Andréa Paula Pereira Tavares
Curso de Desenho por Correspondência

Tese apresentada a Escola de
Comunicação e Artes da Universidade de
São Paulo para
obtenção do título de Doutor em
Artes Visuais

Área de Concentração: Poéticas Visuais

Orientador:
Prof. Dr. Luiz Cláudio Mubarak

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial
deste trabalho, por qualquer meio convencional ou
eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde
que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo

Tavares, Andréa Paula Pereira
Curso de Desenho por Correspondência / Andréa
Paula Pereira Tavares. -- São Paulo: A. P. Tavares,
2015.

7 v.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Uni-
versidade de São Paulo.

Orientador: Luiz Cláudio Mubarak

Bibliografia

1. desenho 2. arte 3. autoria 4. meios gráficos 5.
ensino do desenho I. Mubarak, Luiz Cláudio II. Título.
CDD 21.ed. - 700

Tavares, Andréa Paula Pereira
Curso de Desenho por Correspondência
Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para a obtenção do título de
doutor em Artes Visuais

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

//resumo

A tese de doutorado “Curso de Desenho por Correspondência” é uma investigação poética sobre o desenho, seu ensino e aprendizagem, dentro da tradição ocidental. Textos e imagens de fontes histórica e geograficamente diversas reunidas para compor um curso, um caminho. O método de trabalho se baseia em estratégias de edição, colagem, apropriação, tradução e cópia. Organizado em 6 fascículos e um texto de apresentação sobre o processo de construção da tese, “Curso” propõe um entrelaçamento de vozes e conceitos para abordar a essencialidade do desenho na prática artística contemporânea ao mesmo tempo que reflete sobre a natureza dessas práticas e os agentes envolvidos nela.

Palavras chave: 1. desenho 2. arte 3. autoria 4. meios gráficos 5. ensino do desenho

//abstract

TAVARES, Andréa P. P.(2015)“Drawing course through correspondence”. Tese de doutorado, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

The doctoral thesis “Drawing course through correspondence” is a poetic research on drawing, the ways of teaching and learning it within the Western tradition. Texts and images from historically and geographically diverse sources are assembled to make a course, a path. The working method is based on editing, collage, appropriation, translation and copy. Organized in 6 issues and a presentation text about the thesis construction process, “Course” proposes an interweaving of voices and concepts to address the essentiality of drawing in contemporary art practice while reflecting about the nature of these practices and it’s stakeholders .

Key words: 1. drawing 2. art 3. authorship 4. printing 5. drawing teaching

	// Sumário	
Uma caixa.....	1	
Deslocamentos.....	2	
Fascículos.....	4	
Memórias de O.....	7	
Curso.....	9	
Correspondência.....	11	
Referências Bibliográficas....	12	

//Uma caixa

Uma caixa contendo 7 cadernos. Um volume de apresentação abordando o processo de execução da tese e 6 fascículos, o “Curso de Desenho por Correspondência” propriamente dito. Impressos em uma impressora EPSON L800 com 6 tanques de tinta, os volumes apresentam uma boa qualidade de impressão, mas mantêm uma certa distância da gráfica profissional. Encadernados a mão em um processo de encadernação com costura do tipo japonesa denotam uma certa fragilidade. Seu uso ficará aparente, orelhas se formarão, a capa preta poderá se desbotar. E se água cair sobre eles imagens e letras se tornarão nódoas.

A caixa guarda um curso organizado que pretende estabelecer um diálogo sobre o ato de desenhar enquanto se desenha. Diálogo e desenho se confundirão. A caixa também é um desenho e uma proposta de desenho, no tempo e no espaço. As formas em que o desenho da caixa irá tomar não podem ser conhecidas de antemão.

//Deslocamentos

“Curso de Desenho por Correspondência” é uma investigação sobre a natureza do desenho em relação às práticas artísticas, mas não só. Foram essenciais a sua execução manuais de desenho ocidentais. É nessa tradição que ocorre a trama dos fascículos. Foram indispensáveis os compêndios de história da arte, estética, fenomenologia e geografia. Era necessário que a trama investigasse possíveis *epistemes* junto com os manuais. Catálogos de exposição também foram muito úteis, apontaram relações entre práticas e objetos, ações e seus vestígios. Escritos de artistas foram imprescindíveis. Cumpriram o papel de relatos privilegiados, em primeira pessoa. O urdimento ainda contou com imagens encontradas por acaso (ou não) na rede virtual, em jornais e livros, e também com fotografias de viagens e de meu cotidiano. E também filmes, e literatura, romances contos e poemas.

O deslocamento por diversos territórios foi sempre motivador para a pesquisa. E foram três importantes deslocamentos. O primeiro em 2010/2011 para Nova Iorque. Uma bibliografia recente sobre desenho e o repertório da história da arte moderna se aliavam na exposição “On Line”, no MOMA, com curadoria de Cornelia Butler e Catherine De Zegher, também curadora do *The Drawing Center*, um centro de estudos sobre o tema. Uma mala com 28kg de livros voltou comigo.

A segunda viagem em 2013, Portugal e Itália. No primeiro apresentei o texto “Desenho: Verbo/Substantivo”,

no congresso “DESENHO NA UNIVERSIDADE HOJE – Encontro Internacional de Desenho, Imagem e Investigação”, organizado pelas faculdades de Belas Artes e Arquitetura do Porto. No texto eu defendo a possibilidade das aulas de desenho serem um lugar privilegiado para a investigação poética na formação universitária dos artistas. A parada na Itália foi em Veneza para ver a Bienal de Arte sem esquecer da Capela Scrovegni em Padova. Giotto e a arte contemporânea.

Na terceira viagem volto a Itália. Desta vez Roma, Florença e Veneza. Os cenários das primeiras academias, uma outra escala de tempo e lugar. E a Bienal, desta vez a de arquitetura.

Difícil apontar como ou onde estes deslocamentos se mostram na construção do trabalho. No entanto, tenho comigo, que o diálogo com a *multidão* ficou mais límpido, os sujeitos do diálogo mais presentes. Especialmente três, Leon Batista Alberti, John Ruskin, e Giorgio Agambem; meus fantasmas.

//Fascículos

A tese se organiza como publicação em 6 fascículos. Cada um pretende abordar um tema muito frequente no ensino de desenho:

Fascículo 1 – Elementos Fundamentais (17 exercícios)

Fascículo 2 – O Espaço (10 exercícios)

Fascículo 3 – Natureza Morta (14 exercícios)

Fascículo 4 – Modelo Vivo (14 exercícios)

Fascículo 5 – Memória e Invenção (10 exercícios)

Fascículo 6 – Multidão

A princípio uma abordagem comum quando se pensa o desenho como linguagem: reduzir elementos complexos e pensá-los isoladamente. O ponto, a linha e o plano são apresentados como elementos da linguagem a serem compostos de acordo com a intenção do usuário. A partir do domínio dos fundamentos o estudante está apto a pensar a representação do espaço. O “Fascículo 2” embrenha-se na investigação do espaço, do lugar e da paisagem. Conseguindo perceber o espaço é possível pensar a relação entre os objetos que o compõe e a vida que o anima. O “Fascículo 3” irá dar atenção ao estatuto imagético do desenho e a função da representação. Já o “4” aborda com mais ênfase o mito de origem do desenho na tradição Ocidental, retratando o relato de Plínio. O desenho surge como vontade de guardar, marcar e presentificar uma ausência. Neste ponto a questão da materialidade juxtaposta a virtualidade ganha peso, preparando o terreno pra o fascículo seguinte. Memória e invenção, dois conceitos que costumam estar opostos ao desenho de observação,

mas que em nosso curso são problematizados desde o início. No “Fascículo 5” as questões da prática artística levantadas anteriormente vão sendo recuperadas e de certa forma concluídas. O ato de desenhar ganha mais peso como construção realizado entre sujeitos, assim o próximo conjunto de exercícios acontece como abertura do processo de composição do curso. O “Fascículo 6” mostra as referências usadas, traz as cópias das citações e as reproduções de imagens copiadas. Nele está contida a chave de referência para as citações, foi inventado um sistema de referenciarão que liga o final de cada uma delas à sua fonte.

Em uma tese em poéticas visuais permite-se, dentro desta instituição, que o trabalho tenha algum tipo de transfiguração poética, que se torne obra. Há espaço para o jogo da criação de sentido.

O método de trabalho consistiu em uma série de operações de edição, colagem, apropriação, cópia, interpretação e tradução. Estratégias comuns no campo da arte, mas delicadas no campo acadêmico. O texto do curso é composto de vários outros textos que estão referenciados, seus autores são revelados, mas não de acordo com as normas ABNT. Mas por um outro jogo de regras, particulares à publicação, estabelecidas para permitir que os textos existissem em uma situação de oscilação de sentido, onde a memória e atenção se redobrassem na tentativa de entender as diversas vozes. As normas ABNT guardo para as referências

bibliográficas presentes neste volume. Aqui prefiro não citar mais nenhuma referência textual para me deter sobre o processo.

Quero fingir estar só, mesmo sabendo que não posso evitar a *multidão*. Estão tão presentes os outros com quem quis conversar desde o princípio do projeto, mesmo sem nem sequer saber seus nomes muito bem, que agora não posso deixar de senti-los. Richard Serra com a sua teoria que só é possível desenhar; verbo. Gombrich e a persistência dos modelos de representação; sempre desenhamos com o desenho dos outros. Derrida e suas divagações sobre a cegueira do desenho, do desenhista. Cauquelin e seus incorporais. A morte do autor, se é que algum dia ele existiu, com Barthes. Borriaud e a construção de um espaço de interstício social. Smithson e as ruínas. Rancière. Uma *multidão*.

//Memórias de O.

Quando todos falam ao mesmo tempo o som fica confuso, é difícil distinguir as falas, e o sentido original se perde, se perde o autor, e o discurso é construído por quem ouve.

“Memórias de O.” é um conjunto de imagens realizadas com diversos meios a partir de 2008. Algumas podem ser chamadas de desenhos, outras de pinturas e outras ainda de fotografias. Comum a todas elas é a reflexão sobre a memória e a natureza da imagem. “O.” quer dizer olho. “O”. é um olho anônimo que guarda e fabrica imagens, como o grande autor proposto por Jorge Luís Borges no conto fantástico “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, intemporal e anônimo.

Em “Memórias” lido com o esfacelamento da fronteira entre o pessoal e o coletivo, tento provocar o degaste desta e perceber as persistências e os fantasmas que povoam o imaginário, ou o meu imaginário. Desenhei e gravei. As imagens gravadas são pensadas como arquivos, impressas em várias cores sobre vários suportes, expostas juntas ou separadas. Uma mesma imagem repetida ou várias imagens diferentes justapostas.

“Memórias de O.” se configurou como atlas e nele criei conjuntos e subconjuntos para que as informações pudessem vir à tona. As imagens gravadas são pensadas como arquivo de informação que a cada materialização sofrem, na verdade, interpretação. Este movimento de criação de sentido no modo como as imagens encontram sua saída se repete nos modos de exposição, quando

as impressões são colocadas sozinhas, repetidas, sobrepostas ou justapostas. O uso das matrizes de gravura em metal, pela própria história da estampa, contribuíram para pensar a relação entre a cópia como modo de multiplicação, reprodução, apropriação, plágio e interpretação assim como a possibilidade da diluição da aura e da ideia de um autor.

O início da composição de “Memórias de O.” coincide com a intensificação do meu trabalho como docente, primeiro na Unicastelo e depois na FAAP, no ensino do desenho, das técnicas gráficas e da arte. Na prática é difícil distinguir onde começa um e termina o outro. Exercícios de desenho levam os sujeitos a refletir sobre arte como forma de conhecimento. Preparar uma chapa de cobre com verniz já é desenhar. O dia a dia no ateliê, tanto nas escolas como no meu, relaciona o agora da prática e as tradições herdadas. É preciso atentar para herança e tomar consciência do tempo e do lugar.

Trabalhamos sempre com uma multidão, este autor anônimo é composto de tantos nomes que não há volume no mundo que consiga guardá-los todos. Quem desenha pode apenas tentar estabelecer alguma consciência e vislumbrar os outros participantes.

//Curso

Imagens de “Memórias de O.” ajudam a compor o “Curso de Desenho por Correspondência”. E imagens compostas especialmente para o último passaram a fazer parte do primeiro. Todas as imagens de “Curso” foram primeiramente realizadas em gravura metal, impressas com tinta cinza sobre papel *rosaspina*, da *Fabriano* ou *Canson Edition*, no tamanho 20 X 30 cm. Para os volumes as impressões foram escaneadas e as imagens tratadas para terem uma proximidade muito grande as impressões, esta foi pelo menos a primeira intenção. O que vemos nos volumes sofreu alterações significativas, o papel onde as imagens habitam é mais quente, e a escala não é mais a do *fac-símile*, embora pareça.

“Curso de Desenho por Correspondência” parte das indagações levantadas por “Memórias de O.” Corrida, movimento contínuo, rumo, direção, sentido, trajetória, caminho percorrido por um rio, deslocamento espacial, percurso, distância, sucessão temporal, sequência, seguimento; tempo de duração, desenvolvimento de algo no tempo; circulação, ligação, encadeamento, desenvolvimento, movimento; deslocamento real ou aparente dos corpos celestes; planetas, cada uma das divisões da educação sistemática e/ou de sua programação de estudos, cada um dos programas de estudos específicos e organizados segundo a atividade ou profissão pretendida; compêndio onde se encerram as lições de um ou mais desses programas, preleção de qualquer disciplina, matéria, ponto etc. feita por

professor; aula. São todos significados apontados pelo dicionário Houaiss para o substantivo masculino curso.

“Curso de desenho por correspondência” organiza um trajeto por entre uma biografia de 73 textos antigos, modernos e contemporâneos e mais de 40 autores. Não parece muito para uma *multidão*. Mas para cada um deles existiu e existirá uma *legião*.

O desenho neste curso é pensado como verbo, ação, processo, e também como linguagem possibilidade de comunicação, possibilidade de conhecer o mundo ao nomeá-lo, possibilidade de constituir um mundo através de relações nem sempre amistosas; desenhar é uma tarefa difícil. Olhar e não olhar, tornar presente uma ausência e tornar ausente uma matéria, atos mágicos de prestidigitador. O desenhista trabalha no equívoco e na fissura, distrai o olhar, seu e do outro para estranha-lo em sua naturalidade usando o senso comum contra ele mesmo. Na desenho estaria a possibilidade de criar ficções que apontam para mundos possíveis na ordem do deslocamento das funções pré-estabelecidas por sistemas e regras sociais. Desenhar é produzir marcas com sentido e dar um sentido às marcas.

//Correspondência

Criamos sentidos ao produzir correspondências. Correspondência pressupõe distância, não significa diminuição ou anulamento da distância, antes é a própria demonstração que existe a distância, é sua prova. Entre aqui e lá um espaço para criação de sentidos, interpretações e traduções. O método de trabalho para a composição da tese foi sempre o da edição, cópia, e tradução. Editei os textos e as imagens para compor os fascículos, copiei e traduzi, textos em textos, imagens em imagens. Foram vários meses de decantação. Gravando as imagens, grifando os textos. Imprimindo as matrizes, escaneando os livros. Escaneando estampas, traduzindo citações. Aproximando os textos, substituindo palavras, negando os autores. Quis preservar a distância, a correspondência entre os desenhos deste curso.

O curso prossegue, irá circular. Em abril de 2015 ele estará disponível como blog, e traduções do curso poderão acontecer de formas impensadas. A *multidão* sempre aumentará é da sua natureza se expandir em direção ao passado e ao futuro.

//Referências Bibliográficas//

AGAMBEN, Giorgio. Ninfas. São Paulo: Fundação Bienal: Hedra, 2012.

_____. Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

ALBERTI, Leon Battista. Da Pintura. Campinas: Unicamp, 1992.

_____. Da Pintura (Livro II). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). A pintura. Textos essenciais. Vol.10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 2006. pp. 15-18.

ANTELO, Raúl. María con Marcel: Duchamp en los trópicos. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BADIOU, Alain. Drawing. Lacanian Ink, no.28, 2006.

BATCHELOR, David (Ed.). Colour. Documents of Contemporary Art. Londres: Whitechapel; Cambridge: The MIT Press, 2008.

BAXANDALL, Michael. Sombras e Luzes. São Paulo: Edusp, 1997.

BELTING, Hans. Antropologia da Imagem. Lisboa: KKYM + EAUM: Escola de Arquitetura da Universidade do Minho, 2014.

BERGER, John. Selected Essays. Nova Iorque: Vintage, 2001.

BEUYS, Joseph. Conversa entre Joseph Beuys e o Hagen Lieberknecht escrita por Joseph Beuys. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Escritos de Artistas. Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. pp.120-121.

BISHOP, Claire (Ed.). Participation. Documents of Contemporary Art. Londres: Whitechapel; Cambridge: The MIT Press, 2006.

/Curso de desenho por correspondência/

BORGES, Jorge Luis. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina (Org.). Antologia da literatura fantástica. São Paulo: Cosac e Naify, 2014. pp. 112-129.

BORRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

_____. Postproducción. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. pp. 65-85.

BUTLER, Cornelia H.; LEE, Pamela (Org.). Afterimage: Drawing through Process. Cambridge: The MIT Press; Los Angeles: Museu of Contemporary Art, 1999.

CASATI, Roberto. A descoberta da sombra. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CAUQUELIN, Anne. Frequentar os incorporais. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CENNINI, Cennino d'Andrea. The Craftsman's Handbook. (Il Libro dell'Arte). New York: Dover, [19--]. Tradução de Daniel V. Thompson.

CLARK, Lygia. Bichos. [S.l.]: [1960?]. Disponível em: [http://www.lygiac Clark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=15]. Acesso em: 29 jan. 2015.

COOKE, Lynne (Curadora). Sol LeWitt. Drawings Series.... New York: Dia Art Foundation, 2006. Folder de exposição.

DE ZEGHER, Catherine; BUTLER, Cornelia H. (Org.). On Line. Drawing through the twentieth century. New York: MOMA, 2010.

DE ZEGHER, Catherine; NEWMAN, Avis (Org.). The Stage of

Drawing: Gesture and Act. Londres: Tate, 2003.

DERDYK, Edith. Disegno. Desenho. Desígnio. São Paulo: SENAC, 2007.

DERRIDA, Jacques. Memoirs of the blind. The self-portrait and other ruins. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

DEXTER, Emma. Vitamin D. New perspectives in drawing. Londres: Phaidon, 2005.

DIDEROT, Denis. A apologia do grande estilo e a sedução dos gêneros menores. (Ensaio sobre a pintura; Salão de 1763, “Chardin”; Salão de 1765, “Greuze”; Salão de 1767, “Vernet”). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). A pintura. Textos essenciais. Vol.10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 2006. pp.80-98.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DU BOS, Jean-Baptiste. Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura (I). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). A pintura. Textos essenciais. Vol.10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 2006. pp. 65-72.

GARYKMCD. Plot Summary. Jaws (Movie). Sinopse do filme “Tubarão”. Disponível em: [<http://www.imdb.com/title/tt0073195/plotsummary>]. Acesso em: 10 jan. 2015.

ECO, Humberto. Obra Aberta. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FÉLIBIEN, André. “A hierarquia clássica dos gêneros” (“Prefácio às Conferências da Academia Real de Pintura e Escultura”; “Sétimo diálogo”). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). A pintura. Textos essenciais. Vol.10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 2006. pp. 38-45.

FER, Briony. The infinite line. Re-making art after modernism. New Haven: Yale University Press, 2004.

GODFREY, Tony. Drawing Today: Draughtsmen in the eighties. Oxford: Phaidon, 1990.

GOMBRICH, E. H. Arte e Ilusão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HEGEL, Georg W. F. Estética (I,3). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). A pintura. Textos essenciais. Vol.10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 2006. pp. 106-120.

HEIDEGGER, Martin. Ser e Tempo. Petrópolis: Vozes, 2002.

HUYSEN, Andreas. Nostalgia de ruínas. Revista Serrote, São Paulo, nº15, pp.163-181, nov. 2013.

IVINS JR., William M.. Prints and Visual Communication. Cambridge: The MIT Press, 1969.

KLEE, Paul. Credo Criativo. In: CHIPPE, Herschel B. (Org.). Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. Sobre a arte moderna e outros ensaios. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KRAUSS, Rosalind. Grids. October, Cambridge, vol.9, pp. 50-64, summer 1979.

KOVATS, Tania. The Drawing Book. London: Black Dog Publishing, 2007.

LA FLAGE, Paul. Colors/Black. Cabinet, New York, no. 36, p.11, winter 2009 - 2010.

LIPPARD, Lucy R. The Lure of the local: senses of place in a multi-centered society. New York: New Press, 1998.

MILLIET, Maria Alice. Lygia Clark: Obra Trajeto. São Paulo: EDUSP, 1992.

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In: FERREIRA,

Glória; COTRIM, Cecília. Escritos de Artistas. Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. pp.401-420.

NOCHLIN, Linda. Courbet's "L'origine du monde": The Origin without an Original. *October*, Cambridge, vol. 37, pp.76-86, summer 1986.

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, [2006].

PETHERBRIDGE, Deanna. *The Primacy of Drawing. Histories and theories of practice*. New Haven: Yale University Press, 2010.

PILES, Roger. Curso de pintura por princípios. ("Da invenção"; "Sobre a maneira de pintar retratos"; "Da paisagem") In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura. Textos essenciais*. Vol.10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 2006. pp. 49-64.

PLINY the Elder. *Natural History: A selection*. Londres: Penguin, 1991.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34: EXO experimental, 2012a.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.

RIVAS, Xosé Luis Barreiro. *El arte de pintar estados sobre la tierra*. In: *Wrong Site. Arte y globalización*. A Coruña, Fundación Luis Seoane; Santiago de Compostela: Artedardo, 2008.

ROQUE, Georges; WEBER, Caroline. *Writing/Drawing/Color*. Yale French Studies, New Haven, no.84, pp. 43-62, 1994.

ROSE, Bernice. *Drawing Now*. New York: MOMA, 1976.

RUSKIN, John. *The Elements of drawing*. New York: Dover Publications, [1971?].

SANTOS, Milton. *Pensando o Espaço do Homem*. São Paulo:

/Curso de desenho por correspondência/

EDUSP, 2007.

_____. *Metamorfoses do Espaço Habitado*. São Paulo: EDUSP, 2008

_____. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: EDUSP, 2009

SMITHSON, Robert. *The Spiral Jetty*. IN: HOLT, Nancy (Ed). *The Writings of Robert Smithson*. Nova Iorque, New York University Press, 1974. pp. 109-116.

_____. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. pp.182-197.

SOBRE Desenho. São Paulo: Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1975.

SOLNIT, Rebecca. *Wanderlust. A history of walking*. Londres: Penguin, 2000.

STOICHITA, Victor, I.. *A short History of the shadow*. Londres: Reaktion Books, 1997.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TISDALL, Caroline. *Joseph Beuys - Coyote*. Londres: Thames & Hudson, 2008.

VALERY, Paul. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WARHOL, Andy; HACKET, Pat. *POPism*. London: Penguin, 2007.

WOLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

//Fascículo 1

Elementos Fundamentais

17 exercícios

- /Ex.1 - ponto e linha
- /Ex.2 - pontos e linhas
- /Ex.3 - grade
- /Ex.4 - grade/trama
- /Ex.5 - traço livre horizontal
- /Ex.6 - traço livre vertical
- /Ex.7 - mancha/plano
- /Ex.8 - escala de valor tonal
- /Ex.9 - manchas e aguadas
- /Ex.10 - elementos decorativos
- /Ex.11 - e assim ao infinito
- /Ex.12 - pedra
- /Ex.13 - esfera
- /Ex.14 - cubo
- /Ex.15 - garrafa
- /Ex.16 - olho
- /Ex.17 - profundidade

//Exercício 1/17 - ponto e linha//

Limpe a área ao seu redor. Arrume uma mesa e uma cadeira de alturas compatíveis. Deixe na mesa apenas o que irá precisar: este volume, as folhas de papel para este exercício e lápis. Várias folhas, vários lápis, giz, carvão, até mesmo algumas canetas, aquelas que você mais gosta de usar. Toque o papel com a ponta de um dos instrumentos. Firme a mão e mova o braço. Você está desenhando uma linha. O papel é tão desenho quanto a marca que se produz sobre ele.

onl.1.119

A linha é o ponto em movimento. A linha é a trajetória de um ponto em um determinado período de tempo. A linha é o princípio. A linha é uma sequência de pontos. Para nós a linha será uma figura cujo comprimento pode ser dividido, mas será de largura tão tênue que não poderá ser cindida.

dap. 1.72.1

A linha é um dos elementos fundamentais do desenho assim como o ponto. Este fascículo trata deles. A estes podemos denominar de energias lineares, energias planas e energias espaciais. Um exemplo de elemento plano que não se decompõe em subdivisões é o de uma energia sem modulação obtida com um lápis de ponta grossa, uma linha. A linha é um comprimento sem largura. Uma linha reta é uma linha cujos os pontos estão organizados uniformemente em si mesma.

onl.2.23.1
sam. 1.46

O exercício, que parece fácil a primeira vista irá se demonstrar na verdade um evento complexo. A linha não possui nem matéria nem substância e pode ser classificada mais como um conceito do que como um objeto real. Uma linha não é um comprimento discernível, ela tende ao infinito.

onl.3.23.2

Seu percurso individual se inicia agora, neste exercício. Você é o ponto que rompe a imobilidade. Será necessário negociar a cada instante as formas do seu desejo. Lembre-se, desenhar é negociar. Você irá instaurar uma negociação sensível com a matéria igualmente sensível.

Repita o exercício várias vezes. Com todos os materiais a sua disposição. Uma linha por folha. Folhas do tamanho e da qualidade que você quiser.

//Exercício 2/17 - pontos e linhas//

onl.4.40.1
sam. 2.46.2
O elemento tempo pode ser muito melhor reconhecido no caso da linha do que no ponto, uma vez que a extensão é um elemento temporal. Uma linha é um ponto que saiu para passear. Quando um ponto se torna movimento, e portanto linha, isso implica tempo. A mesma coisa ocorre quando uma linha se desloca para formar um plano. E igualmente no que diz respeito ao movimento dos planos para formar espaços. Espaços são planos que saíram para passear.

onl.5.40.2
Cada fenômeno do mundo exterior e do mundo interior podem receber expressão linear, uma espécie de tradução. A linha nomeia o interno e se torna externa na folha, onde pode ser conhecida e sentida por quem desenha e por quem olha.

dap. 2.72.2
O acúmulo de linhas dispostas paralelamente, como na imagem, quase constitui um plano. Daí que o plano é a linha em movimento. As linhas sendo numerosas acabam por se encostar umas às outras como fios de um tecido, podendo ser, então, identificadas na composição como uma superfície. Assim, múltiplos pontos, múltiplas linhas, múltiplos períodos de tempo: ritmo.

col.aea.1.54
Uma superfície que aparenta ser um corpo estático é na verdade produto de movimento, ritmo em potência. O ritmo apela para todas as sensações que acompanham a atividade muscular. O desenho da linha tem seu ponto de partida (e de chegada) no corpo. O corpo é a primeira matéria negociada. Com sua vontade, inspiração e expiração, são produzidas linhas. Reside nesta negociação do gesto, o desenho do corpo com o corpo, aquilo que podemos chamar de exprimível, a vontade que constitui o corpo, o corpo que constitui os gestos, os gestos que negociam com as outras matérias, corpos, e vontades; seu lápis e seu papel, por assim dizer.

onl.6.42
Encarada desta maneira a linha é a primeira e a última, tanto na pintura como em qualquer construção. A linha é um caminho de passagem, movimento, colisão, fronteira, apego, junção, secção.

//Exercício 3/17 - grade//

A linha geométrica é coisa invisível. É o caminho construído pelo movimento do ponto, isto é, seu produto. Criado pelo movimento, na destruição da intensa ensimesmação estática do ponto. Aqui, o pulo do estático para o dinâmico ocorre. Quando a força vinda do exterior move o ponto resulta uma linha cuja direção inicial permanece imutável. A linha tem a tendência de percorrer uma reta até o infinito. A tensão da linha reta representa a mais concisa forma de potencialidade do movimento infinito.

onl/7.38

A grade como assunto surgiu primeiro na França e depois na Rússia e na Holanda. Uma estrutura que tem permanecido emblemática da ambição modernista interna às artes visuais. Aparecendo nas pinturas cubistas pré primeira guerra e consequentemente tornando-se cada vez mais rígida e manifesta, a grade nada mais é que uma reunião de linhas que se cruzam, ortogonais. Como elemento gráfico anuncia entre outras coisas, o desejo da arte moderna por silêncio, sua hostilidade à literatura, à narrativa, ao discurso. Como tal a grade tem exercido sua função com extrema eficiência. A barreira que ergueu entre as artes da visão e aquelas da linguagem tem sido quase que totalmente bem sucedida em emparedar as artes da visão no reino exclusivo da visualidade defendendo-a da intrusão do discurso.

(oct) gri . 1.50.1

Aqui é importante retornarmos ao tema da negociação sensível, entre sensíveis. A grade é uma estratégia de diálogo, oferece uma ordem, uma consigna à matéria. A grade estabelece um jogo complexo entre o historicamente dado e bem estabelecido e a situação contingencial de uma dada partida. No jogo da grade um gênero de jogador não se conforma incondicionalmente às regras, a matéria não se oferece ou se submete sem deixar de trazer consigo suas próprias regras e lógicas internas, suas vontades. O próprio corpo do desenhista pode estar entre este gênero de jogador.

A vontade da grade e a matéria se desdobram e se alteram, se

adaptam (ou não), podem deixar transparecer a luta ou podem se harmonizar. Ou podem se tornar indiscerníveis.

//Exercício 4/17 - grade/trama//

A linha foi compreendida, e ainda pode ser, em sua pura existência no mundo e pelo sentido atribuído a sua existência como intenção criativa e interpretação.

Para os linguistas, nomear com palavras é um ato da consciência através do qual começamos a conhecer, para os artistas render forma no desenho transforma a percepção em nomeação, instaura o processo pelo qual se começa a conhecer o mundo. Cognição procede da criação, com a linha como indicador do processo cognitivo. Muitos poetas e linguistas analisaram a linha do discurso ou da escrita, o todo da organização verbal, e apontaram a importância de despir seus elementos e equipamentos antes que qualquer coisa pudesse ser dita a respeito de seu significado. Artistas investigaram a linha desta forma, diferenciando seus componentes fundamentais e compondo uma gramática. Revelando suas características, eles iriam mais longe, interpretando suas formas e funções. Para além desta análise está a crença tanto de artistas como de linguistas no poder da arte em renovar e afetar a sociedade, pois a criação de uma obra é vista como a criação de um mundo.

É importante destacar que o desenho, como reflexão visual, não está limitado à imagem figurativa, mas abarca formas de representação visual do pensamento. Estamos falando de diagramas, em termos bastante amplos, como desenhos de um pensamento, uma concepção visual ou um pensamento esboçado. Não é um mapa do que foi encontrado, mas um mapa confeccionado para encontrar alguma coisa. E os encontros, normalmente, acontecem em meio a buscas intensas. Os desenhos, desse modo, são formas de visualização de uma possível organização de ideias, pois guardam conexões, como, por exemplo, hierarquizações, subordinações, coordenações, deslocamentos, oposições e ações mútuas. Tudo é feito, na maioria dos casos, por meio de grafismos íntimos, isto é, sem padrões pré-estabelecidos. A própria diagramação da página de uma anotação pode oferecer esse

diagrama. Esta página é um diagrama.

A grade/trama, elemento gráfico mapeador fundamental mostrada aqui tem uma função descritiva. Descreve uma situação luminosa, uma gradação de valor tonal, em sentido horário do mais claro para o mais escuro. Uma grade composta por linhas simula a mancha e o plano. Estes desenhos não podem ser replicados com exatidão; em cada instauração, em cada “repetição”, está uma nova interpretação, como em uma nova performance para uma partitura musical.

É possível dizer que nenhuma forma dentro de todo o contexto da produção estética moderna se sustentou tão incansavelmente, sendo tão impermeável a mudança, quanto a grade. Não é só o número total de carreiras que se devotaram a sua exploração que impressiona, mas o fato de que a exploração não poderia ter escolhido campo menos fértil. Como as experiências amplamente demonstraram, desenvolvimento é precisamente ao que a grade resiste. Mas ninguém, nenhum deles, seus contemporâneos, parece ter se detido por este exemplo, e a prática modernista continuou e continua a gerar ainda mais instaurações de grades. O que nos faz pensar que talvez a grade seja um campo mais frutífero e elástico que intuíamos. Se pensarmos nela mais como estratégia do que como forma podemos começar a entender as experiências a que se sujeitaram os artistas para instaurá-las nas mais diversas escalas.

A grade é, entre outras coisas, uma estratégia de mapeamento. Como mapa, é um sistema, configura um território ao criar pontos de referência e medir um campo criando a possibilidade de nomear distâncias e estabelecer escalas. Criando um esquema. Sem algum ponto de partida, sem algum esquema inicial, nunca poderíamos captar o fluxo da experiência. Sem categorias, não poderíamos classificar nossas impressões. Verificou-se que, paradoxalmente, pouco importa que categorias sejam essas. Podemos sempre ajustá-las às nossas necessidades. Na verdade se o esquema mantém-se elástico e flexível, essa imprecisão inicial pode vir a ser não um obstáculo, mas um trunfo. Certamente o mapeamento instaura territórios no momento da nomeação dos pontos de referência. Aquilo que o desenho faz não é dar nome as coisas ou conceitos

ail.2.96

preexistentes, mas articular o mundo da nossa experiência. As imagens da arte, suspeitamos, fazem a mesma coisa. E o fazem, muitas vezes, não de forma pacífica, mas violenta e autoritária, até negativa. Já ouvi dizer que todo o mapa é uma mentira e que toda a marcação de um território é um ato de violência na medida que separa um aqui e um ali, um antes e um depois. Seja como for, mesmo que provoquem dissenso, mapas, imagens e desenhos estabelecem relações.

erl.1.140

A prática artística consiste em criar formas suscetíveis de perdurar com o fim de produzir relações com o mundo. Formas são unidades estruturais que imitam um mundo ao fazerem confluir informações heterogêneas. Cada desenho é uma experiência imanente que contém muitas outras. A gramaticalidade do desenho está na possibilidade de utilizar elementos essenciais, articulando conceitos abstratos. Os elementos como buscamos demonstrar aqui, nos foram historicamente legados conforme nossa posição no tempo e no espaço. Isso não impede, que cada desenho seja um pequeno universo de formas imanentes que conteria outros universos de formas potenciais. Desenhar então é tecer relações com as formas, não apenas aquelas que estamos instaurando, mas com aquelas, de certo modo, instauradas em nós por uma tradição. Não está implícito que as relações devam ser harmônicas ou mesmo boas, quanto mais belas. Desenhar é negociar.

//Exercício 5/17 - traço livre horizontal//

onl.9.39.1

No amanhecer da civilização, quando a escrita e o desenho eram a mesma coisa, a linha era o elemento básico. E como via de regra nossas crianças começam por ela, um dia descobrem o fenômeno do ponto móvel, e com qual entusiasmo é difícil para nós adultos imaginar.

onl.10.40.3

Do ponto à linha. O ponto não é sem dimensão, mas é um elemento planar infinitamente pequeno, um agente carregado de nenhum movimento, em descanso. Mobilidade é a condição da mudança. O movimento primordial, o agente, é o ponto, guiada por um corpo, que se coloca em movimento (gênesis da forma). Uma linha passa a existir. A linha ativa se desenvolve livremente. Sai para passear sem rumo somente propósito da caminhada em si.

onl.11.38

Se pudéssemos escrever um programa válido para todo tipo de desenho ele definiria que o ato de desenhar formas pode ser reduzido a: 1) A linha em seu momento de partida é o ponto; 2) O plano é produzido pela linha. E por sua vez, estes dois elementos do desenho das formas poderiam ser colocados em dois grupos: A) Um grupo de linhas e planos de caráter esquemático ou matemático: a linha reta, curva, parabólica (zigzag), o plano: o triângulo, o quadrado, o círculo, o paralelogramo, etc. ; B) Um grupo de linhas e planos que possui um caráter livre, que não pode ser acomodado em termos geométricos. Talvez seja possível escrever tal programa, ele seria apenas este parágrafo. Este programa não passa de uma descrição possível de ser exercitada na execução e na apreciação de formas desenhadas. No entanto não acreditamos em programas universais, apenas em situações contingentes.

Para este exercício você deverá abandonar o modo analítico de pensar o espaço gráfico aprendido anteriormente. Agora você deve deixar sua mão se movimentar de forma mais orgânica para criar um conjunto de linhas que pertençam ao grupo B, mencionado acima: aquelas que possuem um caráter livre e não se acomodam em termos geométricos. O sentido da linha deve ser o da leitura

da esquerda para a direita. Desenhe lentamente. Preencha toda a folha. Repita o quanto achar necessário. Assim que conseguir copiar cada curva de modo vagaroso e acurado você terá feito progresso satisfatório e também terá notado que a dificuldade reside justamente na vagarosidade. É fácil desenhar o que parece ser uma boa linha com um simples volteio da mão, ou com aquilo a que chamam de liberdade. A verdadeira dificuldade e destreza está em nunca deixar a mão se movimentar livremente, mas em mantê-la sob total controle em cada parte da linha. Não existem traços livres. O desenhista sempre deverá estar em seu maior rigor intelectual. Neste sentido o desenho será a projeção da inteligência do artista na sua forma menos discursiva. Existe outro sentido possível para o desenho, revelação autográfica ou mesmo biográfica, apresentando em primeira mão as marcas mais íntimas e confessionais do artista.

Este é um exercício que exige desapego, deixar que os gestos se repitam, se justaponham ou sobreponham. É um exercício sobre o tempo. Um tempo que irá configurar nas suas folhas de exercício um lugar, ao menos enquanto vestígio. E é o próprio tempo, gasto e esgotado, o primeiro habitante deste lugar. A folha será um *espaço-tempo* constituído em relação. Programado em um passado projetivo, vivido em um presente irreconstituível e documentado em seus vestígios no futuro. O vestígio que fica é o desenho substantivo, é prova do que aconteceu, atestado de ação do que se passou; atestado de vida.

ted.1.3233

drw.1.13

//Exercício 6/17 - traço livre vertical//

Vista como uma atividade de fim aberto, o desenho é caracterizado pela linha que está sempre se desdobrando, sempre vindo a ser. E no estado de devir do desenho a marca se tornando linha, linha se tornando contorno, contorno se tornando imagem. A primeira marca não apenas estrutura a página branca como um campo aberto, mas também o define temporalmente, as marcas seguem umas às outras no tempo. No entanto sua sequência temporal não precisa coincidir com sua justaposição espacial, elas podem se sobrepor no espaço. O ato do desenho torna difícil distinguir a primeira linha das seguintes. O tempo do desenho se evanesce conforme as linhas se agregam, e logo, a imagem resultante apaga a sequência. Qualquer linha primordial desaparece no todo. A marca, em sua pura materialidade, nada mais é que um resíduo ou restante do processo de significação. Aquilo que está além da significação se torna o outro da significação, seu lembrete. Os desenhos encenam um devir. A marca se torna linha, contorno, hachura, signo e escrita. Podemos nos perguntar se existe escrita na linguagem do desenho, ou ela se dissolve na concatenação de marcas ilegíveis.

O status da marca como ainda não-signo, ainda não-escrita, ainda não linguagem, torna isto questionável. No entanto, temos também que reconhecer que a marca, na medida em que é reconhecível como tal, é sempre já remarcada, notada como uma marca, por isso já, potencialmente, sinal (minimamente, por si só), escrita e linguagem, mesmo se não temos os meios para decodificá-la.

O desenho em seu estado de devir, mancha se tornando marca, marca se tornando linha, linha se tornando contorno, contorno se tornando imagem, imagem se tornando signo (a direção deste movimento sendo sempre reversível) postula uma continuidade de sentido, de um sentido de “sentido” para o outro. No entanto, parece impossível observar, ou capturar, o momento preciso, ou experiência, deste revolver-se de um pré-signo, diferenciável, mas não ainda diacriticamente pego em uma

oposição à significação, à imagem e ao sentido. Acontece em um piscar de olhos, quando estes estão fechados. Nos encontramos diante de uma aporia.

Para este exercício você deverá continuar a sentir a fluidez orgânica da linha. Propomos aqui um exercício mais livre, mais autográfico do desenho. As linhas poderão ser desenhadas tanto de cima para baixo como de baixo para cima. O que usualmente se busca sob o termo “liberdade” é a característica do desenho de um grande mestre, com pressa, cuja mão foi tão profundamente disciplinada que quando pressionada pelo tempo ele pode deixá-la voar em sua livre vontade, que não fará feio. Mas a mão de um grande mestre realmente trabalhando nunca é realmente livre: cada floreio sutil estará totalmente governado. Assim você nunca deverá mirar a liberdade. Não é necessário que seu desenho seja livre, mas sim que esteja certo. Com o tempo você fará o certo com facilidade, e só aí então seu trabalho será livre no melhor dos sentidos, não há mérito em errar facilmente. Correndo o risco de sermos repetitivos voltamos a lembrar que não existem traços livres.

No desenho, sugeri eu, a questão do status do traço é articulada através da relação do traço com a marca. A marca seria também um traço? Seria o traço aquilo que se retira da marca? Isto estaria implícito na história de Plínio, na relação do traço com a sombra. Daqui resulta que há uma cegueira implícita no ato de desenhar, e uma cegueira na sua recepção: esta cegueira seria o comportamento apropriado em direção ao traço como um não-visível. Se o desenho é a arte do traço, isto quer dizer que ele possui uma relação privilegiada com o não visível. No entanto, a questão permanece, qual seria o modo, ou modos, distintivos da manifestação do desenho. Sem considerar isso, estamos limitados a discutir em termos de tema ou, na melhor das hipóteses, alegoria. O problema está em desacelerar a consideração da marca, para que não se mova tão rápido em direção à linha, ao contorno, à figura ou à imagem, para permitir que hesite na orla, oscile.

//Exercício 7/17 - mancha/plano//

Depois da aplicação do lápis, ou de qualquer outra ferramenta com ponta, uma linha (atividade-linear) vem à existência. Quanto mais livremente se desenvolve, mais clara será sua mobilidade. Mas se ao invés de aplicar a ponta do instrumento, você aplicar a linha, por exemplo, a borda de um giz preto ou colorido, um plano é produzido. Se tivéssemos um meio que tornasse possível mover planos de forma similar, seríamos capazes de inscrever uma peça escultórica idealizada no espaço. Mas tenho medo de que isso seja utópico, que sejam necessários muitos outros aparelhos não previstos em nosso exercício. Por agora vamos nos contentar com o mais primitivo dos elementos: a linha.

A imagem reproduz uma mancha/plano. Uma superfície. O percurso de uma linha em um determinado intervalo de tempo. O que você está vendo é um rastro, as pegadas de uma linha. Esta superfície é uma parte extrema de um corpo que é conhecido, não por sua profundidade, mas tão somente por seu comprimento e largura, e ainda por suas qualidades intrínsecas. Onde suas extremidades se encontram e onde delineiam espaços particulares, as linhas criam novos seres: os planos. Algumas qualidades são de tal forma inerentes à superfície, como você mesmo poderá atestar, que dela de forma alguma podem ser retiradas sem que se alterem. As qualidades são dadas no encontro com a matéria.

A conceituação que opõe a representação e a abstração tem sido uma preocupação constante de artistas ao longo de pelo menos seis séculos. A concentração na própria marca do desenho, e o uso de desenho por si só, em relação à sua definição como “raciocínio” (*disegno interno*), não são ilógicas. Nas práticas atuais a tradição dualógica do desenho como conceitual e grafológico é confrontada, radicalizada por uma série de movimentos históricos intervencionistas e novas atitudes. Desconheço processo que possa envolver mais inteligência do que o desenho. Quer se trate de extrair do complexo da visão a descoberta do traço, de resumir uma estrutura, de não ceder à mão, de ler e pronunciar dentro de si uma forma antes de escrevê-la; ou então de a invenção dominar o momento, de a ideia

se fazer obedecer, se tornar precisa e se enriquecer com o que ela se torna no papel, sob o olhar; todos os dons da mente encontram seu uso nesse trabalho, em que aparece com não menos força toda a personalidade da pessoa, quando ela a possui.

