração, porque são belos e guardam a memória de tantos grandes mestres.

(Vasari, 1568/1981-1985, p. 142)

Por sua vez, Francisco de Holanda utilizaria a expressão “traço de grande homem” para classificar alguns desenhos

da sua colecção (Deswarte-Rosa, 2006, p. 105).

Na consideração de uma análise do desenho feita por desenhadores e não por “estranhos”, proponhamos uma taxonomia de classificação das imagens do desenho sustentada na relação estabelecida com o uso e presença do desenho, não do ponto de vista “estético” do observador, mas do ponto de vista “ético” do seu produtor.

Referimo-nos a uma actuação instrumental e medial do desenho, à sua utilização no tempo do fazer, do desenhar, num diálogo exclusivo entre o desenhador (o produtor) e o desenho. É na consideração dessa parceria entre o desenhador e o desenho - que não necessita de estranhos ao processo - que propomos uma taxonomia, que não se baseia em classificação de distinções técnicas, funcionais ou formais, mas que se refere ao seu grau de visibilidade pública, à sua exposição aos olhares de terceiros, como diria Paul Valéry (1998, p. 112).

Consideremos então duas categorias: o que aqui apelidamos de desenhos “abs-cenos” e de desenhos “obs-cenos”, por via da relação que estabelecem com a apresentação em “cena”, em palco, isto é, de saírem do espaço privado de trabalho, de se mostrarem, de se exporem.

“Abs-ceno” (ausência da presença em cena, fora da cena): refere todo um conjunto e uma tradição de imagens do desenho (e porventura o seu número mais significativo) que se constroem fora dos palcos da visibilidade pública. Desde os tradicionais desenhos preparatórios (de que os exemplos mais radicais são os “desenhos subjacentes” e as *sinopias*), os desenhos de exploração e desenvolvimento

projectual, os desenhos de aprendizagem, as anotações esquemáticas, os desenhos “distraídos” (*doodles*), até aos desenhos falhados (a maior categoria) cujo destino é o caixote do lixo. Desenhos que aqui caracterizamos como desenhos que não são feitos para serem vistos.

“Obs-ceno” (posto em cena, observado): refere o conjunto de desenhos que, independente das razões e funções que lhe deram origem, se deixam observar, que se expõem. São os desenhos que saem do espaço privado de trabalho e assim se autonomizam, se mostram como objectos. Refere o conjunto de imagens de desenho que se apresentam ao público e que dele necessita: desenhos como objecto em si, desenhos de apresentação, desenhos de contracto, desenhos de comunicação e ilustração projectual, etc. Desenhos que aqui caracterizamos como desenhos feitos para serem vistos.

O comentário de Delacroix em epígrafe, se bem que impregnado da valorização romântica do acaso e do improvisado (*negligência*) caracteriza em parte esta distinção, no sentido em que releva para o autor, uma separação entre aquilo que é o espaço de acção do seu trabalho e a sua visibilidade pública.

Esta distinção aqui proposta (facciosa como qualquer outra) clarifica acções e valores diferentes que por vezes são contraditórios.

Os desenhos *abs-cenos* estabelecem uma relação específica e restrita com o seu autor. São desenhos de trabalho, desenhos preparatórios, desenhos de aprendizagem, são muitas vezes rascunhos, rastos, restos e ruínas. São o exemplo claro de uma relação impartilhável, de um jogo exclusivo entre

dois parceiros: o desenhador e o desenho.

Os desenhos *obs-cenos* pertencem a um outro tempo e a outro espaço: são desenhos expostos aos olhares de terceiros, desenhos já fracturados da sua relação com o desenhador, valorizados por outros atributos que não os que legitimaram a sua origem e que lhe construíram o sentido e a necessidade.

Parafraseando mais uma vez Paul Valéry (1998, p. 113), na relação que o desenho estabelece entre desenhador e espectador, o que para o primeiro é acção, para o segundo é reacção, o que para o desenhador é o término, para o espectador é o início.

Não se trata, portanto, de estabelecer uma distinção valorativa entre as tipologias, mas de acentuar a presença dessa diferença. Nada contra a exposição pública dos desenhos e, por arrasto, nada contra a denominada “autonomia artística” do desenho, mas não confundamos as suas distinções e os seus espaços operativos.

Recusemos então, como uma intromissão no actuar, no desenhar, essa valorização exterior e externa do olhar de terceiros. O valor do desenho como obra é exterior á sua própria produção. É um valor *a posteriori* produzido por outros factores, por outras lógicas, por outros olhares que nada têm a ver com a sua criação, com o seu uso, com a sua necessidade. São campos contraditórios que se excluem.

A visibilidade que o desenho obteve, a sua divulgação ao público, o ter saído do espaço restrito e preservado dos olhares do atelier, levou-o a ser apresentado e entendido não como parte dum processo de desenvolvimento e especulação de algo, mas como imagem per si, imagem assim exposta, desligada e destituída dum passado que lhe

legitimava a sua razão de ser, expondo-se ao olhar de terceiros, que mais não podem ver e entender do que aquilo que o desenho mostra: os seus efeitos.