Perceba que até um cachorro tem o dom da fala. Isso não significa que ele possua efetivamente a linguagem. Embora os cães compreendam questões e sinais o que distingue a linguagem humana é sua relação com o significante. Uma marca precisa ser entendida não em relação ao signo (incluído o índice), mas em relação ao significante. Enquanto que o signo representa algo para alguém (mesmo para um cachorro que também sabe que X significa V), o significante representa um assunto para outro significante. Isto não tem nada que ver com o significado no sentido de alguma ideia ou conteúdo decodificável. O significante é um elemento de diferenciação na medida em que é arbitrário.

O que acontece quando reconhecemos, quando identificamos, um único toque, como a marca de um sujeito? Nós nos identificamos com ele, e somos identificados por ele. O traço de uma pegada é o traço de um “não”, uma ausência. A identificação do traço pressupõe um nada a partir do qual o animal, vivendo a sua pura positividade, está excluído. Nós, seres históricos, pensamos em relação ao passado. Percebemos uma ação acontecida no passado, que é agora vestígio, ausência presentificada.

Identificar um traço como traço humano é identificá-lo não pelas suas qualidades ou características. Não há nada na própria marca que a distinga de uma marca não humana. Não é uma marca humana porque se apresenta de uma forma determinada, mas como um traço de nada, um nada trazido ao mundo por um significante. O toque é também um corte na medida em que introduz uma descontinuidade fundamental. Identifica-se a marca como toque, o traço sendo característica, ainda que seja uma característica mínima para a identificação. Assim o lembrete material do significante, a materialidade sem a qual o significante como elemento diferencial não pode funcionar, é tomado pelo drama da subjetividade. Na medida em que a relação com o significante é o que distingue a humanidade como tal, e o traço

ddd.1.111

onl.13.39

dap.3.72 onl.14.40

dnw.2.12

tsd.4.101

é pensando com relação ao significante não podem haver traços não humanos. E se a marca está assimilada ao traço, também não podem haver marcas não humanas. Este simples toque, entre sua mão, o pincel, ou o lápis, e o papel, é isso tudo. Pensamos historicamente.

dtv.1.17

A prática do desenho é um campo em que a emoção e a incerteza estão misturados, onde a recompensa pode ser o desconfortável autoconhecimento ao invés de reafirmação. Este é o desafio de participar de um curso de desenho. Há problemas irreduzíveis de sentido no desenho hoje, e como seu corolário, problemas em como determinar sua qualidade. Nossa linguagem é lamentavelmente insuficiente para explicar o que experimentamos no desenho. Por isso desenhe. Enquanto nos preocupamos em encontrar definições claras, os paradoxos ficam a espreita como armadilhas na selva. A ordem inerente do desenho sempre beira o caos. Você está se entregando a uma atividade que é completamente contraditória. Como em um espelho, um desenho permite que a alienação e a intimidade coexistam.

//Exercício 8/17 - escala de valor tonal//

O desenho deve ser definido mais pela atividade que o iniciou do que pelo material sobre o qual deixa seus traços. Uma definição menos restritiva poderia ser que um desenho nada mais é que um grupo de marcas relacionadas, deixadas por um objeto ou objetos ao tocar uma superfície, esta por sua vez irá permanecer visível ao redor das marcas. Tal combinação entre marcas e superfície, como já vimos, parecerá insinuar algum sentido. Tal definição, mesmo sendo cautelosa, será, no campo da arte, mais honrada em sua violação do que na sua observância.

dty.2.12

Desenhos estão por toda parte. Onde quer que dois objetos ou dois materiais se toquem (vara e trilhos, lápis e papel, líquido e terra, borracha e asfalto) uma evidência de seu encontro é deixada para trás. Examinar desenhos é escavar, ponderar sobre uma atividade no passado. Eles se apresentam como uma arqueologia dos atos de tocar. O desenho é a forma mais democrática de arte. Todos nós desenhamos, seja fazendo um projeto de alguma alteração para nossa casa, seja rabiscando enquanto falamos ao telefone, ocupando uma mão ociosa, ou cobrindo algo que nos irrita. Desenhamos para explicar algo, desenhamos para preencher espaço e tempo, desenhamos para desfigurar outra imagem. Não importa o quão depreciativos sejamos sobre estes desenhos, eles frequentemente preenchem alguma necessidade mais vital. Aponto a necessidade de pensar no desenho tanto como algo físico quanto como um ato de magia simpatética, de representar o mundo e trazer à tona algo novo. Desenhar tem sido uma maneira de copiar e criar. Há uma fascinação persistente com o poder dos desenhos em evocar imagens. Há uma fascinação persistente com a atividade de traçar linhas, e fazer marcas.

dty.3.9.1

dty.4.9.2

Na infância aprendemos a desenhar antes de escrever. Se poderia argumentar que escrever nada mais é que uma forma de desenho. Enquanto se experimenta com o desenho se aprende a conceituar o mundo e seus objetos. Linhas feitas de forma impensada, logo se coagulam em estruturas que intimam alguma forma de significado além das marcas indiferenciáveis.

Duas linhas se cruzam. Uma linha dá a volta e se completa.

dty.5.9.3

Conduzimos o leitor através de um caminho que ele percorrerá na sua busca de produzir marcas com sentido, através de uma série de exercícios práticos e teóricos para os quais deverá ser doado tempo. O atual exercício, o exercício de adição de tons constitui uma escala de valor tonal pela subtração da luz. Os pigmentos podem absorver, refletir ou refratar a luz. Quanto mais escuro, mais pigmento preto na escala, maior a quantidade de luz absorvida e menor a quantidade dela refletida.

Eventualmente o desenho foi se sofisticando, e descobriu a relação entre luz e sombra, o contraste entre as cores aumentando seu efeito reciprocamente. Então teria vindo o complemento final do brilho, algo muito diferente da luz. Chamamos a esta relação de contraste enquanto que a justaposição das cores, a passagem de um tom ao outro, chamamos de gradação. Há quem diga mesmo que esta racionalização tenha um inventor, Zeuxis, sobre ele sabe-se pouco ou quase nada.

shs.1.14

Logo que você tiver algum comando do pincel como um instrumento de sombrear e puder assentar uma camada pálida ou escura conforme achar melhor, tente produzir gradações como na figura, a tinta escura passando gradualmente para as mais claras. Praticamente todas as expressões da forma, no desenho, dependem do seu poder de graduar delicadamente. A gradação é sempre melhor executada quando passa de um tom ao outro delicadamente do mais claro ao mais escuro.

Desenhe duas linhas paralelas para limitar seus trabalhos, tente graduar as sombras de maneira homogênea, do branco ao preto, sobre a maior área possível, ainda que em cada parte da tira fique visível a mudança de tom. A percepção da gradação é muito deficiente em todos os iniciantes (isso sem mencionar em alguns artistas). Você provavelmente achará a sua gradação suficientemente bem feita, enquanto é na verdade tosca e deficiente.

ted.3.34

//Exercício 9/17 - manchas e aguadas//

Dada a história radical da arte moderna, o desenho foi até recentemente considerado como um meio conservador, resistente às ideias de inovação e extensão. Como disciplina permaneceu, com algumas exceções, dentro dos parâmetros basicamente definidos no final do século XVII. Talvez a inovação mais notável no desenho nos três séculos que se seguiram foi a introdução da colagem nas belas artes na segunda década do século XX. A colagem tornou mais palpável a presença espacial da materialidade gráfica ao agregar elementos reais à superfície da representação e as marcas. Mais recentemente um número de artistas tem, investigado seriamente a natureza do desenho, investindo grande energia em uma reavaliação fundamental do meio, sua disciplina e seu uso. Com este processo de reavaliação e renovação, o desenho mudou de contexto, de meio de suporte “menor”, um adjunto da pintura e da escultura, para outro, aquele de meio “maior” e independente, com suas possibilidades expressivas distintas e próprias. Ao mesmo tempo o desenho não renunciou a nenhuma das suas funções tradicionais, e as tem mantido como constantes pontos de referência para investigação. O desenho contemporâneo tem retornado às suas raízes clássicas como meio de repensar suas prerrogativas. Ou seja, na verdade, o meio que alguns dos narradores da arte moderna poderiam considerar conservador e reativo a mudanças se mostra na prática artística campo privilegiado de experimentações. Meu próprio interesse no desenho, em parte, reside nos momentos transicionais em seu status dentro da hierarquia de gêneros do fazer artístico.

Desenhos podem fisicamente incorporar momentos de grande agitação e experimentação. Eu também sou seduzida por uma atividade obscura, pseudocientífica ou performativa, ou um vislumbre da presença do artista capturada em um trabalho sobre papel tanto pela radical simplicidade como em sua desordem ideal.

Como aconteceu nos exercícios 5 e 6, incentivamos aqui o

exercício mais fluido do desenho: experimentar a desordem como objetivo. Você poderá continuar a usar o pincel como no exercício anterior. Após dominar a escala tonal analítica poderá se aventurar em composições com manchas livres e abstratas.

O resíduo insublimado da mancha que permanece na imagem significa a irredutível aderência do artista – e em geral dos sujeitos – ao mundo. O uso do borrão como base para um trabalho questiona o status da marca. Que a obra de arte seja composta de um borrão, que uma composição sobre ou em uma mancha, sugere um resíduo essencial de não intencionalidade, não totalmente esgotado em uma projeção subjetiva. Você poderia perguntar onde está o limite entre o não-intencional, o borrão contingente e a marca do artista. As marcas adicionadas pelo artista retroativamente tornam a contingência dos borrões uma necessidade estética? O borrão – que pode ser entendido como nódoa – se torna marca?

Considere que você jamais deverá pegar em um lápis ou pincel se antes não tiver determinado na mente o que fazer e como levá-lo a termo, pois será mais seguro corrigir com a mente os erros do que removê-los do desenho. De qualquer forma, não remova os erros do desenho. Preserve as folhas com os desenhos errados para compará-los com aqueles que considera bem sucedidos. Repare nas nódoas, borrões e manchas que você produziu. Digo mais: colecionem-os.

A nódoa então se tornará algo como uma mancha, marcando a origem infigurável da figuração. A palavra francesa para mancha é “*tache*” e “*tache aveugle*”, literalmente “*mancha cega*”, significa “*ponto cego*” no campo de visão. O ponto cego marca um ponto do campo de visão pelo qual não podemos enxergar. Se olhar para algo significa impor uma distância, e objetivá-lo, o ponto cego seria o lugar no visível do qual não poderíamos nos desvencilhar de nós mesmos, e não poderíamos objetivar. Ele marca nosso apego, nossa adesão ao mundo.

Alternativamente, ao invés de ver o desenho como uma linguagem, poderíamos vê-lo como o resíduo de uma atividade, talvez semelhante as pegadas que um dançarino poderia deixar

na areia, ou talvez similar aos despojos e fulgurações deixados na praia pela maré recuante. Estas marcas podem não ter significado intencional, podem não se utilizar de uma linguagem, mas revelarão padrões, relações, até mesmo uma coerência satisfatória.

Que forma de vida poderia usar tal linguagem? A resposta: nós. Porque podemos reagir a ela. Mesmo que parcialmente, esta forma de vida está entranhada em nós. Compreender esta atividade como desenho é saboreá-la como uma possível forma de vida. É também entendê-la como resultado de uma compulsão compartilhada; é se dar conta, que o desenho é a obsessão mais assombrosa de todas; é entender que estamos falando aqui de necessidade.

dy.5.17

//Exercício 10/17 - elementos decorativos//

dty.7.18.1

É concebível que o desenho seja a mais assombrosa obsessão que a mente pode experimentar... mas será realmente, apesar de tudo, uma questão da mente?

dnw.3.9.1

Você precisa saber que a partir do século XIV em diante, a especulação sobre o desenho como meio independente como em relação à escultura e à pintura ocupou a atenção de numerosos artistas-teóricos. Por volta do século XVI o desenho foi equiparado a “*invenção*”, com o engendramento da “*ideia*” ou forma das coisas. Originário do intelecto do artista, pensava-se que sua primeira realização concreta seria o esboço.

dty.8.18.2

As coisas nos olham. O mundo visível é um perpétuo estímulo, constantemente mantendo e despertando o instinto de mestre do contorno e do volume, daquilo que o olho constrói. O desejo por uma imagem mais precisa da impressão na mente nos leva a pegar o lápis. Uma competição curiosa e por vezes violenta se inicia. O desejo, juntamente com o acaso, a memória, e a habilidade e a proficiência variável da mão, a ideia e o instrumento, estão todos engajados em um intercâmbio cujo mais ou menos feliz resultado previsto consiste em traços do lápis, sombras, formas, a aparência de lugares e coisas vivas. Em resumo a obra.

dnw.4.9.2

Em 1607, coroando três séculos de especulações, o desenho foi elevado a uma atividade metafísica, sua origem sendo nada menos que a mente de Deus. Da Academia de San Luca em Roma à Academia Francesa do século XIX o desenho foi investigado sobretudo pela sua possibilidade como representação artística, na premissa de que aquilo que irá se revelar em uma obra de arte deverá se apresentar primeiro na mente de seu produtor. Equiparou-se *disegno* (um termo que abarca tanto o design quanto o desenho) com a antiga concepção de ideia.

Pode acontecer que este desenho criativo, intoxicando o desenhista, se torne violento, uma atividade autodestrutiva, reforçando, precipitando e agravando a si mesma, um impulso

dty.9.18.3

impetuoso apressando-se sobre sua própria realização, sobre a posse daquilo que se quer ver.

Ao *disegno* foi atribuído um duplo papel, distinguindo-se entre *disegno interno* e *disegno externo*. O “*desenho interno*” (ou “*ideia*”) que precede a execução e, na verdade, era completamente independente dela pode ser engendrado na mente humana apenas por causa de Deus: a ideia do homem era apenas uma fagulha da mente divina. *Disegno* externo era a forma visual do conceito estruturado na efetiva representação artística, plástica, ou arquitetônica. Assim ao *disegno* outorgava-se o poder generativo da representação artística desde que o intelecto humano, por virtude de sua participação na habilidade ideacional de Deus e sua similaridade com a mente divina enquanto tal, pudesse produzir em si mesma a forma espiritual de todas as coisas criadas e transformar estas formas em matéria. Neste argumento existia, uma predestinação divina, uma coincidência necessária entre o proceder humano na produção da obra de arte e o proceder da natureza divina ao produzir a realidade — uma predestinação que permite ao artista estar certo da correspondência objetiva entre os seus produtos e aqueles da natureza. Assim foi durante um tempo, não mais. Ninguém hoje afirmará que o desenho interno tem uma causa divina.

dnw.5.9.3

Toda esta indeterminação da mente, como todo o espaço vazio a ser coberto, é atacado, invadido, possuído pela necessidade que brota mais e mais precisa e insistente. A alma da mente requer maravilhosamente poucos estímulos para fazê-la produzir tudo o que ela contempla, e emprega todas as suas forças reserva de modo a ser ela mesma, que ela sabe claramente não ser até que ela seja muito diferente de sua condição ordinária. Ela não quer submeter-se a ser o que com mais frequência é. Umas poucas gotas de tinta, uma folha de papel como material para o acúmulo e a coordenação dos momentos de ação, são tudo o que é preciso.

dty.10.18.4

Mencionamos até aqui os elementos da representação gráfica que se incluem entre os componentes visíveis de uma obra. Isto não pode ser entendido no sentido de que uma obra deva

tam.1.185

se constituir necessariamente de tais elementos. No entanto lembramos que os elementos devem sempre gerar formas. Sem precisar serem sacrificados para isso, preservando-se a si mesmos. Um elemento como a linha pode coincidir com a forma linha.

Após dominar os elementos gráficos fundamentais do desenho o estudante envolvido nesta aventura poderá experimentar desenhar elementos decorativos, como arabescos ou quaisquer outras formas ornamentais surgidas em sua mente ou não, que lhe agradarem.

//Exercício 11/17 - e assim ao infinito//

A escuridão primordial do universo no momento antes da criação é representada nesta prancha. A escuridão se expande para todos os lados e assim ao infinito.

O fato de que podemos ver a escuridão significa que nossos olhos não têm apenas o potencial de ver, mas também a capacidade de não ver. Se tivéssemos apenas o potencial de ver, não teríamos nunca a experiência de não ver. Este duplo potencial de fazer e não fazer, não é apenas uma característica da nossa visão: é a essência de nossa capacidade. A grandiosidade e também o abismo da potencialidade humana estão primeiramente no potencial de não agir, potencial para a escuridão. Porque somos capazes de inação, sabemos que temos a habilidade de agir, e também a prerrogativa de escolher entre agir ou não.

Certa vez um desenhista afirmou com certa irritação que não existe maneira de se fazer “um desenho”, existe apenas a possibilidade de **desenhar**, e nada mais. Opondo assim substantivo e verbo, objeto e ação. Não apenas opondo, mas desconsiderando a possibilidade de se constituir um objeto no ato de desenhar. Esta avaliação lacônica faz nitidamente com que colapse a ostensiva divisão entre meios e fins no desenho, como se as maneiras tradicionais de fazer um desenho – os caminhos convencionais trilhados da mesma forma por artistas e acadêmicos – estivessem despidos pelo simples fato do gesto em si mesmo. Aqui a questão do que propriamente constitui o desenho, das técnicas do desenho, é suplantada pela condição da sua atualidade. Para aquele artista, só existe o **desenhar**, é isto e nada mais. Você sentado na mesa, copiando a imagem, não está produzindo um objeto substantivo, está envolvido em uma ação, está **desenhando**.

Ao tratar de tais assuntos, o interesse maior deste curso é também entender como o desenho sublinha um aspecto fundamental da prática artística: a temporalidade. Pois sugerir,

como faz o colega, que o desenho “simplesmente é” é apelar para a condição da sua duração e tudo o que isto implica ao medir-se o passado e o futuro do desenho.

adt.4.26

(cab)col.1.11.1

adt.2.25.1

adt.3.25.2

//Exercício 12/17 - pedra//

dty.11.7

Como você sabe o desenho é um caso passional. O desenho não é apenas um meio ou uma técnica. É uma atividade humana com uma história rica e complicada. É uma atividade enraizada em necessidades e impulsos psicológicos. Em alguns aspectos o desenho permanece sendo a coisa mais antiga e imutável na arte, mas em outros, nos últimos 20 anos, principalmente pela maneira que é usado, mudou muito notavelmente. Estas mudanças são difíceis de aferir com precisão. Elas não são obviamente meramente técnicas, como o uso de canetas com ponta de feltro ou softwares, mas, mais significativamente, e são respostas aos problemas da cultura como um todo. Ao testemunhar tanto a continuidade como a mudança, este curso toca em assuntos como estética, hermenêutica, psicologia, mito e política. Estes não são assuntos tangenciais, são áreas críticas nas quais o desenho está engajado. Desenhar é se engajar criticamente com o mundo, como mostrará este exercício.

Desenhar também é uma prática cinética de tração, atração, extração, delonga. O desenho nasce de um gesto em direção ao exterior que liga impulsos internos e pensamentos através do toque na superfície com repetitivas marcas gráficas e linhas. Significativamente, a linha desenha tantas relações quantos as relações desenhadas pelas linhas. Como forma de adentrar este grande assunto optamos por considerar o desenho envolvendo, como qualquer dicionário pode apontar, a formação de linhas pelo movimento da ponta de alguma ferramenta em contato com os pontos de uma dada superfície. A inscrição deste ato gestual configurando qualquer modo de representação por linhas em que o delineamento das formas predomina sobre as considerações da cor.

Tomando de forma estrita, o desenho incluía somente a arte de formar correspondência com objetos através de contornos, onde uma única cor era empregada para produzir sombras. O arranjo das linhas determinava a forma. A delineação é muito mais antiga que a sua companheira, a perspectiva. Enquanto esta lidava com a disposição dos objetos no espaço, a

delineação lidava primariamente com analogia: a representação dos objetos como tais, e não como aparecem no espaço. A combinação entre delineação e perspectiva ainda permite que objetos no espaço real sejam transcritos no plano imaginário. No desenho de paisagem, por exemplo, é importante dominar ambos e combina-los de forma a construir o espaço através de suas relações internas.

Para adquirir um bom estilo no desenho de paisagem, em especial montanhas, para que estas pareçam naturais, pegue algumas pedras grandes, rugosas, e não as limpe. Copie as pedras do natural. Desenhe aplicando as sombras e luzes conforme o seu sistema requeira. Agora, se você pode desenhar uma pedra, você pode desenhar qualquer coisa. Digo, qualquer coisa que seja desenhável. Muitas coisas (espuma do mar por exemplo) não podem ser desenhadas de forma alguma, apenas a ideia delas pode ser mais ou menos sugerida, mas se você puder desenhar uma pedra de forma correta, tudo o que está ao alcance da arte também estará ao seu alcance. Para melhor desenhar a pedra olhe-a como a um antagonista. De frente, cara a cara. Ela poderia ser uma batata, pode até ter alguma semelhança com ela, mas é uma sólida pedra. E pedra é um substantivo feminino.

oni.15.23

tch.1.57

ted.5.49.1

/Curso de desenho por correspondência/
/F1 - Elementos fundamentais/

//Exercício 13/17 - esfera//

O desenho sempre ocupou um lugar ambivalente na historiografia da arte, fundamental e periférico, central e marginal. Comumente entendido como “a mãe das artes”, base tanto da pintura como da escultura, tem sido tratado como o chão do qual as outras artes se originam. Ao mesmo tempo, o status institucional do desenho o compara ostensivamente de forma desfavorável aos gêneros que dele provem. Talvez por causa mesmo da relação que tem com estas outras artes, caracterizando-se como germinal e parasítico. Se, dizem, o desenho é preparatório para uma obra de arte, ele não poderá se aproximar da plenitude do trabalho final. Se, por outro lado, o desenho toma como modelo uma obra de arte, ele funciona como um simulacro duplamente removido de sua fonte original. Em ambos os casos, o desenho assume o status tanto de traço como de vestígio – uma pista da sua formação ou um lembrete deixado para trás. Paradoxalmente, é por causa deste status limiar que o desenho pode nos dizer muito sobre as outras artes. Essa ideia tem suas raízes na historiografia da arte, na tradição do paragon, a polêmica disputa entre qual seria a maior das artes. Essa disputa saiu do campo da prática artística definitivamente no século XX. Os limites entre as linguagens se dissolveu e admitindo que não existem mais linguagens artísticas *per se* essa polêmica não faz o menor sentido na prática artística atual. Ou pelo menos assim gostaríamos que fosse. Lembremos que não existe desenho, apenas desenhar, a prática a qual você se entrega hoje.

Nos concentremos sobre esta prática. O olho quer vagar; a mão arredondar, tomar a tangente. Para garantir a liberdade do desenho, pela qual poderá realizar-se a vontade do desenhista, é preciso se desvencilhar das liberdades locais. É uma questão de governo. Para deixar a mão livre no sentido do olho, é preciso suprimir sua liberdade no sentido dos músculos. Em particular, amaciá-la para traçar em qualquer direção, o que ela não gosta de fazer. A independência dos aparelhos diversos, suas distensões e tendências próprias, suas facilidades, são opostas à

execução completamente voluntária. Daí resulta que o desenho, quando tende a representar um objeto do modo mais fiel possível, requer o estado mais desperto. Nada é mais incompatível com o sonho, já que essa atenção deve interromper a cada instante o curso natural dos atos, evitar as seduções da curva que se pronuncia. O lápis deve ter sobre o papel a mesma delicadeza da mosca que vaga sobre uma vidraça.

Algumas vezes faço esse raciocínio sobre o desenho de imitação. As formas que a visão nos entrega em estado de contorno são produzidas pela percepção dos deslocamentos de nossos olhos conjugados que conservam a visão nítida. Esse movimento conservativo é a linha. Ver linhas e traçá-las. Se nossos olhos comandassem mecanicamente um estilo de traçar, bastaria olhar um objeto, isto é, seguir com o olhar as fronteiras das regiões diversamente coloridas, para desenhá-lo exata e involuntariamente. Desenhariamos, do mesmo modo, o intervalo de dois corpos, que, para a retina, existe tão nitidamente quanto um objeto.

Claro que um dos objetos mais simples sobre os quais podemos pôr os olhos é uma esfera. E eu quase chego a achar melhor do que qualquer modelo um brinquedo de criança, uma bola de couro branca ou uma bola de futebol de plástico, das mais vagabundas. As gradações nas esferas de gesso, que as vezes uso como modelo para testar a garra dos meus alunos que já tem alguma prática, são um pouco delicadas demais para o iniciante perceber.

Sobre este exercício já se objetou que um círculo, ou o contorno da esfera, é uma das linhas mais difíceis de ser desenhada. É verdade, mas eu não quero que ele seja desenhado. Tudo o que este estudo da bola quer é que o aprendiz, atente para a maneira pela qual a sombra dá a aparência de projeção. Assim você aprende mais satisfatoriamente sobre a esfera. Qualquer forma sólida, terminada por linhas retas ou superfícies planas, deve sua aparência de projeção à perspectiva. Na esfera, o que, sem a sombra, era um círculo achatado, se torna, pela simples adição da sombra, a imagem de uma sólida bola. Este fato é surpreendente ao aprendiz, não importando se o seu círculo é verdadeiro ou falso. Você,

portanto, não deve nunca se permitir preocupar-se com o verdadeiro ou falso. Se fez a bola parecer uma oval como um ovo, o grau de erro é simplesmente reconhecido, e você fará melhor na próxima vez, e ainda melhor numa próxima. Sempre tenha sua mente fixada na gradação da sombra, e a linha de contorno deixada solta, no tempo apropriado, tomará conta de si. Eu a estou chamando de linha de contorno, para o bem da inteligibilidade imediata, estritamente falando é apenas a borda da sombra.

A nenhum aprendiz nas minhas aulas é permitido desenhar uma linha de contorno, no sentido ordinário. É apontado a ele ou a ela, primeiramente, que a natureza fornece massas e tons, uns contra os outros, mas nunca linhas. O exercício do contorno, sugerido em exercícios prévios, é recomendado, não para permitir ao aprendiz desenhar contornos, mas como único modo pelo qual, sem assistência, você poderá atestar a exatidão de seu olhar, e disciplinar sua mão. Quando há um mestre por perto, erros na forma e na extensão das sombras podem ser indicados tão facilmente quanto no contorno, e o manejo pode ser gradualmente corrigido em detalhes. Mas o estudante solitário, como você, pode apenas encontrar erros com a ajuda de um limite traçado, e pode apenas testar a firmeza de sua mão em um exercício onde nada mais que firmeza é necessário, durante o qual todas as outras considerações (como maciez, complexidade, etc.) estão excluídas.

Ressaltamos que todos os seus desenhos dependerão da sua capacidade em representar a esfericidade, o arredondamento das coisas. Se você puder alguma vez fazer isso, todo o resto será fácil e direto. Por outro lado se você não for capaz de fazê-lo, nada do que fizer lhe será de qualquer utilidade. A esfera e sua circularidade estão ligadas, sem dúvida, às formas orgânicas encontradas na natureza. Esfera também é um substantivo feminino.

//Exercício 14/17 - cubo//

Na Itália central no alto Renascimento, pintores e escultores eram antes e acima de tudo desenhistas. A linha – o coração da arte – era considerada superior a cor na geração e na ordenação de imagens. A linha era o princípio governativo, circunscrevendo a cor e determinando o contorno de todos os objetos no espaço ilusionisticamente tátil e ficcional da janela renascentista para a realidade. Perspectiva era projeção linear, uma abstração conceitual. Delineação – o desenho dos contornos – era uma abstração simbólica. A linha não ocorre na natureza, a noção de linha é intelectual, uma conceptualização primordial, que em si mesma não descreve nada. Mas a linha era uma abstração simbólica gerada por um indivíduo.

Conforme o desenho se afastou das tradições do ofício, a habilidade foi sendo admirada como marca da individualidade. O toque pessoal distinguia um artista do outro e estabelecia hierarquias de acordo com a qualidade da “caligrafia”. Um único desenho seria assim descritivo de toda uma linguagem estilística, sintetizaria todos os elementos necessários do reconhecimento da personalidade artística. Espontaneidade era valorizada, mas mesmo aqueles desenhos que demonstravam desprendimento intelectual eram apreciados como indicativos de pensamentos privados meticulosamente revelados. O desenho era íntimo no uso, íntimo na escala (desenhos monumentais para murais eram sempre cobertos no processo de pintura): sua subjetividade era considerada espiritual. Não foi até meados do século XVII que os desenhos foram emoldurados, envidraçados e pendurados em paredes. Por essa época a especulação intelectual sobre a natureza do desenho cessara, o conhecimento especializado havia substituído a especulação, e o desenho havia sido fixado nas formas legadas a nós pela tradição.

Até o advento da arte Conceitual, na década de 1960, os dois sentidos do desenho, o conceitual e o autográfico, não haviam se distinguido completamente. No entanto, como primeira representação artística – em termos de desenho externo – o

desenho continuava a ser aceito como conceitual em sua essência. As marcas do desenho guardavam apenas uma relação simbólica com a experiência. Não é somente que a linha não exista na natureza, mas toda a relação construtiva do desenho seria uma proposição conceitual do artista, mesmo quando a partir de um fenômeno natural, a ser completada pelo espectador através de um ato de ideação.

Temos então que os modos de produção, e porquê não dizer de apreciação, envolvem uma determinada *techné*. Esta pertence ao desenho, a um desenho, melhor ainda a um determinado ato de desenhar. Por *techné* estou me referindo a ordem do conhecimento que rege a produção de um trabalho como algo autossuficiente e discreto. Como postulado tanto por Platão como por Aristóteles, *techné* não deveria ser entendida como prática ou técnica como tal, mas sim, a compreensão da mensurabilidade da obra de arte, a posse em que se garante sua produção. *Techné*, portanto, aponta para a adequação intelectual da obra de arte, o reconhecimento de características que são sua propriedade e, por implicação, a intenção que o artista traz para o objeto.

Sua intenção agora é desenhar um cubo. Um sólido composto de seis faces quadradas de igual tamanho, formando um hexaedro ou qualquer objeto cujo formato seja semelhante ao desse sólido. Um cubo também é a unidade de medição dos sólidos, medida correspondente a um alqueire e meio. Você pode intencionalmente desenhar um alqueire e meio sugerindo que o observador complete o desenho em ato de ideação.

Esse exercício pelo informe ensina, entre outras coisas, a não confundir o que se acredita ver com o que se vê. Há uma espécie de construção na visão, de que somos dispensados pelo hábito. Adivinhamos ou prevemos, em geral, mais do que vemos, e as impressões do olho são para nós signos, e não presenças singulares, anteriores a todos os arranjos, resumos, escorços, substituições imediatas que a educação elementar nos inculcou. Assim como o pensador tenta se defender das palavras e das expressões prontas que dispensam os espíritos de se surpreender com tudo e tornam possível a vida prática, o artista pode,

ddd.3.88 pelo estudo das coisas informes, isto é, de formas singulares, tentar encontrar a singularidade de seu olho, de sua mão, dos objetos e de seu querer.

/Curso de desenho por correspondência/
/F1 - Elementos fundamentais/

//Exercício 14/17 - cubo//

//Exercício 15/17 - garrafa//

Só quando a função autográfica do desenho foi absorvida na nova estética da pintura “incompleta”, que ele pode cessar de funcionar apenas como esboço projetivo para se tornar uma ação independente, em que os desenhos poderiam ser feitos consistentemente como obras acabadas, funcionando como um meio maior de expressão. Na verdade foi só quando a ideia de obra acabada foi questionada que o desenho ganhou a possibilidade de ter o mesmo status da pintura ou da escultura. A história do desenho a partir de meados da década de 1950 em diante é a história de um desprendimento gradual do desenho como autografia ou confissão grafológica e um arrefecimento da emotividade da sua marca elementar, a linha. Existe um distanciamento gradual daquele desenho pictórico, colorístico e ecleticamente inclusivo no seu uso dos materiais, para um movimento em direção a meios mais clássicos, lineares e tonais causando uma mudança na relação estrutural do desenho como objeto.

Um desenho, como já salientamos, mas não custa repetir, pode ser descrito como uma estrutura em que as linhas e outras formas de marca organizadas em grupos se relacionam com um plano maior ao qual toda a composição está subordinada. No desenho tradicional esta organização é hierárquica e caracterizada por um grande leque de aparatos expressivos de várias maneiras subordinados uns aos outros, bem como ao motivo. Nos desenhos mais recentes a expressão é dependente de uma gama reduzida e simplificada de marcas, reorganizadas de forma que a relação de umas para as outras se torne contingente, e de que suas relações com o retângulo da folha ou do espaço em que estão organizadas seja o dispositivo regulador primordial. Enquanto nos modos mais clássicos a intenção era nos distanciar do espaço bidimensional da folha a nossa frente, nas experiências mais recentes o movimento é de conscientização do espaço da folha, e do seu redor, e ainda do observador mesmo. Enquanto que nos primeiros o limite do formato modifica a aplicação do sistema usado para gerar o trabalho

e determina as relações internas das marcas, nos últimos, inversamente, as relações internas do sistema, operando no espaço, determinam os limites do formato. Mesmo quando a linha é utilizada para o desenho de contorno, seja figurativo ou abstrato, esta também é menos declinada e tende a ser usada de forma inexpressiva, quase como estereótipo.

A atenção, portanto, concentra-se em maior grau na própria linha. Mesmo que ela não exista na natureza, ou seja puro conceito, ou não descreva nada, é ela que tem sido a grande atriz do desenho desde o século passado, ganhando cada vez mais destaque; marcas são agrupadas, e os grupos tendem a ser repetidos quase serialmente. Como resultado direto deste tipo de reestruturação e isolamento progressivo dos seus ossos, o desenho se tornou menos uma matéria de espontaneidade e mais um processo dedutivo, conceitual, tanto na abordagem quanto na execução. A marca mesma e o processo que a gerou se tornam mais e mais o assunto do desenho. Quando isso acontece as funções grafológicas e conceituais do desenho se fundem.

O desenho é visto, portanto, como campo de coexistência com o espaço real, não mais sujeito a ilusão de um objeto destacado do resto do mundo. O espaço ilusionista muda, funde-se com o espaço do mundo, mas ao fazê-lo perde seu caráter convencionalmente objetivo e se torna subjetivo, acessível somente à percepção bruta dos indivíduos.

Vale salientar que há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a. Ou melhor, são duas coisas muito diferentes que vemos. Até mesmo o objeto mais familiar a nossos olhos torna-se completamente diferente se procurarmos desenhá-lo. Percebemos que o ignorávamos, nunca o tínhamos visto realmente. O olho até então servira apenas de intermediário. Ele nos fazia falar, pensar, guiava nossos passos, nossos movimentos comuns, despertava algumas vezes nossos sentimentos. Até nos arrebatava, mas sempre por efeitos, consequências ou ressonâncias de sua visão, substituído-a, e portanto abolindo-a no próprio fato de desfrutar dela.

O desenho de observação de um objeto confere ao olho certo comando alimentado por nossa vontade. Neste caso, deve-se querer para ver e essa visão deliberada tem o desenho como fim e como meio simultaneamente. Não posso tornar precisa minha percepção de uma coisa sem desenhá-la virtualmente, e não posso desenhar essa coisa sem uma atenção voluntária que transforme de forma notável o que antes eu acreditara perceber e conhecer bem. Descubro que não conhecia o que conhecia: o nariz de minha melhor amiga.

A vontade continuada é essencial ao desenho, pois o desenho exige a colaboração de aparelhos independentes que estão sempre pedindo para resgatar os automatismos que lhe são próprios. Observe a garrafa. A representação da solidez aliada à transparência é sempre algo muito valorizado. Neste estágio do seu progresso, você pode estar certo que algum amigo espertinho virá erguendo as mãos com espanto zombeteiro e perguntará quem o colocou em tal atividade “minuciosa”. Se você perseverar terá de conviver com considerável perseguição. Você ouvirá de alguns que todo o bom desenho depende de ousadia. Ousadia no sentido de ser intrépido, sim; mas ousadia no sentido de ser descuidado, confiante ou exibicionista, não e não, mil vezes não. Pois terá sido um mal conselho que o fez intrépido.

ddd.4.69

ted.9.36

//Exercício 15/17 - garrafa//

//Exercício 16/17 - olho//

oor.fdo. 1.65.1

ail.3.91

Sabe-se que a relação do olho com o cérebro é íntima, estrutural. Sistema nervoso central e órgãos visuais externos estão ligados pelos nervos ópticos, de tal sorte que a estrutura celular da retina nada mais é que uma expansão diferenciada da estrutura celular do cérebro. O olho marcaria um ponto de irradiação, ou de tomada de consciência. O Curso de Desenho por Correspondência contém cenas que o *Olho* guardou. Ou que teria produzido. Um extenso *Olho* anônimo que produz imagens. O *Olho* como personagem, arquivista, distribuidor de imagens. Constrói sem muita ordem, quase aleatoriamente. As imagens aqui materializadas são construídas na negociação com este *Olho*. Lembramos que o desenho, como veículo, cria uma atitude mental que leva o artista a procurar na paisagem que o cerca elementos que seja capaz de reproduzir. O desenho é uma atividade, e o desenhista tende, conseqüentemente, a ver o que desenha ao invés de desenhar o que vê.

oor.fdo. 2.65.2

Este curso seria então uma organização daquilo que o *Olho* está arquivando. E se olhar é um ato de intencionalidade, e própria frontalidade dos olhos no rosto humano que remete à centralidade do cérebro atestaria isso, é preciso estar consciente das suas intenções, daí a necessidade de pensarmos historicamente.

oor.fdo. 3.65.3

A cultura grega, acentuadamente plástica, enlaçava pelos fios da linguagem o ver ao pensar. *Eidos*, forma ou figura, é termo afim a *idea*. Em latim, com pouca diferença de sons: *video* (eu vejo) e *idea*. E os etimologistas encontram na palavra história (grega e latina) o mesmo étimo *id*, que está em *eidos* e em *idea*. A história é uma visão-pensamento do que aconteceu.

Disegno não apenas significou a prática do desenho, apelando para toda a habilidade manual do artista, mas um processo cognitivo, movendo-se da sensibilidade particular para conhecimentos universais. Lendo as maneiras em que os acadêmicos interpretaram Aristóteles, infere-se que o desenho

foi entendido como um canal condutor gráfico para todo a sorte de coisas - uma passagem entre um corpo de conhecimento para outro. O desenho era um ato que virtualmente mediava particulares concretos e a razão universal, em que seu resíduo gráfico servia como evidência. E ainda o é hoje.

adt.7.33

Seria razoável supor que existem algumas técnicas em que a matéria é de pouca importância. Que o desenho, por exemplo, é um processo de abstração tão extremo e tão puro que a matéria é reduzida a uma mera armadura da mais fina sorte, e, de fato, quase volatilizada. Mas a matéria mesmo em estado volátil ainda permanece sendo matéria e pela virtude de ser controlada, comprimida e dividida no papel - o que a instantaneamente a traz a vida - adquire um poder especial. Sua variedade, no entanto é extrema: tinta, nanquim, lápis grafite, carvão, sanguínea, crayon, estejam sós ou combinados, todos constituem traços distintos, tantas linguagens distintas. Aconselho que experimente as muitas matérias passíveis de serem volatilizadas.

adt.8.32

//Exercício 16/17
olho//

//Exercício 17/17 - profundidade//

foi.2.21
foi.1.10 (cab)col.2.12 ddd.5.89.1

Nesse ponto intervêm o saber, a duração, as retomadas, os julgamentos. É preciso uma boa cabeça para explorar os acasos felizes, dominar os achados, e terminar.

A escuridão profunda e primordial do universo no momento antes da criação. Nos quatro lados da imagem está escrito: e assim ao infinito. Colocamos esta imagem aqui porquê entendemos que frequentamos os incorporais, na maior parte do tempo, sem o saber, sendo eles coisas tão corriqueiras e banais que as tomamos como certas. Quatro são os incorporais: o tempo, o lugar, o vazio e o exprimível.

Eu pensava às vezes no informe. Há coisas - manchas, massas, contornos, volumes - que têm, de alguma maneira, somente uma existência de fato: são apenas percebidas por nós, mas não conhecidas. Não podemos reduzi-las a uma lei única, deduzir seu todo da análise de uma de suas partes, reconstruí-las por meio de operações racionais. Podemos modificá-las com bastante liberdade. Elas não têm outra propriedade senão ocupar uma região do espaço. Dizer que são coisas informes é dizer não que não têm formas, mas que suas formas não encontram em nós nada que permita substituí-las por um ato de traçado ou reconhecimento nítido. E, de fato, as formas informes não deixam outra lembrança senão a de uma possibilidade. Assim como uma sequência de notas tocadas ao acaso não é uma melodia, tampouco uma poça, uma rocha, uma nuvem, um fragmento de litoral são formas redutíveis. Não quero insistir nessas considerações: elas levam demasiado longe.

Retorno ao desenho. Suponhamos que quiséssemos desenhar uma dessas coisas informes, mas em que se pudesse todavia reconhecer certa solidariedade entre suas partes. Jogo sobre uma mesa um lenço que amassei. Esse objeto não se assemelha a nada. A princípio, ele é para o olho uma desordem de dobras. Posso mexer em um de seus cantos sem desalinhar o outro. Meu problema, entretanto, é fazer ver, por meio do meu

desenho, um pedaço de tecido de determinada espécie, maciez e espessura, e constituindo uma peça única. Trata-se, portanto, de tornar inteligível certa estrutura de um objeto que não tem nenhuma estrutura determinada, e do qual não há clichê nem lembrança que permita dirigir o trabalho, como se faz quando se desenha uma figura de árvore, de homem ou de animal divididos em porções bem conhecidas. É nesse ponto que o artista pode exercer sua inteligência, e que o olho deve encontrar, por seu movimento sobre o que vê, os caminhos do lápis sobre o papel, como um cego deve, apalpando-a, acumular os elementos de contato de uma forma, e adquirir ponto por ponto o conhecimento e a unidade de um sólido muito regular.

Digo-lhes que seria preciso conhecer tudo; mas, de preferência saber utilizar o que se conhece. Conhecer é se apropriar do objeto visto, internaliza-lo, a ponto de poder recriá-lo na mente. Estamos lidando com os elementos fundamentais do desenho em como eles podem ser utilizados para mapear o que vemos e compor formas mais complexas. Meu caro leitor, o trabalho que já fizemos juntos, eu espero, lhe possibilitou desenhar com justo sucesso tanto massas arredondadas e simples, como pedras, ou complicados arranjos de formas, desde que estas massas ou complexidades fiquem paradas para que você as copie, e não se estendam em quantidade tão grande a ponto de desconcertar sua paciência. Mas se vamos agora sair a campo, e desenhar algo como uma paisagem completa, nenhuma dessas condições será mais observada por nós. As nuvens não irão esperar enquanto copiamos seus montes e fendas. As sombras nos escaparão enquanto tentamos forma-las, cada uma, passando minuto a minuto em sua marcha furtiva, ainda deixando luz onde momentos antes repousava uma borda trêmula, envolvendo em um eclipse objetos que pareciam a salvo da sua influência. Nos próximos fascículos iremos lidar com o inesperado, o fugaz.

Em tudo que temos para fazer agora, portanto, a imitação direta se tornará mais ou menos impossível. Deverá ser visada apenas na medida do possível; e quando você tiver tempo e oportunidade, algumas porções da paisagem poderão, conforme você ganhar maior habilidade, serem descritas quase com a exatidão de uma imagem no espelho. Iremos, na

ddd.6.8687

ddd.7.89.2

continuidade do curso, pensar melhor que tipo de cópia cabe ao desenhista, ou melhor dizendo o que exatamente ele copia.

Até aqui nos preocupamos em desenvolver alguns aspectos da sua performance como desenhista, mas ressaltamos que independente do grau de habilidade alcançado, sempre haverá necessidade de julgamento para escolher, e rapidez para selecionar, algumas coisas que são principais ou fugazes e você precisará se esforçar mais e mais diariamente na observação dos pontos característicos, e na obtenção de métodos concisos. Juntos iremos criar condições para que tal discernimento se desenvolva segundo a sua necessidade e que seus métodos sejam desenvolvidos para a ela se adaptar.

ted.10.90

[illegible]

//Fascículo 2

O Espaço

10 exercícios

- /Ex.1 - o vazio
- /Ex.2 - um espaço
- /Ex.3 - o quarto
- /Ex.4 - o espelho
- /Ex.5 - espaço relacional
- /Ex.6 - ressaca
- /Ex.7 - lugar
- /Ex.8 - um lugar
- /Ex.9 - a paisagem
- /Ex.10 - o vazio

//Exercício 1/10 - o vazio/

Retomamos aqui o exercício anterior. Você não precisa copiar a imagem ponto a ponto, apenas tentar conseguir os mesmos efeitos. Se você se sentir desencorajado pela delicadeza necessária e começar a pensar que a gravura não é um desenho, e que copia-la não poderá ajudá-lo a desenhar, lembre-se que ela difere do desenho comum apenas pelas dificuldades que encontra. Talvez você tenha adquirido o hábito descuidado de pensar que a gravura é apenas um negócio, bastante fácil quando se pega o jeito. Ao contrário, ela é uma forma de desenho mais difícil que o desenho comum, exatamente porque é mais difícil cortar o metal do que mover o lápis sobre o papel. É verdade que há certas ajudas mecânicas e métodos para reduzir certos estágios a puro trabalho mecânico, um hábito da mão e do braço. Isso não se aplica a imagem que você está copiando, da qual as melhores e mais lindas partes foram sempre gravadas, ou seja, desenhadas com uma fina ponta de aço a mão livre. Tentar copiar estas gravuras que lhe fornecemos lhe fará bem, porque despertará em você o verdadeiro trabalho e habilidade do desenhista, e lhe fará entender um pouco como devem trabalhar as pessoas que realmente tem algo o que fazer neste mundo. No entanto, não suponha que lhe dou uma gravura como modelo, longe disso, mas é necessário que você seja capaz de fazer tão bem quanto, antes de pensar em fazer melhor, e você encontrará auxílio nas várias imagens aqui.

Continuamos os nossos estudos nos dedicando ao espaço e suas imagens: as imagens do espaço e o espaço da imagem. A imagem é um momento. Uma representação não é mais que um momento M do real; toda a imagem é um momento, da mesma maneira que qualquer ponto no espaço é uma memória de um tempo X, como reflexo de um espaço Y. Devemos refletir se esta temporalidade está paralisada ou se é, ao contrário, produtora de potencialidades. O que é uma imagem que não contém nenhum porvir, nenhuma possibilidade de vida, se não uma imagem morta? A imagem apresentada não está morta, embora pareça vazia.

O desenhista produz uma coisa que não pertence ao mundo da realidade. Através da aparência das imagens, surge o outro do mundo. A representação na arte mais significa do que se assemelha. O olhar inventa um lugar que olha o mundo - o lugar da fascinação. Para descrever uma forma do mundo se estabelece uma posição, não um espaço, algo que faria o observador verificar suas propriedades e dimensões. A folha de papel ou qualquer outro suporte do desenho detém a nossa vista, delimita um palco, em cujo centro nos encontramos. A folha de papel é um interior que contém o mundo e, ao mesmo tempo, pode ser um exterior, que exclui de si qualquer espécie de interior. Vencendo a opacidade do papel o desenho faz um lugar. Faz teatro. É o lugar da visão apurada. É um lugar em que o olhar vê a si mesmo. Neste teatro, o desenho anuncia um mundo, possibilita ver o outro lado do mundo. Ver o que já esteve lá desde o começo e o que não se mostra. Ver o que se oculta no opaco das superfícies. Desenhar é uma estratégia para vencer a opacidade.

Propomos três modelos para a percepção do espaço, ou antes do desenho do espaço. Em primeiro lugar, a *presentidade*, uma descrição adequada de um estado de ser e a sua relação física com o espaço e com o desenho. Em segundo, um tipo de desenvolvimento histórico citando precedentes, alguns deles muito separados no tempo e no espaço, uma possibilidade teórica e mnemônica. E em terceiro lugar as características formais do paradigma sublinhando o tipo de trabalho que agora se apodera da *presentidade* como seu domínio, as características residuais da habitação e do desenho do espaço. Temos assim presentidade, historicidade e projetividade.

As práticas do desenho hoje se abrem para o tempo passado da realidade. Dão lugar à duração, o tempo presente da experiência espacial imediata. E, apesar do desenho em questão, entre eles o seu, não abandonar sua cognoscibilidade ou sofisticação nesse deslocamento, ele se abre mais do que outras formas de arte recentes para um caráter surpreendentemente direto da experiência. Essa experiência está impregnada na própria natureza da percepção espacial. as práticas do desenho podem tornar essas percepções mais conscientes e articuladas.

Já dissemos que frequentamos os incorporais, na maior parte

foi.3.10

do tempo, sem o saber. Quando você tenta se lembrar de um momento de existência, de um fragmento de tempo vivido, misturam-se nessa reminiscência lugares, pessoas, tempo que passou e tempo que é, falas trocadas: um tecido frágil, que tende a se desfazer se for auscultado de muito perto e cuja consistência decorre exatamente da fluidez. O que se depreende dessa exploração é uma atmosfera, uma aparência, um involucro de odores, de sabores, e aqui e ali, alguns elementos distintos, dotados de uma forma mais nítida. Lembramos que são quatro os incorporais: o tempo, o lugar, o vazio e o exprimível. Não podemos falar de desenho sem falar deles

foi.4.31
foi.5.29

O vazio do qual falamos pode ser entendido como uma das três especificações do espaço, ao lado de lugar e da extensão. É chamado vazio um espaço que não contém corpo algum, mas que é capaz de contê-lo. É em torno dele que movem-se as ideias de existência e de não existência, de ser e de não-ser. As potencialidades existem como tais, vir a ser, no vazio. Com efeito, o que é válido para o mundo e para a possibilidade de sua extensão graças ao vazio incorporeal também é plenamente válido para o lugar terrestre. Pense: existe lugar quando há corpo ali onde antes havia nada; mas se o corpo se retirar, o lugar retorna ao vazio. É impossível pensar o lugar separadamente do vazio: acabamos de ver que o vazio só se torna lugar se um corpo o ocupar. O lugar emerge do vazio como aquilo que repentinamente é ocupado por um corpo, mas esse mesmo lugar volta a ser vazio se esse corpo lhe for subtraído. O vazio é habitação em potência.

foi.6.37.1

tsd.7.98

A folha de papel, vazia a sua frente é também potência. Assim entendemos que todo o desenho começa pela escolha deste vazio. A folha, o vazio, é desenho tanto quanto as marcas. Entre elas temos uma situação *contingente*. Com elas e consigo será feita a negociação sensível entre as matérias sensíveis. O desenho é a operação estratégica que transforma fatores contingentes em necessidade.

Agora você começa a ver a superfície branca do papel em que desenha, de uma forma diferente. De uma página plana e limpa tornou-se um espaço vazio. Sua brancura se tornou uma área de luz opaca, sem limites, em que é possível

mover-se através mas não ver através. Enquanto desenhar nela, ou com dela, precisará controlar a linha. Não como um motorista de um carro em um plano, mas como um piloto no ar, podendo mover-se nas três dimensões. Preencha o vazio que você escolheu conforme sugerido pela imagem.

sss.drw.1.12

//Exercício 2/10 - um espaço//

A tendência do traço é inaugurar espaços e volumes, de um lado e de outro, independente de qualquer tratamento especial (hachura, claro-escuro, coloração) ou intenção figurativa. Os espaços, por sua vez, são devidamente “compreendidos” (nos dois sentidos) se encontramos suas delimitações expressas na obra e sugeridas em nossa mente. A função delimitativa dos traços está sempre a serviço da ocupação dos espaços e vice-versa, ambas podem chegar a ter seus valores de origem consideravelmente alterados, e até quase neutralizados, no interior de uma obra específica. A identidade mais expressiva do traço está no movimento: conduz nosso olhar aos espaços e aos volumes, que, por sua vez, o empurram às outras linhas demarcatórias e, só assim, podemos obter uma compreensão global da imagem depreendendo também seu significado. Neste processo nunca abandonamos a superfície do signifiante, pois não nos interessa o produto da representação, que é, em si mesmo, estático. Nossa sensibilidade exige toque e movimentação. Precisamos “passar” os olhos nos volumes e repetir esse gesto várias vezes, até abstrair os traços e viver somente a duração dos volumes. Enquanto os traços estimulam o movimento, os volumes asseguram a duração.

Tudo leva a crer que, na busca de um equilíbrio entre movimento e volume, o desenhista esculpe o tempo desejável em cada obra enquanto constrói o espaço. Apreendemos o espaço com todos os nossos sentidos e o fazemos no decurso do tempo. O sentido privilegiado até aqui é, sem dúvida, o da visão. É dele que partem os nossos exercícios de desenho de observação. Para isso dependemos da luz.

Salientamos aqui a importância da observação das luzes e das sombras. Não vemos o mundo diretamente, mas através do padrão bidimensional de luz que incide sobre a retina do olho. Essa luz não é uma simples testemunha transparente do mundo. Ela é comprometida por uma experiência variada, e nem tudo isso a equipa para contar uma história simples das formas das mesas e árvores e pessoas que ela refletiu. Para isso é

necessário um sujeito.

Parte da incidência da luz está representada nessas discontinuidades de luminância sobre a estrutura retiniana que chamamos de sombra. A sombra é um documento complexo a interpretar, já que um setor escuro pode registrar qualquer um dos três tipos de circunstância sobre a superfície receptora: a sombra projetada, é extrínseca ou devida ao caráter de uma forma vizinha, os outros dois, a auto-sombra e o sombreado inclinado/oblíquo, são intrínsecos, ou devidos à forma da própria superfície. Se pudermos localizar a causa do setor escuro, identificá-lo tanto como sombra quanto como sombra causada por uma das três circunstâncias possíveis, então isso transmite alguma informação sobre a forma do mundo.

Para extrair da estrutura retiniana bidimensional dos estímulos algum conhecimento do mundo tridimensional das mesas, árvores e pessoas, devemos antes de tudo interpretar as discontinuidades de luminância. Essas discontinuidades não são idênticas nem isomórficas em relação às bordas das mesas e outros objetos físicos que são uma causa delas. A estrutura de luz que chega à parte posterior do olho não é uma testemunha ingênua nem um mapa simples da realidade física. A luz é tão objetiva quanto a mesa no sentido de que é também um material físico, foi moldada tanto por sua própria e complexa experiência e disposições peculiares quanto pelo fato de se encontrar com a mesa. As sombras são um produto dessa moldagem e constituem uma das principais complicações na interpretação da estrutura retiniana. Como foram causadas por realidades físicas, elas também transportam informação sobre o mundo tridimensional quando o representamos. É muito útil, para apreciar as luzes, semicerrar o olho e fechar a vista com os cílios para que se vejam as luzes ofuscadas e como que pintadas em intersecções.

O papel da sombra como objeto de percepção pode ser considerado em termos de bom ou mau, ajuda ou empecilho. Já que as sombras são um fato e suas propriedades transportam informação, são artefatos do ato visual, quais são estáveis e quais são instáveis, quais são usadas na percepção e quais são ignoradas — em suma, como as sombras funcionam,

sel.2.29

não apenas no mundo físico mas também em nossas mentes, têm variado amplamente, de acordo com os projetos das pessoas e os epistemas históricos. Então podemos concluir que a nossa percepção não é simplesmente biologicamente determinada, ela também é historicamente determinada. Sempre dependemos do tempo.

foi.7.36

O tempo está suspenso em sua própria realização: assim como o lugar, sua natureza é incorporeal. Invisível e intangível, ele só é corpo em um momento: o presente. Antes do presente e depois do presente – no passado e no futuro –, ele absolutamente não é, um inexistente, um incorporeal apto apenas a acolher corpos, só então tomando corpo ele próprio, no momento oportuno. O jogo entre espaço com corpo e espaço sem corpo, entre mundo e vazio, caracteriza a percepção do espaço no desenho, e esse jogo só é possível graças ao incorporeal. O papel do vazio incorporeal no interior do desenho, assim como no mundo propriamente, é possibilitar uma alternância semelhante: lugar e vazio se substituem um ao outro permanentemente.

foi.8.37.2

O espaço aqui deve ser considerado como um conjunto indissociável, do qual participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e anima, ou seja a sociedade em movimento. O conteúdo (da sociedade) não é independente da forma (objetos geográficos), e cada forma encerra uma fração do conteúdo.

foi.9.38

Você pode concluir então que todo o lugar é intangível, sempre pronto a se dissolver, reconfigurar-se no movimento dos corpos, em suas idas e vindas. Efêmeros, imponderáveis, lugares são também incorporais, assim como seu oposto complementar, o vazio. Surgindo e evanescendo segundo as determinações dos corpos que eles se contentam em receber. Desenhar o mesmo lugar várias vezes resultará não apenas em desenhos que serão fisicamente diversos por ocuparem folhas distintas, mas terão organizações internas diversas, fruto de contingências diferentes. A obra, assim como o espaço, não se dá como uma totalidade passível de ser vista de relance, mas como uma duração a ser percorrida, sequencia por sequencia como um curta-metragem imóvel em que o espectador deve deslocar-se por si mesmo.

Grandes desenhistas de séculos anteriores já se detiveram sobre o tema. Sua parte agora é continuar a investigação. Observamos que para isso você deve mudar a escala do seu suporte, temos de nos acautelar e não proceder como muitos que aprendem a desenhar em folhas pequenas. Meu conselho é que as pessoas se exercitem desenhando coisas grandes, quase iguais em grandeza às que se representam. Nos pequenos desenhos facilmente se esconde toda sorte de grandes vícios, enquanto que nos grandes se vêem facilmente os mais pequenos. Está tudo ali. As infinitas possibilidades opacas da página em branco se farão particulares e lúcidas. Sua tarefa agora é coordenar e mesurar: não mesurar polegada por polegada como se pode mesurar umas gramas de uvas passas contando-as uma a uma, mas medir pelo ritmo, massa e deslocamento: avaliar distâncias e ângulos como um pássaro através de uma treliça de galhos; visualizar o chão como um arquiteto; sentir a pressão das linhas e rabiscos em direção a superfície extrema do papel como um marinheiro sente a frouxidão ou o retesamento da sua vela ao avaliar a superfície do vento.

dap.5.133134

sss.drw.2.1213

//Exercício 3/10 - o quarto/

Geralmente a página se usa no sentido de sua maior dimensão, do modo como fazemos com a cama. A cama é um espaço retangular, mais comprido do que largo, no qual, ou sobre o qual, deita-se normalmente em sentido longitudinal. A cama é um instrumento concebido para o descanso noturno de uma ou duas pessoas, mas não mais. A cama é pois um espaço individual por excelência, o espaço elementar do corpo (a cama-mônada), que mesmo o homem mais cheio de dívidas tem o direito de conservar: o judiciário não pode tomar-lhe a cama; isto quer dizer – e se pode verificar perfeitamente na prática – que só temos uma cama, que é a nossa cama; quando existem outras camas na casa ou no apartamento, dizemos que são camas de hóspedes, ou camas adicionais. Parece que só dormimos bem em nossas próprias camas. Como desenhar uma imagem para este espaço particular?

Aprendemos que todos os corpos ocupam um espaço e dois corpos não podem ocupar o mesmo ponto do espaço ao mesmo tempo. Dois corpos não coincidem espacial e temporalmente. Uma outra aproximação ao conceito de espaço a partir da física: o espaço é o meio que nos envolve. Que as coisas ocupam espaço, uma porção de matéria, um volume, é fácil entender. Mais difícil é perceber, identificar e nomear as características do espaço que ocupamos. Para tanto, um ponto de vista mais esclarecedor e abrangente parece ser o da geografia, que trata do espaço habitado configurado pelos corpos, pelo trabalho e pelos discursos. Ela não trata do vazio de forma direta mas ao entender o espaço como uma realidade relacional, coisas em relação umas com as outras pressupõe que antes de haver coisas, corpos e relações não havia nada. Antes de você, antes da cama, antes do lençol, das fronhas, do travesseiro e da cortina existia o seu quarto? Um desenhista tenta representar uma cama ou outro objeto como ele é, ou como ele se parece? ou o quê olha? Como construir a imagem de uma coisa que não

existia antes? Alguém poderia dizer que a representação do artista está, portanto, a um longo caminho, remota da verdade, e que ele pode reproduzir tudo sem nunca penetrar além da superfície das aparências de qualquer coisa. Considere o seguinte diálogo:

Por imagem eu quero dizer primeiro sombras, e então reflexos na água e outras superfícies polidas, de textura fina, e toda essa sorte de coisas... Pegue um espelho e gire-o em todas as direções; em pouco tempo você irá criar sol, estrelas e o chão, você mesmo e todos os outros animais e plantas, e todos os outros objetos.

Sim, mas eles seriam apenas reflexos, ele disse, e não coisas reais.

É verdade, respondi, e muito pertinente. Porque um desenhista é um artesão exatamente deste tipo, eu acho. Você não concorda?

Sim.

Você pode objetar que as coisas que eles criam não são reais...

Sim, eu concordo.

Bem, o que podemos dizer que uma imagem seja, se não outra coisa do mesmo tipo, copiada da coisa real?

Do mesmo tipo? Você quer dizer outra coisa real, ou o que significa 'do mesmo tipo'?

Certamente não real, mas semelhante a ele.

Por real você quer dizer algo que realmente existe?

Sim.

E por 'não real' o oposto de real?

Claro.

E por 'semelhante' você quer dizer aquilo que não tem existência real, que você irá chamar se "não real".

Mas que tem alguma forma de existência.

Apenas não existência real, de acordo com você.

Não; exceto que é realmente uma semelhança.

O tema deste diálogo é a nulidade da mimesis. A sombra representa para alguns o estágio mais distante da verdade. A produção de imagens é um assunto polêmico e ambíguo. A imagem desenhada, como a reflexão especular, seria pura aparência, desprovida de realidade. Mas a experiência nos mostra que na vida real as imagens têm existência real e até ocupam espaço. Imagine um lugar, um mundo na verdade, onde a geometria compreende duas disciplinas um pouco diferentes: a visual e a tátil. A última corresponde à nossa e a subordinam à primeira. A base da geometria visual é a superfície, não o ponto. Essa geometria desconhece as paralelas e declara que o homem que se desloca modifica as formas que o circundam. A base de sua aritmética é a noção de números indefinidos. Frisam a importância dos conceitos de maior e menor, que nossos matemáticos simbolizam por $>$ e $<$. Afirmam que a operação de contar modifica as quantidades e as transforma de indefinidas em definidas. O fato de que vários indivíduos que contam uma mesma quantidade obtenham um resultado igual é, para os psicólogos, um exemplo de associação de ideias ou de bom exercício da memória. Neste lugar, nos informam, o sujeito do conhecimento é uno e eterno. Nos hábitos literários também é todo-poderosa a ideia de um sujeito único. É raro que os livros estejam assinados. Não existe o conceito de plágio: estabeleceu-se que todas as obras são obra de um único autor, que é intemporal e anônimo. Em relação as imagens se considera a mesma coisa.

Seus desenhos, os que julga serem seus porque foi a sua mão que os instaurou, podem pertencer a esse criador único, ao autor de tudo, ao mesmo tempo você seria parte do conjunto que constitui este grande produtor coletivo. Assim o desenhista nunca pode representar o que ele olha

porque olha com os outros e representa com eles também. Uma interioridade composta por uma multidão precederia a exterioridade do espaço. Encontre uma forma de desenhar o seu quarto como o modelo.

shs.7.25.1

shs.6.25.1
shs.5.26

tu.1.122

//Exercício 4/10 - o espelho//

nde.1.72

Sem a vida que preenche e anima o vazio não há espaço, os objetos geográficos. As configurações territoriais e materiais não se tornam espaço sem as ações humanas. Assim, seriam as relações sociais, somadas aos objetos geográficos, que resultariam em espaço. Estas mesmas relações sociais seriam capazes de alterar a configuração territorial, os próprios objetos geográficos, que para os geógrafos “são tudo o que existe na Terra”. Também já propusemos que todo o espaço é intangível, efêmero, imponderável. O espaço é um dos incorporais, assim como seu oposto complementar, o vazio, surgindo e evanescendo segundo as determinações dos corpos que eles se contentam em receber.

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos lugares. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas. Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde apenas a uma espécie de história externa. Uma história para uso externo, para ser contada aos outros. Mais profunda que a biografia, a hermenêutica deve determinar os centros de destino, desembarcando a história de seu tecido temporal conjuntivo que não atua sobre o nosso destino. Para o conhecimento da intimidade é mais urgente a localização dos espaços da nossa intimidade do que a determinação das datas. Desenhar é uma forma de especializar a memória visando seu compartilhamento.

poe.1.29.1

O tempo não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a duração no sentido. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura.

Nesta fina espessura está a experiência de desenhar, e porquê

não, de observar um desenho. Desenhar persiste no tempo. Tenho afirmado que o pressentimento da infinitude é central à presentificação da duração infinita ou indefinida. A preocupação literalista com o tempo, ou mais precisamente, com a duração da experiência, é paradigmaticamente teatral. Como se no confronto proposto no teatro o espectador fosse isolado, com a infinitude não apenas do objeto mas do tempo; ou como se, no fundo, o sentido ao qual o teatro se endereça fosse um sentido de temporalidade, tanto de passado como de porvir, simultaneamente aproximando-se e distanciando-se, como que apreendido em uma perspectiva infinita.

adt.9.34.1

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço.

E se quisermos ultrapassar a história, ou mesmo, permanecer nela, destacar da nossa história a história sempre demasiada contingente dos seres que a sobrecarregam, perceberemos que o calendário de nossa vida só pode ser estabelecido em seu processo produtor de imagens.

Para analisar o nosso ser na hierarquia de uma ontologia, para psicanalisar o nosso inconsciente enterrado em moradas primitivas é preciso, à margem da psicanálise normal, dessocializar nossas grandes lembranças e atingir o plano dos devaneios que vivenciávamos nos espaços de nossas solidões. Para tais indagações, os devaneios são mais úteis que os sonhos. E elas mostram que os devaneios podem ser bem diferentes dos sonhos. Em seus corredores, cantos, frestas, fissuras e buracos, nos entremeios dos corpos o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço: nomear o tempo. Já o vazio contém um tempo sem nome.

poe.2.28

Qualquer coisa que é conhecida mais pelo comportamento do que pela imagem encontra-se mais ligada ao tempo, constitui mais uma função da duração do que daquilo que pode ser apreendido como um todo estático. O nosso modelo de presentidade começa a ser preenchido. Ele tem a sua localização no comportamento facilitada por certos espaços que aglutinam o tempo mais do que as imagens.

Este tempo infinito não se localiza apenas na experiência do espectador, a arte processual configura um senso de duração tanto na produção quanto na recepção. A linha escreve o tempo, e as linhas movediças do desenho contêm a história de seu próprio fazer como uma estrutura interna narrativa que possibilita leituras reconstrutivas por parte dos espectadores, desenhando neles uma potencial inter-relação isomórfica com o efetivo processo do fazer.

É na prática do desenho, finalmente, que alguns tipos de duração se tornam aparentes. Deveria ser óbvio que este tipo de duração, este tipo de atualidade, não é o tempo da pura presença ou presentificação. Não há ingenuidade sobre a completude ou plenitude desta experiência temporal. Pelo contrário, esta atualidade é reconhecida aqui como impossível de entender.

Alguns tentaram entender essa presentificação por meio de regras, como a perspectiva. Aliás essa é uma tarefa em que o aluno irá encontrar alguma dificuldade. Eu não lhe imponho a tarefa de aprender as leis da perspectiva. Seria valioso aprendê-las, somente se o pudesse fazer de modo fácil; mas sem a ajuda de um mestre, da maneira que a perspectiva é explicada atualmente nos tratados, a dificuldade é maior que o ganho. Pois a perspectiva não é de nenhuma utilidade, exceto em um trabalho rudimentar. Você pode desenhar o arredondamento da linha de uma mesa em perspectiva, mas não pode desenhar a amplidão de uma baía. Suas leis são muito toscas e poucas para serem aplicadas a qualquer forma sutil. Além do mais, como você deverá aprender a desenhar as formas sutis com o olho, certamente irá desenhar as mais simples. Nenhum grande artista se

importa muito com a perspectiva, e muito poucos conhecem suas leis; eles desenharam tudo com o olho.

É verdade que quando a perspectiva foi primeiramente descoberta todos se divertiam com ela; e todos os grandes pintores colocavam finos salões e arcadas atrás de suas Madonas, meramente para mostrar como poderiam desenhar em perspectiva. Isto era feito geralmente para capturar os olhos do público. Eles desdenhavam a perspectiva tanto, que mesmo se trabalhassem duro na tiara de uma coroa, ou nas curvas de um copo de cristal, distociam os capiteis das colunas e as torres das igrejas ao fundo, da forma mais devassa possível, para onde quer que quisessem levar suas linhas, desde que deixassem somente perspectiva suficiente para agradar ao público.

Se sua intenção não é agradar, não se preocupe com isso e lembre-se que o espaço e o desenho do espaço só se configuram em relações. Entre corpos, objetos, linhas, planos, superfícies, volumes, espaços, lugares, e principalmente com a vida que os anima. Desenhe de memória um quarto que já tenha habitado.

adt.10.35
adt.11.34.2
tpd.1.4

ted.12.16.17

//Exercício 5/10 - espaço relacional//

As imagens apresentadas neste fascículo tencionam nossa percepção de espaço, nos conscientizam dos discursos que o compõem, remetem às relações entre o território e a sociedade. Consideramos o espaço como realidade relacional onde aquilo que é acessível aos sentidos, o mundo físico, e as relações entre este mundo e os sujeitos, e entre os sujeitos, é uma categoria essencial do conhecimento humano. Como tal, o espaço relacional, permite aos indivíduos estabelecer relações com os demais, e manter um intercâmbio dialético com outros sujeitos, o que permite a eles compreender as coisas do mundo. O grande e o pequeno, o longo e o breve, o alto e o baixo, o largo e o estreito, o claro e o obscuro, o luminoso e o sombreado e outras coisas semelhantes, porque podem ser e não ser inerentes às coisas, os filósofos costumam chamá-los de acidentes, e todo o seu conhecimento se processa por comparação. A comparação tem em si esta força, a de mostrar nas coisas o que é mais, o que é menos ou igual. E como para nós a figura humana é a coisa mais conhecida, a nossa forma, dizer que somos a dimensão e a medida das coisas, compreende que todos os acidentes das coisas podem ser conhecidos se comparados com os acidentes dos homens. O desenho ao buscar colocar estes acidentes em escala pode ser entendido como uma forma de conhecer e comunicar as relações entre os acidentes do mundo.

Hoje a comunicação tende a sepultar os contatos humanos em espaços controlados que fornecem laços sociais como produtos. A atividade do desenho se esforça em efetuar modestas ramificações, abrir algumas brechas, por em relação níveis de realidade distanciados uns dos outros. As famosas “autoestradas da comunicação”, com seus pedágio e espaços de lazer, ameaçam impor-se como único trajeto possível de um ponto ao outro do mundo humano. Se a autoestrada permite efetivamente viajar mais rápido e eficazmente, também tem como defeito transformar seus usuários em meros

consumidores de quilômetros e de seus produtos derivados.

Compreender o espaço com o desenho é dialogar, é constituir um espaço, um espaço relacional. Há quem diga que um desenho é essencialmente um trabalho privado, relacionando-se somente às necessidades próprias do artista, enquanto uma escultura ou pintura “acabada” seria essencialmente um trabalho apresentado publicamente, relacionando-se às demandas da comunicação. Mas não seriam todas as obras feitas, em última análise, para satisfazer as necessidades de seus produtores? O desenho, como temos visto, também atende às demandas da comunicação, busca sempre diálogo e como tal tende ao público. O desenhista avança, recua, debruça-se, franze os olhos, comporta-se com todo o corpo como um acessório de seu olho, torna-se por inteiro órgão de mira, de pontaria, de regulação, de focalização. O comando da mão pelo olhar é bastante indireto. Muitas etapas intervêm, entre elas, a memória. Cada relance de olhos para o modelo, cada linha traçada pelo olho, torna-se elemento instantâneo de uma lembrança, e é de uma lembrança que a mão sobre o papel vai emprestar sua lei de movimento. Há transformação de um traçado visual em traçado manual. Essa operação se equilibra na duração da persistência daquilo que chamo de “elemento instantâneo de lembrança”.

Nosso desenho se fará por porções, por segmentos, e é aqui que surgem nossas grandes chances de erro. Ocorrerá com facilidade que esses segmentos sucessivos não estejam na mesma escala, e que se unam de forma inexacta uns aos outros. Direi, portanto, como paradoxo, que no pior desenho dessa espécie cada um dos segmentos está em conformidade com o modelo, que todas as partes do retrato infiel são boas, sendo o todo detestável. Direi mesmo que é bastante improvável que cada porção possa ser inexacta (supondo a atenção do artista), pois seria preciso uma invenção contínua para fazer sempre um traço diferente daquele desenhado pelo sistema dos olhos. Mas a soma é tão facilmente não-conforme quanto cada um de seus elementos é, facilmente, e, quase necessariamente, conforme.

wst.eap.1.88

dap.7.8788

sss.dwr.3.12

ddd.2.71.1

ddd.3.71.2

Para nós desenho é descoberta. E esta não é apenas uma frase astuta: é também muito verdadeira. É efetivamente o ato de desenhar que força os sujeitos a olhar um objeto diante de si e dissecá-lo e junta-lo novamente com os olhos da mente; ou, se ele desenha de memória, que o obriga a dragar sua mente, descobrindo o conteúdo de seu repertório de observações do passado. É um lugar-comum no ensino de desenho apontar que o coração da questão encontra-se no processo específico de olhar. Uma linha, uma área tonal, não é realmente importante porque registra o que você viu, mas por causa do que te levará a ver. Seguindo esta lógica de maneira a checar a sua acuidade, você encontrará confirmação ou negação no objeto mesmo ou na sua memória dele. Cada confirmação ou negação lhe levará mais perto do objeto, até você estar finalmente como que dentro dele: os contornos que você marcou não mais indicarão as bordas do que você viu, mas sim as bordas do que você se tornou. Talvez isso soe metafísico demais. Outra maneira de colocar a questão seria dizer que cada marca que você faz no papel é um degrau para o próximo, até que você tenha cruzado o assunto como se ele fosse um rio, que você deixa para trás.

A questão que colocamos neste exercício não é tanto atravessar o espaço relacional do desenho, mas adentrar nele, instaurá-lo com a nossa presença, percebe-lo com nossos atos.

//Exercício 6/10 - ressaca//

Se o espaço não é uma região geográfica, não coincide com o território, e não pode ser definido por fronteiras ou fixado, se ele é uma realidade relacional, é fluído. Não é um espaço neutro, sem história, que ocupamos e onde operamos num exercício voluntarioso. O espaço pode ser entendido como uma maneira de interpretar o mundo. Se falamos de espaço como conceito, como um conjunto de princípios, na realidade só encontraremos concretamente espaços, no plural. Os espaços são construções a partir de relações entre indivíduos e a sociedade, existindo nessa relação um duplo movimento. Construimos o espaço de acordo com nossas necessidades ao mesmo tempo em que ele as condiciona. O espaço se torna tal quando o vazio é habitado

Todo o espaço realmente habitado traz a essência da noção da casa. Quando o ser encontra abrigo, a imaginação constrói “paredes” com sombras impalpáveis, reconforta-se com ilusões de proteção – ou, inversamente, treme atrás de grossos muros, duvida das mais sólidas muralhas. O ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. No *Fascículo 5 - Memória e Invenção* iremos examinar estes mecanismos de construção mais atentamente.

A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, na sequência de nossos exercícios, luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Por que a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. E um

verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Os desenhos ganham, cada vez mais, raízes novas na vida social. O campo especulativo do desenho se amplia. Seu interesse pela universalidade dos objetos, alguns deles tradicionalmente afastados das especulações estéticas, mostra o homem através da arte explorando e modificando o mundo físico e social com novos instrumentos. Um procedimento que pode resumir-se em poucas palavras: aprender a habitar o mundo, em lugar de querer construí-lo segundo uma ideia preconcebida da evolução histórica. As obras já não têm por objetivo formar realidades imaginarias ou utópicas, senão constituir modos de existência ou modelos de ação dentro do real já existente. Qualquer que seja a escala eleita pelo desenhista ele habitará as circunstâncias que o presente lhe oferece para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou conceitual) em um universo duradouro. O desenho toma o mundo em marcha, o desenhista nada mais é que um inquilino da cultura. Desenhar e habitar são sinônimos.

poe.3.25.1

poe.4.25.2

poe.5.24

sod.ode.1.5

erl.4.12

//Exercício 7/10 - lugar//

A casa é sobretudo um lugar. Nosso modo de habitar configura um modo de desenhar que levamos conosco. Nossa primeira casa é o espaço configurado pela nossa pele. Nosso corpo também é lugar. Neste fascículo estamos discutindo o espaço, suas características, sua percepção como lugar e também como paisagem. A palavra espaço também pode ser usada para determinar a porção do mundo que experimentamos com os sentidos, os componentes materiais da paisagem ou aquilo que está à mão. Podemos apontar uma sutil diferença entre três termos correlatos: espaço, lugar e paisagem. O espaço define a paisagem, onde o espaço combinado com a memória define lugar. A intersecção entre natureza, cultura, história e ideologia formam o chão em que nos erguemos, nossa terra, nosso lugar, nosso local, nossa casa. O fascínio pelo local é a força de atração que opera em cada um de nós, expondo nosso legado político e espiritual. É o componente da necessidade psicológica de pertencer a algum lugar, um antídoto a alienação. Inerente ao local está o conceito delugar uma ressonância de um local específico que nos é conhecido e familiar. História está na essência da ideia de lugar, nele fazemos parte da história.

Já a paisagem seria um pano de fundo, tudo o que a vista alcança. Nela está implícita uma distância, uma não familiaridade, uma maneira de ver o mundo e imaginar nossa relação com a natureza. Diferente de lugar, a paisagem só pode ser vista de fora, como um cenário para a experiência do espectador. A cena é o visto. A palavra paisagem é usada alternadamente para uma cena enquadrada por meio da visão (um lugar) e uma cena enquadrada para a visão (uma ilustração). Uma das mais altas realizações da paisagem nessa grande variedade que ela representa é a imitação fiel de cada caráter em particular; assim como seu maior defeito é uma prática selvagem que cai naquilo que chamamos de rotina. Para não cair na rotina que se busque o método. Podemos pensar em duas formas de pensamento da paisagem: o modo heroico e o campestre. Encontramos o mesmo número para a execução: o estilo firme e o estilo polido. Os dois últimos dizem respeito exclusivamente à mão e ao modo mais

ou menos espiritual de conduzir o traço. O estilo firme dá vida à obra e faz com que se desculpem as más escolhas. O estilo polido dá acabamento e polimento a todas as coisas, não deixando nada para a imaginação do espectador, a qual sente prazer em descobrir e em concluir coisas que ela atribui ao desenhista, ainda que verdadeiramente provenham dela. O estilo polido cai na frouxidão e no tédio quando não é sustentado por um belo lugar, mas a junção desses dois aspectos torna a obra muito interessante. Paisagem tem algo de projetivo na medida que indica uma distância, um momento antes da experiência com o lugar. Então a paisagem quando não é mais imaginada ou guiada por um modelo, mas é vivida, se torna lugar.

Sendo assim a casa é lugar privilegiado, se considerada ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade, como objeto relacional. Nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e corpos de imagem o que prova que a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração concentra as imagens em torno da casa, como ela gera modos de habitação. Os modos de habitação são sem dúvida problemas abordados pelo desenho e por sua vez os problemas intrínsecos ao desenho têm muito a ver com a nossa emancipação política. Ele, o desenho, se confunde com o desígnio de forjarmos uma cultura humanística.

Sem o chamado “espaço mental” não há nenhuma consciência. Ele é a metáfora-análoga fundamental do mundo. Apenas com o desenvolvimento linguístico de certos termos para a interioridade espacial, por volta do segundo milênio a.c., se pode considerar o início da consciência subjetiva como tal. A experiência do espaço mental figura na memória, reflexão, imaginação, fantasia - em qualquer estado de consciência diverso da experiência imediata. E ela com frequência acompanha a experiência direta: uma pessoa se imagina comportando-se de um modo diferente, estando em outro lugar, pensando em outra pessoa, lugar, tempo, no meio da atividade presente. Usamos espaço aqui como um componente físico, às vezes experiencial. Se espaço é onde a cultura é vivida, então lugar é o resultado dessa união.

Sabemos que a palavra “desenho” tem, originalmente, um

compromisso com a palavra “designio”. Ambas se identificavam. Ambas se identificam com uma vontade interna, com um espaço mental. Na medida que restabelecemos, efetivamente os vínculos entre as duas palavras, estaremos também recuperando a capacidade de influir no rumo do nosso viver. Assim, o desenho se aproxima da noção de “projeto” (*pro-jet*), de uma espécie de lançar-se para frente, incessantemente, movido por uma “preocupação”. Essa “*pré-ocupação*” compartilharia da consciência da necessidade. Num certo sentido, ela já assinala um encaminhamento no plano da liberdade. Desde que se considere a preocupação como resultante de dimensões históricas e sociais, ela transforma o projeto em “projeto social”. Assim retornamos as questões do espaço como lugar, familiar, conhecido um antídoto a alienação.

Se o espaço mental é tão importante quanto o lugar, devemos pensar que o desenho é o entrelaçamento destas duas categorias. Queremos alertar contra a ideia do desenho como uma espécie de armação para matéria, como se a matéria se apegasse à linha gráfica da mesma forma que a carne ao esqueleto. Concordar com esta crença implica que a matéria é secundária e provisória à forma, agindo como uma capa ou casaco. Ao invés disso, você pode conceder à matéria muito mais ação do que isso, uma ação, que tem muito mais que ver com a entrelaçamento entre desenho e temporalidade. Chave desta leitura é a noção de que a matéria é volatizada no desenho, não hipostatada. Volatizar a matéria e sugerir que por sua vez sejam volatizadas outras formas de matéria (e.g. o papel que ser como suporte ao desenho) é afirmar menos a irredutibilidade de sua forma, ou mesmo a negociação de sua forma enquanto tal, do que a interpenetração virtual entre forma e matéria. Oferece-se a possibilidade de pensar o desenho como forma de sobrepujar a lógica da divisão convencional entre forma e matéria. Isto posto, sua tarefa, desenhar a casa como e com quais materiais preferir, não deve se tornar um fardo.

sod.dem.2.29

adt.10.32

//Exercício 7/10 (a)- lugar//

//Exercício 8/10 - um lugar//

set.1.159

O ser-no-mundo é espacial. Ele, em sua circunvisão, se vê em movimento ou antes se percebe ao perceber o mundo. E somente porque a presença é espacial tanto no modo de distanciamento quanto no modo de direcionamento é que o que se acha à mão no mundo circundante pode vir de encontro em sua espacialidade.

A imagem apresentada é do meu próprio quarto. Assim apresentamos também uma visão existencialista do espaço que compreende uma realidade relacional, uma circunvisão. É no deslocamento, entre o distanciamento e o direcionamento com o que se acha à mão, os objetos, que o ser-no-mundo pode perceber a espacialidade. Ou seja, na sua própria constituição (ação espacializadora).

poe.7.25.3
ede.2.43

Conservo uma memória excepcional, creio mesmo que prodigiosa, de todos os lugares onde dormi, com exceção daqueles da minha primeira infância. Para os outros basta simplesmente, estando eu deitada, fechar os olhos e pensar com um mínimo de concentração em um destes lugares para que quase instantaneamente todos os detalhes do quarto, a posição das portas e janelas, a disposição dos móveis, me voltem a mente, para que com precisão tenha a sensação quase física de estar deitada neste lugar. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam tesouros. Assim, abordando as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade entre a memória e a imaginação, podemos esperar transmitir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove em graus de profundidade insuspeitos. Pelos desenhos, talvez mais que pelas lembranças, chegamos ao fundo poético do espaço da casa.

Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua

profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente de seu ser. Então, os lugares onde se viveu o devaneio reconstituem-se por si mesmos num novo devaneio. E exatamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós. Um quarto pode tomar a imensidão de um sistema solar. Uma rachadura na parede se vista em termos de escala, e não tamanho, pode ser chamada de Grand Canyon. O tamanho determina um objeto mas a escala determina a linguagem. A escala depende da capacidade de se estar consciente da atualidade da percepção. Quando se recusa a libertar a escala do tamanho, resta um objeto ou linguagem que apenas aparenta estar correto. Para nós a escala operará por incertezas.

poe.8.26

wrs.sjy.1.112

O que me agrada na tão complexa natureza do desenho é o seu caráter infinitamente sutil, de ser ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria. O desenho fala, chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia, uma arte plástica. O desenho está pelo menos tão ligado, pela sua finalidade, à prosa e, principalmente, à poesia, como o está, pelos seus meios de realização, à pintura e à escultura. É como que uma arte intermediária entre as artes do espaço e do tempo, tanto como a dança. E se a dança é uma arte intermediária que se realiza por meio do tempo, sendo materialmente uma arte em movimento, o desenho é a arte intermediária que se realiza por meio do espaço, pois a sua matéria é imóvel.

O desenho, da mesma forma que as artes da palavra, é essencialmente uma arte intelectual, que deve ser compreendido com os dados experimentais, ou melhor, confrontadores, da inteligência. É fácil de provar este caráter antiplástico do desenho. Ele é, ao mesmo tempo, um delimitador e não tem limites, qualidades antiplásticas por excelência. Porque o desenho é, por natureza, um fato aberto. Se é certo que objetivamente ele é também um fenômeno material, ele o é apenas como uma palavra escrita. Sua natureza conceitual é todo o tempo tensionada pela sua materialidade, assim como a palavra escrita ou oral. Uma palavra escrita

sod.ddo.1.21.1

com letra de forma em bico de pena num papel perfumado não pode e não terá o mesmo sentido, a mesma forma, se estiver materializada, digamos, em um outdoor luminoso.

Em seus exercícios você poderá investigar a proximidade entre o desenho e os gêneros literários como o poema, a prosa e romance observando a escala no desenho.

//Exercício 9/10 - a paisagem//

No fascículo anterior você aprendeu que para desenhar paisagens com montanhas é necessário primeiro desenhar pedras. Do pequeno, do fragmento, chegamos ao monumental. Se uma rachadura na parede vista em termos de escala pode ser chamada de Grand Canyon, e um quarto pode ser composto para ter a imensidão do sistema solar, o desenho operando em escala opera no terreno da incerteza. A escala propõe relações entre os objetos, assim definindo, ainda que temporariamente espaços. Como vimos, o espaço é um conjunto de relações.

A percepção do espaço é uma das mais notáveis experiências do tipo “eu”. Na evocação e reflexão desse tipo de experiência, o “eu” é transmutado para o domínio do “mim”. A memória é o elemento operativo aqui. A dimensão do tempo evita que o “eu” e o “mim” coincidam. A percepção relativamente imediata do objeto é encontro seguido por determinação e julgamento, há pouca extensão ou intervalo entre as duas modalidades. A experiência espacial, exigindo movimento físico e duração, invariavelmente interpõe uma extensão entre essas duas modalidades. A elevada consciência da experiência artística tem sempre que terminar na modalidade de julgamento “mim”. O ponto em comum entre todos os objetos que agrupamos sob o nome de “obra de arte” reside na sua capacidade de produzir sentido à existência humana, de indicar trajetórias possíveis no seio do caos desta realidade; o universo nada mais é que um caos ao qual opomos o verbo e as formas. Desenhar é verbo.

Tenho afirmado desde o início deste curso, que o desenho é ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria. Como uma espécie de provérbio, uma experiência vivida e transformada numa definição eminentemente intelectual. Tem a mesma força equilibrada e clássica dos provérbios, não é uma frase, é uma frase-feita. Da mesma forma como a frase feita, o provérbio, o dito, vai se fixando aos poucos, numa luta grave entre o sentimento e a sua expressão, até que, livres de elementos condicionais, se organizam em sua forma definitiva.