Podemos então dizer que o olhar de terceiros, o olhar do espectador, é um olhar perturbador, um olhar estranho de estranhos porque se intromete num campo que lhe é vedado e num espaço operativo que o dispensa. Este é um espaço e um tempo de evocação e perturbação de crenças, de disciplina, de verdade, é um espaço e um tempo do fazer, ver, rever, errar, recusar, destruir, reconstruir, corrigir, alterar, diversificar, divergir, seleccionar, clarificar, formar, conformar, deformar, reformar, prosseguir... enfim, desenhar.

Como exemplarmente nos diz Jean Fisher:

Pensar em desenho é tornar-se realmente confundido com o pensamento do próprio poder criativo, um dos esquivos mistérios da vida, algo que, quando testemunhado, afecta-nos profundamente e contudo sobre o qual somos pressionados para lhe dar uma explicação coerente. E comparado com a obra de arte ‘completa’ ou instalada, o desenho como ‘coisa’ tende muitas das vezes a parecer insubstancial, desprovido não apenas de peso material mas também de autoridade intelectual – demasiado ‘inacabado’, demasiado casual, ou demasiado obscuro e isolado para lhe seguirmos o rasto do pensamento. Tem-se a trivial suspeita que, diferente da obra de arte que pelo menos endereça abertamente um compromisso com o observador, o desenho abriga certo segredo que o artista maliciosamente oculta. Poderemos, então, rejeitá-lo com irritação; ou podemos, apesar de nós próprios, ser apanhados pelo poder do não-significante que é a sua provocação e depararmo-nos com um inesperado espaço da imaginação. Ver desenho é, em certo sentido, captar o processo criativo em acção.

(apud Zegher, & Newman, 2003, p. 219)

E é neste espaço/tempo do fazer que o desenho se revela na sua “potência”, no que classifico de desenhos “i”: imprecisos, íntimos, incompletos, inconstantes, imperfeitos, irresolutos, inúteis, impartilháveis e chamemos-lhe assim, irresponsáveis.

BIBLIOGRAFIA

- Alberti, L. B. (1547). *La pittura*. Bari, Laterza, 1980.
- Alberti, L. B. (1547). *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid, Editorial Tecnos, 1999.
- Butler, C. (1999). *Afterimage: Drawing through Process* [Catálogo]. Los Angeles: MOCA.
- Delacroix, E. (1980). *Journal 1822-1863* (Préface de Hubert Damisch). Paris: Ed. Plon.
- Deswarte-Rosa, S. (2006). Francisco de Holanda (1517-1584), collectionneur portugais de dessins et de gravures au temps de Michel-Ange. In Goghel, C. M. (2006), *L'artiste collectionneur de dessin 1. De Giorgio Vasari à aujourd'hui*. Paris: Société du Salon du Dessin. Paris.
- Hoptman, L. (2002). *Drawing now: eight propositions* [Catálogo]. New York: MOMA.
- Massironi, M. (1982). *Ver pelo Desenho*. Lisboa, Ed. 70.
- Plínio (1988). *Textos de Historia del Arte* (Esperanza Torrego, Ed.). Madrid: Ed. Visor.
- Valéry, P. (1998). *Teoria Poética y Estética*. Madrid: Ed. Visor.
- Vasari, G. (1997). *Le Vite de'più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, Newton Compton Editori, (original de 1568).
- Vasari, G. (1981-1985). *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (ed. André Chastel). (Vol. 3). Paris: Berger-Levrault, (original de 1568).
- Zegher, C. de, & Newman, A. (2003). *The stage of drawing: gesture and art. Selected from the Tate Collection* [Catálogo]. New York: Tate Publishing, The Drawing Center.

NOTA BIOGRÁFICA

Nasceu em 1959 no Porto.

Licenciado em Artes Plásticas pela Escola Superior de Belas-Artes do Porto.

É Professor Catedrático de Desenho e Presidente do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

Foi director do Departamento de Desenho (2000 a 2016), do Mestrado em Prática e Teoria do Desenho e do Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão na FBAUP.

É investigador-integrado do i2ADS ((Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade) e membro do seu conselho científico.

É membro do Conselho Geral da Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva (FIMS), membro do Conselho Coordenador do Modelo Educativo da UP, membro do Conselho Editorial da UP e membro do Conselho Consultivo da Casa-Museu Abel Salazar.

É co-editor da revista PSIAX dedicada ao estudo do desenho e da imagem, editada conjuntamente pela FBAUP, FAUP e Departamento de Arquitectura da Universidade do Minho.

Tem participado em diversas conferências, seminários e mesas-redondas relacionadas com o Desenho.

Como artista plástico realizou várias exposições individuais de pintura e desenho e participou em mais de 100 exposições colectivas, tendo participado numa primeira exposição colectiva em 1978 e realizado a sua primeira exposição individual em 1982 e a última em 2016.

Está representado em colecções públicas e privadas.

malmeida@fba.up.pt