Também o desenho se liberta das fragilidades sentimentais da frase espontânea, por ser mais lento na sua luta entre a visão recebida ou imaginada e sua expressão gráfica. Essa luta, esta lentidão, permite ao desenho o tempo e a depuração que a frase de conversa não tem. E ele assume a natureza essencialmente poética do provérbio. Digo ‘poética’ porque o provérbio, mesmo quando fixado em linha de prosa, é pura poesia: emprega os processos essenciais da manifestação poética, é da natureza eminentemente definidora da poesia e não da natureza descritiva e contemporaneamente racionalizante da prosa. Todo conceito, todo o grito, toda oração, todo fim verbalizado da experiência fisio-psíquica, é poesia. E com efeito, os livros sagrados, os provérbios, as frases feitas, as máximas, orações e ritos, são sempre fortemente ritmados, e usam frequentemente os processos materiais da poesia, as metrificações e a rima. Provérbios são frases-feitas que estão sempre em movimento. Nós todos estamos cansados de saber que a sabedoria dos provérbios se não é de todo mentirosa, é eminentemente transitória. Não representa nenhuma eternidade, mas a verificação de um momento e não é menos verdade que a cada provérbio existente podemos quase sempre opor outro provérbio que o contradiz completamente. No entanto a atualidade dos provérbios pode ser comprovada cotidianamente.

A obra contemporânea é mais do que nunca essa demonstração para todos os homens que virão, da possibilidade de criar significações estando a beira do abismo. O desenho como verbo que gera desenho substantivo seria então uma resolução formal que alcança até a eternidade precisamente porque é eterno e temporário.

Você pode desenhar toda uma imensa paisagem apenas deslocando pedras.

//Exercício 10/10 - o vazio//

Começamos este fascículo pelo vazio. Convém dizer que ele não é o único objeto de estudo deste volume. Nosso objeto, como pode ser entendido no percurso proposto, abrange o que há em volta e dentro de onde antes nada havia, ou havia o impalpável e imaterial: a extensão, o exterior, ou o que é exterior a nós, o meio em que nos deslocamos, o meio ambiente, o espaço ao redor. Não tanto os espaços infinitos, aqueles cujo silêncio, por força de prolongar-se, acabam provocando medo, nem sequer os quase já domesticados espaços interplanetários, siderais ou intergalácticos, mas espaços muito mais próximos, locais. A cidade, por exemplo, ou o campo, ou os salões metropolitanos, ou um jardim público. Sim, vivemos no espaço, vivemos o espaço, em estes campos, salões e jardins. Parece evidente. Deveria ser efetivamente evidente. Mas não, é evidente como podemos perceber olhando ao redor.

Parece-nos que vivemos num mundo bastante simples, mas os astrofísicos e os físicos quânticos nos acostumaram a entidades e acontecimentos esquisitos, de comportamento muito pouco intuitivo: buracos negros, singularidades espaço-temporais, quarks. Até parece que a ciência nos obriga a abandonar as sólidas certezas do mundo da experiência cotidiana, feito de pedras, mesas, cadeiras, e nos diz que vivemos num jardim zoológico de criaturas estranhas como as sombras, coisas que podem certamente ocupar simultaneamente um mesmo espaço. As sombras se interpenetram: duas sombras, criadas por duas lâmpadas diferentes, podem ocupar a mesma região de espaço sem maiores problemas e sem se confundirem. Uma sombra também pode dividir-se e permanecer a mesma, ainda que suas partes ocupem regiões de espaço descontínuas: a sombra de uma estátua pode se projetar em parte na mesa em que está colocada, em parte no chão. O desenho segundo o mito foi inventado por uma mulher que marcou o local da sombra de seu amante.

Inerente ao local está o conceito de lugar, uma porção de terra ou paisagem urbana visto de dentro, a ressonância de um local específico que é conhecido e familiar. Mais frequentemente lugar

se aplica ao nosso próprio “local” – entrelaçado com a memória pessoal, histórias conhecidas ou desconhecidas, marcas feitas na terra que provocam e evocam. Lugar é latitudinal e longitudinal no mapa da vida de uma pessoa. É temporal e espacial, pessoal e político. Uma locação em camadas repleta de histórias e memórias humanas, lugar tem tanto largura quanto profundidade. É sobre conexões, o que está em volta, o que constitui, o que acontece ali, o que acontecerá ali. Resumindo: lugar é uma porção do espaço experimentado como um amalgama entre a natureza, a cultura e a história. Sua identidade é estabelecida através do tempo e do pertencimento dos indivíduos ao local.

A mulher que segundo o mito desenhou a sombra do amante teria registrado uma atualidade. E atualidade é quando o farol está apagado entre dois clarões. É o instante entre os tic-tacs do relógio. É o intervalo vazio gotejando sempre tempo, a ruptura entre passado e futuro. O hiato nos pólos do campo magnético rotativo, infinitesimalmente pequeno, mas, em última análise, verdadeiro. É a pausa intercrônica quando nada acontece. É o interstício entre os eventos. Ainda assim o instante de atualidade é tudo que nós podemos conhecer diretamente. O restante do tempo emerge apenas em sinais.

Um desenho, seja aquele da sombra ou qualquer outro, não pode ser considerado simplesmente como um espaço a percorrer (onde o visitante é um colecionador). A obra se apresenta agora como uma duração a ser experimentada, como uma abertura possível para um intercâmbio ilimitado. A cidade permitiu e generalizou a experiência de proximidade. Ela é o símbolo tangível e o marco histórico do estado da sociedade, esse estado de encontro que se impôs aos homens, oposto a selva densa. O regime de encontro intensivo, uma vez transformado em regra absoluta da civilização, acabou por produzir suas correspondentes práticas artísticas: uma forma de arte que parte da intersubjetividade, e tem por tema central o “estar-junto”, o encontro entre observador e quadro, a elaboração coletiva de sentido. Deixemos de lado a historicidade deste fenômeno: a arte sempre foi relacional em diferentes graus, o elemento social fundador do diálogo. Uma destas virtualidades da imagem é seu poder de reunião. Lembramos que o primeiro desenho se desdobrou em um relevo feito de barro cozido,

ede.3.2324

ads.1.62

ads.2.63

ads.11.35

erl.6.14

ede.4.25
erl.8.16

retirado do espaço íntimo da casa, foi levado ao espaço público de um templo, para reunir todo o tipo de sentidos. Pelo menos assim nos conta Plínio.

Levar o objeto ao templo produziu um espaço de interstício social. O interstício é um espaço para as relações humanas que sugere possibilidades de intercâmbio distintas das vigentes no sistema. O desenho e o desenhar tem a predisposição de no campo do comércio das representações criar espaços livres, durações cujo ritmo se contrapõe ao que impõe a vida cotidiana, favorecendo um intercâmbio humano diferente daquele das zonas de comunicação impostas. Lembre-se que normalmente viver é passar de um espaço ao outro fazendo o possível para não se deixar atingir, em um espaço de interstício não podemos evitar colisões.

O vidro frágil é agora o tema do seu desenho. Dedique-se a representar a transparência do vidro, com seus reflexos e o que mais puder ser visto através dele. Dedique tempo a observação das diferentes formas definidas por ele. O pote de vidro contém tudo o que está ao redor, contém o espaço que ocupa e o seu entorno; ele só parece vazio.

erl.13.19

Agora, espero sinceramente, que tenha sido dada orientação suficiente para prevenir a ocorrência de qualquer constrangimento grave. Acredito que o estudante que obedecer estas orientações descobrirá, no conjunto da experiência, que a melhor esclarecedora de dúvidas é a perseverança.

/Exercício 10/10 - o vazio/

[illegible]

//Fascículo 3
Natureza Morta

14 exercícios

/Ex.1 - imagem

/Ex.2 - composição I

/Ex.3 - a natureza

/Ex.4 - a visão

/Ex.5 - composição II

/Ex.6 - fonte luminosa

/Ex.7 - perseverança

/Ex.8 - objetos

/Ex.9 - naturalismo

/Ex.10 - pacto ficcional

/Ex.11 - máquina

/Ex.12 - um objeto

/Ex.13 - o destino

/Ex.14 - solidão

//Exercício 1/14 - imagem //

Este é o fascículo da Natureza Morta. nele iremos trabalhar a história de nossas relações com o desenho e portanto com o mundo. Já se afirmou que a natureza diversificou os seres em frios, imóveis, não vivos, não sencientes, não pensantes, e em seres que vivem, sentem e pensam. Assim poderíamos chamar pintores de gênero os imitadores da natureza bruta e morta; e pintores de história os imitadores da natureza sensível e vivente. Muito se falou na fabulação da história da arte que o valor de um desenho depende da nobreza de seu tema, assim nenhuma grande obra poderia ser feita a partir de cenas ou motivos vulgares. Seria possível argumentar que as naturezas mortas, nas quais vemos apenas a imitação de diferentes objetos, que de modo algum nos teriam cativado caso vistos na natureza, seduzem nosso olhar por bastante tempo. Nós damos muito mais atenção a frutos e animais representados num quadro do que daríamos aos próprios objetos. A cópia nos cativa mais que o original, ou não. O que parece acontecer é que quando olhamos aplicadamente os trabalhos desse gênero, nossa principal atenção não recai sobre o objeto imitado, mas, evidentemente, sobre a arte do imitador. É menos o objeto que retém nosso olhar do que a habilidade do artesão; não dispensamos mais atenção ao objeto real imitado do que lhe damos na natureza. Hoje pensamos que nenhum motivo é vulgar.

Iniciamos nosso capítulo com uma fonte de luz, uma lanterna mágica. O projetor lança sobre qualquer superfície imagens diáfanas, como a história sobre os nossos corpos. A história da humanidade é sempre história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa da sua recomposição dialética. As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram. E como é na imaginação que algo como uma história se tornou possível, é por meio da imaginação que ela deve, cada vez, de novo se decidir. As imagens, são objeto de uma dupla questão: quanto a sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem. O desenho cria vínculos

entre o passado e o presente pela natureza serial e temporal da sua linearidade. Está tão profundamente enraizada na história como no presente. A prática do desenho permite a formulação de uma experiência cujas premissas negam a perpetuação da alienação e a violência da sociedade do século XXI e encorajam a reciprocidade e a transitividade.

Os desenhos estão enraizados na ideia de trabalhar com os traços vindos dos outros com os quais estamos ligados, mesmo sem o saber. Nós podemos descrever isso como uma espécie de encontro de intersubjetividades, com a linha conectora confirmando a interdependência de todos. A linha, no entanto, em si mesma não constitui este tipo de relação; só o constitui no ato de desenhar (exercício do verbo). Há no jogo entre as linhas um trabalho meditativo, que pode mesmo ser observado na rede virtual de informações, mesmo que metaforicamente. Uma rede, assim como uma trama e uma grade é um conjunto de linhas (ver F.1, Ex.4).

Você já deve ter descoberto o charme da linha em si mesma e da linha no espaço, assim como a linha desenhada em uma superfície e o nada entre as linhas, e as faíscas em seu cruzamento quando são interrompidas, quando são de cores e tipos diferentes. Eu descobri que algumas vezes o entre-linhas é tão importante quanto a própria linha. A relação se dá de fato nos espaços entre as linhas, o entrelinhas – como fundo, que, mais que a linha, constitui nosso existir e devir, nossa relação uns com os outros. Um fundo é um vazio, um vir a ser, a dinâmica das relações.

O caminho da linha através do século XX foi instrumental em traçar estas mudanças de entendimento, tanto interpessoais quanto em termos de um comportamento cultural mais abrangente. A linha se aventura no espaço, no real. Permite quebrar com as convenções e fala livremente, mas também traz a separação do fundo, do suporte, e ao mesmo tempo do espaço imaginário, sem o qual é impossível pensar o mundo de uma nova maneira. O retorno ao suporte, entendido como campo relacional, trouxe um retorno ao espaço imaginário como coexistente com o espaço real. Uma vez que a relação entre linha e suporte é reconfigurada, uma vez que são vistos como constituintes de um espaço de interdependência, a linha que havia sido apartada e independente recupera sua reciprocidade.

tpd.2.2

onl.16.118119

pin. age.1.86

pin.rcp.1.7071

aps.1.28
nín.1.63

dap.8.120
dap.9.121 pin.rcp.2.71

O desenho pode ser tão difícil para a maioria de nós que acaba por nos atingir por meio de um sentido cujo domínio sobre nossa alma é tão grande, que ele pode agradar apenas pelos encantos da execução, independentemente do objeto nele representado. Admiramos a habilidade do imitador que sabe nos agradar mesmo sem nos comover. Admiramos o pincel que soube tão bem imitar a natureza. Examinamos como o artesão fez para enganar os nossos olhos a ponto de fazê-los tomarem camadas de linhas numa superfície por frutas verdadeiras. Um desenhista pode, pois, passar por grande artesão, na qualidade de artesão elegante ou de colorista rival da natureza. Ainda assim pode não saber fazer uso de seus talentos para representar objetos comoventes, ou para colocar em seus desenhos a alma e a verossimilhança. No desenho o branco e o preto exprimem a sombra e a claridade, sendo todas as demais cores matéria à qual o desenhista acrescenta mais ou menos sombra ou luz. Convém aplicar todo o esforço e dedicação em saber usar o branco e o preto e, para se servir bem deles. Convém atentar para as luzes e sombras projetadas no mundo.

//Exercício 2/14 - composição I //

Estamos no segundo exercício do terceiro fascículo. Você já passou por muita coisa, muitos exercícios foram feitos. E agora, eu tenho algumas coisas a dizer-lhe a respeito da *composição* esta nobre e perigosa estratégia consumada. Ainda que por algum tempo ela lhe seja totalmente desnecessária, e que possa ser inconveniente tentar usá-la em tudo, você deve saber o que ela significa para procurá-la e apreciá-la nas obras dos outros. *Composição* significa, literal e simplesmente, colocar diversas coisas juntas de forma a se tornarem uma só, a natureza e a bondade de cada uma participando na produção do todo. Assim o músico compõe uma ária colocando notas juntas em uma determinada relação. Um poeta compõe um poema colocando juntos pensamentos e palavras em uma ordem agradável. E um pintor uma imagem, colocando pensamentos, formas e cores em uma ordem encantadora. É da essência da composição que tudo deva estar em um determinado lugar, cumprir um papel, e agir, naquela parte, de forma vantajosa para tudo o que estiver relacionado a ela. Exibindo as vantagens de uma perfeita fraternidade, disciplina e comunhão. É impossível fornecer regras que lhe possibilitem compor. Você deve receber com muito mais facilidade regras que lhe permitam ser perspicaz. Mas se fosse possível ser perspicaz através de regras, a perspicácia cessaria de ser admirável ou divertida.

Em um desenho cada linha deverá estar organizada em proveito do todo. Todas são essenciais, mesmo que de leve; e nenhuma é independente não importa o quão impetuosa. Não é suficiente que verdadeiramente representem objetos naturais, elas precisam caber em certos lugares e se reunir em grupos harmoniosos. Você já deve ter reparado que conforme as linhas se multiplicam, não podem mais ser fundamentalmente diferentes de planos, dissolvem-se mutuamente. Constituindo um processo de “*construção desconstrutiva*”, suas marcas e linhas articulam e de fato instauram o próprio campo. Em um verdadeiro desenho, um criativo, as marcas, os traços, as linhas, não estão incluídos ou fechados no fundo. Pelo contrário, as marcas, as linhas – as formas, se você preferir – criam o fundo como espaço

aberto. No desenho, algumas marcas podem criar um espaço inexistente. Como resultado, temos uma descrição sem lugar.

A lei da harmonia, estritamente falando, não é tanto uma lei sobre composição mas sobre verdade, deve guiar a composição, e é apropriado, portanto, ser afirmada neste lugar. O bom desenho é, como temos visto, tão abstrato como fatos naturais; você não pode representar tudo que há, mas deve continuar aquém, quer queira ou não, da força, ou volume da natureza. O desenho deve ter verdade. Desta forma, liberto tanto do suporte como da tarefa da representação, o desenho pode criar um espaço para o devir que não existia previamente. Se a linha pode articular e alterar o fundo – ou seja, a ordem da nossa realidade social – então o desenho permite um raro espaço para a formação da consciência e o desenvolvimento crítico da subjetividade e a mudança social. Há quem diga que o desenho está dentro da pessoa; não sobre o papel. A apreciação, desenvolvimento do desenho, é uma das grandes características do bem estar humano. O desenho dá aos seres humanos a possibilidade plena de explorar suas possibilidades. Os desenhos expõem os modos de intercâmbio social, o interativo através da experiência estética proposta e o processo de comunicação em sua dimensão concreta de ferramenta que permite unir indivíduos e grupos humanos.

No desenho exemplar de nossa figura modelo podemos perceber bem isso. Enquanto as meadas ou redes bem tramadas da pintura que está sendo pintada são constituídas de pura linha, o próprio material do desenho, elas também conseguem minar a função do desenho, estar vinculado a um objeto ao descrever seu contorno. Não há referente a ser descrito, contorno a ser desenhado, apenas existe o ato e seus vestígios. As linhas constantemente voltando sobre si mesmas, não apenas deslocam a formação de qualquer coisa como um contorno estável mas também dispersam qualquer sentido de ponto focal ou centro composicional dentro do campo óptico. Neste sentido, a linha está a serviço da criação de uma espécie de atmosfera luminosa, antes uma província da cor, cancelando ou suspendendo a distinção entre linha e cor.

As linguagens também são “maneira de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações

sod.ode.3.12
ddd(k)dcp.1.144
sod.ode.2.12
aps.2.17

com maneiras de ser e formas de visibilidade. Desenho é linguagem, e enquanto tal é, ou deveria ser, acessível a todos. Em cada homem há o germe, quando nada, do criador que todos os homens juntos constituem. Onde ocorre o alargamento do domínio da língua, devemos procurar o impulso fundamental para o ato de desenhar. É possível arriscar expressar coisas ali onde a língua falha. Devemos tentar manter esta *“linguagidade”* na maior fluidez e mobilidade possível, a fim de ultrapassar a usurpação da língua causada pela racionalidade do desenvolvimento cultural. E como já tive oportunidade de sugerir antes, o desenho é uma forma de conhecimento. Conhecer o mundo e a si mesmo no processo de instauração de ambos no próprio ato de desenhar. Pelo menos assim gostaríamos que fosse.

//Exercício 3/14 - a natureza//

onl.21.42
ted.20.203

Você pode sentir plenamente seu verdadeiro caminho apenas trabalhando a partir da natureza. Atente para como isso ocorre na construção do desenho em seu elemento fundamental: a linha. Com a linha uma nova perspectiva do mundo se torna clara para construir em essência, e não descrever, mas sim construir novas e expedientes, estruturas na vida, e não a partir da vida e fora da vida.

onl.22.4247

Quando a obra de arte cessou de ser desenhada a partir da natureza, passou ao invés disso de derivar a sua estrutura da natureza do problema do qual trata. A nova estrutura requer um novo conjunto de princípios organizacionais. A construção da obra se torna uma preocupação separada, da qual todo o resto depende, assim como os elementos de um organismo estão sistematicamente subordinados ao todo. Trabalhe na criação de formas e em seu sistema estrutural, gradualmente trazendo a linha à superfície como elemento fundador. A linha é, sem dúvida, um elemento que gera a forma, é determinante da maneira como percebemos o mundo. É através da linha consciente – a partir do estar consciente da linha antes de se focar conscientemente no objeto – que o desenhista pode conhecer não o objeto em si mas o que estava nele contido: as forças não-objetivas que dão estrutura e movimento a ele, ao mundo do espaço e do tempo como tais. O desenho expressa a percepção, quer esta seja um pensamento intuitivo ou uma sensação, e transforma esta sensação não-objetiva em conhecimento ao instaurar formas.

onl.23.4748

Chamamos de forma uma unidade coerente, uma estrutura, entidade autônoma, de dependências internas, que apresenta as características de um mundo. As obras de arte não são as únicas a produzir formas, são só um subgrupo da totalidade das formas existentes. Segundo a antiga tradição filosófica materialista, os átomos caem paralelos no vazio, ligeiramente na diagonal. Se um destes átomos se desvia de seu percurso, provoca um encontro com o átomo vizinho e de encontro em encontro, uma série de choques e o nascimento de um mundo. Assim nascem as formas, a partir do desvio e do encontro aleatório entre elementos até então paralelos, próximos, mas que não se tocavam.

erl.10.19

A forma pode ser definida como um encontro duradouro. A forma só pode nascer de um encontro entre dois planos distintos da realidade porque a homogeneidade não produz imagens, e sim o visual, isto é, informação em “circuito fechado”. Mais além da qualidade da composição posta na página ou no espaço, as formas se revelam duradouras quando seus componentes constituem um conjunto cujo sentido já está apontado no momento de nascimento. Cada obra é assim um modelo de um mundo possível.

erl.11.25

A forma é uma dinâmica que se inscreve a uma só vez tanto no tempo como no espaço. Graças a esta idealidade, a arte imprime um valor a objetos que em si são insignificantes. O desenho fixa esta insignificância para si mesmo transformando-a no seu próprio fim e atraindo a nossa atenção sobre coisas que, sem ele, nos escapariam completamente. Ele desempenha o mesmo papel em relação ao tempo, e também aqui a sua ação é idealizante. Torna perdurável o que, no estado natural, é fugidio e efêmero, toma o tempo para si como elemento constituinte. Quer se trate de um sorriso instantâneo, de uma rápida contração sarcástica da boca, de manifestações mal perceptíveis da vida espiritual do homem, quer de acidentes e eventos que vão e vêm, que existem em um momento para logo serem esquecidos, tudo isso o desenho arranca à existência perecível e evanescente, e também aí se mostra superior à natureza. A própria naturalidade com que experimentamos o tempo passa a ser tematizada, e é com temor que vemos o tempo passar.

pin.est.1.109

O que, porém, sobretudo nos interessa nesta idealidade formal não é o próprio conteúdo, mas a satisfação que nos proporciona a sua exteriorização. A representação deve aqui parecer natural; mas o que, do ponto de vista formal, constitui o poético e o ideal não é o natural como tal, mas o ato que reduz a nada a materialidade sensível e as condições exteriores. Sentimos alegria perante uma manifestação que deve ter todas as aparências de uma manifestação natural, mas a sua existência provém do espírito que a produziu sem recorrer a qualquer dos meios de que a natureza dispõe. Os objetos encantam-nos não porque sejam naturais, mas porque são feitos. Os objetos da arte nos encantam porque são feitos artificialmente. Todos os exercícios deste curso visam lhe dar ferramentas para que possa constituir formas artificiais.

//Exercício 4/14 - a visão//

Não se trata tanto de como você olha a baleia, mas de como você se vê vendo-a. Observe. Olhar e ser olhado, atividade e passividade, exercem-se em um campo de forças onde o poder e o conhecer se fundam mutuamente. Sei que o outro existe porque sofro a ação da sua liberdade, a qual por sua vez, quando exercida por mim, é o único critério válido para que eu aceda à certeza da minha própria existência. O outro é uma liberdade que pode invadir a minha; logo, o outro existe. O olhar é a expressão mesma desse poder. Olhar a si mesmo enquanto se olha, é ver em dobro e simultaneamente. A baleia encara a sua dupla visão, dela e de você enquanto a vê.

Nossa forma é, então, unicamente uma propriedade relacional que nos liga com aquelas que nos transformam em coisa pelo olhar. O indivíduo quando crê estar se olhando objetivamente, só está olhando o resultado de perpétuas transações com a subjetividade dos demais. Para alguns a forma artística escaparia desta fatalidade por estar mediatizada por uma obra. Nossa convicção, ao contrário é de que a forma toma consistência, e adquire uma existência real, só quando põe em jogo as interações humanas; a forma de um desenho nasce de uma negociação com o inteligível. Através dela, o artista estabelece um diálogo. A essência da prática artística residiria assim na invenção de relações entre sujeitos. Cada desenho em particular é uma proposta para habitar um mundo em comum. E o trabalho de cada artista, um feixe de relações com o mundo, gernado por sua vez outras relações e assim sucessivamente até o infinito.

Quem olha pode ser chamado de espectador. E o espectador também é visto, é visível. Você enquanto se vê, é espectador de si, e objeto de seu olhar. O espectador oscila entre o estatuto de consumidor passivo e o de testemunha, sócio, cliente, convidado, coprodutor, protagonista. É preciso cuidado, sabemos que os modos da visão se convertem em formas, e as formas induzem modelos de relações sociais.

Os olhos e a mente são a extensão de um corpo que é o entrelaçamento da visão e do movimento. A visão está atrelada

ao movimento. Nós vemos apenas aquilo sobre o qual dirigimos o nosso olhar. O mundo visível e o mundo das minhas projeções motoras são cada um deles parte integrante do mesmo ser. Meu movimento é a consequência e maturação da minha visão. Eu falo de algo que o faz mover-se; mas meu corpo se move sozinho, meu movimento se desdobra em si mesmo. O enigma é que meu corpo simultaneamente vê e é visto, ele se vê vendo; ele toca tocando-se. O mundo é feito da mesma substância do corpo. A visão também acontece nesta realidade fundada em outro entrelaçamento, do tempo e do espaço. Ou antes no entrelaçamento da percepção de um tempo e de um espaço. Agora, sentado olhando para a folha, as palavras a sua frente, a página com a imagem impressa aguardando na sequência, observe. E desenhe o desenho de si.

//Exercício 5/14 - composição II//

A 'identidade de vidente e visível' e a postulação de que o sujeito 'que olha não seja, ele próprio, estranho ao mundo que olha' criam a imagem de um mundo feito de coexistências, coextensividades, simultaneidades, parentescos, implicações mútuas, afinidades, imbricações, entrelaçamentos, correspondências; em suma, um contexto de reversibilidade. Nesse mundo a espessura da carne não deve ser temida como um obstáculo que separa o eu do outro, mas acolhida como um meio de comunicação. Porque, como você bem sabe, sentimos na carne. A coexistência de elementos propõe uma série de relações móveis nas quais as imagens não sugerem correspondências às coisas no mundo mas são coisas em si mesmas. As ideias de paradoxo e inconsistência, a pluralidade das formações, prometem elaboração incessante. Só podem ser contidas pelo "racional" de seus elementos ou partes, na paralisação de uma fábula, na composição de uma imagem, em um ínfimo instante.

No "Exercício - 2" abordamos a composição. Vamos voltar a ela. Uma boa composição faz uso de alguns princípios, entre eles a repetição, a continuidade, a radiação, o contraste, a permuta, a consistência e a harmonia. As partes precisam configurar uma unidade. A composição organiza os signos e produz outros. Ela é uma característica da linguagem.

Observe a figura. Nela a unidade foi conseguida através da repetição de um elemento tema. Um modo de fazer isso é marcar algum tipo de simpatia entre diferentes objeto. Este tipo de simpatia acontece quando um grupo imita ou repete o outro, sem buscar necessariamente o equilíbrio ou a simetria, mas para criar um distante eco quebrado da forma/objeto que se repete. Na imagem os veados se repetem e as linhas das margens se repetem. Na natureza, reflexão e repetição são coisas pacíficas, associadas a uma calma sucessão de eventos, um dia igual ao outro, ou uma história a repetição de outra história. Resultam de uma quietude sem sobressaltos. A dissimilaridade e a descontinuidade, por sua vez, são o resultado de interferência e inquietação. Assim, embora um eco realmente aumente a quantidade de som ouvido, é a repetição da nota ou sílaba que dá a ideia de calma, de

continuidade que não pode ser alcançada de nenhum outro modo.

O materialismo toma como ponto de partida a contingência do mundo que não tem nem origem, nem sentido que o preceda, nem razão que lhe forneça um objetivo. Assim, a essência da humanidade é puramente transindividual, composta por laços que unem os indivíduos entre si em formas sociais que são sempre históricas: a essência humana é o conjunto das relações sociais. Não existe possibilidade de um "fim da história", nem de um "fim da arte", porque a partida sempre é retomada em função do contexto, em função dos jogadores e do sistema que constroem ou criticam. O jogo inter-humano que constitui nosso objeto, o desenho, é um jogo entre os homens de todas as épocas. A revolução estética redistribui o jogo tornando solidárias duas coisas: a indefinição de fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica. É a circulação nessa paisagem de signos que define a nova ficcionalidade: a nova maneira de contar histórias, que é, antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo empírico das ações obscuras e dos objetos banais. A ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações segundo a necessidade e a verossimilhança. Torna-se uma ordenação de signos, composição. Todavia, essa ordenação literária de signos não é de forma alguma uma autorreferencialidade solitária da linguagem. É a identificação dos modos da construção ficcional aos modos de uma leitura dos signos escritos na composição de um lugar, um grupo, um muro, uma roupa, um rosto. É assimilação das acelerações ou desacelerações da linguagem, de suas profusões de imagens ou alterações de tom, de todas as suas diferenças de potencial entre o insignificante e o supersignificante, às modalidades da viagem pela paisagem dos traços significativos dispostos na topografia dos espaços, na fisiologia dos círculos sociais, na expressão silenciosa dos corpos, assim como no desenho.

A "ficcionalidade" própria da era estética se desdobra assim entre dois pólos: entre potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação. Estes pensamentos estão fundamentados no espaço conceitual do desenho, que acreditamos ser essencialmente um encontro com a materialização de um processo continuamente mutável,

onl.26.109.2

os movimentos, os ritmos e as parcialmente compreensíveis ruminações da mente, também denominadas de operações do pensamento. Neste contexto o trabalho se torna um processo de enunciação. A extremidade, entre camadas, estendida, desenquadrada, revela uma série de operações que interferem com qualquer expectativa que possamos ter de conclusão.

Um dos elementos da enunciação, já aprendemos é a linha. Esta manifesta uma divisão que conjura o “este” com o “aquele” e ao fazer isso é simbolicamente a marca da linguagem. É elemento importante na composição, reúne e separa. E se o desenho tem por seu elemento essencial a linha, o ponto em movimento, o olhar que é corpo, a linha está liberta da sua imagem. Ambas, linha e imagem, se originando dentro do plano bidimensional, transbordam os limites da planaridade.

onl.27.172

Os desenhos ilustram esta tensão existente tanto em um estado dormiente de pré-significação, quando não ativados, quanto em movimento dinâmico quando manipulados no espaço e tempo. Um movimento conceitual emancipador para a linha, agora linha orgânica; por ser real, existe em si mesma, organiza o espaço. É espacial. A composição se expande entre a folha e a vida. Mesmo que agora você não perceba este fato, tenho certeza que com a prática virá a entender. O verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo margens. Na verdade o desenho é ilimitado, pois que nem mesmo o traço, esta convenção eminentemente *desenhística*, que não existe no fenômeno da visão, o delimita. Para entender desenhe e colecion pilhas de desenhos. Colecione pastas de desenho. Desenhos são para a gente folhear, são para serem lidos como poesias.

sod.ddo.3.23

//Exercício 6/14 - fonte luminosa//

Objetos podem ser definidos como produtos do trabalho humano. Estão sujeitos a erosão, podem se tornar apenas a mera “aparências de coisas”, “*fantasmagorias*”. Objetos são mercadorias. Uma mercadoria à primeira vista parece algo trivial e perfeitamente compreensível. Como valor de uso, nela nada há de misterioso, seja que satisfaça as necessidades humanas com as suas propriedades naturais, seja que tais propriedades tenham sido produzidas pelo trabalho humano. É evidente que a atividade do homem transforma as matérias-primas fornecidas pela natureza de modo a torná-las úteis. A forma da madeira, por exemplo, muda quando se faz dela uma mesa. Contudo, a mesa continua sendo madeira, ou seja, um objeto comum que recai sob os sentidos. Mas ao se apresentar como mercadoria, a questão é totalmente diferente. Ao mesmo tempo apreensível e inapreensível, já não lhe basta pousar os pés em terra; ela se endireita, por assim dizer, sobre sua cabeça de madeira diante das outras mercadorias e se abandona aos caprichos mais estranhos como se se pusesse a dançar. Esse “*caráter místico*”, que o produto do trabalho adquire logo depois que assume a forma de mercadoria, depende de um desdobramento essencial na relação com o objeto, pelo qual ele já não representa apenas um valor de uso (ou seja, a sua aptidão para satisfazer uma determinada necessidade humana), mas tal valor de uso é, ao mesmo tempo, o suporte material de algo diferente que é seu valor de troca.

Enquanto se apresenta sob essa dupla forma de objeto de uso e de porta-valor, a mercadoria é bem essencialmente imaterial e abstrato, cujo gozo concreto só é possível através da acumulação e da troca. Em um contraste evidente com a materialidade do corpo da mercadoria, não há nela um só átomo de matéria que penetre no seu valor. Metamorfosados em sublimados idênticos, mostras de um mesmo trabalho indeterminado, todos os objetos já não manifestam mais do que uma coisa, a saber, de que na sua produção foi consumida uma certa força

de trabalho. Como cristais dessa substância social comum, eles são considerados valores. Assim como o sacrifício pode restituir ao mundo sagrado o que o uso servil degradou e tornou profano, assim também, através da transfiguração poética, o objeto pode ser arrancado tanto da fruição quanto da acumulação. A lanterna tem tanto valor quanto seu desenho se houve neles transfiguração poética.

A lanterna é objeto e é fonte de luz. É singular, densa, articulada e autocontida. Está disposta no espaço de uma maneira que eleva o fato existencial da sua disposição a um fato de “ocupação”. Tensiona tanto o objeto quanto o espaço em torno dela.

Pensando no que já consideramos até aqui arrisco dizer que: a ideia é um espaço abstrato; a realização é um espaço-tempo; uma superfície modulada é a materialização da ideia-espaço; ideia-espaço precise ser realizada em seu próprio tempo.

Através da transfiguração poética o objeto pode ser arrancado tanto da fruição quanto da acumulação. Os objetos podem ser desnaturalizados, descontextualizados pelo desenho. O tempo do desenho traz consigo o passado. Não é que o passado lance sua luz sobre o presente, ou o presente sua luz no passado, mas a imagem é aquilo em que o que foi se une fulminantemente com o agora em uma constelação. A imagem é dialética em uma situação de paralisação, em um limiar entre a imobilidade e o movimento.

epf.1.6768
epf.2.84

eda.tpe.5.408

onl.28.172

nin.2.46

//Exercício 7/14 - perseverança//

Uma vez, contemplando a fumaça que saía do meu cigarro, senti que o tempo incessantemente criava seu próprio percurso, aniquilando-se e refazendo-se em um ritmo contínuo... eu experimentei isso no amor, nos meus gestos. E toda a vez que a expressão “caminhar” aparece em uma conversa, um verdadeiro espaço se abre em mim e eu me torno integrada ao mundo. Toda a construção é um jogo entre o vazio e o cheio, fala e silêncio, repouso e movimento, até o mais simples gesto que alie o cheio e o solto. É preciso perseverar nos intervalos.

A perseverança. A atenção deve enfrentar e vencer a angústia da pressa. A atenção mora e demora no tempo, por isso é lenta e pausada como o respirar da ioga. Só na medida em que o olho se detém e permanece junto ao objeto que ele pode descobrir os seus múltiplos perfis, aspectos, visadas. Ao longo desse processo recupera a sua unidade em um nível mais complexo de percepção.

O ingresso de um objeto na esfera do fetiche é o sinal de uma transgressão da regra que confere a cada coisa um lugar e um uso apropriado. É fácil identificar qual é tal transgressão, trata-se da transferência de um objeto material para a esfera intangível do divino; da violação do valor de uso; do desvio do desejo. A simples transferência de um objeto de um contexto ao outro basta para torná-lo irreconhecível e inquietante. Mas existem objetos que estão desde sempre destinados a um uso tão particular, que se pode afirmar que realmente fogem a qualquer regra de uso: os desenhos. Cada desenho determina no momento da execução, que coincide com o da apreciação, suas próprias leis internas. É preciso perseverar no desenho.

O principal objetivo do presente sistema de aprendizado é obter, com todo o potencial do aluno, um método perfeitamente paciente e delicado de trabalho, de forma que se possa constatar que ele esteja verdadeiramente

olhando. Pois estou quase convencida de que ao enxergarmos com precisão não encontraremos grande dificuldade para desenhar o que vemos. Supondo que a dificuldade de desenhar continue grande, acredito que a visão aguçada seja mais importante que o desenho. Foi com o aguçamento do sentido da visão que pude verdadeiramente enxergar a fumaça e portanto o tempo. Talvez o percurso atento da visão já seja desenho.

Na trajetória mais recente da prática do desenho, a chama da imaginação e o mergulho filosófico teriam se transferido para o paradigma no qual o desenho autorreferente põe o foco na materialidade da linguagem e deixa a descrição da realidade externa a distância. O território do desenho mental está povoado por *fantasmagorias*, enigmas visuais, espelhamentos, sombras e aparições: o mundo mágico do “maravilhamento” óptico.

A garrafa da imagem e a cabeça dentro dela configuram uma alegoria. A invenção alegórica é uma escolha de objetos que servem para representar em uma situação ou imagem, seja em todo ela ou numa parte, algo distinto do que eles realmente são; transfiguração poética.

foi.10.64 onl.29.200

epf.3.9495

ted.23.13

ddd(k)did.1.171
ddd(k)did.2.172

pin.cpp.2.51

//Exercício 7/14
perseverança //

//Exercício 8/14 -objetos//

Objetos estão ao alcance da mão. Costumam estar à disposição. Talvez por isso sejam sempre citados nos manuais de desenho como excelentes alvos para o desenho de observação. Neste curso temos advertido contra o que parece ser muito fácil ou muito simples. Um objeto é muito mais que algo à mão, e o desenho muito mais complexo do que a simples descrição gráfica.

Já faz quase mais de um século que os objetos simples como um chapéu são descontextualizados e profanados em suas funcionalidades primordiais para serem transfigurados. O choque é o potencial de estranhamento que os objetos carregam quando perdem a autoridade que deriva do seu valor de uso e que garante a sua inteligibilidade tradicional, a fim de assumirem a máscara enigmática da mercadoria. Um tipo de mercadoria cujo valor é instável.

Extinguindo-se nas coisas seu valor de uso, as coisas, estranhadas, são esvaziadas e, como cifras simbólicas, atraem significados. A subjetividade se apodera delas, colocando nelas intenções de desejo e angústia. Visto que as coisas isoladas atestam como imagem as intenções subjetivas, essas se apresentam como atávicas e eternas. As imagens dialéticas são constelações entre as coisas estranhadas e o advento do significado, retidas no instante da indiferença entre morte e significado.

O desenho faz uso das estratégias de choque, para “se estranhar” em diversas estratégias artísticas. Com a linha se tornando uma presença ou ausência física, solta do plano e independente da representação, o desenho emergiu na primeira metade do século XX como um campo coextensivo com o espaço real, não mais o contorno e a ilusão o separavam do mundo. Enquanto a arte se movia entre duas e três dimensões, o desenho e sua marca fundamental, – uma nova linha dinâmica – sutilmente hibridizados tornavam-se inextricavelmente emaranhados com outros meios e materiais. O desenho se tornou tanto independente como interdependente. Suas diferenças para com a pintura, a gravura, a escultura se tornaram indistintas. O suporte não mais servia

como separação entre as disciplinas. Uma nova linguagem visual estava se desenvolvendo, baseada em um campo expansivo para cada disciplina estética, com novas relações entre elas, e no uso de meios tecnológicos e eventualmente digitais.

Podemos afirmar que o desenho obriga a uma tomada de consciência dos modos de produção e das relações humanas produzidas pelas técnicas de sua época. A arte torna muito mais visível esses modos de produção dando-nos a possibilidade de imaginar inclusive suas consequências na vida cotidiana. A tecnologia só interessa ao artista na medida em que pode pôr em perspectiva os possíveis afetos. Ele não está obrigado a sofrê-la como instrumento ideológico.

Um objeto, como os desenhos que estão a sua volta, pode ser uma ficção. Desenhar pode ser uma ação ficcionalizante. O real precisa ser ficcionalizado para ser pensado. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social, sem nunca terem sido abandonados pelos desenhistas. A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. Você está aos poucos aprendendo que o desenho é justamente isso.

Reencontramos aqui outra questão referente à relação entre literalidade e historicidade. Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos. Assim se apropriam dos humanos, cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras, as velocidades e os trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações, reconhecem suas imagens. Reconfiguram o mapa do sensível confundindo a funcionalidade

onl.30.68

erl.15.82

aps.3.58

epf.4.75

nin.3.41

dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, reprodução e submissão.

O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação “natural” pelo poder das palavras. Essa literalidade é ao mesmo tempo a condição e o efeito da circulação dos enunciados literários “propriamente ditos”. Mas os enunciados se apropriam dos corpos e os desviam de sua destinação na medida em que não são corpos no sentido de organismos, mas quase-corpos, blocos de palavras circulando sem pai legítimo que os acompanhe até um destinatário autorizado. Por isso não produzem corpos coletivos. Antes, porém, introduzem nos corpos coletivos imaginários linhas de fratura, de desincorporação.

É verdade que a circulação desses quase-corpos determina modificações na percepção sensível do comum, da relação entre o comum da língua e a distribuição sensível dos espaços e ocupações. Desenham, assim, comunidades aleatórias que contribuem para a formação de coletivos de enunciação que repõem em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens — em resumo, desses sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível. Desenhar, portanto, é um ato político. Produza uma fratura no corpo coletivo imaginário, desenhe os objetos pelos quais você nutre algum afeto.

//Exercício 9/14 - naturalismo//

Alguns desenhistas se dedicam intensamente a construir suas ficções. Eles se dizem a favor de uma arte que seja política-erótica-mística, que faça outra coisa além de sentar seu traseiro no museu; a favor de uma arte que cresça sem saber que é arte, uma arte que tenha a chance de começar do zero; a favor de uma arte que imite o humano, que seja cômica e até violenta, ou o que quer que seja necessário; a favor de uma arte que tome as suas formas das próprias “linhas da vida”, que torça e estenda e acumule e cuspa e pingue, que seja pesada e torta e borrada e doce e estúpida como a própria vida. Este apelo às armas, que chama para uma prática artística comprometida com as “linhas da vida” e que pode ser tão “estúpida” quanto ela pode lhe servir de guia. Experimente reunir os fragmentos de objetos pré-existentes, naturais ou não. Componha uma espécie de laboratório no qual os objetos poderão encontrar entropicamente suas zonas de conforto. Estes materiais podem ser desde os objetos científicos e nobres até os mais mundanos. Você poderá incluir uma bússola, um bloco de cimento, neons, globos terrestres, meio melão, um bastão de caminhada, gelo seco, um acordeon. Qualquer tipo de mercadoria vale.

Uma vez que a mercadoria tiver libertado os objetos de uso da escravidão de serem úteis, a fronteira que separava estes últimos da obra de arte, e que os artistas, a partir do Renascimento, trabalharam incansavelmente para edificar, estabelecendo a supremacia da criação artística sobre o “fazer” do artesão e do operário, tornar-se-á extremamente precária. Estas mercadorias ou objetos recolhidos por você serão seu objeto de estudo, desenhe-os, componha-os no espaço.

Os desenhos de observação, como o deste exercício, tem aquela propriedade esquiva, mas digna de nota, em função da qual selecionamos algumas das representações presentes no curso e que podemos chamar, alternadamente, de naturalista, realista, verossimilhante, fiel à natureza. Digo” alternativamente”, e não “sinonimamente”, porque não creio que seja uma questão de sinonímia. A meu ver, usamos uma variedade de palavras, que

não significam exatamente a mesma coisa, para destacar uma propriedade que nos é familiar e da qual cada termo apreende um aspecto. É a propriedade que nos interessa, e ela é identificável em parte pela referência a determinado efeito provocado no espectador, em parte por fazer referência a como o quadro provoca tal efeito. Refiro-me ao efeito que todos nós experimentamos diante de obras como esta natureza morta. Mas é difícil exprimir em palavras esse efeito; a melhor maneira de falar sobre essa propriedade é observar como o efeito se produz. Vou me deter um pouco nesse ponto, e no que diz respeito à propriedade em si empregarei o termo “naturalismo”.

Insisto mais uma vez que, para analisar um aspecto crucial da representação – como se obtém o efeito naturalístico –, o nexo entre a representação e o “ver em” proporciona os elementos essenciais. Temos de invocar especificamente a fenomenologia do “ver em”: o que chamo de “dualidade” da visão. Nós não analisamos as obras porque queremos copiá-las ou porque suspeitamos delas. Nós investigamos os métodos pelos quais os outros criaram seus trabalhos, de modo a nos colocarmos em movimento. Uma maneira particular de análise é o exame de uma obra visando perceber os estágios de seu vir a ser, é a chamada “*análise genética*”. Mas nós não podemos perder de vista que antes da primeira linha ser desenhada, já existe ali toda uma pré-história.

O que a maior parte das explicações naturalistas faz – e onde elas erram – é focalizar apenas um dos dois aspectos do “ver em” e, em seguida, tentar explicar o efeito naturalístico unicamente em função desse aspecto. As teorias naturalistas focalizam especificamente o ato de discernir uma coisa na superfície marcada, ou o que denomino de aspecto *recognitivo*, e depois identificam o efeito naturalístico com a facilidade, a velocidade ou a força irresistível com que nos afeta aquilo que o quadro representa. O outro aspecto do “ver em”, a consciência da própria superfície marcada, ou o aspecto configurativo, é ignorado como se fosse irrelevante para a questão.

Para chegar a uma explicação adequada do naturalismo, que abranja e explique todos os casos, temos de reintroduzir o aspecto configurador, pois o efeito naturalista deriva de uma correspondência, de um tipo determinado de reciprocidade

entre os dois aspectos da experiência visual que temos diante dos desenhos, e que, por isso mesmo, consideramos naturalistas. Não se trata de qualquer tipo de correspondência; insisto que é um tipo especial de reciprocidade. Como é de se esperar, não existe fórmula para isso e é por essa razão que o efeito naturalístico tem de ser redescoberto em cada época: mais especificamente, em cada mudança temática e em cada mudança técnica. A própria imprecisão da palavra “correspondência” é conveniente, desde que nos permita manter em destaque o caráter improvisador do naturalismo.

Somente uma explicação desse tipo, alimentada por elementos mais ricos do que os geralmente utilizados com esse propósito, consegue ajustar-se, e até mesmo antecipar-se à ampla variedade de formas que obras naturalistas podem tomar. É preciso deixar claro que, ao pensar no naturalismo como fundado num certo tipo de reciprocidade ou combinação dos dois aspectos do “ver em”, temos de tomar cuidado para não equiparar a consciência da superfície marcada com a atenção ao toque. Esta é apenas uma das formas que pode tomar a consciência da superfície marcada, e que, por razões históricas, não poderia existir até cerca de 1500, quando a marca unitária ou a pincelada começaram a ser tematizadas. Mas muito antes que esta se tornasse um objeto de escrutínio estético, muitos outros aspectos da superfície marcada clamavam por atenção: o contorno, a modulação, o vigor da marca, a perspectiva aérea, a sutileza de detalhe, assim como a maciez da superfície ou a invisibilidade do gesto.

Os problemas gerais da representação e sua relação com a visão e o “ver em”, podem ser colocadas assim:

- (a) a *perspectiva da Ilusão*, segundo a qual o que quer que um desenho represente, o faz em virtude de dar ao espectador a falsa crença perceptiva de que ele está na presença do que é representado;
- (b) a *perspectiva da Semelhança*, segundo a qual o que quer que um desenho represente, o faz em virtude de parecer-se com a coisa representada ou, numa variante, produzir uma experiência semelhante à de olhar para o que representa;
- (c) a *perspectiva do Faz-de-Conta*, segundo a qual o que quer que um desenho represente, o faz em virtude de imaginarmos

corretamente que vemos face a face o que ele representa;

(d) a *perspectiva da Informação*, segundo a qual o que quer que um desenho represente, o faz em virtude de nos dar a mesma informação que receberíamos se víssemos face a face o que é representado;

(e) a *perspectiva da Semiótica*, segundo a qual o que quer que um desenho represente, o faz em virtude de pertencer a um sistema simbólico, que, estabelecendo regras ou convenções que relacionam as superfícies marcadas ou partes delas com coisas e relações externas, vincula a obra, no todo ou em parte, ao que ela representa.

Lembramos que cada uma dessas proposições pode ser criticada em seus argumentos específicos.

Cabe, após este sumário, apontar para dois tipos de tempo no desenho: a temporalidade que ela projeta no seu desenvolvimento interno e sua temporalidade em relação aos “outros aspectos da atividade humana” – sua externalização na história. Este conceito será referido como o “tempo duplo” do desenho, tanto sua noção de processo literal como arte histórico. Podemos argumentar tendo em vista a própria prática, que a qualidade relativamente abstrata do desenho dá espaço a uma importante percepção da temporalidade da matéria. Com o desenho podemos perceber a comunhão entrópica que constitui o lugar de cada coisa, de cada ente. Desenhe seu arranjo de objetos diversas vezes. De novo e sempre

//Exercício 10/14 - pacto ficcional//

Desenhar a realidade é o que temos lhe colocado como desafio. A realidade é aquilo de que se pode falar com o outro. Só se define como um produto de negociação. Sair da realidade é a loucura. Alguém vê um coelho laranja sobre meu ombro, eu não o vejo. A discussão se enfraquece. Para voltar a encontrar um espaço de negociação, eu deveria fazer como se visse um coelho laranja sobre meu ombro. A imaginação aparece como uma prótese que fixa-se sobre o real com o fim de produzir mais intercâmbios entre os interlocutores. A arte tem como objetivo reduzir em nós o mecânico, pretende expor qualquer tipo de acordo pré-determinado. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas.

Continuamos a afirmar o desenho como diálogo **sensível** com a matéria **sensível**. Tocamos aqui os limites da definição da atividade artística como sendo o conhecimento do mundo por *perceptos* e *afectos*. O enunciador parcial que constitui a obra de arte não depende de uma categoria particular da atividade humana. Para existir plenamente, um desenho precisa propor também os conceitos necessários para o funcionamento destes *afectos* e *perceptos*, como parte de uma experiência total de pensamento. Parece então mais prudente, definir o desenho como uma construção de conceitos, graças a *perceptos* e *afectos*, que aspira a um conhecimento do mundo.

Para organizar o conhecimento do mundo a arte desenvolveu no passado um sistema de hierarquias baseado no tema, ou assunto, das obras e nas técnicas. Sabemos que a pintura e a escultura se revezavam no primeiro pódio e quanto ao tema eram os mais eruditos e exortativos que impressionavam. A invenção em pintura foi considerada de três maneiras: ela era ou simplesmente histórica, ou alegórica, ou mística. Os pintores utilizavam, com razão, a palavra história para designar um gênero de pintura mais eminente, que consistia em colocar várias figuras juntas. Empregava-se a palavra

história num sentido mais amplo, incluindo nela tudo o que poderia fixar a ideia do pintor ou instruir o espectador. A invenção puramente histórica era uma escolha de objetos que, por si mesmos, representariam o tema. Se dizia, este pintor faz história, este faz animais, esse outro, paisagens e aquele, flores. Porém, há diferença entre a divisão dos gêneros da pintura e a divisão dos tipos de invenção.

A invenção não se refere apenas a todas as histórias verdadeiras e fabulosas, tais como foram escritas pelos autores ou estabelecidas pela tradição. Compreende também os retratos de pessoas, a representação de lugares, animais e de todas as produções da arte e da natureza. Porque, para fazer uma imagem, não basta ter à mão lápis, tintas e pincéis. É preciso, como já dissemos, que, antes de desenhar, se tenha decidido o que se quer, ainda que seja uma flor, uma fruta, uma planta ou um inseto. Os objetos-tema são capazes de nos instruir. Eles têm suas virtudes e suas propriedades. O que não significa que a invenção simplesmente histórica não tenha diferentes níveis, e que não seja mais ou menos apreciável conforme a quantidade de coisas que contém e a qualidade da escolha e do gênio. Os que escreveram sobre tais assuntos, e ilustraram sua obra com figuras demonstrativas, chamaram-na de história. Se diz a história das plantas, a história dos animais, como se diz a história de Alexandre. O que não significa que a invenção simplesmente histórica não tenha diferentes níveis, e que não seja mais ou menos apreciável conforme a quantidade de coisas que contém e a qualidade da escolha e do gênio.

Há dois problemas aí, alguns costumam confundi-los para melhor construir o fantasma de uma realidade histórica que seria feita apenas de “ficções”. O primeiro problema concerne à relação entre história e historicidade, isto é, a relação do agente histórico com o ser falante. O segundo, concerne à ideia de ficção e à relação entre a racionalidade ficcional e os modos de explicação da realidade histórica e social, entre a razão das ficções e a razão dos fatos. Dupla questão: a questão geral da racionalidade da ficção, isto é, da distinção entre ficção e falsidade, e a questão da

distinção - ou indistinção - entre os modos de inteligibilidade apropriados à construção de histórias e aqueles que servem à inteligência dos fenômenos históricos.

Começamos pelo começo. A separação da ideia de ficção da ideia de mentira define a especificidade do regime representativo do desenho. Este autonomiza as formas das artes no que diz respeito à economia das ocupações comuns e à contraeconomia dos simulacros, própria ao regime ético das imagens. É precisamente o que está em jogo na Poética de Aristóteles. As formas da mimesis poética são aí subtraídas à suspeita platônica relativa à consistência e à destinação das imagens. A Poética proclama que a ordenação de ações do poema não significa a feitura de um simulacro. É um jogo de saber que se dá num espaço-tempo determinado. Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis. A poesia não tem contas a prestar quanto à “verdade” daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos.

A revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. De um lado, o “empírico” traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. “O que sucedeu” remete pois diretamente a um regime de verdade, um regime de mostração de sua própria necessidade. Do outro, “o que poderia suceder” não tem mais a forma autônoma e linear da ordenação de ações. A “história” poética, desde então, articula o realismo que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas. Está implicado aqui outro modelo de interação entre o *self* e o *outro*, enraizada não na confiança do ser mas na fluidez do porvir. Isto permitiria um encontro com a diferença para transformar o *self* e assim dissolver os sentidos de identidade que efetivamente levariam a polarização e à guerra.

Um desenho é ao mesmo tempo rasto e vestígio, quando é substantivo, e linguagem, quando é verbo – máquina de

compreensão complexa. Assim no ato de desenhar de observação, dialogando com a matéria sensível, você faz parte de uma máquina de compreensão complexa que cria engodos e ficções. Ou histórias.

//Exercício 11/14 - máquina//

Voltamos a uma imagem conhecida, um exercício que já foi feito algumas vezes. Uma construção de linhas que se sobrepõem. Exercício antigo, pensado como a própria imagem do espaço-tempo. Um campo de energia em potência, o destino momentos antes de se desenrolar. Extensão do presente que desempenha papel de perspectiva. Tem sua originalidade paradoxal, mesmo sendo apenas um esboço, um projeto, uma elaboração fantasmática, ele se mantém contudo para além do ato de constituição temporal presente, não como seu limite, mas como um todo que engloba o conjunto dos momentos. Para exprimir isso em uma fórmula tão paradoxal quanto o próprio tempo em devir: o futuro é nossa memória, é aquilo que os estoicos chamam de *'destino'*.

Seja como for, nossa imagem é construída no tempo e com matéria. Matéria é o substrato e o campo da ação formativa do artista. A distinção entre matéria e forma é o esquema conceitual que é usado, numa grande variedade de maneiras, muito genericamente, pela estética e por toda a teoria da arte. Precisamos atentar para essa dicotomia. relacionamos a forma com o racional e a matéria com o irracional. Se o racional é tomado como lógico e o irracional como alógico e se, em adição, a relação sujeito-objeto é pareada com a dupla forma-matéria, então a representação tem a sua disposição uma máquina conceitual a que nada é capaz de resistir. Sabemos que uma forma pode ser composta de materiais diversos, e materiais podem compor várias formas. Estamos falando de forma no sentido da aparência e matéria na sua presença física. Para burlar a dicotomia proposta e continuar a usar a máquina conceitual forma/matéria, caberia pensar forma como estratégia e dinâmica, como ação. Matéria, por sua vez, poderia abranger não apenas a presença física, mas ideias, histórias, *perceptos* e *afectos* que trabalham na forma. A máquina se tornaria mais potente e invencível.

Falamos anteriormente do ato de desenhar como a instauração, no processo de trabalho do desenhista, de uma máquina de

compreensão complexa. Descrevíamos ali um processo de desenho de observação de objetos, insinuamos um desenho naturalista ou verossimilhante. O ato de desenhar parte sempre de um processo de observação e sua interrupção, olhar aqui e ali, não olhar aqui e ali. A linha tenta organizar este tempo-espaço. A linha em seu estado puro descreve apenas a si mesma. É a relação entre uma linha e outra que faz a linha funcionar descritivamente. Conforme o desenho se move para além do contorno descritivo ele define sua unidade primária, a linha não descritiva. No desenho contemporâneo, a geração da linha autônoma, o uso de linhas não-descritivas como unidades básicas, e a compreensão do gesto são todos dispositivos formais inerentes aos usos prévios do gesto e da linha.

O desenho como linguagem e seu desenvolvimento histórico, decididamente criou técnicas, dispositivos conceituais, projetivos ou concretos; a perspectiva, o lápis grafite, softwares de desenho. A relação arte/técnica se revela particularmente propícia a um realismo operatório, que estrutura numerosas práticas contemporâneas passíveis de serem definidas como a oscilação da obra de arte entre sua função tradicional de objeto para ser contemplado e sua inserção mais ou menos virtual no campo socioeconômico. Este tipo de prática manifesta pelo menos o paradoxo fundamental que relaciona a arte com a técnica: se a técnica é por definição passível de ser melhorada, a obra de arte não o é. A dificuldade com a qual se deparam os artistas que buscam dar conta do estado da técnica, desculpem a expressão banal, consiste em fabricar algo duradouro a partir de condições gerais de produção da existência, que por essência, são modificáveis. Tal é o desafio da modernidade: conseguir extrair o eterno do transitório, sem dúvida, mas também, sobretudo, inventar um comportamento de trabalho coerente e justo em relação com os modos de produção da sua época. Este poderá ser seu destino fazer um desenho agora e para o futuro utilizando uma máquina de compreensão complexa.

foi.11.9697

adt.15.29

onl.36.68

erl.18.83

//Exercício 12/14 - um objeto//

Na elaboração da história devemos aliar a presteza da execução com um cuidado meticuloso que não deve causar enfado ou tédio, para quem faz e para quem olha. Devemos controlar a ansiedade em terminar as coisas para não produzir obra apressada e imperfeita. Às vezes é bom aliviar o cansaço do trabalho distraindo o espírito. Não adianta fazer como alguns que assumem muitas obras, hoje uma, amanhã outra, deixando-as incompletas. A obra que se começa, devemos torná-la acabada sob todos os aspectos. Todo aquele que deseja que as suas perdurem deve primeiramente refletir com cuidado sobre o que tem a fazer e, depois, torná-la bem-acabada com todo o esmero. Não é em poucas coisas que se aprecia mais a diligência do que o engenho; mas deve-se evitar o escrúpulo daqueles que querem que em tudo não haja nenhum defeito e que tudo seja polido demais. Devemos nos esforçar com o que existir em nós de engenho para que com nosso capricho as coisas sejam bem-feitas. Querer em tudo, porém, o que nos seja possível, é atitude de pessoa teimosa e birrenta e não de pessoa diligente. Deve-se dar às coisas uma diligência moderada e procurar o conselho dos amigos. Devemos estar abertos a todos os que vêm, e ouvir a cada um. Se a obra procura agradar a multidão não se despreze, pois, o julgamento e o parecer da multidão, quando for possível respeite-lhe a opinião.

Existe ansiedade na expectativa pela completude. Talvez seja hora de admitir que a ansiedade reside na criação de sentido. Aquele que olha deve trabalhar para produzir sentido a partir de objetos cada vez mais levianos, impossíveis de delimitar, voláteis. Os códigos de um quadro apresentavam um limite e um formato, hoje temos que nos contentar geralmente com fragmentos. Não sentir nada é não trabalhar o suficiente.

Existem formas a serem encontradas na atividade do fazer tanto quanto nos produtos finais. O que os movimentos da mão e do braço podem fazer em relação a superfície plana é diferente do que os movimentos de mãos, braços e corpo podem fazer em três dimensões. Tais diferenças de envolvimento (e sua extensão

com os meios tecnológicos) amontam às diferentes formas de comportamento. Nesta luz a artificialidade das distinções baseadas nas mídias (pintura, escultura, dança, etc.) se desmontam. E o desenho pode vir a habitar o espaço.

Um desenho é um complexo de marcas. Estas marcas não têm lugar, não estão inclusas ou enrustidas em um fundo. Pelo contrário, as marcas, as linhas – as formas, se você desejar – criam o fundo como espaço aberto. Elas nomeiam o espaço vazio da folha que é protegido pela alvura. E vice versa. As linhas, as marcas, a alvura, são formas constuídas no processo, são formações. Formações sugerem significados.

Este é exatamente o problema do desenho. Em um sentido, o papel existe, como suporte material, como totalidade fechada; e as marcas ou linhas, não existem por si mesmas: precisam compor algo no papel. Mas em outro sentido, um sentido mais crucial, o papel como fundo não existe, porque é criado como tal, como superfície aberta, pelas marcas. O papel se torna o que vemos entre as linhas sem deixar de ser ele mesmo. É esta sorte de reciprocidade moveida entre existência e inexistência que constitui a essência mesma do desenho. A questão do desenho é bem diferente da questão de Hamlet. Não é “ser *ou* não ser”, é “ser *e* não ser”. E é esta a razão para a fragilidade fundamental do desenho: não há alternativa clara, *ser ou não ser*, mas uma obscura e paradoxal conjunção, *ser e não ser*; uma síntese disjuntiva. Desenhar a ansiedade é desenhar uma síntese, ainda que disjuntiva, é instaurar formações enquanto imagens dialéticas em que o sentido oscila sem se resolver.

Um desenho hoje não é mais visto como a realização de um motivo externo. Ele é muito mais imanente ao seu próprio ato. O desenho é um traço fragmentário do gesto, muito mais do que o resultado estático deste gesto. Ele é mais sóbrio, mais invisível. O desenho puro é a visibilidade matérica da invisibilidade.

Poderíamos resumir brevemente:

- a melhor definição para desenho é: descrição sem lugar.
- esta descrição é sempre uma ligação entre o real ser e o

dap.12.139.1
dap.11.138.2
dap.103.139.2
dap.10.138.1
erl.19.101

dwg.1.1
sss.dop.1.564
dwg.2.2

onl.34.173

aparente, ou o suposto.

- está ligação não é puramente simbólica. Nós não precisamos ir além das aparências para encontra o *Real*. A descrição não é um sinal de que algo reside fora de sua forma.
- esta ligação não é pura revelação. Não é a demonstração da *Ideia* absoluta, ou da infinitude, em uma bela forma. A aparência não é como um corpo formal do ser.

Com estas balizas podemos reconstruir nossa teoria da obra de arte a um ponto em que ser e aparência sejam indiscerníveis.

Afirmar que um desenho é uma obra de arte tem um sentido preciso. É a descrição sem lugar que cria uma espécie de mundo artificial. Este mundo não obedece as leis comuns de separação entre o ser real e o da aparência. Neste mundo, ou ao menos em alguma parte deste mundo, não há diferença entre ser e existir; ou entre ser e parecer. Isso nos permite prosseguir na direção da relação do desenho com a política. De maneira clássica, política, política revolucionaria, é descrição com o lugar. Você tem lugares sociais, lugares de classes, raças e nacionalidades, de minorias, estrangeiros e assim por diante; você tem lugares dominantes, de riqueza, de poder. Um processo político é uma forma de totalização de diferentes espaços objetivos. Por exemplo, você organiza um partido político como expressão de certo lugar social, com o objetivo de minar um estado de poder. Talvez hoje tenhamos que criar uma nova tendência política, além da dominação dos lugares, além dos lugares sociais, nacionais, raciais, além dos gêneros e religiões. Uma política puramente deslocada, com absoluta igualdade como conceito fundamental. Este tipo de política seria ação sem lugar. Uma criação internacional e nômade – como em um trabalho de arte – uma mistura de violência, abstração e paz final.

A teoria da descrição é a teoria da palavra, para aqueles para quem a palavra é fabricação do mundo. Este é precisamente o objetivo do desenho puro: instituir um novo mundo, não pela força dos significantes, como imagens, pinturas, cores, e assim por diante, mas pelo minimalismo de algumas marcas e linhas, muito próximas da inexistência de qualquer lugar. Desenho é o exemplo perfeito da intensidade da fraqueza.

Fora desta mesma luz, fora da mente centralizadora, fazemos nossa morada no ar da tarde onde estarmos juntos é suficiente. O contrário também é verdadeiro, dentro de uma mesma luz, dentro de uma mente centralizadora construímos nossa morada para estarmos sozinhos.

//Exercício 13/14 - o destino

O desenho, em sua natureza precária, mostra o artista tateando o que deseja ou o que busca. Sua mobilidade está relacionada ao tempo como ação, continuidade e duração da gênese. É, como vimos, índice, um pensamento visual em movimento. O que está em jogo é a variação dos estados, a confrontação de uma obra com todas as possibilidades que a compõem, tanto com relação ao que vem antes quanto ao que vem depois. É a mobilidade complexa e a instabilidade das formas. Os desenhos têm o poder de nos impor uma reflexão sobre o inacabado. São peças de uma rede de ações bastante intrincada e densa que leva o desenhista à construção de sua obra. São passagem, pois são transitórios. São geradores, têm o poder de engendrar formas novas. São móveis, são responsáveis pelo desenvolvimento da obra. São atraentes e convidam à pesquisa, falam do ato criador, unem o que foi ao que será.

O futuro, a sequência dos tempos, não é uma destinação, e sim um vazio que talvez seja preenchido, só talvez. E que não poderemos, portanto, considerar como 'sequência', exceto quando ocorrido. Impossível de prever e, justamente por isso, 'destino'. Para nós, paradoxalmente, o destino não pode ser 'lido', ser concebido, a não ser quando o acontecimento se tiver realizado, dito de outro modo, a posteriori: em suma, na repetição. Para que haja repetição, é preciso que haja memória e que se possa extrair daí o que representar daquilo que uma vez já esteve presente. Ora, ao fazer do passado um estrato simultâneo à percepção do presente, proibimos a nós mesmos de ter um acesso a um "estoque" separado da apreensão do tempo. A nostalgia reflexiva preza fragmentos estilizados de memória e temporaliza o espaço. Revela que o pensamento crítico e a saudade não são opostos, da mesma forma que as memórias afetivas não desobrigam alguém de compaixão, discernimento ou reflexão crítica.

Encaradas sem nenhuma reverência ou respeito histórico, as ruínas costumam ser espaços excepcionais, de uma

complexidade incomum, que oferecem relações únicas entre o acesso e a barreira, entre o aberto e o fechado, o diagonal e o horizontal, o plano do chão e o da parede. Tais relações não são encontradas em estruturas que escaparam dos assaltos entrópicos da natureza e dos vândalos. É uma pena que todas as grandes ruínas tenham sido tão profanadas pela fotografia, tão reduzidas a imagens banais, e tão carregadas com um respeito histórico sentimentalizado. Contudo, tratando-se dos gigantescos vazios das Termas de Caracalla ou das câmaras apertadas e dos platôs de Mesa Verde, tais lugares ocupam uma zona que não constitui estritamente nem uma coleção de objetos, nem um espaço arquitetônico. Quanto mais aprendemos a entender que todas as imagens, palavras e sons já estão sempre mediados, mais, ao que parece, desejamos o autêntico e o imediato. O modo desse desejo é a nostalgia. Uma lacuna se abre entre a percepção intelectual para a obsolescência do conceito e o desejo pelo autêntico. O anseio por autenticidade vem da mídia e da busca romântica por seu outro, típico da cultura de mercadoria. O tempo leva a ruína, o que foi não pode voltar a ser.

O dicionário define nostalgia como "saudades do lar" ou um "anseio por algo que está muito longe ou que aconteceu há muito tempo". A palavra é composta do grego *nóstos* = casa e *álgos* = dor. O significado primordial de nostalgia tem a ver com a irreversibilidade do tempo: algo no passado não está mais acessível. Podemos dizer que desde o século XVII europeu, com o surgimento de um novo sentido de temporalidade caracterizado pelas assimetrias radicais de passado, presente e futuro, a nostalgia como saudade de um passado perdido se tornou a doença moderna *per se*. Essa codificação predominantemente negativa de nostalgia na modernidade é fácil de ser explicada: ela enfraquece, até mesmo neutraliza, as noções lineares de progresso, estejam elas enquadradas dialeticamente como filosofia da história ou sociológica e economicamente como modernização. Mas o anseio nostálgico por um passado também é sempre um anseio por outro lugar. A nostalgia pode ser uma utopia ao contrário. A temporalidade e a espacialidade estão necessariamente ligadas ao desejo nostálgico. A ruína

arquitetônica é um exemplo da combinação indissolúvel de desejos espaciais e temporais que ativam a nostalgia. No corpo da ruína, o passado está, ao mesmo tempo, presente em seus resíduos e não mais acessível, tornando a ruína um gatilho poderosíssimo da nostalgia. A estampa deste exercício é exemplar, este lugar existe e não existe.

As ruínas românticas asseguravam as origens e prometiam autenticidade, proximidade e autoridade. No entanto, existe um paradoxo. No caso das ruínas, aquilo que se acredita presente e transparente sempre que a autenticidade é reivindicada está presente apenas como ausência, é o presente imaginado de um passado que agora só pode ser apreendido em sua decadência. Isso faz com que a ruína esteja sujeita à nostalgia. Mesmo que a ruína moderna não seja exaurida pela semântica de sua condição de passado, sua temporalidade, que aponta para a glória e a grandeza do passado, é diferente das reivindicações de plenitude e presentidade que invariavelmente estão em jogo no discurso de autenticidade. Reivindicações de autenticidade, no entanto, são muitas vezes contaminadas por dúvidas que depois têm de ser compensadas com a elaboração adicional de mitos.

Há um filósofo que diz que a alegoria no domínio do pensamento corresponde à ruína no domínio das coisas, então isso implica um princípio de produção de arte, literatura e arquitetura modernas que é, a priori, direcionado para o ruinoso. Já outro, de forma análoga, diz que as obras mais autênticas da modernidade são aquelas objetiva e formalmente determinadas pelo estado ruinoso do presente. A ruína arquitetônica parece pairar no pano de fundo de uma imaginação estética que privilegia o fragmento e o aforismo, a colagem e a montagem, a libertação do ornamento e a redução do material. Originalidade e singularidade, que caracterizam a obra de arte aurática se tornaram categorias privilegiadas em uma época inundada por reproduções, traduções e cópias de todos os tipos. De maneira análoga, o valor ideológico da autenticidade parece ter aumentado em relação à tendência inerente da cultura impressa à reprodução e à repetição.

Há sempre uma lacuna. A origem, ao invés de mostrar-se e expressar-se no que emerge do original, está sempre velada e escondida pelo que produz, e talvez, então, destruída ou consumida como origem, retraída e sempre mais afastada e distante. Nós nunca observamos a fonte nem o brotar, mas apenas o que está fora da fonte.

Ruínas são vestígios, assim como os desenhos. A origem, ou autenticidade dos dois parece estar sempre escapando de nossos dedos provocando a nostalgia em nós. O desejo pelo aurático e pelo autêntico sempre refletiu o medo de inautenticidade, a falta de significado existencial e a ausência de originalidade individual. Não devemos temer. Um pintor antigo uma vez notou sobre outros pintores antigos que eles não criaram nada no sentido estrito do termo, que significa fazer algo a partir de nada. Para formar seu talento, ou prevenir seu engessamento, eles precisaram imitar seus predecessores. Consciente ou inconscientemente, segundo ele, os imitaram quase que incessantemente. Não tema nem a ruína e nem a falta de originalidade.

//Exercício 14/14 - solidão

Terminamos aqui nossas considerações sobre a natureza morta. O próximo fascículo considerará o desenho dos corpos. Cabe adiantar algo sobre o desenho de modelo vivo, como o da figura, e sobre a forma de aprender.

Não é raro acontecer que os que se esforçam e desejam aprender se cansam porque não sabem como aprender, o que lhes aumenta a fadiga. Não se tenha a menor dúvida de que a cabeça é o princípio do desenho, bem como todas as suas etapas devem ser buscadas na natureza. Sua habilidade será obtida com dedicação, assiduidade e empenho. Gostaria de que quem se entrega ao ato de aprender a desenhar agisse como os que eu vejo aprendendo a escrever. Ensinam-lhes em primeiro lugar e separadamente todas as formas de letras, os chamados elementos fundamentais, depois ensinam as sílabas e a seguir, ensinam a compor todas as palavras. Os nossos alunos deviam seguir esse método, principalmente no desenho dos corpos. Primeiramente deveriam aprender a desenhar bem os contornos das superfícies, depois, tratariam de juntar as superfícies. A seguir, deveriam aprender cada forma distinta de cada membro e confiar à memória toda a diferença que possa existir em cada um. As diferenças dos membros não são poucas e são muito claras. Pode-se ver que uns têm nariz saliente e corcunda, outros, narinas achatadas, ou aduncas e abertas e ainda outros, lábios caídos. Alguns terão o adorno de lábios pequenos e finos. Examine cada detalhe, pois o que houver de mais ou de menos em cada membro o fará diferente. Note-se ainda que quando somos crianças, como se pode ver, nossos membros são redondos, como que feitos a torno, delicados. Já na idade avançada são ásperos e angulosos.

Todas essas coisas o desenhista dedicado conhecerá pela natureza, e pessoalmente examinará com muita assiduidade de que modo cada coisa se apresenta, e continuamente estará atento, com olhos e mente, a esta investigação e trabalho. Verificará o regaço de quem está sentado e com que elegância pendem suas pernas. Notará na pessoa que está de pé que

nenhuma das partes de seu corpo desconhece seu ofício e sua medida. E de tudo não apenas lhe será do agrado ater-se à semelhança, mas também acrescentar-lhe beleza, porque, no desenho, a formosura é uma exigência. Será útil retirar de todos os corpos as partes mais apreciadas, devemos nos aplicar com empenho e dedicação para apreender toda a formosura. Em um só corpo não se encontra a beleza acabada que está dispersa em muitos corpos. Deve-se, no entanto, investiga-la e pôr todo o empenho em apreendê-la. Quem assim o fizer, a ele acontecerá o que acontece àquele que, tendo-se dedicado a se interessar e a apreender as coisas maiores sabe apreender as menores.

Coisa alguma é tão difícil que o empenho e a persistência não superem. Quem tiver a coragem de tirar todas as coisas da natureza, esse tornará sua mão tão exercitada que qualquer coisa que fizer parecerá ter sido retirada do natural. Podemos avaliar o quão importante é procurar essas coisas quando a fisionomia de um homem conhecido e digno é colocada numa história. Ainda que nela existam outras figuras de arte mais perfeitas e agradáveis, a fisionomia conhecida atrairá em primeiro lugar os olhos dos que contemplam a história. Tão grande força tem o que é apanhado da natureza. Por essa razão devemos tirar da natureza o que queremos desenhar, e sempre escolher as coisas mais belas. E utilizar no desenho as mais belas matérias.

É preciso circunscrever o domínio dos meios plásticos no sentido ideal e dar mostras da maior economia em seu emprego. A ordem do espírito afirma-se assim melhor que na abundância dos meios. Os meios ideais não são certamente desprovidos de matéria, senão não poderíamos escrever. Quando escrevo a palavra “vinho” à tinta, esta não desempenha o papel essencial, mas permite a fixação durável da ideia de vinho. A tinta contribui para nos garantir vinho em sua permanência. Escrever e desenhar são idênticos em seu fundo. Matéria, forma e significado reunidos e oscilantes, intercambiáveis. Sujeito e objeto se desfazem em *subjétil*, que não é nem um nem outro. Uma quimera, compondo com tudo o que não é ela, estabelecendo uma semelhança total entre o subjetivo e o projétil. A palavra *subjétil* não é nova e vem do francês ou do italiano. Pertence ao jargão da pintura e

designa o que está de certo modo deitado embaixo (*sub-jectum*) como substância e pode ser um sujeito intraduzível e não-representável ou um súcubo. Fica entre a parte de baixo e a de cima, sendo ao mesmo tempo um suporte e uma superfície - é, na pintura e na escultura, tudo o que nelas se distinguiria da forma, tanto quanto do sentido e da representação. *Subjétil* é o que não é representável. Uma espécie de pele, perfurada de poros.

No *subjétil* escreve-se e desenha-se o intraduzível e o não-representável. Descrever ou representar aquilo que se vê provoca uma dissociação entre olhar e fala e, assim, a perda do olhar que a língua porta em si. Essa relação do olhar com a fala é a condição do ato poético de uma fundação da língua. A palavra “*subjétil*” não permite sinônimo. Um *subjétil*, ou seja, o suporte, a superfície ou o material, o corpo único da obra em seu primeiro acontecimento, no nascimento, aquilo que não se deixa repetir, aquilo que se distingue tanto da forma quanto do sentido e da representação.

O *subjétil* talvez nem seja alguma coisa - talvez apenas anuncie alguém e de preferência algum outro, sendo que um outro pode nem ser um ser, nem ser um sujeito. O *subjétil*, enlouquecido, abre passagem para o inato que um dia foi assassinado. Uma obstetrícia violenta atravessa as palavras. A força do desenho, opera a fórceps. O desenho e a escritura, pictograma, não suportam nenhuma parede divisora: nem a das artes nem a dos gêneros, nem a dos suportes nem a das substâncias. Proto-escritura na qual são projetados todos os mitos de origem, virtudes encantatórias ou conjuratórias, trajetória do que atravessa o limite entre pintura e desenho, entre escritura, desenho e pintura, atravessamento das artes do espaço e das outras, entre o espaço e o tempo.

É preciso cuidado para não se enlouquecer. Ou antes é preciso cuidado ao se enlouquecer no desenho. A loucura não está no sujeito, mas no sistema de relações ao qual pertence. Ninguém se converte em louco sozinho, porque ninguém pensa sozinho, salvo para postular que o mundo

possui um centro. Ninguém escreve, pinta ou cria sozinho. Mas tem que fazer de conta que sim. Desenhe o modelo e faça de conta que ambos estão sozinhos.

//Fascículo 4
Modelo Vivo//

14 exercícios

/Ex.1 - observação do modelo

/Ex.2 - o modelo

/Ex.3 - simulacro

/Ex.4 - visão

/Ex.5 - corpos sutis

/Ex.6 - corpos ocultos

/Ex.7 - pânico

/Ex.8 - nú

/Ex.9 - autorretrato

/Ex.10 - mamífeo

/Ex.11 - animal vertebrado

/Ex.12 - coletor

/Ex.13 - o exprimível

/Ex.14 - imagem dialética

//Exercício 1/14 - observação do modelo//

dap. 15.114.1
tpd.5.21
pin.hcg.1.42

Este fascículo é dedicado ao desenho de observação de modelo vivo, ou seja de modelos que respiram. Todas as imagens aqui apresentadas foram feitas no processo de observação e captação da forma de sujeitos viventes. Como vimos nos fascículos anteriores, quando olhamos para uma coisa nós a vemos como um objeto que ocupa espaço. Assim, o desenhista deve desenhar o entorno do lugar ocupado. Ao ato de desenhar o entorno chamamos contornar, verbo sinônimo de circunscrever. Não é diferente com os corpos vivos, e é chegada a hora de desenhá-los. Tenha-se em conta que os movimentos da alma são conhecidos pelos movimentos dos corpos. Você poderá aprendê-los pela observação da natureza. É preciso ainda que se perceba as possibilidades em todas as ações e em todos os movimentos das figuras, assim como na expressão geral do tema principal, a fim de que em tudo se encontre a verossimilhança, por ser uma parte muito necessária e que atinge o espírito de todos.

Acreditou-se por um tempo que aquele que faz paisagens com perfeição, por exemplo, estaria acima de um outro que só pinta frutas, flores ou conchas. Note que em algum momento da história acreditamos em perfeição. E quem pintava animais vivos tinha mais mérito do que quem só representava coisas mortas e sem movimento. E, como a figura humana era a mais perfeita obra de Deus sobre a terra, era certo também que aquele que se fazia imitador de Deus ao pintar figuras humanas era muito mais excelente que todos os outros. Entretanto, ainda que não seja pouco fazer com que pareça viva a figura de um homem e dar a aparência de movimento a algo que não o tem, um pintor que só fazia retratos não atingiria aquela alta perfeição da arte, nem poderia almejar as honras outorgadas aos mais sábios. Para tanto, seria necessário passar de uma única figura à representação de várias figuras juntas. Seria necessário tratar a história e a fábula, representar as grandes ações como fazem os historiadores, ou os temas agradáveis como os poetas. E, subindo ainda mais alto, seria necessário, por meio de composições alegóricas, saber cobrir com o véu da fábula as virtudes dos grandes homens e os mistérios mais elevados. Um grande desenhista seria aquele capaz de

realizar bem tais tarefas.

Não importa a época, a história comove a alma dos espectadores se os homens nela manifestarem especialmente seu movimento de alma. Faz a natureza com que choremos com os que choram, riamos com os que riem e sofram com os que sofrem. E se os movimentos da alma são conhecidos pelos movimentos do corpo é importante que você também conheça muito bem esses movimentos. Poderá aprendê-los pela observação da natureza, embora não seja fácil imitar os muitos movimentos da alma. Quem já teve a experiência de querer pintar rostos risinhos e teve o desprazer de fazê-los antes chorosos do que alegres conhece bem essa dificuldade. Relatemos alguma coisa a respeito desses movimentos; parte deles produzimos com nosso engenho, parte aprendemos da própria natureza. Em primeiro lugar, todos os corpos devem movimentar-se de acordo com o que está disposto na história. Agrada-me que nela haja alguém que nos advirta e nos mostre o que está ocorrendo, ou nos acene com a mão para ver, ou ameace com a fisionomia irritada e com os olhos perturbados, para que ninguém se aproxime, ou aponte para algum perigo ou coisa admirável, ou nos convide a chorar junto com ele ou a rir. E assim, tudo o que os personagens pintados fizerem entre si, ou com o espectador, deve ser para ornamentar ou ensinar-nos a história. Trabalhando com diligência e engenho propiciará ao espectador pensar em muito mais do que realmente se vê. Mostrar-se-á, pois, que não só o desenhista é um artesão incomparável por imitar os corpos naturais e as ações dos homens, mas também que é um autor engenhoso e sábio porque inventa e produz pensamentos que não toma emprestados a ninguém. De forma que ele tem a vantagem de poder representar tudo o que existe na matéria e tudo o que aconteceu no mundo e, ainda, expor coisas inteiramente novas das quais ele é como que o criador. Contornamos com linhas a inspiração e a expiração dos corpos, o espaço interno e o espaço externo, a linha será o espaço de fronteira. O bom desenhista será um observador atento e curioso da natureza humana. Como o foi minha mãe. Minha mãe, Maria, foi na verdade muitas pessoas. Para começar era muito linda, o que ajuda, como artista se interessava por tudo. Era curiosa. Queria aprender. Sempre dizia que o dia em que se deixa de aprender é o dia em que se morre.

dap. 16.114.2
dap. 17.114.15

dap. 18.115

pin.hcg.3.40.2

mcm.1.125

mcm.3.131
mcm.2.130

E sobre a morte, lembre-se que a alma, dizem, de qualquer criatura,
é sempre inacessível, e ela mesma, já não tendo o timbre de ontem,
traduzirá traindo o que antes sentia e pensava. O homem é uma
sombra, a vida uma borbulha de espuma, os rios correm para o mar,
e as águas do mar sobem às nuvens, e as nuvens alimentam as fontes,
e as fontes geram os rios, e os rios correm ao mar.

//Exercício 2/14 - o modelo//

A origem do desenho de observação é incerta. Você deve ter em mente que a ligação entre o desenho e a observação não é lógica e causal, nem tão pouco gratuita. É imposta por um desejo. Tornar marcas gráficas semelhantes ao que se enxerga na realidade é um ato de prestidigitação. É capturar uma imagem impalpável e dar-lhe um corpo.

Sobre a invenção do desenho, pintura, modelagem ou mesmo da arte, a tradição se baseia num curto relato de um autor do século I DC, Plínio. Ele nos conta que tirando partido da própria terra, Butades, um oleiro de Sicyon, foi o primeiro a fazer a modelagem de retratos em argila. Isto teria acontecido graças a sua filha, cujo nome se perdeu no tempo. Sabendo que seu amante partiria em uma viagem com poucas chances de retorno, reparou na sombra dele. Pegou um carvão e com cuidado contornou a sombra, marcando um lugar. Seu pai, vendo o traço, prensou o barro sobre a marca. Fez um relevo e o queimou com o restante da sua cerâmica. Dizem que este retrato foi preservado no Santuário das Ninfas até que este fosse saqueado.

No mito o impulso do desenho nasce de um sentimento de perda ou ausência. Em algumas versões o homem está de pé, em outras dorme. O amante que dorme, distante em seus sonhos, está ausente, como aquele que está prestes a se ausentar. A projeção da sombra é também ausência. É a ausência do corpo no centro do espaço delineado que contém a possibilidade da aparição do significado que o desenho irá conjurar na existência da imagem. A jovem filha de Butades, aflita, antecipando a perda de seu companheiro, circunscreve sua sombra, inscreve uma marca na parede. A cada tomada de distância do objeto, a cada aproximação da superfície, a cada olhar sobre o traço algo se perdia, o objeto, a superfície, o traço. Guiada pela vontade, sua mão materializa uma linha, inventa um desenho, o desenho.

Desenhar e observar o objeto que se quer representar é obstante impossível. Ou bem se vê o objeto ou bem se vê o desenho. O ato de desenhar é uma ação cega. O mesmo pode ser dito sobre o

desenho de memória, assunto do próximo fascículo. O que está na memória também não é visto, representar aquilo que está lá arquivado é desenhar o que não pode ser observado até que esteja desenhado. Ressaltamos que o impulso do desenho nasce de um sentimento de perda ou ausência. O ato de desenhar depende muito intensamente da memória. O amante que está prestes a se ausentar tem sua ausência antecipada. A projeção da sombra é também ausência. A ausência da luz se torna análoga a ausência do corpo no centro do espaço delineado. O ausente contém a possibilidade da aparição do significado que o desenho irá conjurar na existência da imagem.

É sobre ceticismo que venho falando com você: a diferença entre acreditar e ver, entre acreditar que se vê e ver entre vislumbres. A palavra ceticismo se refere a uma percepção visual, a observação, a vigilância e a atenção do olhar durante o exame. Quando se está escrutinando, se reflete sobre o que se vê, atrasando o momento da conclusão da vigília. Mantendo a coisa a vista, mantém-se olhando-a. Assim, para não esquecer pelo caminho, para que tudo fique claro, deixe-me resumir: haveriam duas hipóteses. As duas irão se cruzar, sem nunca se confirmarem, sem o menor traço de certeza, em uma conjectura que é ao mesmo tempo singular e geral, hipóteses da visão e nada mais.

Fiquemos com ambas, ou ainda entre as duas. Aqui está a primeira hipótese: o desenho é cego, quando não o/a desenhista. Como tal, e no momento apropriado, a operação do desenho se aproximará da cegueira. Nesta hipótese abocular (a palavra cegueira vem de *ab oculis*: não 'dos' mas 'sem' os olhos), o restante permanece para ser ouvido e entendido: o cego pode ser um vidente, e às vezes tem a vocação de um visionário. Aqui está a segunda hipótese então, um enxerto de olho, o enxerto de um ponto de vista sobre o outro: o desenho de um cego é desenho de um cego. Duplo genitivo. Não há tautologia aqui, apenas uma destinação ao autorretrato. Toda a vez que o desenhista se deixa fascinar pelo cego, toda a vez que ele faz do cego o tema de seu desenho, ele projeta, sonha ou alucina a figura de um desenhista, ou às vezes, mais precisamente, de uma desenhista. Ou, mais precisamente ainda, ele começa a representar a potência trabalhando, o verdadeiro ato do desenho. Ele inventa o desenho.

O traço não se paraliza na tautologia que dobra o mesmo sobre o mesmo. Ao contrário, se torna presa da alegoria, deste estranho autorretrato do desenho entregue ao discurso e ao olhar do outro. A legenda de todas estas cenas de cegos é: a origem do desenho. Ou, se você preferir, o pensamento do desenho; uma certa pose pensativa, uma memória do traço que especula, como em um sonho, sobre sua própria possibilidade. Sua potência sempre se desenvolve no limiar da cegueira. A cegueira penetra bem neste ponto e ganha em potencial, em potência: o ângulo da visão que é ameaçado ou prometido, perdido ou restaurado, dado. Há neste presente um tipo de re-desenho, um com-desenho, ou re-traçar, a uma só vez a interposição de um espelho, um re-apropriação ou luto, a intervenção de um paradoxal Narciso, as vezes perdido na ausência. Desculpem começar tão perto de mim neste fascículo, coloco aqui o desenho de meu amante.

Considere o amante como modelo. Agora quando você olha o modelo para checar a forma você o olha de maneira diferente. Olha, por assim dizer, com mais convivência: para encontrar aquilo que quer encontrar. Olhando e desenhando, prossiga neste movimento até o fim. No término, simultaneamente, ambição e desilusão. Mesmo que se nos olhos de sua mente tenha visto meu desenho e o homem coincidirem – de modo que, por um momento ele não era mais um homem posando mas um habitante do meu mundo parcialmente criado, expressão única da minha experiência – mesmo tendo visto isto nos olhos de sua mente, viu de fato quão inadequado, fragmentário e sem jeito seu pequeno desenho é.

No mito há uma forte relação entre o desenho e o corpo. A sombra precisava de um corpo para fabricá-la, assim como o traço precisava do carvão. No mito a morte era pressentida: o desenho como personificação de uma ausência. Aquela imagem teria algo de imagem fúnebre, enquanto vestígio era prova de vida, “houve vida aqui”. Nunca houve imagens físicas sem a participação de imagens mentais, já que uma imagem é por definição a que se vê (é, de fato, apenas aquela que se vê). Reciprocamente, as imagens mentais apoiam-se também em imagens objetivas, no sentido de que elas são o *retour* ou

a *rémanence* das últimas. A questão da imagem relaciona-se sempre com a do vestígio e da inscrição. Por outras palavras, as imagens mentais inscrevem-se nas externas e vice-versa. O corpo e o meio estão implicados no significado das imagens fúnebres, já que tais imagens são instaladas no lugar do corpo perdido do defunto. Mas estas, por seu turno, precisam de um corpo artificial a fim de poderem ocupar o lugar vago do defunto. Este corpo artificial pode denominar-se “meio” (e não apenas “material”), no sentido de que as imagens requerem uma corporalização para adquirirem visibilidade. Para isso um corpo perdido é permutado pelo corpo virtual da imagem. Captamos aqui as raízes da contradição que para sempre caracterizará as imagens: estas tornam visível uma ausência física (de um corpo), transformando-a em **presença icônica**. A medialidade das imagens está assim enraizada na analogia com o corpo. Também os nossos corpos funcionam como meios, meios vivos enquanto opostos a meios fabricados. As imagens apoiam-se em dois atos simbólicos que implicam ambos o nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o ato de percepção, sendo um o alvo do outro.

Neste fascículo argumento que a interação entre os nossos corpos e as imagens externas inclui um terceiro parâmetro, ao qual dou o nome de “meio”, na acepção de um vetor, agente ou *dispositivo*. O *meio* funciona como suporte, anfitrião e ferramenta para a imagem. Esta noção porventura deparará com alguma resistência, porque estamos familiarizados com a de “media” apenas no sentido dos “meios de comunicação de massa” (*mass media*). Duas observações poderão eventualmente contribuir para clarificar a minha proposta. Primeiro, não falo de imagens como meios de comunicação - como muitas vezes se diz -, mas sim da sua necessidade de meios e do uso dos meios para elas nos serem transmitidas e se tornarem visíveis. As mesmas imagens podem até na história migrar de um meio para outro, ou podem acumular características e vestígios de vários meios num só e mesmo lugar. Em segundo lugar, afirmarei que os nossos próprios corpos atuam como um meio vivo processando, recebendo e transmitindo imagens. É devido a esta capacidade inata dos nossos corpos (das nossas mentes como parte dos nossos corpos) que conseguimos distinguir os meios das imagens, pelo que entendemos que uma imagem não é um simples objeto (uma cópia fotográfica, por exemplo), nem um corpo real (o corpo

adi.3.14.2 do amado na fotografia). Por outras palavras, a evolução dos meios pictóricos é uma coisa (digamos a invenção da fotografia) e a disposição mental (a memória de meios antigos ou a memória de imagens antigas em meios mais recentes) é outra.

Comece outro desenho, começando por onde o último lhe deixou.

//Exercício 3/14 - simulacro//

Observe a imagem. Observe o peso do corpo. Perceba a sua respiração. Perceba o ar entre o corpo a grama. Atente para o movimento entre as coisas. Desenhe o espaço deste movimento.

O mundo se dá ao olho humano porque a natureza desenvolve um movimento constante, veloz, febril, desprendendo da superfície dos seres os simulacra, figuras que duplicam sutilmente a forma superficial das coisas. Os simulacros são materiais, embora tenuíssimos, que vêm ao encontro dos nossos olhos, trazidos que são pelos raios de luz solar, estelar ou lunar. São essas figuras impalpáveis que, entrando por nossas pupilas adentro e impressionando as nossas retinas nos aparecem como imagens da natureza e de nossos semelhantes. Para o bom observador conhecer é estar imerso em um oceano de partículas cintilantes e nele engolfar-se sensualmente. É ser invadido e habitado pelas imagens errantes de um cosmos luminoso.

No mito a jovem mulher circunscreve a sombra, inventa o desenho. A sombra auxiliou a captura da imagem do amante que partia ao criar um substituto para ele. A questão levantada aqui é considerável, de fato sublinha a qualidade metafísica da imagem que tem sua origem na interrupção de um relacionamento erótico, na separação, na partida do modelo, tornando a representação um substituto, um suplente. A semelhança da sombra com o original tem um papel crucial. A imagem/sombra é a imagem de alguém. Ela tanto se assemelha quanto pertence a pessoa de quem é imagem. A sombra real do amante está em constante movimento, irá escoltá-lo em suas viagens, enquanto que a imagem da sua sombra capturada na parede, permanecerá uma recordação oposta ao movimento da viagem e terá portanto um valor propiciatório. A sombra verdadeira acompanha aquele que parte, enquanto que seu contorno, capturada de uma vez por todas na parede, imortaliza a presença na forma de uma imagem, captura um instante e o faz perdurar.

Vestígio de uma presença, recordação de uma ausência. A silhoueta irá lembrá-la do corpo do homem que um dia estando em

pé de frente para a luz, provocou a sombra que ela fixou com o traço. A silhueta traçada era apenas uma imagem sem substância, o intangível, o duplo imaterial daquele que partia e mesmo assim era capaz de capturar o tempo na marca traçada no plano da parede.

Este movimento do traçar poderia ter sido suficiente, mas o mito prossegue, a imagem, Plínio nos conta, ganhou corpo. A intervenção do pai, o oleiro Butades, confere a esta fantasia uma nova realidade. O pai dá ao espectro consistência. Ele coloca argila onde antes não havia nada além do contorno da sombra. Ele dá relevo a forma e a endurece no fogo de seu forno. A sombra adquire consistência. A intervenção de Butades é tangível, o oleiro dá volume a imagem plana. E é também simbólica. A “semelhança de argila” feita por Butades conforma-se a um tema poético da antiguidade clássica grega o corpo era encarado como se fosse um vaso ou abrigo da alma. Os gregos simbolicamente ligaram a sombra e a alma ao duplo ou substituto do sujeito. Se Plínio levava em conta este tema, como penso que levava, o resultado da colaboração entre o oleiro e sua filha foi a criação simbólica de um duplo “vivente”, uma figura suplente. Esta hipótese se torna mais significativa uma vez que a semelhança de argila foi transferida para o templo de Corinto, como mencionado pelo autor. Este deslocamento ritualístico da imagem da casa (espaço íntimo), para o templo (espaço coletivo) nos leva a vislumbrar um fato que Plínio omite. Só a morte do amante justifica a necessidade do ritual cuja função é duplicar aquele que desapareceu. O duplo tem uma ‘alma’ (na forma de uma sombra) e um corpo (na forma de receptáculo da alma). A semelhança de argila se torna um objeto de culto no templo de Corinto. Uma estátua como substituto para a pessoa falecida estava destinada a ser considerada como estando viva, valor atribuído na mudança de contexto, na sua inserção no espaço sagrado.

Não devemos perder de vista o fato de que existe sempre uma lacuna. A origem, ao invés de mostrar e expressar a si mesma no que emerge do original, está sempre velada e escondida pelo que produz, destruída e consumida como origem. Retraindo-se, cada vez mais distante, ao que originalmente acedia. Ao desenhar o que observamos estaríamos nos comunicando com fantasmas.

oor.fdo.6.67.1

shs.8.15.1

shs.9.15.2

shs.10.20

shs.11.17

shs.12.1718

shs.14.19 shs.13.1718

tpd.9.21.2

Tendemos a reconhecer e a reservar para as imagens a representação da ausência. Mas elas só estão presentes em virtude do meio escolhido. Precisam da presença como meio para simbolizar a ausência daquilo que representam. A analogia do corpo entra aqui de novo em ação. A relação entre ausência, entendida como invisibilidade, e presença, apreendida como visibilidade, é em última instância uma experiência corpórea. A memória é uma experiência do corpo, porque engendra imagens de eventos ou de pessoas ausentes de outra época ou lugar que são recordados. Tendemos a imaginar como presente o que, de fato, esteve muito tempo ausente, e atribuímos a mesma capacidade aos retratos (como fotos do defunto) que fabricamos. A medialidade dos retratos é assim o elo perdido entre imagens e os nossos corpos.

Os seres humanos isolam dentro da sua atividade visual, que constitui a sua lei vital, aquela unidade simbólica que chamamos **imagem**. O duplo sentido de imagens internas e externas não se há de separar pois do conceito de imagem e atraiçoa precisamente a sua fundamentação antropológica. Uma **imagem** é mais do que um produto da percepção. Surge como o resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva. Tudo o que comparece ao olhar ou perante o olho interior pode deste modo aclarar-se através da imagem ou transformar-se numa imagem. Por isso, o conceito de imagem, quando tomado a sério, só pode ser, em última análise, um conceito antropológico. Vivemos com imagens, compreendemos o mundo através de imagens. Esta referência viva à imagem prolonga-se e persiste, por assim dizer, na produção imaginal física, que organizamos no espaço social.

A menção à antropologia não constitui referência a uma determinada disciplina, mas expressa o desejo de uma compreensão aberta e interdisciplinar da imagem. Refere-se igualmente a uma outra temporalidade, diferente da que é admitida pelos modelos evolutivos da história. O corpo embate repetidamente em experiências idênticas como o tempo, o espaço e a morte, que a priori exprimimos através de imagens. No olhar antropológico o homem não surge como senhor das suas imagens, mas - o que é bem diferente - como “lugar das imagens”, que enchem e preenchem o seu corpo. Estamos à mercê das imagens por nós produzidas, embora tentemos dominá-las. As nossas produções imaginais, porém, revelam que a mudança é a única continuidade

de que dispomos. As imagens não deixam qualquer dúvida sobre quão mutável é o seu ser. Assim, acontece que ele depressa rejeita as imagens que inventa, quando dá uma nova orientação às questões sobre o mundo e sobre si mesmo. A incerteza acerca de si próprio gera no homem a tendência para se ver a si como outro e através de imagens. A produção imaginal no espaço social, que todas as culturas desenvolveram, é um tema diferente da actividade geral da percepção sensível ou da produção de imagens internas.

Poder-se-ia perfeitamente pensar que esta fuga da necessidade segura e sólida e esta tendência ao ambíguo e ao indeterminado, que está no cerne da comunicação com o além, refletem uma condição de crise do nosso tempo; ou então, ao contrário, que estas poéticas, em harmonia com a ciência de hoje, exprimem as possibilidades positivas de um homem aberto a uma renovação contínua de seus esquemas de vida, produtivamente empenhado num progresso de suas faculdades e de seus horizontes. Seja-nos permitido subtrair-nos a esta contraposição tão fácil e maniqueísta, e limitemo-nos, aqui a apontar concordâncias, ou pelo menos, consonâncias. As consonâncias revelam uma correspondência de problemas dos mais diversos setores da cultura contemporânea, indicando os elementos comuns de uma nova visão do mundo. Trata-se de uma convergência de problemas e de exigências que as formas da arte refletem através do que poderíamos definir como analogias de estrutura, sem que, contudo, se devam ou se possam instaurar paralelos rigorosos.

Acontece assim que fenômenos como os das obras em movimento, e/ou arte em processo, como no caso do desenho, reflitam ao mesmo tempo situações epistemológicas contrastantes entre si, contraditórias ou ainda não conciliadas.

O traço do desenho, o golpe, toca a superfície, faz emergir sua textura, profundidade, sensação. Este toque na superfície é também separação dela. Estaria o desenho sempre falando de partidas? Desenhar, com cada golpe, reencena desejo e perda. Seu modo peculiar de ser situa-se entre a retirada do traço na marca e a presença da ideia que prefigura. Quem lembra, enquanto lembra, está triunfando sobre a morte.

//Exercício 4/14- visão//

Ainda sobre o mito de origem. Sob a forma involuntária de um inventor, a Srta. Butades é natureza e seu pai técnica. Nesta oposição a natureza é tomada quintessencialmente por feminina, enquanto que o terreno intelectual é masculino. Ela age por impulso, reage a saudade, sem técnica, com o material que tem a mão, carvão e sombra, desenha. Seu pai no entanto, segundo os relatos, seduzido pela verossimilhança da figura, usa a técnica que domina, a do oleiro, e dá forma tridimensional ao que era apenas contorno, forma bidimensional. Ainda que o autor grego coloque o mito de origem no escopo do matriarcado, este acaba sendo reivindicado pela ordem patriarcal no ato do pai que completa a ação da filha, alegorizando suposições sobre a incompletude fálica do corpo feminino e a dominação masculina sobre a natureza, o feminino.

A lenda não nos conta o porquê da partida ou para onde ele ia, apenas nos conta que ele teria de viajar e que a moça delinea sua sombra. A sombra ajuda a capturar a imagem do amante que parte criando assim um substituto. Novamente o assunto levantado aqui é considerável, porque de fato sublinha a qualidade metafísica da imagem cuja origem está na interrupção de um relacionamento erótico. Sofrendo de véspera a Srta. Butades capturou, por assim dizer, a imagem de seu amante em sua verticalidade, pretendendo que durasse para sempre. Assim ela exorcizou a ameaça da morte na imagem dele, compensando sua ausência, mantendo-o para sempre ereto, 'vivo'. O que importa mesmo é que ela teria inventando a linha, materializado algo que antes não passava de uma ideia. No mito é a ansiedade da perda que move o ato do artífice. E, a ansiedade tem o peso de uma baleia fora d'água.

Todos os homens vivem rodeados de linhas baleeiras. Todos nascem com uma corda no pescoço: porém, somente quando se sentem presos pela súbita e vertiginosa roda da morte, os mortais compreendem os sutis e onipresentes perigos da vida. E se fossemos filósofos não sentiríamos uma isca a mais de terror, sentados numa baleeira, do que ao entardecer quando repousamos

junto à lareira familiar manejando não um arpão e sim um atizador. Pensar e desenhar é arriscado. O homem partia sabe-se lá para onde, ou porquê, para enfrentar aventuras desconhecidas, ela ficava ali com o mesmo fim, desbravar o desconhecido. Não sabemos o que ele fez, ela inventou a linha. Mas isso é só um mito, escrito por um curioso alguns milênios atrás. E se todo o escritor possui algo de mágico prestidigitador e nenhum mágico acredita em mágica, ele sabia estar mentido, criando um engodo. Uma trama na qual nos fiamos há muitos séculos.

O que importa mesmo é a linha que você desenha, o desafio que lhe é proposto. Como reconstruir o mundo a partir de um elemento simples, trivial até, que atravessa todos os outros, mas também os conjuga; que lhe dá forma, mas também textura; que acompanha com precisão os seus meandros infinitesimais, mas também os abre para uma indecisão constitutiva; que os arrasta em direções imprevisíveis? O mundo como um emaranhado de linhas. Privilegiamos a linha, concreta e metaforicamente pois ela se faz continuamente, pois ela está sempre no meio, pois ela corre e escorre entre as coisas, pois ela passa e faz passar coisas que antes não eram possíveis nem pensáveis. Mas também porque ela atinge o impensável, e por vezes o *invivível*.

Observe a baleia nadando. Ela e a água se sustentam, são corpos em movimento.

//Exercício 5/14 - corpos sutis//

As sombras dos seres formam, com o ar onde se movem, corpos sutis, mas consistentes. Suas figuras variam conforme seus desejos e angústias. Conforme nos pungem os desejos e os outros afetos, a sombra se figura. Assim se diz que forma é expressão. Observe a imagem e identifique, o movimento dos corpos, a direção das sombras. Fique atento a este exercício. Procure executá-lo com calma e paciência. Repita-o quantas vezes for necessário. A imagem é o signifiante da vida, existe em estado de suspensão oscilante, bailando entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido. Cada aparição de uma mesma imagem repetida oscilará de forma única.

Agindo com disciplina e obstinação, o bom observador conquistará seu objetivo, propiciando ao espectador pensar em muito mais do que realmente ele enxerga. O encontro com as imagens acontece nessa região nem consciente, nem inconsciente, nem livre, nem não livre, na qual, contudo, estão em jogo a consciência e a liberdade do homem. O humano se decide nesta terra de ninguém, entre o mito e a penumbra ambígua em que o vivente aceita confrontar-se com as imagens inanimadas que a memória histórica lhe transmite para restituir-lhes a vida. O ato de criação no qual o indivíduo - artista ou poeta, mas também o estudioso e, no limite, todo ser humano - se mede com as imagens tem lugar nessa zona. Somente no encontro com outro indivíduo vivente poderão as imagens readquirir vida. Para comprovar tal fato basta lembrar, mais uma vez, do mito, da moça que desenha a sombra do rapaz. A imagem/sombra é a imagem de alguém, tanto se assemelha quanto pertence a pessoa de quem é imagem. O que parece evidente no mito é que o propósito primário de basear a representação na sombra era fazer o ausente se tornar presente. Se por um lado a sombra real do homem amado, irá acompanhá-lo em suas viagens, por outro a imagem de sua sombra, capturada na parede, permanecerá como lembrança opondo-se ao movimento da jornada e tendo portanto valor conciliador. A sombra real acompanha quem parte, enquanto que seu contorno capturado de uma vez por todas na parede, imortaliza a presença em forma de imagem, captura o

instante e o faz perdurar. Não é tanto a sombra dele que ela captura, mas sombra dele para ela. Não é a forma da sombra dele que ela copia. A sombra dele é desforme. Uma sombra não pertence a ninguém. A sombra é o resultado de um estado de encontro. Uma fonte de luz específica, bloqueada por um corpo específico gera uma sombra única. A especificidade é gerada em uma situação contingente. A moça quis guardar a sombra dele no espaço que os reunia, dentro da casa em uma noite de expectativa. Tentar fazer a união perdurar. Temos falado muito sobre a prática artística e seu propósito de perdurar...

Podemos pensar que o assunto da história de Plínio seja não sobre formas eternas, mas sobre a sombra fugidia. A destinação da sombra vem a ser o busto, retrato em relevo, que preserva enquanto perdura o que de outra forma seria momentâneo e limitado à disposição e decadência do corpo do qual resulta. Ter sido depositado em um templo sugere um pacto com a permanência. A sombra, virou contorno na parede, marcou um local. O contorno ganhou preenchimento e forma tridimensional, argila modelada à semelhança do rapaz. A argila foi queimada virou um busto, ganhou durabilidade e portabilidade, foi encerrada em um templo onde teria tido uma existência calma e pacífica para todo o sempre, não fosse o fato do templo ter sido saqueado. Tudo tende a entropia.

Podemos ler a história como transmissão ou tradução: a transmissão do ser do sujeito (o amante da filha) para o substituto que está a crescente distância dele (sombra, contorno, relevo) marcando um movimento cada vez maior em direção a idealização. E nesta transição a partir das marcas, no plural, para o contorno que o movimento fundante em direção a idealização é feito ao nível daquilo que pode ser visualizado. Fazer o contorno das figuras, e incluir o montante certo do objeto que está sendo delimitado é um evento raro na realização artística. Pois o contorno precisará contornar a si mesmo para delimitar e sugerir outras partes atrás de si e mostrar aquilo mesmo que oculta.

Tudo paira na interpretação da frase “mostrar aquilo que oculta”. Significa que o contorno mostra o que não é visto de fato mas poderia ser, por exemplo, por dar a impressão de um corpo sólido que poderíamos mover. Ou implica que o contorno mostra

tsd.8.96

aquilo que a representação física oculta como físico, algo para além da verdade visível, ou seja, a ideia. Seria o contorno um meio de nos permitir passar do imperfeito ao perfeito, do tempo transcendente para o puro tempo do ser da ideia? No mito, que temos repetidamente citado, o sentido e a prática do contorno é dobrada: o contorno é a junção do traço para fazer a linha, observar as margens da sombra. Simultaneamente delimitando-a, tornando-a finita, e aperfeiçoando-a, levando-a da duração para a eternidade. Sua fundação constitui a forma do ser. Este é o sentido do ato criador do artista que mostra o que esconde. É um movimento interminável que se dá a conhecer pela linha.

O desenhista, numa poética da obra em movimento, pode perfeitamente produzir em vista de um convite à liberdade interpretativa, à feliz indeterminação dos resultados, à descontinua imprevisibilidade das escolhas subtraídas à necessidade, mas esta possibilidade para a qual se abre a obra é tal no âmbito de um campo de relações. Na obra em movimento negar que haja uma única experiência privilegiada não implica o caos das relações, mas a regra que permite a organização das relações. O ato de desenhar, a marca na parede, a argila trabalhada, o busto na situação do templo; a obra em movimento, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais. Não é um convite amorfo à intervenção indiscriminada, é um convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo é sempre aquele desejado pelo autor. Devemos ter cuidado com o que desejamos ou como.

oat.2.6162

O autor oferece ao fruidor uma obra a acabar: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo. Sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a sua obra, não outra, no sentido em que acredita que foi ele que a iniciou. E que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a sua forma, ainda que organizada por outro de um modo que não podia prever completamente. É como se ele recebesse formas de volta: lhe são doadas formas. Pois ele, substancialmente havia proposto algumas possibilidades já organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento. O desenho do amante permanecerá sendo do amante.

*

//Exercício 5/14 - corpos sutis//

//Exercício 6/14 - corpos ocultos//

Repetir exercício após exercício é entediante. Repetir o mesmo exercício várias vezes, mais ainda. Não desanime.

Eu gosto de coisas entediantes. Digo e repito. Mas isso não quer dizer que eu não me entedie com elas. O que eu penso ser entediante pode não ser o que você acha entediante. Eu nunca consegui assistir os mais populares shows de tv porque eles são essencialmente a mesma trama os mesmos planos e os mesmos cortes vez após vez após vez, com diferenças mínimas. A maioria das pessoas adora assistir a mesma coisa básica, desde que os detalhes sejam ligeiramente diferentes. Para mim é o oposto: se eu vou sentar e assistir a mesma coisa que vi na noite anterior, não quero que ela seja essencialmente a mesma — eu quero que seja **exatamente** a mesma. Porquê quanto mais você olha para uma mesma coisa, mais o significado dela vai embora, e melhor e mais vazio você se sente.

Hoje, tanto a psicologia como a fenomenologia falam de ambiguidades perceptivas como possibilidades de colocar-se aquém da convencionalidade do conhecer habitual para colher o mundo com o viço de possibilidades que antecede cada estabilização devida ao uso e ao hábito. Já ouvir dizer que o cotidiano se faz com um sem número de estratégias de caça imprevistas. Cada momento de vida consciente tem um horizonte que varia com a mudança da sua conexão e com mudança da sua fase de desenvolvimento. Um cubo, por exemplo, deixa aberta uma variedade de determinações, pelos lados que não são atualmente vistos, entretanto é apreendido exatamente como um cubo, especificamente como colorido, áspero etc., mesmo antes de explicitações ulteriores, e cada determinação em que ele é apreendido deixa sempre abertas outras tantas determinações particulares. Este ‘deixar aberto’ já é, antes mesmo das efetivas determinações ulteriores que talvez nunca sejam feitas, um momento contido no relativo momento de consciência, e é justamente o que constitui o horizonte. O existente não pode reduzir-se a uma série finita de manifestações, pois cada uma delas está em relação com um sujeito em contínua mutação. Assim, de

forma mais complexa, um objeto não somente apresenta diversos perfis, mas são possíveis pontos de vista diversos sobre um único perfil. O objeto, para ser definido, deve ser transcendido em direção à série total da qual ele, enquanto uma das possíveis aparições, é membro.

Nesse sentido, ao dualismo tradicional de ser e parecer substitui-se uma bipolaridade de finito e infinito, de tal modo que o infinito se põe no próprio coração de cada ato perceptivo e caracteriza cada momento de nossa experiência cognoscitiva. Cada fenômeno é “habitado” por certa potência, a potência de ser desenvolvido numa série de aparições reais ou possíveis. O problema da relação do fenômeno com seu fundamento ontológico, dentro de uma perspectiva de abertura perceptiva, transforma-se no problema de relação do fenômeno com a pluralidade das percepções que dele podemos ter. Esta situação acentua-se, você poderá perguntar-se: como pode uma coisa apresentar-se verdadeiramente a nós, já que a síntese nunca se completa... Como posso ter a experiência do mundo como de um indivíduo existente em ação, quando nenhuma das perspectivas segundo as quais o vejo consegue esgotá-lo e quando os horizontes estão sempre abertos? A crença na coisa e no mundo não pode senão subentender a presunção de uma síntese acabada. Este acabamento torna-se impossível pela própria natureza das perspectivas a correlacionar, pois cada uma delas remete continuamente através de seus horizontes a outras perspectivas. A contradição que encontramos entre a realidade do mundo e seu inacabamento é a própria contradição entre a ubiquidade da consciência e seu engajar-se num campo de presença. Essa ambiguidade não é uma imperfeição da consciência ou da existência, mas é sua própria definição. A consciência, que passa por ser o lugar da clareza, é, ao contrário, o próprio lugar do equívoco. Aqui a obra é “aberta” como é “aberto” um debate: a solução é esperada e auspiciada, mas deve brotar da ajuda consciente do público. A abertura faz-se instrumento de uma pedagogia revolucionária.

Tais são os problemas que a fenomenologia coloca na própria base de nossa situação de homens no mundo; propondo ao artista, assim como ao filósofo e ao psicólogo, afirmações que não podem deixar

de ter uma função de estímulo à sua atividade formativa. É essencial à coisa e ao mundo apresentarem-se como 'abertos', prometerem sempre 'algo mais a ver. Essa é a natureza do desenho. A natureza do desenho não é senão a natureza do equívoco.

Logo compreendi que em meu desenho não cabia o arrependimento. No desenho não há conserto nem esconderijo para um gesto duvidoso. Até a linha mais leve ou a marca mais tênue é como uma profunda incisão irreversível. Para desenhar é sempre necessário uma certa dose de coragem e determinação. É preciso ser um pouco temerário. É necessária uma atitude contundente perante o fazer e saber correr os riscos que cada trabalho apresenta. Quando hoje você opera a partir dos limites entre o equilíbrio e a instabilidade, quando tensiona o limite de permanência e fragilidade das coisas, está transportando para o mundo físico e concreto o perigo que um gesto gráfico carrega e a precisão que ele requer. Ao perceber que, no desenho, a superfície material de um papel pode estar simultaneamente presente e ausente, ser opaca e transparente e que, apesar de toda a materialidade de uma linha, há sempre um *quantum* de impalpabilidade na imagem que ela cria, o desenho se transforma em território, no qual a dialética entre a concretude das coisas e a imaterialidade da imagem é sempre problematizada.

Essa imagem à qual me refiro é a manifestação de um olhar que opera a partir da dinâmica entre o visível e o inteligível. Com ele transformamos a fisicalidade do mundo numa espécie de visão evanescente, cuja substância parece ser puramente mental. Por exemplo, são somente a distância, a luz e a atmosfera que subtraem das montanhas seu volume, seus acidentes, seu peso e sua cor, ou é meu olho - conduzido pela imaginação - que as transporta para uma dimensão espacial e material indefinida?

Na nossa vida cotidiana, o espaço que separa a produção do consumo se estreita dia a dia.

*

//Exercício 6/14 - corpos ocultos //

//Exercício 7/14 - pânico//

Não posso evitar. Sempre que vejo um tubarão lembro dessa história. Em certo sentido a imagem deste exercício é uma história. Era um verão quente em uma pequena ilha, uma comunidade cuja principal fonte de renda era o turismo. Quando o xerife recém chegado descobre evidências de um ataque de tubarão sua primeira reação é fechar a praia aos banhistas. A atitude não é bem recebida pelo prefeito e os empresários locais. O xerife é dissuadido por ele apenas para se arrepender depois quando, no final de semana, um jovem é morto pelo predador. A mãe do garoto promete uma grande recompensa para quem matar o tubarão. A cidade se vê então inundada por pescadores e caçadores amadores. Um pescador local, com muita experiência na caça a tubarões se oferece para caçar a criatura. Logo o pescador, o xerife e um biólogo se precipitam ao mar em busca do grande tubarão branco. Como o xerife sucintamente supõe após o primeiro encontro com a criatura, ele irão precisar de um barco maior.

A história, merecedora de elogio e admiração, deverá com seus atrativos se apresentar de tal forma enfeitada e agradável que conquistará, pelo deleite e movimento de alma, a todos. A primeira coisa que proporciona prazer na história provém da variedade e copiosidade das coisas. Na comida e na música, a novidade e a abundância agradam à medida que sejam diferentes do antigo e do habitual. A alma se deleita com a copiosidade e a variedade. Na imagem temos um tubarão, e peixes, e água, e luz tremeluzente. Para mim é muito copiosa a história em que se misturem velhos, jovens, meninos, mulheres, meninas, criancinhas, frangos, gatinhos, passarinhos, cavalos, ovelhas, construções, províncias e todas as coisas semelhantes. Aprecio toda e qualquer riqueza que pertença à história.

A copiosidade do desenhista acarreta muita satisfação, o espectador se detém a olhar todas as coisas. Mas eu gostaria que essa riqueza composta de uma certa variedade fosse também moderada e grave de dignidade e discrição. Crítico severamente aqueles que, querendo parecer copiosos, não deixam nada

vazio. Isso não é composição, mas confusão dissoluta que se alastra. Não se trata de preencher espaços vazios. Quem sobretudo deseja a dignidade na sua história terá prazer na solidão. Há espaços entre o tubarão, os peixes, a água e a luz tremeluzente.

O desafio deste exercício é desenhar tudo isso com a linha. A história a ser desenhada é dramática, lembra a história da busca a baleia branca, ameaçadora e mortal. O próprio ato de desenhar esta história já oferece risco. Admite-se facilmente que há perigo nos exercícios físicos extremos, mas o pensamento também é um exercício extremo e rarefeito. No desenho podemos encontrar ambos. Desde que se pensa se enfrenta necessariamente uma linha onde estão em jogo a vida e a morte, a razão e a loucura, e essa linha nos arrasta. Só é possível pensar sobre esta linha de feiticeira. Existe uma chance, não se é forçosamente perdedor, não se está obrigatoriamente condenado à loucura ou à morte.

Podemos distinguir esquematicamente três tipos de linha: a linha dura, a linha flexível, a linha de fuga. A linha dura ou segmentária é aquela que recorta nossa vida em segmentos bem delimitados: criança ou adulto, trabalhador ou empresário, homem ou mulher, branco ou negro, centro ou periferia - são os códigos binários ou representações molares que nos definem. A linha flexível diz respeito a microdesvios, limiares ínfimos, molecularidade das crenças e desejos, da percepção e dos afetos: é todo um mundo de agitações e variações, de franjas incertas e pequenas mutações intensivas. Por fim, a linha de fuga ou nômade é aquela que foge e faz fugir um mundo, como se alguma coisa nos levasse, através dos segmentos, através de nossos limiares, em direção de uma destinação desconhecida, não previsível, não preexistente. Como a linha baleeira, a linha de feiticeira, sempre se lança sobre um alvo fugidio.

As três linhas são imanentes, estão emaranhadas. Elas nos definem e nos constituem, mas também nos arrastam para longe de nós mesmos. Elas nos prendem ou nos liberam, nos cristalizam ou inventam para nós uma saída. Cartografar essas linhas, seja na vida individual ou coletiva, é uma tarefa incessante e criadora - a própria criação poderia ser definida

como o traçado dessas linhas. Arrastado pelo que ele desconhece, o desenhista pode ser equiparado ao baleeiro. Pois o pensamento não é da ordem da contemplação, mas da vertigem. Não leva à segurança, mas expõe ao risco. No fundo, o pensamento não resulta da boa vontade do pensador em relação à verdade, mas provém da força do mundo e de sua coerção (só pensamos “forçados” a pensar, involuntariamente). Por isso o pensamento põe em xeque o pensador e sua inteireza.

O que é essa linha de baleeiro? É difícil falar disso. Não é uma linha abstrata, embora ela não forme nenhum contorno. Não está no pensamento mais do que nas coisas. Está em toda parte onde o pensamento enfrenta algo como a loucura e a vida, algo como a morte. Ela se encontra em qualquer molécula, nas fibras nervosas, nos fios de teia de aranha. É capaz de nos levar ou nos estrangular quando ela se desenrola. Creio que cavalgamos tais linhas cada vez que pensamos com suficiente vertigem ou que vivemos com bastante força.

//Exercício 8/14 - nú//

Perceba que falamos aqui do ato de olhar não apenas como o dirigir os olhos para perceber o “real” fora de nós. Aqui é, tantas vezes, sinônimo de cuidar, zelar, guardar. Ações que trazem o outro para a esfera dos cuidados do sujeito: olhar por uma criança, olhar por um trabalho, olhar por um projeto. O desenhista olha, traz para si, tateia um campo e delimita dentro do alcance do seu olho o quê estará sob seus cuidados. O que os olhos não vêem, o coração não sente. Não por acaso, o italiano *guardare* e o francês *regarder* se traduzem precisamente por olhar. Estar de olho, ficar de olho, não perder de olho marcam um grau de interesse do sujeito que beira a vigilância. O olho cioso é inventivo. A gelosia é uma grade estreita feita no olho da parede pelo olho do amante que não suporta ver a amada ser vista pelo olho do outro. Zeloso, *jalous*, *jealous*, *geloso*, zeloso, cioso (de “cio”) são a mesma palavra e o mesmo olhar. O olhar conhece sentindo (desejando ou temendo) e sente conhecendo. Está implantado na sensibilidade, na sexualidade: a sua raiz mais profunda é o inconsciente, a sua direção é atraída pelo imã da intersubjetividade. O olhar condensa e projeta os estados e os movimentos da alma. Às vezes a expressão do olhar é tão poderosa e concentrada que vale por um ato.

Quando olhamos um desenho, independente da escala, somos atraídos para perto, nós entramos no espaço íntimo do trabalho, e isto é o mais próximo possível que podemos chegar do pensamento do artista. É um ato de escrutínio. Retraçar os movimentos entre os olhos e a mão do desenhista é um dos profundos prazeres do olhar, nos conecta com o reconhecimento de nossos atos passados. Todos já fizemos rabiscos e garatujas enquanto falamos ao telefone. Há um mundo de ações gráficas na memória de todos. Por justapor desenhos, grandes e pequenos na parede, em pastas e cadernos ou empilhados em vitrines, como tenho feito e incentivado que outros o façam, pretendo apontar uma correspondência com esta interioridade e ao mesmo tempo questioná-la.

Eu sempre achei inspiração em modelos de pensamento não

linear, que propõe um espaço de flutuação e relações sobrepostas e permitem uma incerteza e um jogo entre as partes, penso o desenho como este tipo de modelo. Os fenômenos não mais estão concatenados uns aos outros segundo um determinismo consequente, cabe a quem olha colocar-se voluntariamente no centro de uma rede de relações inexauríveis, escolhendo, por assim dizer, ele próprio (embora ciente de que sua escolha é condicionada pelo objeto visado), seus graus de aproximação, seus pontos de encontro, sua escala de referências. Você deve dispor-se a utilizar simultaneamente a maior quantidade de gradações e de dimensões possíveis, a dinamizar, a multiplicar, a estender ao máximo seus instrumentos de assimilação.

Fica sublinhada, como se disto houvesse necessidade, a convergência de todo o nosso discurso para um único ponto de interesse: a problemática da obra “aberta” no mundo contemporâneo. Não só no contemporâneo. Basta lembrar novamente do mito de origem do desenho, da filha de Butades que contorna a sombra de seu amante. A ação da filha performou uma transição de um sentido do índice para o outro. A sombra é um signo indicial enquanto mantém uma relação de causa e efeito. É um signo do amante enquanto o amante causar a obstrução da luz e projetar a sombra. Mas casualidade, é apenas uma maneira de definir o índice. O índice também pode ser do tipo “embreador”, um certo tipo de expressão linguística vazia que deriva seu sentido do contexto em que é performado, como “isto”, “aquilo”, “agora”, e os pronomes pessoais. Se a sombra é um signo indicial produzido casualmente, as marcas com as quais a filha a circunscreve funcionam mais como índice linguístico: “Esta é a sua sombra”. Na transição de sombra para marca a ambivalência do signo indicial está aberta: é a uma vez contextual e desapegada.

A sombra é o rastro da outra pessoa. As ações da filha e do pai abrem a questão de qual seria o comportamento apropriado em relação ao rastro dos outros, e de como o desenho poderia ser entendido como este comportamento. É a marca um traço? Ou o traço de um traço? Ou o traço resulta da marca? Ou oblitera a marca? Em jogo está a questão da relação da marca desenhada com aquele que a deixa e aquele que a recebe. A marca mediaria,

criaria um “entre” que tanto divide e reúne, ou é um traço de alteridade fora de qualquer possibilidade de mediação? Poderíamos argumentar que, enquanto o índice chama atenção para o espaço tempo da sua ocorrência, o traço perturba a esfera da manifestação onde ocorre: ele vem de outro lugar, de uma dimensão totalmente diversa, de exterioridade absoluta?

A medida em que envolve a questão do traço e sua relação com a imanência, o desenho marca o cruzamento entre a ética e a estética. E como local de partida, é também lugar do luto. É a sombra, então, o traço da outra pessoa, antes de ele ser o objeto que ela deseja? O problema em tomar a sombra por traço é duplo. Primeiro, o outro precisa estar presente para produzir a sombra. A sombra se torna marca de uma presença que é espacial. A questão é: podemos entender o traço, distinto da marca, baseado na presença, como a ausência determinada por uma falta ou uma presença deficiente? Segundo, seria ainda o traço objetificado o traço do outro, e portanto um traço em tudo distinto da marca? Não seria ao invés disso o resultado do trabalho de objetificação do artista?

A figuração que ela desenha ao redor da sombra, como que para segura-lo, é a expressão de seu desejo que ao mesmo tempo anula o estado de sua (dele) manifestação. Mas com o seu toque ela o faz aderir àquela parede, para não abandoná-la. Então o pai chega e cobre com barro a circunscrição feita por sua filha. Ele reivindica para si o direito e a legitimidade da criação por formar com matéria primária. A genealogia da origem deve vir por meio dele, como pai inventor (no mito a afirmação do direito do patriarcado). Ele cria a semelhança, adicionando ao contorno dela, substituindo a sombra por algo que pode ser destacado, conservado por meio da queima em um templo, como em um arquivo. Por outro lado, uma ação violenta obliterou a marca feita por ela, e por outro foi lhe dado um generoso presente, a possibilidade de desprendimento, de separação em um índice com corpo próprio e autonomia.

O modelo de nossa imagem é do sexo feminino. Perceba o movimento da alma da modelo. Levita no ar sutil que lhe envolve. Com delicados traços reproduza essa leveza e lhe dê autonomia.

Repare que a leveza não é a falta de matéria, mas um atributo da carne que paira inconsciente esperando o momento de voltar a razão. Enquanto isso sua pele sonha sob o seu olhar.

//Exercício 9/14 - autorretrato//

Se o ato de desenhar tende ao autorretrato, propomos este exercício: o enfrentamento do próprio olhar, dos seus próprios olhos, do olho. O olho, abertura da planta e do bicho, à flor da pele, é dotado dos atributos próprios da criatura sensível. O olhar é frio, quente, viscoso, duro, brando, caricioso, ríspido, doce, amargo, ácido. É cúvido. “Olho gordo”, se há sinais de ganância. E “olho comprido” ou “olho bichento”, se o desejo voraz é manifesto. É parado, “olho de sapo”, “olho de peixe morto”. Agudo, “olho de lince”. Se é terno, “olho de pomba”. Se infiel ou suspeito, “olho de gato”. Tímido, “olho de coelho”. É cruel, “olho de cobra”. Sensual, “olho de macaca”. Se é triste e baço, “olho de vaca laçada”. “Olhos de ressaca”, quando a melancolia encanta como um feitiço.

O ato de desenhar é um ato crítico, os olhos selecionam. O desenhar se assemelha ao ato de buscar origens e definições. O trabalho do desenhista, o seu trabalho é como o de um filósofo, ambos escrutinam seus objetos de estudos até os olhos doerem.

A cisão entre poesia e filosofia testemunha a impossibilidade da cultura ocidental de possuir plenamente o objeto do conhecimento. O problema do conhecimento é um problema de posse, e todo o problema de posse é um problema de gozo, ou seja de linguagem. No exercício passado falamos sobre gelosia, o ciúme, e também o olhar cioso. Na nossa cultura, na “esquizofrenia” do homem ocidental, o conhecimento está cindido entre um pólo estático-inspirado e um pólo racional-consciente, sem que nenhum dos dois nunca consiga reduzir integralmente o outro. Na medida em que aceita passivamente tal cisão, a filosofia deixou de elaborar uma linguagem própria, como se pudesse existir um “caminho régio” para a verdade que prescindisse do problema da sua representação, e a poesia não se deu um método nem sequer uma consciência de si. O que dessa forma acaba sendo suprimido é que toda a autêntica intenção poética se volta para o conhecimento, assim como todo verdadeiro filosofar está sempre voltado para a alegria. O ato de desenhar, enquanto um ato crítico, trabalha no espaço desta cisão. Esta situação da crítica pode ser expressa na fórmula segundo a qual ela não representa nem conhece seu

objeto, mas conhece a sua representação. À apropriação sem consciência e à consciência sem gozo, a crítica contrapõe o gozo daquilo que não pode ser possuído e a posse daquilo que não pode ser gozado. O que fica fechado na “estância” da crítica é nada, mas esse nada, esse vazio, contém a inapreensibilidade como o seu bem mais precioso.

Ressaltamos que nomear um objeto é suprimir três quartos da fruição do poema, que é feita da felicidade de adivinhá-lo pouco a pouco. Sugerir-lo ... eis o sonho... Nas páginas seguintes, busca-se, pois, o modelo do conhecimento dessas operações, como o desespero do melancólico ou a renegação do fetichista. O desejo nega e, ao mesmo tempo, afirma o seu objeto e, desse modo, consegue entrar em relação com algo que não poderia ser nem apropriado, nem gozado de outra maneira. Tal modelo forneceu o campo, tanto para um exame da transfiguração dos objetos humanos, realizada pela mercadoria, quanto para a tentativa de voltar a encontrar um modelo do significar que escapasse da posição primordial do significante e do significado que domina toda a reflexão ocidental sobre o signo. É nessa perspectiva que alcança seu sentido próprio a reconstrução, que ocupa o lugar central nesta investigação, do fantasma. Talvez o desenho seja o modelo de operação do desejo mais apropriado para tal (re)construção, pelo menos para nós.

Podemos trabalhar com uma “topologia do irreal” que nos permita pensar o “lugar” não como algo espacial, mas como algo mais originário que o espaço; como pura diferença, a que corresponde o poder de fazer com que algo que não é, de certa maneira seja, e aquilo que é, por sua vez, de algum modo não seja”. A exploração topológica no desenho deverá estar constantemente orientada sob a luz da utopia. Quem apreende a máxima irreabilidade, plasmará a máxima realidade.

epf.7.1314.1

oat.6.46

epf.8.1314.2

epf.9.15

oor.fdo.9.78

epf.6.1213

/Curso de desenho por correspondência/
/F4 - Modelo Vivo/

//Exercício 9/14 - autorretrato//

//Exercício 10/14 - mamífero//

Neste fascículo sobre o desenho de modelo vivo tratamos da matéria como imagem, de como dar corpo à imagem, sem esquecer que a imagem é também história. E a história é a maior obra do desenhista, e estabelecemos que nela deve haver a copiosidade e a elegância de todas as coisas. Devemos nos esforçar para saber representar não apenas um homem mas também cavalos, cães e todos os outros animais. Quando uma obra apresenta diversos pretextos, muitos significados e sobretudo muitas faces e muitas maneiras de ser compreendida e amada, então certamente ela é interessantíssima, então é uma cristalina expressão de uma personalidade.

Observe atentamente a lebre, pondere sobre sua forma. A imagem alude àquilo que a lebre torna visível para nos todos quando ela faz a sua toca. Ela se enterra, um movimento de encarnação. É isso que faz a lebre: encarnar-se fortemente dentro da terra; esfregar, bater, cavar na matéria terra; por fim penetra a lebre nas leis da terra coisa que o homem só pode realizar radicalmente por meio da imaginação (ou da morte). Nesse trabalho o pensamento humano é aguçado e então transformando, tornando-se revolucionário. A lebre adquire corpo, nossa imagem adquire carne, por meio de um pensamento radicalizante.

A prática frutiva é uma das operações do pensamento radical e como tal abre, com efeito, um capítulo de cultura bem mais amplo, e, nesse sentido, não pertence somente à problemática da estética. A poética da obra em processo instaura um novo tipo de relação entre artista e público, uma nova mecânica da percepção estética, uma diferente posição do produto artístico na sociedade. Abre uma página da sociologia e da pedagogia, além de abrir uma página da história da arte. Levanta novos problemas práticos, criando situações comunicativas, instaura uma nova relação entre contemplação e uso da obra de arte. Esclarecida em seus pressupostos históricos e no jogo de referências e analogias que a aparentam com vários aspectos da visão contemporânea do mundo. Esta situação da arte é agora uma situação em via de

desenvolvimento, que, longe de estar completamente explicada e catalogada, oferece uma problemática em mais níveis. Em suma, uma situação aberta e em movimento.

O desenho ocupa-se do real. Coloca em dúvida todas as concepções de realidade. Transformando sempre a realidade em fachada, em representação e em construção. Mas também inserindo a questão sobre o porquê dessa construção; mantendo-se como prática aberta e em movimento, mantém-se verbo.

As imagens, como a da lebre, tem a capacidade de reunir sujeitos na produção de sentido. O contexto social atual cria espaços específicos e pré-estabelecidos que limitam as possibilidades de troca entre os sujeitos. Na sua constituição uma imagem pode abrir um espaço para as relações humanas, um espaço de interstício social, que sugere possibilidades de intercâmbio distintas das vigentes no sistema. O desenho e o desenhar tem a predisposição de, no campo do comércio das representações, criar espaços livres, durações cujo ritmo se contrapõe ao que impõe a vida cotidiana, favorecendo um intercâmbio humano diferente daquele das zonas de comunicação impostas.

No espaço do interstício social, o artista deve assumir os modelos simbólicos que expõe. Toda a representação encaminha valores para a sociedade, mas o desenho cria modelos, e não propriamente representações. O desenho deve se inserir no tecido social mais do que representá-lo. Desenhar é produzir encontros.

oat.8.6566

ppn.1.48

erl.20.16

erl.21.17.1
erl.22.17.2

dap.20.17

oat.7.45

eda.cjb.1.121

//Exercício 11/14 - animal vertebrado//

O animal da figura é da classe dos vertebrados. Sua escala é a de um objeto, um que pode ser segurado com as mãos. A união entre os planos de seu corpo é simples e fornece a totalidade de um conjunto em um movimento orgânico. Se me perguntam quantos movimentos o bicho pode fazer, respondo que não sei, e você também não sabe, mas o bicho sabe. É sempre arriscado sustentar que a metáfora ou o símbolo poético, a realidade sonora ou a forma plástica constituem instrumentos de conhecimento do real mais profundos do que os instrumentos proporcionados pela lógica. O conhecimento do mundo tem na ciência seu canal autorizado, e toda aspiração do artista à vidência, ainda que poeticamente produtiva, contém sempre algo de equívoco. A arte, mais do que conhecer o mundo, produz complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal. Toda forma artística pode perfeitamente ser encarada como metáfora epistemológica: em cada século, o modo pelo qual as formas da arte se estruturam reflete o modo pelo qual a ciência ou, seja como for, a cultura da época vê a realidade.

Amar um animal é muito similar a amar um objeto. Olhe para imagem com desejo, se enamore do bicho antes de desenhá-lo. Cada bicho é uma entidade orgânica que se revela totalmente dentro de seu tempo interior de expressão. É um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma integração total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o animal não há passividade, nem sua nem dele. Acontece uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas.

Não é um corpo externo, mas uma imagem interior, ou melhor, o fantasma impresso, através do olhar, nos espíritos fantásticos, que é a origem e o objeto do enamoramento. Só a elaboração atenta e a descomedida contemplação desse fantasmático simulacro mental é capaz de gerar uma autêntica paixão amorosa. O objeto de nossa imagem, ou a própria imagem, é sem dúvida um fetiche. Como presença o objeto-fetiche é também sem sombra de dúvida, algo concreto e até tangível; mas como presença de uma ausência, é, ao mesmo tempo, imaterial intangível, por remeter

continuamente para além de si mesmo, para algo que nunca se pode possuir realmente. O comportamento do produtor em seu conjunto de disposições e atos conferem a obra a sua pertinência no presente. O transparente da obra de arte nasce porque os gestos que a formam à informam, eleitos ou inventados livremente, formam parte de seu tema.

Qualquer produção quando chega no circuito de trocas toma uma forma social que não tem nada que ver com a sua utilidade original: adquire um valor de troca que cobre e esconde parte da sua natureza primeira. Um desenho não tem nenhuma função útil a priori, não porque seja socialmente inútil, mas porque está disponível, flexível, em direção ao infinito.

Essa ambiguidade essencial do fetiche explica perfeitamente o fato que o fetichista tende infalivelmente a colecionar e a multiplicar os seus fetiches, assim como o desenhista multiplica sua coleção de desenhos. Precisamente por ser negação e sinal de uma ausência, o fetiche é algo substituível ao infinito, sem que nenhuma das suas sucessivas encarnações possa algum dia esgotar completamente nada de que é a cifra. Por mais que o desenhista multiplique as provas da sua presença e acumule um harém de objetos, o fetiche lhe foge fatalmente entre as mãos e, em cada uma de suas aparições, celebra sempre e unicamente a própria mística fantasmagórica.

A obra fechada e unívoca do artista medieval refletiu uma concepção do cosmo como hierarquia de ordens claras e predeterminadas. A obra como mensagem pedagógica, como estruturação monocêntrica e necessária (inclusive na própria férrea constrição interna de metros e de rimas), reflete uma ciência silogística, uma lógica da necessidade, uma consciência dedutiva pela qual o real pode manifestar-se aos 'poucos, sem imprevistos e numa única direção, partindo dos princípios primeiros da ciência que se identificam com os princípios primeiros da realidade. A abertura e o dinamismo barrocos assinalam, justamente, o advento de uma nova consciência científica: a substituição do tátil pelo visual. O prevalecer do aspecto subjetivo, o deslocar-se a atenção do ser para a aparência dos objetos nos lembra as novas filosofias e psicologias da impressão e da sensação, o empirismo que resolve numa série de percepções a realidade aristotélica da substância. Por outro lado, o abandono do

centro necessitante da composição, do ponto de vista privilegiado, acompanha a assimilação da visão copernicana do universo, que eliminou definitivamente o geocentrismo e todos os seus corolários metafísicos. No universo científico moderno, assim como na construção ou na pintura barrocas, as partes aparecem todas dotadas de igual valor e autoridade, e o todo aspira a dilatar-se até o infinito, não encontrando limites ou freios em nenhuma regra ideal do mundo, mas participando de uma geral aspiração à descoberta e ao contato sempre renovado com a realidade.

A “abertura” de hoje reflete, a seu modo, um novo trabalho da cultura que vem descobrindo horizontes inesperados. Cumpre lembrar certos projetos sobre a decomponibilidade polidimensional do livro que de bloco unitário dividi-se em planos reversíveis e geradores de novas profundidades através da decomposição em blocos menores, por sua vez móveis e decomponíveis. Tal entendimento se relaciona ao universo das novas geometrias não-euclidianas em consonância com o próprio cerne da prática artística, a tendência a um movimento contínuo. A prática do desenho expõe os modos de intercâmbio social, o interativo através da experiência estética proposta à visão, e o processo de comunicação em sua dimensão concreta de ferramenta que permite unir indivíduos.

Antes de ecerrarmos este exercício é preciso alertá-lo para um destino muito comum entre os desenhistas, o desenvolvimento da melancolia. A associação tradicional da melancolia com a atividade artística encontra a sua justificação precisamente na exacerbada prática fantasmática, que constitui a sua característica comum. Ambas põem-se sob o signo do *spiritus phantasticus*, o corpo sutil que não apenas proporciona o veículo dos sonhos, do amor e dos influxos mágicos, mas aparece também íntima e enigmaticamente ligado às mais nobres criações da cultura humana. Os desenhistas querendo imitar-lhes, precisam manter os fantasmas presos no intelecto para os expressarem da mesma maneira como antes os tinham visto presentes. E isso não só uma vez, mas continuamente, sendo esse o seu exercício. É por manterem de tal modo a mente abstrata e separada da matéria que surge a melancolia, o fantasma da mente e sua expressão nunca se encontram, a não ser- como dupla projeção. Mas não tenha

medo, este estado de espírito tem suas qualidades, dizem que significa também engenho e prudência, porque quase todos os engenhosos =e prudentes foram melancólicos. É o que dizem.

oat.11.5253

erl.24.51 oat.10.5455

//Exercício 12/14 - coletor//

Perceba o espaço vazio da garrafa, como o espaço externo conforma o interno e vice-versa. Desenhe o espaço vazio, aquele que está aberto a ocupação, um corpo em potência. Entre o termo significativo que é um corpo e o objeto designado pela palavra, que também é um corpo, uma ponte liga a palavra à coisa, trata-se do sentido. O espaço vazio comporta sentido. Ele pode ser classificado como incorporeal e é sem dúvida, o lugar do exprimível. Que faz o exprimível? Ele insere um espaço entre palavras e coisas. É exatamente o espaço de ligação, aquilo que torna possível a passagem de um ao outro. Então, mesmo que o termo significativo permaneça como corporal, em estado bruto grafite sobre papel, o sentido é o resultado de uma elaboração do pensamento e, nesse aspecto, provindo de um trabalho invisível, intangível. Feito de lembranças, de costumes, o sentido advém à palavra por um caminho do pensamento. Esse caminho é uma passagem, como o lugar e, assim como ele, é incorporeal.

Todos os exemplos de práticas artísticas em movimento apontados revelam este aspecto fundamental pelo qual elas surgem, apesar de tudo, como “obras” e não como coágulos de elementos casuais prontos a emergir do caos em que estão, para se tornarem uma forma qualquer. O dicionário, que nos apresenta milhares de palavras com as quais livremente podemos compor poemas e tratados físicos, cartas anônimas ou listas de gêneros alimentícios, é muito “aberto” a qualquer recomposição do material que exhibe, mas não é uma obra. A abertura e o dinamismo de uma obra consistem em tornar disponíveis várias integrações e complementos produtivos concretos, canalizando-os a priori para o jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados diversos e múltiplos. Quando se fala em obra de arte nossa consciência estética ocidental exige que por “obra” se entenda uma produção pessoal que, embora as fruições variem, mantenha uma fisionomia de organismo e manifeste, qualquer que seja a forma pela qual for entendida ou prolongada, a marca pessoal em virtude da qual consiste, vale e comunica. Essas observações devem ser feitas do ponto de

vista teórico da estética, a qual considera a variedade das poéticas mas aspira, afinal, a definições gerais - não necessariamente dogmáticas e eternas - que permitam aplicar homogeneamente a categoria “obra de arte” a múltiplas experiências. Exigência válida que visa a reencontrar, mesmo na evolução histórica dos gostos e das atitudes perante a arte, uma constância de estruturas fundamentais dos comportamentos humanos. A explicação sobre um trabalho é sempre buscada no homem ou mulher que o produziram, como se sempre houvesse no final, através de uma mais ou menos transparente alegoria da ficção, a voz de uma única pessoa, o autor confiando em nós.

As obras “abertas” enquanto em movimento se caracterizam pelo convite a fazer a obra com o autor. Como gênero da espécie “obra em movimento” existem aquelas obras que, já completadas fisicamente, permanecem contudo “abertas” a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos. Cada desenho, ainda que produzido em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberto a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal.

O autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado da obra: obra e autor ficam automaticamente em uma mesma linha que os divide em antes e depois. Pensava-se que o autor nutre o trabalho, que é dizer que ele existe antes dele, pensa, sofre, vive para ele, está na mesma relação de antecedente com a obra como um pai para o filho. Em completo contraste o escritor moderno nasce simultaneamente com o texto, não está de forma alguma equipado com um ser que precede a sua fatura, não é sujeito de nenhuma obra como predicado; não há nenhum outro tempo do que aquele da enunciação e cada trabalho é eternamente inscrito aqui e agora. A escrita, o desenho, a pintura, não podem mais designar uma operação de registro, notação, representação, descrição (como diriam os clássicos); ao invés disso, designam exatamente o que os linguistas chamaram de performativo, uma forma verbal rara (exclusivamente dada na primeira pessoa e no presente do indicativo) cujo enunciado não tem outro conteúdo (não contém nenhuma outra proposição) que o ato pelo qual é

proferida — algo como o “Eu declaro” dos reis ou o “Eu canto” dos poetas.

Podemos ponderar que tanto a escrita quanto o desenho sejam a destruição de cada voz, de cada ponto de origem. São o espaço neutro, composto, oblíquo onde nosso objeto nos escapa; o negativo onde toda a identidade é perdida, começando pela identidade mesma do corpo do texto. Não há dúvida de que sempre tenha sido assim. Assim que um fato é narrado não mais com vistas a agir diretamente sobre a realidade mas intransitivamente, por assim dizer, finalmente fora de qualquer função outra da própria prática do símbolo mesmo, está desconexão ocorre. As vozes perdem sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa. Para nós, é a linguagem que fala, não o autor; desenhar, é através do pré-requisito de uma impersonalidade, alcançar o ponto onde apenas a linguagem performa, e não o eu. Desenhar enquanto verbo intransitivo. Todos os verbos precisam de uma agente provocador que dê continuidade ao exercício da linguagem, que em última análise é sempre uma construção humana, ainda que seja um diálogo entre matérias sensíveis (seria muito supor que a linguagem tenha vida própria?).

Tendo enterrado o autor, já não podemos acreditar, de acordo com a perspectiva patética de nossos predecessores, que nossa mão seja muito lenta para nosso pensamento ou paixão. Para nós ao contrário, a mão, apartada de qualquer voz, suportada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem — ou que, pelo menos, não tem origem outra que a linguagem mesma, linguagem que incessantemente chama a atenção para todas as origens.

O coletor, esse espaço em construção, que recebe, é como este da imagem. Antes de mais nada, o que possibilita a ocorrência de uma significação, seu acontecimento na medida em que o que é dizível ou exprimível pode ser dito ou expresso sem obrigatoriamente dever ser. Nada obriga o espaço a conter, ser contido, coletar ou receber. Nenhuma determinação, nada além do espaço livre da aptidão. Se ele tem um destino, esse destino é, ao oferecer esse espaço vazio, ser aniquilado pela forma que surge em sua ocupação. Como toda condição, nada

subsiste além de uma presença invisível que só uma atenção constante pode desalojar. Os autores podem apenas imitar um gesto que é sempre anterior, nunca original. Seu único poder é misturar escritas, confrontar uns aos outros, de maneira a nunca sossegar em nenhuma delas. Se quiser expressar a si mesmo, deve no mínimo saber que esta coisa interna que pensa traduzir é ela mesma apenas um dicionário pré-moldado, suas palavras são apenas explicadas através de outras palavras, e assim por diante indefinidamente.

//Exercício 12/14
coletor//

//Exercício 13/14 - o exprimível//

Este manual discute formas de dar corpo ao exprimível (desenhar). Se uma parte da linguagem é corporal e, por isso mesmo, finita, limitada e definida, a parte da linguagem que é incorporeal, aquela que aqui me interessa, é ilimitada, infinita, sem orientação, sem atração particular, indiferente, à semelhança do que se passa como vazio no caso da física. Se dermos ao exprimível e ao lugar a mesma função de passagem, asseguramos a comparação. Um desenho é uma forma, um movimento concluído, um infinito colhido numa definitude cuja totalidade resulta de uma conclusão, e exige, portanto, ser considerada não como o fecho de uma realidade estática e imóvel, mas como a abertura de um infinito que se fez inteiro abrigando-se numa forma.

A obra, portanto, tem infinitos aspectos, que não são somente 'partes' ou fragmentos, pois cada um deles contém a obra inteira, e a revela numa determinada perspectiva. A variedade das execuções possui, pois, seu fundamento na complexa natureza tanto da pessoa do intérprete quanto da obra a executar. Os infinitos pontos de vista dos intérpretes e os infinitos aspectos da obra se correspondem e se encontram e se declaram reciprocamente. Um determinado ponto de vista consegue revelar a obra inteira somente se conseguir captá-la naquele seu particularíssimo aspecto. Assim, também um aspecto peculiar da obra, que a desvende inteira sob uma nova luz, deve esperar o ponto de vista capaz de captá-lo e projetá-lo. Pode-se afirmar, portanto, que todas as interpretações são definitivas, no sentido de que cada uma delas é, para o intérprete, a própria obra. E deveriam ser igualmente provisórias, no sentido de que cada intérprete tem a necessidade de aprofundar continuamente a própria interpretação. Enquanto definitivas, as interpretações são paralelas. Tais assertivas, feitas do ponto de vista teórico da estética, são aplicáveis a todo fenômeno de arte, as obras de todos os tempos.

Na multiplicidade, tudo está para ser deslindado, nada há para ser decifrado; a estrutura pode ser seguida, "correndo" (como um fio de meia) a cada ponto, a cada nível; mas não há nada por baixo: o espaço do desenho está para ser suspenso, não perfurado.

Incessantemente coloca significados para incessantemente evaporá-los, realizando uma sistemática isenção dos mesmos. Precisamente desta maneira o desenho, recusar apontar para um segredo, um significado último. Sucedendo o autor, o desenhista não mais carrega com ele paixões, humores, sentimentos, impressões, mas antes um imenso dicionário de onde retira uma escrita ou uma linha que não conhece nenhuma parada: a vida não faz mais do que imitar o livro, e o livro mesmo é apenas um, e o livro em si é apenas um tecido de signos, uma imitação que é perdida, infinitamente adiada. Isso se estende para todas as obras de arte. Uma vez que o autor está deposto, a alegação da possibilidade de decifração se torna fútil. Dar um autor a uma obra é impor um limite àquele obra, fornecer um significado final, fechar a escrita. Daí decorre a nossa ansiedade, a nossa necessidade em assinar um objeto.

É como falávamos, da mesma forma como o mundo se cerca de vazio, de modo a poder respirar, estender-se ou contrair-se, assim também o desenho se cerca de um espaço de silêncio, de uma neutralidade e de uma indiferença que permitem ao sentido existir. Um espaço sem coerção determinada, não evidente, invisível e sem dúvida intangível, cuja presença é simultânea ao discurso manifesto. Simultânea, porque o vazio não é posterior ao que é dito, como poderíamos crer ao pensar no silêncio que se segue a todo discurso ou nos espaços "brancos" que pontuam a fala. Ele está presente com e ao mesmo tempo que toda palavra pronunciada, que toda a enunciação, seja ela qual for, pois é a contradição mesma dessa enunciação. O que parece faltar à imagem, o que está lá como ausência cumpre a função do silêncio e a falta pode ser entendida então como potência de sentidos. O leitor é o espaço sobre o qual todas as citações que compõe a escrita são inscritas sem que qualquer uma delas se perca; a unidade do texto reside não na sua origem mas na sua destinação. Ainda assim a destinação não pode ser mais pessoal: o leitor é sem história, biografia, psicologia; ele é simplesmente aquele que agrega em um único campo todos os traços pelos quais o texto escrito é constituído.

Mais uma vez nossa imagem representa o instante primordial antes da criação do universo, uma massa densa contendo todo o universo ainda por vir.

//Exercício 14/14 -imagem dialética//

Desde o princípio do curso incentivamos você a desenhar e produzir imagens dialéticas, aquelas que apresentam uma oscilação não resolvida entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido. Olhe para qualquer desenho por bastante tempo e você vai vê-lo se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio. Essa linguagem desconfortável da fragmentação não oferece nenhuma solução de *gestalt* fácil; as certezas do discurso didático são arrastadas na erosão da transfiguração poética. Perdida para sempre, a poesia precisa se submeter à sua própria vacuidade; é de algum modo um produto da exaustão, mais do que da criação. A poesia é sempre uma linguagem agonizante, mas nunca uma linguagem morta.

A imaginação recebe, desse modo, um lugar decisivo em todos os sentidos: no vértice da alma individual, no limite entre o corpóreo e o incorpóreo, o individual e o comum, entre a sensação e o pensamento ela é a extrema escória que a combustão da existência individual abandona no limiar do separado e do eterno. Nesse sentido, a imaginação - e não o intelecto - é o princípio que define a espécie humana. O homem individualmente não pode conhecer, a imaginação existe no vazio que se abre entre a sensação e o pensamento, entre a multiplicidade dos indivíduos e a unicidade do intelecto.

Você sempre deve olhar cada imagem/modelo de cada um dos exercícios por bastante tempo, a ponto de poder vê-lo de olhos fechados, como quem tateia no escuro seu próprio quarto de dormir. Quando uma coisa é vista através da consciência da temporalidade, ela é transformada em algo que não é nada. Esse senso que tudo engolfa fornece o solo mental para o objeto, de modo que ele cessa de ser um mero objeto e se torna arte. O objeto passa a ser cada vez menos, mas existe como algo mais claro. Todo objeto, se é arte, é recarregado com o correr do tempo, mesmo que seja estático, mas tudo isso depende do observador. Nem todo mundo vê a arte da mesma maneira; apenas um artista vendo arte conhece o êxtase ou o terror, e essa visão tem lugar no tempo. Nessa perspectiva é que se pode falar de uma “topologia do irreal”. Ainda devemos

habituar-nos a pensar o “lugar” não como algo espacial, mas como algo mais originário que o espaço; talvez, como pura diferença, a que corresponde o poder de fazer com que algo que não é, de certa maneira seja, e aquilo que é, por sua vez, de algum modo não seja. A imaginação circunscreve um espaço em que não pensamos ainda, no qual o pensamento se torna possível somente por meio de uma impossibilidade de pensar. A exploração topológica está constantemente orientada sob a luz da utopia. Se uma convicção sustenta tematicamente essa indagação no vazio em que sua intenção crítica a obriga a ficar, é precisamente porque só se formos capazes de entrar em relação com a irrealidade e com o inapreensível como tais, será possível apropriarmos-nos da realidade e do positivo. O trabalho crítico, o trabalho sobre a separação é também o que examina os limites próprios à sua prática, que se recusa, a antecipar seu efeito e leva em conta a separação estética através da qual esse efeito é produzido. É, em suma, um trabalho que, em vez de pretender suprimir a passividade do espectador, reexamina a sua atividade.

Poderíamos ser levados a afirmar, a respeito dessas obras de arte, dos desenhos, a maneira do cientista com a sua peculiar situação experimental, que o conhecimento incompleto de um sistema e o componente essencial de sua formulação, e os dados obtidos em condições experimentais diversas, não podem ser englobados numa única imagem; mas devem ser considerados complementares, no sentido de que somente a totalidade dos fenômenos esgota a possibilidade de informações sobre os objetos.

Se o homem é definido não pelo pensamento, mas por uma possibilidade de pensar, então essa possibilidade não pode ser realizada individualmente por um homem, mas somente por uma multidão, no espaço e no tempo, isto é, no plano da coletividade e da história. Trabalhar com imagens, nesse sentido, significa trabalhar na encruzilhada não somente entre o corpóreo e o incorpóreo, mas também, sobretudo, entre o individual e o coletivo. As imagens são, portanto, um elemento marcadamente histórico. E se surge vida de tudo aquilo do que surge história, surge vida de tudo o que surge imagem. As imagens são, de algum modo, vivas como fantasmas.

As páginas que se seguem pretendem apresentar-se como uma

nin.6.41

eda.usm.1.191

epf.13.5960

eda.usm.2.197

epf.15.60 epf.14.15.1

epf.16.15.2

aps.9.76

oat.15.57.

oat.16.6061

primeira e insuficiente tentativa, de apreender a máxima irrealidade para plasmar a máxima realidade. Neste caminho temos que fabricar nossas regras à medida que avançamos pelas avalanches da linguagem e sobre os terraços da crítica. Terminamos aqui os exercícios de observação de modelo vivo.

[illegible]

//Fascículo 5
Memória e Invenção

10 exercícios

/Ex.1 - luz

/Ex.2 - uma mulher

/Ex.3 - um rosto

/Ex.4 - forma

/Ex.5 - autorretrato

/Ex.6 - torso

/Ex.7 - o vazio

/Ex.8 - você

/Ex.9 - o visível e o invisível

/Ex.10 - a imagem

//Exercício 1/10 - luz//

Vamos começar pelo projetor. Um projeto é uma fonte de luz. A luz é essencial ao desenho. A sua própria origem mítica. A linha separa luz e sombra. Desenhemos com a luz e pela luz. Falemos das luzes. Algumas provêm das estrelas, como o sol, a lua e aquela outra bela estrela, Vênus. Outras procedem do fogo. Mas entre elas há uma diferença. A luz das estrelas produz sombra igual ao corpo, mas o fogo produz sombras maiores. Ocorre sombra onde os raios de luz são interceptados ou retornam ao lugar de onde vieram ou se dirigem para outro lugar. Tudo está em movimento e nada permanece. E a luz parece ter pressa.

Outros tipos de luz surgiram, não são naturais. Acreditou-se que o século XIX foi o século das luzes, teria derrotado as sombras, mas ele não apenas não as derrotou como criou novas. São as sombras congeladas produzidas por um fragmento de matéria levado à incandescência. São sombras novas, porque até então não existiam na natureza e nunca haviam sido produzidas sombras estáticas. A Srta. Butades deve ter tido alguma dificuldade em traçar o limite entre a sombra e a luz tremeluzente projetada pelo fogo. Precisou estar atenta na escolha do caminho que a linha deveria percorrer para guardar algum tipo de semelhança com a forma do amante. Ao que parece foi bem sucedida.

Sombras e luzes povoam nossa memória e provocam em nós o desenho. Desenharam dentro e fora de nós. O desenho – assim como toda a arte – é sobre estabelecer diferenças. Cria aquela outra coisa que nos permite pensar em metáfora, nos medir em relação a projeção de nós mesmos. De um modo geral, esta projeção é externa, focada no modelo a nossa frente, na paisagem em nosso entorno. Mas há um *outro* interno que nos fascina também: o nosso eu inconsciente que vemos nos sonhos, que se rebela contra a mensuração, as cidades e as grades. O desenho efetivamente se estende para além da folha de papel, um processo que continua a se materializar por extrapolar as linhas no espaço. Pós-modernismo, multiculturalismo, e feminismo afetaram seu desenvolvimento. A concepção de desenho, no entanto, sublinha enfaticamente a reciprocidade e o empoderamento, reconhecendo que uma única linha pode desafiar

e mudar o entendimento do próprio campo. Linha e campo, de fato, podem agora se tornar intercambiáveis e confluentes.

Mais do que qualquer forma de criação de imagens, o desenho negocia entre as mentes racionais e irracionais, o intelecto e o instinto, a cabeça e a mão. Este diálogo decide como representamos três dimensões em duas, ou como figuramos a pele encarquilhada com pó de grafite; como encolhemos uma montanha ao tamanho do papel, ou fazemos adivinhar uma fonte de luz. Adivinhar e não ver.

Assim se a poeira do desenho está viva, é tanto graças ao seu entrelaçamento com a linguagem quanto à sua habilidade de evocar algo mais difícil de articular em palavras, algo que acontece no ponto cego da representação. Ele descreve algo, há nele uma faísca de energia vinda da imagem em direção ao referente que não resulta nem em uma coincidência nem em um estranhamento quanto à sua habilidade de evocar algo mais difícil de articular em palavras, algo que acontece no ponto cego da representação.

Argumentamos em exercícios anteriores que em seu ponto de origem o traço é invisível e o desenhista está, de alguma forma, cego enquanto desenha. Ou se olha o traço, ou se observa o modelo, ou se enxerga o todo da folha ou o ponto de contato com a linha, há sempre algo que se perde, que a visão não alcança. Há outro aspecto a se considerar, a cegueira depois que a linha é traçada, depois do traço estar inscrito. O que permanece nele? Concordo que, em seu ponto de origem, o traço é invisível e o desenhista está cego para ele, mas o que dizer de depois, uma vez que a linha já esteja traçada? Examinemos este segundo aspecto. Não é um efeito posterior, secundário. Ele aparece, ou desaparece, sem pressa. Eu o nomearei de retração ou eclipse, o desaparecimento diferencial do traço. Estivemos interessados até agora no ato de traçar, no traçar do traço. O que devemos pensar agora do traço uma vez traçado? Isto é, não o seu curso desbravador, não a rota inaugural do traço, mas o que permanece dele. Um traçado, um contorno, não pode ser visto. Você deveria de fato não vê-lo na medida que toda a densidade cromática que ele retém tende a desgastar-se de modo a marcar a singular fronteira de um contorno: entre o interior e o exterior de uma figura. A linha contornada pela moça desaparece e dá lugar a semelhança do homem, seu pai foi seduzido pela verossimilhança, não se deu conta do traço. Uma vez que este limite é alcançado não

há nada mais a ser visto, nem preto e branco, nem mesmo uma figura/forma e isto é o traço, está é a linha em si mesma: que é, portanto, não mais o que era, porque dali em diante não se relaciona a si mesma sem se dividir tão logo a divisibilidade do traço interrompa toda a pura identificação e formatividade – não se terá dúvida em entender isso agora – nossa garantia geral para todo o pensamento sobre desenho – inacessível no fim, no limite, e por direito. Mesmo que Butades não tenha percebido a linha e o traço, são estes que o fizeram adivinhar a semelhança do rapaz e a aflição da moça. Este limite nunca é realmente alcançado, mas desenhar sempre sinaliza em direção a esta inacessibilidade, em direção à fronteira onde somente o entorno do traço aparece – isto que o traço especializa por delimitar e que assim não pertence ao traço. Mesmo que Butades não tenha percebido a linha e o traço, são estes que o fizeram adivinhar a semelhança do rapaz e a aflição da moça. Nada pertence ao traço, e por conseguinte, ao desenho e ao pensamento do desenho, e nem mesmo ao seu próprio traçar. Nada mais participa disso. O traço reúne e junta somente ao separar. Neste ato prestidigitador se conjura uma imagem entre o traço e o vidente. Desenhe as luzes projetadas.

//Exercício 2/10 - uma mulher //

Nada poderia ser mais freudiano do que o cenário que descrevemos nesta narrativa, pois ela se refere a repetitiva e incessante busca por um original perdido, um original que é em si mesmo, tanto no sentido literal como figurativo uma origem. Ilustra bem este fato a imagem reproduzida aqui, esta que você está prestes a copiar. Estou me referindo “*A origem do mundo*”, um trabalho que nos é conhecido apenas por uma série de repetitivas descrições ou reproduções – uma “origem”, então, sem original. Prosseguiremos neste fascículo com a nossa discussão sobre as noções de origem e originalidade tal como elas informam a própria disciplina da história arte. A noção fundamental que através da lógica da pesquisa, da ação repetitiva de buscar uma e outra vez e de novo, pode-se finalmente penetrar no sentido essencial da obra de arte. Um manual de desenho não pode se furtar ao estudo da história, no sentido de sua própria composição como disciplina. O desenho como atividade é pesquisa e produção, onde uma se alimenta da outra; um duplo movimento, múltiplos movimentos essenciais. No caso da “*Origem*” o significado essencial a ser penetrado pode ser considerado a “realidade” da própria mulher, a verdade deste *outro* definitivo. O objeto representado é o órgão sexual feminino – a vagina – lugar de especularização proibida e último objeto do desejo masculino; reprimido ou deslocado no cenário clássico da ansiedade da castração, também composto como a própria fonte da criação artística mesma.

Estamos trabalhando entre dois paradoxos, duas grandes lógicas da condição de invisibilidade da possibilidade do desenho. Dois pensamentos de, ou sobre, desenho tomam forma, e por correlação, duas “cegueiras”. Daremos a estas nomes para que não caiam no esquecimento. A uma chamaremos de transcendental e a outra de sacrificial. A primeira, a cegueira transcendental, seria a condição de invisibilidade da possibilidade do desenho mesmo, do desenho do desenho. Nunca seria temática. Jamais será posta ou tomada como o objeto representado pelo desenho. Poderíamos dizer que ela é da ordem do processo. O processo se refere ao ato da inscrição física, de quem com a matéria traça o traço e também se refere ao ato que quem ao ver retraça o traço. A segunda, então, o evento

sacrificial, que salta ou vêm de encontro aos olhos, a narrativa, o espetáculo, ou representação da cegueira, seria, ao tornar-se o tema da primeira, reflexo, por assim dizer, da sua impossibilidade. Estaria representando este irrepresentável. O evento entre as duas, em seu desdobramento, uma repetindo a outra sem se reduzirem. O evento dá origem ao discurso da narrativa, ao mito profético ou messiânico, ao romance familiar ou as cenas do cotidiano, provendo ao desenho seus objetos temáticos ou espetaculares, suas figuras e heróis, suas cenas ou descrições de um cego. O desenho conta com as representações proporcionadas pelo evento, por aquilo que veio ou aconteceu aos olhos – ou a visão, o que não é necessariamente a mesma coisa. Sempre restará algo a ser visto na medida em que uma das duas cegueiras não se precipitar sobre a outra.

O fundamento desta ambiguidade do significar reside naquela fratura original da presença, que é inseparável da experiência ocidental do ser, e pela qual tudo aquilo que vem à presença, vem à presença como lugar de um diferimento e de uma exclusão, no sentido de que o seu manifestar-se é, ao mesmo tempo, um esconder-se, o seu estar presente, um faltar. É este pertencimento originário da presença e da ausência, do aparecer e do esconder, que os gregos expressavam na intuição da verdade como desvelamento, e é sobre a experiência desta fratura que se baseia o discurso que nós ainda chamamos de “amor à sabedoria”. Só porque a presença está dividida e descolada, é possível algo como um “significar”; e só porque não há na origem plenitude, mas diferimento (seja isso interpretado como oposição do ser e do aparecer, seja como harmonia dos opostos ou diferença ontológica do ser e do ente), há necessidade de filosofar.

A relação indicada pela barreira é concebida ou como substituição convencional ou como o amoroso abraço estético da forma e do significado. Continua na sombra, em ambas as hipóteses o descolamento original da presença, sobre cujo abismo está apoiada a significação. A pergunta que você poderá fazer agora é: Por que a presença acaba, de tal modo, sendo diferida e fragmentada, a ponto de tornar-se também apenas possível algo como a significação?

Uma espécie de conclusão de um circuito fechado depressivo e um sentimento de perda irreparável parece levantar essa suspeita terrível: será que isso cuja história acaba de ser contada não

resulta, simplesmente, de uma ilusão fantasiosa, pela qual esse sentimento ou a própria perda correm o risco de nos haver enganado? Uma mulher em prantos fica parada à beira-mar e acompanha com os olhos a embarcação que lhe arrebatou o amante, sem esperança de revê-lo: em sua ilusão, ela crê ainda discernir na vela que se afasta a imagem do objeto amado. Tal como ela, já não possuímos, por assim dizer, senão a sombra do objeto de nossos anseios, mas a perda dele aumenta nossos desejos, e contemplamos suas cópias com mais atenção do que faríamos com os originais se estivessem em nosso poder. Estamos na situação dos que, convencidos da existência de fantasmas, imaginam ver alguma coisa onde não há nada.

Assim desenhe a forma do corpo da mulher ou signifique o corpo feminino que se vê e o quê não se vê.

//Exercício 3/10 - um rosto//

O desenhista sempre está cego para algo. A impossibilidade de ver o outro e ver a si. Vamos pensar o ver como gesto do corpo que procura um modo de ver. Uma possibilidade seria: o tema dos desenhos de cegos é, antes de tudo, a mão. A mão que se lança a diante; se precipita e se apressa à frente, mas desta vez no lugar da cabeça como se para preparar e proteger. Uma salvaguarda, um parapeito. Antecipação protege contra a precipitação, faz avanços, inscreve seus movimentos no espaço de modo a ser a primeira a avançar no movimento de tomar posse, fazer contato, ou apreender. Estando sobre seus próprios pés um homem cego explora sente uma área que ele deverá reconhecer sem ainda reconhecer. E o que ele apreende, o que ele tem apreensões sobre, na verdade, é o precipício, a queda; uma premonição sobre já ter ultrapassado alguma linha fatal com sua mão ainda nua ou armada (com uma unha, um caniço ou um lápis). Desenhar um homem cego é, primeiramente, mostrar as mãos de forma a atrair a atenção para o que se desenha com o auxílio daquilo com o quê se desenha, o próprio corpo como um instrumento, o desenhista do desenho, a mão do trabalho manual, das manipulações, das manobras e maneiras, o jogo ou o trabalho do desenho manual como cirurgia.

Como todos os cegos, você também deve avançar ou se comprometer, ou seja, expor-se, correr através como quem corre um risco. Estar apreensivo sobre o espaço, apreendendo em seu tatear, vagueando as mãos; desenhando neste espaço de forma ao mesmo tempo cautelosa e audaciosa; calcular, contar com o invisível. Pareceria que a maior parte destes homens cegos não se perdem de forma alguma em uma perambulação. “Homens cegos”, note que os ilustres cegos da nossa cultura são quase sempre homens, “os grandes homens cegos”, como se as mulheres talvez vislumbrassem nunca correr o risco de perder a visão. Na verdade a ausência de “grande mulheres cegas” não passará sem consequências para nossa hipótese, quase como contradição porque nossa musa original era uma mulher, que se permitiu estar cega, de luz, de sombra, de amor.

Mas falávamos sobre o traço, o gesto que avança cego tateando. Há um limite que não é nunca plenamente alcançado, mas o desenho sempre se dirige para esta inacessibilidade, em direção a fronteira onde apenas os arredores do traço aparecem – aquilo que o traço especializa por delimitar e não pertence ao traço em si. Nada pertence ao traço, e assim, ao desenho e ao pensamento do desenho, nem mesmo seu próprio traço. Nada sequer participa nele. O traço junta e justapõe apenas ao separar. O contorno ou traço separa e se separa; retraça somente fronteiras, intervalos, uma grelha espacial com nenhuma apropriação possível. A experiência ou o experimentar do desenho (e experimentar, como o nome indica, sempre consiste em viajar além dos limites) de uma só vez atravessa e institui bordas, inventa o *xibolete* destas passagens, uma senha sibilada, sinal decisivo.

O limite linear de que estou falando não é de forma alguma ideal ou inteligível. Ele se divide em suas elipses; por se deixar, e se iniciar, se abandona, e se estabelece em si próprio sem nenhuma identidade ideal. Neste piscar de olhos, a elipse não é um objeto mas uma piscar da diferença que ele gera, ou se preferir, como uma persiana, o traço cortando o horizonte, traço através do qual, entre o qual, você poderá observar sem ser visto, você poderá ver entre as linhas. Se entende o que quero dizer: a lei da entre-vista. Pela mesma razão, o traço não é sensível, como uma mancha de cor seria. Nem inteligível, nem sensível. Estamos falando aqui de gráfica e não de daltonismo (cegueira a cor), de desenho e não de pintura, mesmo se uma certa pintura puder pintar um desenho, de certo por representação – de maneira a se fazer um quadro – a alegoria de uma “origem da pintura”. Pois se deixamos a caverna de Platão momentos atrás, não foi para finalmente ver o *eidos* da própria coisa depois de uma conversão, marcha ou rememoração. Nós deixamos a caverna porque a espeleologia perde de vista, não é capaz de levar em conta se não vir, a não aparência do traço que não é nem sensível nem inteligível. Ela perde o traço precisamente porque acredita que o vê ou que ele se deixa ser visto. A lucidez desta espeleologia carrega consigo outro homem cego, não o morador da caverna, o cego arraigado nas profundezas, mas aquele que dosa seus olhos a esta cegueira – logo aqui. Uma imagem desafia as tentativas de reificação, até na medida em que, amiúde, se apresenta no limiar da existência física e mental. Pode viver numa obra de arte, mas a imagem

não coincide necessariamente com a obra artística. A um nível fundamental a demanda do que é uma imagem exige uma resposta dupla. Devemos encarar a imagem não só como um produto de um dado meio, seja ele a fotografia, a pintura ou o vídeo, mas também como um produto de nós próprios, porque geramos imagens nossas (sonhos, imaginações, percepções pessoais) que confrontamos com outras imagens no mundo visível.

Toda a forma é um rosto que nos olha. Você está sendo observado enquanto observa, Esta página é uma forma, ela te observa na mesma medida em que você a perscruta. Ela espera algo de você, enquanto você exige dela respostas. No entanto que respostas você dará a ela? Como você irá olhar para ela agora sabendo que você se dedicará, nos próximos minutos a criar uma correspondência com ela? Agora, sim, copie a imagem.

//Exercício 4/10 - forma//

A forma é muitas vezes definida como um contorno que se opõe ao conteúdo. Como se o conteúdo fosse desforme e o contorno pudesse não apenas lhe conter, mas ao lhe dar forma definir seus limites. No entanto a estética modernista fala da beleza forma referindo-se a uma espécie de (con) fusão entre forma e fundo (figura e fundo), de adequação desta àquela, uma distinta da outra e inconfundíveis. Consideramos em nossos exercícios que uma linha é a fronteira entre planos, o ponto de contato de espaços distintos, que por sua vez são produzidos através do olhar que instaura a linha, e não são como poderíamos pensar, pré-existent. Isto é fundamental, os espaços não são pré-existent, nem as formas e nem os conteúdos. Passaremos agora a falar de formações, ações que instauram formas.

Costumava-se julgar uma obra pela sua forma plástica. A crítica mais comum em relação as novas práticas artísticas, consiste desde já em negar-lhes toda eficácia formal ou sublinhar sua carência em resoluções formais. Se observamos as práticas, para mais além das formas, deveríamos falar de formações, o oposto a um objeto fechado sobre si mesmo. O exercício de desenhar mostra que só há forma no encontro, na relação dinâmica que uma proposta mantém ou não com outras formações. Você pode se perguntar agora, ao desenhar, e executar o exercício de copiar a imagem se não o estamos confundindo. Dizemos que não há forma a priori, somente formações, mas lhe fornecemos modelos. Pensamos na cocepção dos exercícios em oferecer propostas, estratégias e dinâmicas, mais do que modelos. No entanto também nos questionamos sobre a pré-existência das formas.

As próprias imagens, nessa óptica de retorno de fantasmas, da qual falamos, são consideradas como aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológicas tornadas parciais, virtuais, por terem sido, em larga medida, destruídas pelo tempo. Progresso, degradação, sobrevivência, revivescência, modificação tudo isso são maneiras pelas quais se ligam as partes da complexa rede da civilização. Basta uma olhadela para os detalhes banais da nossa vida cotidiana para nos levar a distinguir em que medida somos criadores e em que medida só fazemos transmitir e modificar

a herança dos séculos anteriores. Aquele que só conhece sua própria época é incapaz de se dar conta do que vê quando, simplesmente, olha em volta em seu quarto.

Seria então uma questão de memória? No próprio ato de lembrar, lá está a amnésia, a órfã da memória, porque o invisível também pode perder sua memória, como alguém que perde os pais. Numa trilha diferente, que talvez acabe naquela mesma, o desenhista seria entregue a esta outra invisibilidade, seria entregue da mesma forma como um caçador: ele mesmo em incessante busca, se torna uma atração fascinante para o animal perseguido que o observa. De forma a ser absolutamente estrangeiro ao visível e ainda ao potencialmente visível, a potencialidade do visível, esta invisibilidade ainda habitará o visível, ou ainda o assombrará ao ponto de se confundir com ela, de forma a assegurar, a partir do espectro desta mesma impossibilidade, seu recurso mais adequado. O visível como tal seria invisível, não uma visibilidade, a fenomenalidade ou essência do visível, mas como o corpo singular da visibilidade mesma, diretamente no visível – assim sendo, por emanção, como se fosse secretando seu próprio meio, o visível produziria cegueira.

Muitos artistas justificam a necessidade do desenho exatamente por este ser sintético ou reter uma grande densidade de informações. Outros relacionam a importância do desenho a seu tempo de execução. O desenho é ágil, tem leveza plumária. Algumas vezes você pensa alguma coisa e é tão frágil e fugaz que você não tem tempo de escrever em um diário. Tudo é transitório mas o seu desenho serve de lembrete; senão seria esquecido. Agora prossiga e desenhe

adi.8.46

mob.10.5152

ddd(k)ddc.3.36

erl.27.2122

adi.7.35

//Exercício 4/10
forma//

//Exercício 5/10 - autorretrato//

Cada indivíduo gera sua própria forma através de seu comportamento ou sua maneira de apresentar-se e dirigir-se aos demais. A forma nasce nesta zona de contato na qual o indivíduo luta com o Outro para impor-lhe o que crê ser seu próprio ser. O indivíduo, quando acredita estar se vendo objetivamente, está vendo apenas o resultado de perpétuas transações com a subjetividade dos demais. A forma toma consciência, e adquire uma existência real, só quando põe em jogo as interações humanas; a forma de uma obra de arte nasce de uma negociação com o inteligível. Através dela, os desenhistas entabulam um diálogo. A essência da prática artística reside assim na invenção de relações entre os sujeitos. Desenhar é negociar com matérias sensíveis.

O adorável desenho da moça dormindo é sobre tudo isso. Suas linhas e sua escala intimista, nos falam tudo que precisamos saber sobre o artista: sua vontade de tocar a pele ou o cabelo da modelo, seu medo de acorda-la. É uma imagem estranhamente reveladora, porque a visão é unilateral. Não há sorriso enigmático no rosto da moça, nenhum encontro de olhares com o artista, resumindo: nada que possa ser entendido como uma resposta, uma troca consciente. E isto porque a moça está dormindo.

Se o desenho faz a mediação entre dois estados mentais, então esta imagem é o retrato de um processo. Uma das razões para a moça dormindo, ser tão poderoso é o estado inconsciente da modelo; nos lembrando do próprio inconsciente do desenhista; que o que vemos representado no papel é uma fantasia. Em certo sentido, o assunto de moça dormindo não é de modo algum a garota em si mas o desejo de desenhá-la, com tudo que isto implica. E implica que o desenhista possui, ou pensa possuir seu objeto de desenho a moça, mas também a linha, o próprio desenho. Então há uma linha em comum a todos estes desenhos apresentados aqui, eles transitam na estreita fronteira entre esconder o irracional e abraça-lo.

O homem é um animal político porque é um animal “literário”, que se deixa desviar de sua destinação “natural” pelo poder das palavras

e das imagens. Essa literalidade é ao mesmo tempo a condição e o efeito da circulação dos enunciados. Estes se apropriam dos corpos e os desviam de sua destinação na medida em que não são corpos no sentido de organismos, mas quase-corpos, blocos de palavras circulando sem pai legítimo que os acompanhe até um destinatário autorizado. Por isso não só produzem corpos coletivos mas introduzem nos corpos coletivos imaginários linhas de fratura, de desincorporação. É verdade que a circulação desses quase-corpos determina modificações na percepção sensível do comum, da relação entre o comum da língua e a distribuição sensível dos espaços e ocupações. Desenhando, assim, comunidades aleatórias que contribuem para a formação de coletivos de enunciação que repõem em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens - em resumo, desses sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível. Desenhos são enunciados, quase-corpos.

Desenhe o quase-corpo da mulher adormecida. Depois se desenhe adormecido.

aps.10.5960

aps.11.60

aps.3.54

//Exercício 5/10 -autorretrato//

//Exercício 6/10 - torso//

O desenho instaura relações de correspondência. E é pelo efeito desta invenção de relações que a forma se transforma em “rostro”. Rosto e forma dos quais já falamos anteriormente. Esta fórmula nos lembra, é claro, que o rosto representa o signo daquilo que é eticamente proibido. O rosto é o que nos obriga a ver o outro, o quê nos proíbe de matar. Toda a relação intersubjetiva passa pela forma do rosto, que simboliza a responsabilidade que nos incube em fução do outro: o que nos une ao outro é a responsabilidade. A forma, representada em uma imagem não é outra coisa que a representação do desejo. Produzir uma forma é inventar encontros possíveis, é criar condições de intercâmbio, algo como devolver a bola em uma partida de tênis. Se prosseguirmos no raciocínio, a forma está associada ao desejo na imagem. É um horizonte a partir do qual a imagem pode ter um sentido, mostrando um mundo desejado, que o espectador pode então discutir, e a partir do qual seu próprio desejo pode surgir. Este intercâmbio se resume em um binômio: alguém mostra algo a alguém que o devolve a sua maneira.

Desta maneira um duelo é estabelecido entre a vontade de ver tudo e esquecer nada e a faculdade da memória, que formou o hábito de absorver vividamente a cor geral, as silhuetas e os arabescos dos contornos. Um artista com um perfeito senso de forma mas acostumado acima de tudo a contar com sua memória e imaginação se encontrará a mercê de um motim de detalhes, todos clamando por justiça com a fúria de uma turba apaixonada pela igualdade absoluta. Toda justiça pisoteada, toda harmonia sacrificada e destruída. Ninharias assumindo grandes proporções; muitas trivialidades usurpando a atenção. Quanto mais o artista volta seu olhar imparcial sobre o detalhe, maior o estado de anarquia. Quer ele esteja perto ou longe da vista, toda a hierarquia e a subordinação evaporam. Este é um acidente frequentemente percebido na atualidade e ao qual não teremos forças de evitar, e talvez nem o desejemos.

É a ordem da memória que precipita, antes da percepção presente, a velocidade absoluta do instante (o tempo da piscadela que soterra o olhar na batida dos cílios, o instante da piscadela ou piscar de olhos e tudo que sai da vista num abrir e fechar de olhos), mas também a

“síntese”, o “fantasma”, o “medo”, o medo de ver e de não ver o que não se deve ver, ainda a coisa mesma que se deve ver, o medo de ver sem ver o eclipse entre os dois, a “execução inconsciente”, e especialmente as figuras que substituem uma arte por outra, o analógico ou econômico retórico (i.e. o familiar) do qual estamos falando – o “traço por um traço”. O traço guarda o desejo sendo desejo ao desejar. É o próprio desejo que se desenha.

Os desenhos de memória são feitos para exorcizar uma memória que assombra, para tirar a imagem de uma vez por todas da mente. O insuportável da imagem pode ser doce, triste, amedrontador, atrativo, cruel. Cada desenho tem a sua própria maneira de ser insuportável. A Srta. Butades exorcizou a antecipação do sofrimento, a saudade, a doçura insuportável do estar junto, a ausência.

*

//Exercício 7/10 - o vazio//

Desenhamos para suprimir o indizível. O indizível é um problema. E deve ser mesmo o início do trabalho, a sua razão. A motivação do trabalho é destruir o indizível. No entanto o indizível é indestrutível, coincide com o exprimível, como já mencionamos anteriormente. Que faz o exprimível? Ele insere um espaço entre palavras e coisas. É exatamente o espaço da ligação, aquilo que torna possível a passagem de um ao outro. Mesmo que o termo significante permaneça como corporal, em estado bruto, o sentido é resultado de uma elaboração do pensamento e, nesse aspecto, provindo de um trabalho invisível, intangível. Feito de lembranças, de costumes, de classificações convencionadas, de ordenações, o sentido advém à imagem por um caminho de pensamento. Esse caminho é uma passagem, como o lugar e, assim como ele, é incorporal. Há pensamentos que se fazem por passagens como os exprimíveis e o lugar. Dessa forma, o exprimível incorporal não é toda a linguagem, nem tampouco tudo o que cai sob o domínio da significação (as diferentes espécies de proposições, os silogismos, os diversos modos de dizer); ele é, antes de mais, o que possibilita a ocorrência de uma significação, seu acontecimento, na medida em que o que é dizível ou exprimível pode ser dito ou expresso sem obrigatoriamente dever ser. Nenhuma determinação, nada além do espaço livre da aptidão. Se ele tem um destino, esse destino é, ao oferecer esse espaço vazio, ser aniquilado pela forma que o discurso toma ao ocupá-lo. Como toda a condição, depois de ter cumprido seu papel de condição, nada subsiste além de uma presença invisível que só a atenção constante pode desalojar.

Da mesma forma como o mundo se cerca de vazio, de modo a poder respirar, estender-se ou contrair-se, assim também a imagem se cerca de um espaço de silêncio, de uma neutralidade e de uma indiferença que permitem ao sentido existir. Um espaço sem coerção determinada, não evidente, invisível e sem dúvida intangível, cuja presença é simultânea ao discurso manifesto. Simultânea, porque o vazio não é posterior ao que é dito, como poderíamos crer ao pensar no silêncio que se segue a todo o discurso ou nos espaços brancos que pontuam a fala. Ele está presente com e ao mesmo tempo que toda a imagem vista, que toda enunciação,

seja ela qual for, pois é a condição mesma dessa enunciação.

Podemos dizer que a condição está compreendida naquilo que ela condiciona, como se fosse seu núcleo e seu fim: se o vazio é a condição do lugar, ele permanece presente com e no lugar quando o lugar emerge, visto que ele representa sua destinação final. O mesmo se dá com a linguagem, quando as palavras privadas de sentido se apresentam em uma sequência de enunciações compostas, entrando no jogo das significações, desse modo adquirindo o sentido de que carecem; seu não-sentido permanece presente nas enunciações mais eruditas e mais bem referenciadas como a condição de seu sentido e (quicá) seu fim último. A simultaneidade detém a sucessão para ser reabsorvida logo depois e como que engolida por ela. Esse é o presente da fala, do dizer, um enunciado que detém a sequência de outros enunciados possíveis, uma sucessão suspensa pelo tempo exato de se pôr no espaço vazio do exprimível para cumula-lo e dele fazer um lugar, mesmo que esse lugar seja imediatamente varrido, engolido pelo movimento vindouro.

O mesmo podemos dizer das imagens e do desenho, seus elementos se articulam em enunciados. O exprimível incorporal acompanha a linguagem. Dessa forma, uma oscilação entre vazio e lugar, entre corpos de palavras que se sucedem e espaço do sentido incorporal, rege o ato de desenhar.

Vimos que o exprimível não é nem as palavras que pronunciamos, nem mesmo a significação que a elas se atribui. Porque as palavras e as imagens, “carregadas de sentido”, não podem entrar na classe dos incorporais, e as significações, mesmo invisíveis e frequentemente mutantes, afetam os corpos e são afetadas por eles. Ora, o incorporal não padece nem age sobre os corpos. O exprimível, é, portanto, uma espécie de vazio e só sai desse vazio quando é expresso; em outros termos, ele não preexiste a sua expressão. Onde o sentido se interrompe, lá aparece uma imagem dialética. As imagens deste tipo são uma oscilação não resolvida entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido, ela mantém em suspensão seu objeto em um vazio semântico.

A baleia pesada e leve, entre a ansiedade e a paz de espírito.

//Exercício 8/10 -você//

tpd.11.4

erl.30.25

Por abordar o desenho como uma economia onde as articulações entre suas partes constituintes podem ser analisadas e comparadas, conseguimos isolar elementos e fontes cruciais ao desenho, indicando como funcionam e como podem ser administrados estes conjuntos. Escrutinamos o jogo entre as diferentes partes do sistema estabelecendo a especificidade do desenho como prática e mapeando as similaridade, e as diferenças com outras linguagens. Vista como construção não temporal a economia linear se estende para muito além dos confins de um período, das especificidades dos meios e dos estilos, e constitui um campo expandido..

Dentro dessa economia, dentro da linguagem do desenho a forma é uma dinâmica que se inscreve uma vez, a cada vez ou ainda toda a vez, em um tempo e um espaço. A forma só pode nascer de um encontro entre dois planos da realidade: porque a homogeneidade não produz imagens, senão o visual, isto é, “a informação em circuito fechado” e nós procuramos imagens dialéticas.

Estamos falando de desenho. Deste ponto de vista, existem, me parecem, pelo menos três tipos de incapacidade para o olho, ou podemos dizer, três aspectos, para sublinhar com o traço novamente o que dá superioridade a experiência da cegueira sobre a da visão. *Aspectus* é ao mesmo tempo visão, olhar, e o que encontra os olhos: de um lado, o espectador, e do outro, o aspecto, em outras palavras, o espetáculo. Em inglês, *spetacles* são óculos. Esta incapacidade não é uma impotência ou fracasso; pelo contrário, dá à experiência do desenho seu recurso *quasi-transcendental*.

Eu veria o primeiro aspecto – se podemos chamá-lo assim – na (não)perspectiva do gesto gráfico. Na sua origem, no momento de ruptura, na potência do traçar do traço, no instante quando o ponto na ponta das mãos (do próprio corpo no geral) se move a frente fazendo contato com a superfície, a inscrição do inscritevel não é vista. Seja improvisada ou não, a invenção do traço não a segue, não se conforma com o que é presentemente visível, com o que poderia se colocar a frente como tema. Mesmo que o

desenho seja, como dizem, mimético, isto é, reprodutivo, figurativo, representativo, mesmo que o modelo esteja presencialmente encarando o artista, o traço deve prosseguir na noite. Ele escapa ao campo da visão. Não apenas porque ainda não está visível, mas porque não pertence ao campo do espetáculo, da objetividade espetacular – e então aquilo que acontece ou sobrevém não pode ser em si mesmo mimético. Olhe a imagem da mulher durante muito tempo antes de tentar desenhá-la. A heterogeneidade entre a coisa desenhada e o traço desenhado permanece abissal, quer esteja entre a coisa representada e sua representação ou entre o modelo e a imagem.

A noite deste abismo pode ser interpretada de duas maneiras, tanto como olho ou a memória do dia, isto é, como uma reserva de visibilidade (o desenhista atualmente não vê, mas ele viu e verá novamente: esta não-perspectiva como antecipação de uma perspectiva ou retrospectiva anamnésica) ou ainda como definitiva e radicalmente estranha a fenomenalidade do dia. Esta heterogeneidade do invisível e do visível pode assombrar o visível na sua potencialidade mesma. Qualquer uma delas sublinha isto, a visibilidade do visível não pode, por definição, ser vista, não mais do que a diafanização da luz pode. Minha hipótese – lembre-se que você ainda está dentro da lógica da hipótese da cegueira – é que o desenhista sempre vê a si próprio como presa deste fato que é em cada uma das vezes universal e plural e que portanto este momento poderia ser chamado de “ainda a ser visto”, como se diz do “ainda a ser conhecido”. Ele o rememora, é chamado, fascinado, ou recordado. Memória ou não, e esquecer como memória, em memória e sem memória. Por outro lado, então, anamneses: anamneses da memória mesma.

Ao olhar a imagem percebemos a invisibilidade do modelo para a própria memória que o suportaria. Ele restaura a invisibilidade a memória. Desenhe de memória e não de observação do modelo. Todo o bom e verdadeiro desenhista desenha a partir das imagens impressas em seu cérebro, e não a partir da natureza. Quanto as objeções de que existam rascunhos admiráveis de grandes artistas, eu replicaria que estas não são mais que anotações – anotações bastantes escrupulosas, claro, mas apenas anotações. Quando um artista chega ao ponto da execução final de seu trabalho, o modelo é mais um embaraço do que uma ajuda para ele. Os desenhistas acostumados a exercitar sua memória e estocar imagens, acham a

presença física do modelo e sua multiplicidade de detalhes desconcertante.

Pode-se interpretar a memória como uma reserva natural, sem história, tragédia, ou eventos: a matriz sacrificial natural da ordem do visível que é selecionada, escolhida e filtrada. Ela quebraria com o presente da percepção visual somente de modo a melhor manter os olhos no desenho. Memória criativa, esquematização, o tempo e o esquema da imaginação transcendental, com sua síntese e seus fantasmas. Seus desenhos são fantasmas de fantasmas, sua relação com o original é terciária.

Você pode estar se perguntando o que é desenhar? Como nós fazemos isso? Seria este um ato de limpar o caminho para si mesmo através de um invisível muro de aço? Eu tentaria, em particular, interpretar a relação entre o que se chama de o embaraço necessário do desenho ou a falta de jeito no abrir caminho ao invisível e a rejeição de uma certa ordem teológica do visível, a rejeição de outro mal jeito de Deus como “a arte do desenho”. Que a cegueira seja voluntariosa, exclamando: “Sim, meus olhos estão fechados a sua luz.”

tpd.12.281
mob.12.4547

mob13.45

//Exercício 9/10 - o visível e o invisível//

foi.20.64

Desenhe a forma do vazio. Dito dessa forma, parece absurdo, mas na realidade, trata-se apenas do intervalo, como aquele que existe entre o vaso e a asa de uma xícara. Este intervalo é um espaço que faz parte do vaso, isto é, do cheio. Sem esse espaço, não haveria asa, e o vaso seria um pote, não chegaria a ser xícara. Deste ponto de vista o cheio e o vazio são a mesma coisa.

mob.14.52

Nosso curso está chegando ao fim. Fiquemos satisfeitos, por falta de espaço, com algumas indicações finais sobre o visível e o invisível. Seriam quatro as *camadas de invisibilidade*; (1) o que não é realmente visível, mas pode ser, (2) o campo dos existenciais não visíveis do visível, (3) a tatilidade ou cinestesia, (4) o dizível, o *lekta* ou o *cogito*. Para ser o outro do visível, a absoluta invisibilidade não deve ocorrer em outro lugar ou constituir um outro visível, ou seja, algo que ainda não apareceu ou já desaparece, algo cujo espetáculo de ruínas monumentais poderia chamar a uma reconstituição ou reunião da memória, lembrança. Este não-visível não descreve um fenômeno que se apresenta em outro lugar, que é latente, imaginário, inconsciente, escondido, ou passado: ele é um fenômeno cuja inaparencia é de outra ordem; e o que temos aqui visto cabe chamar transcendentalidade não deixa de estar relacionado com o que chamam de “pura transcendência, sem uma máscara ôntica”. Devemos ter como princípio nunca considerar o invisível como um outro visível possível, ou possivelmente visível para um outro... O invisível está lá sem ser um objeto, é pura transcendência, sem uma máscara ôntica. E os visíveis, em última análise, também estão somente centrados em um núcleo de ausência. O desenho pode apontar o núcleo de ausência sem ser ele mesmo ausência plena, afinal é matéria.

O conceito de imagem só pode enriquecer-se se falarmos de imagem e de meio como as duas faces de uma mesma moeda, que são impossíveis separar, embora estejam separadas pelo olhar e signifiquem coisas diferentes. Não basta falar do material para dar lugar ao conceito de meios. O meio caracteriza-se justamente por englobar como forma (mediação) da imagem as duas coisas que se distinguem nas obras de arte e nos objetos estéticos.

O conhecido discurso sobre forma e matéria, em que se prossegue a antiga discussão sobre espírito e matéria, não pode aplicar-se ao meio-suporte da imagem. Efetivamente, não é possível reduzir uma imagem à forma que um meio recebe quando ele veicula uma imagem, como é de escasso valor para a relação entre imagem e meio a distinção entre ideia e execução. Nesta relação há uma dinâmica que escapa aos argumentos convencionais em torno da imagem. No quadro da discussão sobre os meios, a imagem requer um novo conteúdo conceitual. Quando as encontramos nos seus corpos mediais, animamos as imagens, como se elas vivessem ou como se nos falassem.

A percepção da imagem, como acto da animação, é uma ação simbólica que se efetua de modo muito distinto consoante as diferentes culturas ou técnicas. O conceito de meios, por seu turno, só adquire o seu verdadeiro significado quando compreendido no contexto da imagem e do corpo. Ele fornece, por assim dizer, o elo em falta, pois, desde logo, o meio nos torna capazes de perceber as imagens de maneira a que não as confundamos nem com os corpos reais nem com as simples coisas. A distinção entre imagem e meio é sugerida pela nossa própria consciência corporal. As imagens da recordação e da fantasia surgem no nosso corpo como se este fosse um suporte vivo. Esta experiência suscitou a distinção entre memória, enquanto arquivo imaginal do próprio corpo, e recordação [*Erinnerung*], enquanto produção endógena de imagens. Nos textos antigos, no tempo em que as imagens foram sujeitas a um interdito material, os meios da imagem deixavam sempre os seus vestígios com o intuito de proteger as imagens internas do espectador das verdadeiras imagens falsas. Em contrapartida, nas concepções mágicas deparamos com a reveladora prática de consagrar separadamente os meios da imagem para transformar através de um ritual a substância num meio. O retrato do amante da Srta. Butades uma vez tornado relevante, escultura, foi consagrado no templo.

Ao meio das imagens é imanente uma dupla relação corporal. Num primeiro sentido, surge a analogia com o corpo, em virtude de concebermos os meios como suportes simbólicos ou virtuais das imagens. Num segundo sentido, ela irrompe em virtude de os meios circunscreverem e transformarem a nossa percepção corporal. Eles orientam a nossa experiência do corpo mediante o ato da observação [*Betrachtung*] na medida em que efetuamos, de

acordo com o seu modelo, a percepção e nos distanciamos do nosso próprio corpo [*Entdusserung*]. Esta é a razão por que nos prestamos a reconhecer nas imagens um modo de funcionamento equivalente. Isto é válido para os meios eletrônicos da imagem, que levam a cabo a descorporalização das imagens. E o mesmo se passa com a anulação telemática do espaço que, de certo modo, dá asas ao nosso corpo. Mas uma descorporalização nada mais é do que uma experiência corporal de novo tipo, que aliás conta com precedentes históricos. Se o corpo é virtualizado ou globalizado, esta extensão da sua percepção continua a ser proporcionada pelos seus próprios órgãos.

Assim, devemos levantar questões sobre a vida invisível, a comunidade invisível, o outro invisível, a cultura invisível. Elaborar a questão sobre “um outro mundo”, como limite de uma fenomenologia dos imaginários e do escondido. Quando eu digo que cada visível é invisível, que percepção é inpercepção, que consciência tem um “*punctum caecum*” (ponto cego), que ver é sempre ver mais do que se vê – isto não deve ser entendido no sentido da contradição – não deve ser imaginado que eu estou adicionando ao visível ...um não visível – tem que ser entendido que a visibilidade mesma envolve uma não visibilidade. O que a consciência não vê não vê por razão de princípio; é porque é a consciência que ela não vê. O que ela não vê é o que nela prepara a visão para o resto (assim como a retina é cega precisamente no ponto onde as fibras que permitirão a visão se espalham sobre ela). Talvez a busca do desenhista seja estar da consciente da consciência mesma, olhar a visão.

Para tocar a si mesmo, ver a si mesmo ...não é apreender a si mesmo como um objeto, é estar aberto a si mesmo, destinado a si mesmo (narcisismo)...O sentimento que se sente, a vista que se vê, não é um conceito de ver ou de pensar, mas visão, sentimento, experiência muda um sentido mudo.

A a-perspectiva portanto nos obriga a considerar a definição objetiva, a fisiologia-anatômica ou oftalmologia do “ponto cego”, em si mesma uma mera imagem, um índice analógico da visão mesma, da visão em geral, em que, ver a si mesmo vendo, no entanto, não se reflete, não pode ser pensada no modo especular ou especulativo – sendo assim cego por causa disso, cego ao ponto

do “narcisismo”, naquele ponto mesmo onde vê a si mesmo vendo. A cegueira do desenho reside nestas tentativas ao mesmo tempo fracassadas e frutíferas.

//Exercício 9/10 - o visível e o invisível //

//Exercício 10/10 - a imagem//

O entendimento do desenho como representação transparente de uma realidade externa, não necessariamente concreta, é uma noção histórica, enraizada no renascimento e fortemente conectada às relações que o desenho tradicionalmente tem mantido com todas as artes, principalmente a arquitetura. Nesta noção, o que está sob escrutínio é o mundo observável e o objetivo é a sua representação exata. Mesmo aceitando os desvios inevitáveis dessa exatidão, causados pela estereoscopia e pelas distorções dos pontos de vista demasiado oblíquos das anamorfoses, efeitos ópticos conhecidos de longa data, os desenhos de artistas e arquitetos inscritos na tradição da representação transparente querem reproduzir cuidadosamente as aparências do mundo visível, procurando que a superfície plana sugerisse o mundo tridimensional. Mas, na trajetória secular desse tipo de desenho, inicialmente um instrumento filosófico para o conhecimento do mundo, a vulgarização foi progressiva.

Na contemporaneidade, ela desemboca na representação pictórica e arquitetônica mais banal, quando muito escorando exercícios de observação ou perspectivas meramente sistemáticas. Durante a trajetória, em tempos mais recentes, a chama da imaginação e o mergulho filosófico teriam se transferido para o paradigma no qual o desenho auto-referente põe o foco na materialidade da linguagem e deixa a realidade externa a distância.

Entretanto, para mim e para muitos outros artistas, para quem a história e a natureza da representação visual são um imaginário vivo que ainda habita os meios contemporâneos e continua capaz de provocar atualizações poéticas, outro desvio importante da tradição da transparência da representação também está situado no passado secular, mais concretamente durante um curto período do maneirismo. Por si mesmo capaz de configurar outra tradição, esse desvio é a reversão ao desenho como idéia que preexiste ao real, o desenho como conceito ou coisa mental e, ao mesmo tempo, uma derivação paradoxal da concepção de uma realidade afastada e percebida apenas como sombra filtrada para um interior opaco, o da caverna de Platão. Nas práticas

artísticas do período, até hoje intrigantes e inspiradoras, o desenho vai habitar outro terreno, que não é mais o lugar de onde olhar o mundo visível para representá-lo. O território do desenho mental está povoado por fantasmagorias, enigmas visuais, espelhamentos, sombras, aparições: o mundo mágico do maravilhamento óptico.

Vale repetir que a história da humanidade é sempre história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa da sua recomposição dialética. As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram. E como é na imaginação que algo como uma história se tornou possível, é por meio da imaginação que ela deve, cada vez, de novo se decidir. A imagem vai buscar o seu significado ao olhar, tal como o texto vive da leitura. O olhar, em vez de ser um simples instrumento, implica o corpo vivo como um todo.

Desse modo, as imagens ganham a capacidade de afetar um deslocamento do desgastado afeto da indignação para um afeto mais discreto, um afeto de efeito indeterminado, a curiosidade, o desejo de ver mais de perto, atentar. Trata-se realmente de afetos que embaralham as falsas evidências os esquemas estratégicos; são disposições do corpo e o espírito em que o olho não sabe de antemão o que está vendo, e o pensamento não sabe o que deve fazer com aquilo. Sua tensão aponta, assim, para outra política do sensível, política baseada na variação da distância, na resistência do visível e na indecidibilidade do efeito.

Devemos ter em mente que as imagens da arte não fornecem armas de combate, mas contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível. E o fazem com a condição de não antecipar seu sentido e seu efeito.

A imagem é um elemento num dispositivo que cria certo senso de realidade, certo senso comum. Um “senso comum” é, acima de tudo, uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade considera-se partilhável por todos, modos de percepção dessas coisas e significados também partilháveis que lhes são conferidos.

emo.3.99

E também a forma de convívio que liga indivíduos ou grupos com base nessa comunidade primeira entre palavras e coisas. O sistema de informação é um “senso comum” desse tipo: um dispositivo espaço-temporal dentro do qual palavras e formas visíveis são reunidas em dados comuns, em maneiras comuns de perceber, de ser afetado e de dar sentido. O problema não é opor a realidade a suas aparências. É construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço temporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados. Essa criação é trabalho da ficção, que não consiste em contar histórias, mas em estabelecer novas entre as palavras e as formas visíveis, a palavra e a escrita, um aqui e um alhures, um então e um agora.

tdb.4.201

Ao desenhar você está no presente. O desenho é algo onde você tem uma relação realmente direta e imediata com o material, com o papel e o lápis a sua frente. Então você faz uma marca, e depois outra em relação àquela, enquanto que na maior parte da minha escultura eu tenho um conceito e o resto é trabalho. No desenho você põe a energia física para fora do seu corpo diretamente na folha. O desenho tem a capacidade de colocar quem olha na posição de uma suspensão do tempo e do espaço que é também consciência aguda de diversos tempos e diversos espaço, anteriores e ulteriores. Sabemos que não desenhamos sozinhos e a imagem dialética se mantém em uma oscilação tempo-espacial.

Você trabalhou bastante até aqui. E sabe que não é possível aprender a desenhar, como quem aprende uma nova língua, sem algum duro e desagradável esforço. Se você está pronto e disposto a pagar o preço, não tema não conseguir o que quer por falta de talento. É verdade que pessoas que tem talento peculiar para a arte desenharam de forma instintiva, embora nunca sem labuta. Eu ainda não encontrei, nos experimentos que tenho feito, pessoa que não pudesse aprender a desenhar. De maneira geral há em cada um uma potência satisfatória para o aprendizado do desenho quando se deseja aprender.

Supondo, já que chegou até aqui, que você se submeteu a uma certa dose de sofrimento, e suportou corajosamente o cansaço e alguns desapontamentos, posso prometer que esta uma hora de prática por dia por seis meses ou uma hora dia sim dia não por

vinte meses, ou outra disposição que lhe foi mais conveniente para cerca das 180 horas que foram necessárias a este curso, lhe deram capacidade suficiente para desenhar o que você deseja, e um bom juízo, até certo ponto, para criticar o trabalho dos outros. Agora desenhe.

ted.24.2627

//Fascículo 6 - Multidão

[illegible][illegible]

por correspondência. Curso de
por correspondência. Curso de
por correspondência. Curso de
por correspondência. Curso de

[illegible]

/Lista de abreviações

ads

CASATI, Roberto. A descoberta da sombra. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

adi

BELTING, Hans. Antropologia da Imagem. Lisboa: KKYM + EAUM: Escola de Arquitetura da Universidade do Minho, 2014.

adt

BUTLER, Cornelia H.; LEE, Pamela (Org.). Afterimage: Drawing through Process. Cambridge: The MIT Press; Los Angeles: Museu of Contemporary Art, 1999.

ail

GOMBRICH, E. H. Arte e Ilusão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ais

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

aps

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Editora 34: EXO experimental, 2012a.

bch

CLARK, Lygia. Bichos. [S.l.]: [1960?]. Disponível em: [http://www.lygiac Clark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=15]. Acesso em: 29 jan. 2015.

(cab)col

LA FLAGE, Paul. Colors/Black. Cabinet, New York, no. 36, p.11, winter 2009 - 2010.

col

BATCHELOR, David (Ed.). Colour. Documents of Contemporary Art. Londres: Whitechapel; Cambridge: The Mit Press, 2008.

col.aea

FRY, Roger. An Essay in Aesthetics, 1909. In: BATCHELOR, David (Ed.). Colour. Documents of Contemporary Art. Londres: Whitechapel; Cambridge: The Mit Press, 2008. p.54.

dap

ALBERTI, Leon Battista. Da Pintura. Campinas: Unicamp, 1992.

ddd

VALERY, Paul. Degas Dança Desenho. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ddd(k)

DERDYK, Edith. Disegno. Desenho. Designio. São Paulo: SENAC, 2007.

ddd(k)avl

PELBART, Peter Pál. A arte de viver nas linhas. In: DERDYK, Edith. Disegno. Desenho. Designio. São Paulo: SENAC, 2007. pp. 281-290.

ddd(k)dcm

KYRIAKAKIS, Georgia. Desenho como matriz. In: DERDYK, Edith. Disegno. Desenho. Designio. São Paulo: SENAC, 2007. pp. 159-168.

ddd(k)dcp

FREIRE, Cristina. O desenho como partitura na arte contemporânea. In: DERDYK, Edith. Disegno. Desenho. Designio. São Paulo: SENAC, 2007. pp. 149-158.

ddd(k)ddc

Salles Cecília. Desenhos da Criação. In: DERDYK, Edith. Disegno. Desenho. Designio. São Paulo: SENAC, 2007. pp.33-44.

ddd(k)ddd

CHNAIDERMAN, Miriam. Desejos desenhadores e/ou desenhos desejadores. In: DERDYK, Edith. Disegno. Desenho. Designio. São Paulo: SENAC, 2007. pp. 291-300.

ddd(k)deo

FINGERMAN, Sérgio. Desenho e Opacidade. In: DERDYK, Edith. Disegno. Desenho. Designio. São Paulo: SENAC, 2007. pp.89-94.

ddd(k)did

SILVEIRA, Regina. Desenho e invisibilidade: um depoimento sobre as Desaparencias. In: DERDYK, Edith. Disegno. Desenho. Designio. São Paulo: SENAC, 2007. pp. 169-180.

ddd(k)etd

TATIT, Luiz. A escultura do tempo no desenho. In: DERDYK, Edith. Disegno. Desenho. Designio. São Paulo: SENAC, 2007. pp.117-124.

dnw

ROSE, Bernice. Drawing Now. New York: MOMA, 1976.

dty

GODFREY, Tony. Drawing Today: Draughtsmen in the eighties. Oxford: Phaidon, 1990.

dwg

BADIOU, Alain. Drawing. Lacanian Ink, no.28, 2006.

eda.cjb

BEUYS, Joseph. Conversa entre Joseph Beuys e o Hagen Lieberknecht escrita por Joseph Beuys. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Escritos de Artistas. Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. pp.120-121.

eda.tpe

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Escritos de Artistas. Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. pp.401-420.

eda.usm

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Escritos de Artistas. Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. pp.182-197.

ede

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2006.

erl

BORRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

epf

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

foi

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

lco

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra Trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1992.

mcm

ANTELO, Raúl. *María con Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

meh

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do Espaço Habitado*. São Paulo: EDUSP, 2008.

mob

DERRIDA, Jacques. *Memoirs of the blind. The self-portrait and other ruins*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

nde

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: EDUSP, 2009.

ndr

HUYSEN, Andreas. *Nostalgia de ruínas*. Revista Serrote, São Paulo, nº15, pp.163-181, nov. 2013.

nht

PLINY the Elder. *Natural History: A selection*. Londres: Penguin, 1991.

nin

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Fundação Bienal: Hedra, 2012.

oat

ECO, Humberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

(oct)clm

NOCHLIN, Linda. *Courbet's "L'origine du monde": The Origin wi-*

thout an Original. October, Cambridge, vol. 37, pp.76-86, summer 1986.

(oct)gri

KRAUSS, Rosalind. *Grids*. October, Cambridge, vol.9, pp. 50-64, summer 1979.

onl

DE ZEGHER, Catherine; BUTLER, Cornelia H. (Org.). *On Line. Drawing through the twentieth century*. New York: MOMA, 2010.

oor.fdo

BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do Olhar*. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. pp. 65-85.

par

BISHOP, Claire (Ed.). *Participation. Documents of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel; Cambridge: The MIT Press, 2006.

par.tda

BARTHES, Roland. *The Death of the Author*, 1968. In: BISHOP, Claire (Org.). *Participation*. Londres: Whitechapel; Cambridge: The MIT Press, 2006. pp. 41-45.

pca

WOLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

pin.age

DIDEROT, Denis. *A apologia do grande estilo e a sedução dos gêneros menores*. (Ensaio sobre a pintura; Salão de 1763, "Chardin"; Salão de 1765, "Greuze"; Salão de 1767, "Vernet"). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura. Textos essenciais*. Vol.10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 2006. pp.80-98.

pin.cpp

PILES, Roger. *Curso de pintura por princípios*. ("Da invenção"; "Sobre a maneira de pintar retratos"; "Da paisagem") In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura. Textos essenciais*. Vol.10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 2006. pp. 49-64.

pin.dap

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura (Livro II)*. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura. Textos essenciais*. Vol.10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 2006. pp. 15-18.

pin. est

HEGEL, Georg W. F. *Estética (I,3)*. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura. Textos essenciais*. Vol.10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 2006. pp. 106-120.

pin.hcg

FÉLIBIEN, André. *"A hierarquia clássica dos gêneros" ("Prefácio às Conferências da Academia Real de Pintura e Escultura"; "Sétimo*

diálogo”). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). A pintura. Textos essenciais. Vol.10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 2006. pp. 38-45.

pin.rcp

DU BOS, Jean-Baptiste. Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura (I). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). A pintura. Textos essenciais. Vol.10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 2006. pp. 65-72.

poe

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

pop

WARHOL, Andy; HACKET, Pat. POPism. London: Penguin, 2007.

plo

GARYKMCD. Plot Summary. Jaws (Movie). Sinopse do filme “Tubarão”. Disponível em: [http://www.imdb.com/title/tt0073195/plot-summary]. Acesso em: 10 jan. 2015.

ppn

BORRIAUD, Nicolas. Postproducción. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

sam

KLEE, Paul. Sobre a arte moderna e outros ensaios. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

sel

BAXANDALL, Michael. Sombras e Luzes. São Paulo: Edusp, 1997.

set

HEIDEGGER, Martin. Ser e Tempo. Petrópolis: Vozes, 2002. go Editora, 2009.

sld.ds

COOKE, Lynne (Curadora). Sol LeWitt. Drawings Series.... New York: Dia Art Foundation, 2006. Folder de exposição.

shs

STOICHITA, Victor, I.. A short History of the shadow. Londres: Reaktion Books, 1997.

sod.ddo

ANDRADE, Mario de. Do Desenho. In: SOBRE Desenho. São Paulo: Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1975.

sod.dem

MOTTA, Flávio. Desenho e Emancipação. In: SOBRE Desenho. São Paulo: Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1975. Texto escrito em 1967.

sod.ode

ARTIGAS, Vilanova. O desenho. In: SOBRE Desenho. São Paulo: Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1975. Texto da aula inaugural de Vilanova Artigas na FAU-USP em 1967.

sss.dop

BERGER, John. Drawing on paper. In: BERGER, John. Selected Essays. Nova Iorque: Vintage, 2001. pp.559-564

sss.drw

BERGER, John. Drawing. In: BERGER, John. Selected Essays. Nova Iorque: Vintage, 2001. pp. 10-14.

tam

KLEE, Paul. Credo Criativo. In: CHIPP, Herschel B. (Org.). Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

tdb

KOVATS, Tania. The Drawing Book. London: Black Dog Publishing, 2007.

tch

CENNINI, Cennino d’Andrea. The Craftsman’s Handbook. (Il Libro dell’Arte). New York: Dover, [19--]. Tradução de Daniel V. Thompson.

ted

RUSKIN, John. The Elements of drawing. New York: Dover Publications, [1971?].

til

LIPPARD, Lucy R. The Lure of the local: senses of place in a multi-centered society. New York: New Press, 1998.

tsd

DE ZEGHER, Catherine; NEWMAN, Avis (Org.). The Stage of Drawing: Gesture and Act. Londres: Tate, 2003.

tpd

PETHERBRIDGE, Deanna. The Primacy of Drawing. Histories and theories of practice. New Haven: Yale University Press, 2010.

tuo

BORGES, Jorge Luis. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina (Org.). Antologia da literatura fantástica. São Paulo: Cosac e Naify, 2014. pp. 112-129.

tpd

PETHERBRIDGE, Deanna. The Primacy of Drawing. Histories and theories of practice. New Haven: Yale University Press, 2010.

wst.eap

RIVAS, Xosé Luis Barreiro. El arte de pintar estados sobre la tierra. In: Wrong Site. Arte y globalización. A Coruña, Fundación Luis Seoane; Santiago de Compostela: Artedardo, 2008.

wrs.sjt

SMITHSON, Robert. The Spiral Jetty. IN: HOLT, Nancy (Ed). The Writings of Robert Smithson. Nova Iorque, New York University Press, 1974. pp. 109-116.

/Imagens

AOM.1866

Gustave Courbet . A origem do mundo, 1866. Óleo sobre tela. 46 X 55 cm. Paris, Musée d'Orsay© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire_id/the-origin-of-the-world-3122.html

BCH.1960

Lygia Clark. Bicho, c.1960. Alumínio anodizado. Dimensões desconhecidas. Sem informação de coleção. Fotografia retirada do livro: Millet, Maria Alice. Lygia Clark: Obra Trajeto. São Paulo, EDUSP, 1992. p. 69

CAC

Baleia Cachalote. Imagem sem crédito, sem data. <http://www.biouesb.com/blog/2010/11/30/era-uma-vez-as-cachalotes/>

ETD.1966

Marcel Duchamp. Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage . . . (Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas . . .), 1946-1966. Assemblage. 242.6 x 177.8 x 124.5 cm. (1969-41-1) © Philadelphia Museum of art. Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris / Estate of Marcel Duchamp. <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/65633.html>

ESII.1617

"Et sic in infinitum", gravado por Mattheus Mérian para *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* de Robert Fludd, c. 1617. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Houghton_EC_F6707_B638p_v.1_-_Robert_Fludd,_Et_sic_in_infinity.jpg

EVW.1921

Edward Hopper. Evening Wind, 1921. Água-forte e ponta seca. 24 X 27 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. (<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/25.31.7>)

FAS.2008

Cena do filme "Foi apenas um sonho" (Revolutionary Road), de Sam Mendes, 2008. Em cena Kate Winslet e Leonardo de Caprio.

JPB.1974

Caroline Tisdall. Fotografia da performance "I like America and

America likes me" de Joseph Beuys, na galeria René Block, em maio de 1974, em Nova Iorque.

JPT.1945

Arnold Newman. 1945. Jackson Pollock trabalhando. Everett Collection / Rex Feature

LFD.1971

Sol LeWitt. Lines in Four Directions, Superimposed in Each Quarter of the Square Progressively. 28 X 28 cm. Edição de 20 exemplares. Editor: Parasol Press, Ltd., Nova Iorque. Impressor: Crown Point Press, São Francisco. Foto do exemplar do MoMA (492.1971). Copyright:© 2015 Sol LeWitt / Artists Rights Society (ARS), New York (http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=70096)

LJV.1502

Albrecht Dürer. Lebre jovem, 1502. Aquarela e guache em papel, Galeria Albertina, Viena.

NTM.1866

Henri Fantin-Latour. Natureza morta, 1866. Óleo sobre tela, 62 x 74.8 cm. National Gallery of Art, Washington. <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.46621.html>

SJY.1970

Robert Smithson. Spiral Jetty, 1970. Rozel Point, Great Salt Lake, Box Elder County, Utah.

Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970. © Holt-Smithson Foundation/ Licensed by VAGA, New York. Photo: George Steinmetz

<http://www.sltrib.com/sltrib/entertainment/53288798-81/jetty-spiral-dia-salt.html.csp#&ui-state=dialog>

SOM.1866

Gustav Courbet. Le sommeil, 1866. Óleo sobre tela. 135 x 200 cm. Coleção Petit Palais, Paris, França. <http://www.petitpalais.paris.fr/en/collections/sleepers>

SPL.1974

Gordon Matta-Clark. Splitting, 1974. Fotografia. 101 X 76,2 cm. Coleção MoMA (nº. 326.1991). Copyright:© 2015 Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York

TBO.2006

Terry Goss, 2006. Tubarão branco, ilha de Guadalupe, México. <http://www.biologo.com.br/tubarao/>

VEA

S/autor. S/data. Imagem encontrada na internet, acessível em diversos sites. <https://evolucionfreudiana.wordpress.com/category/mujeres/>

*

Imagem encontrada na internet. Arquivo atualmente perdido.

///Fascículo 1 Elementos Fundamentais

//exercício 1 - ponto e linha

onl.1.119

The paper is just as much drawn as mark is drawn.- *Richard Tuttle, 1990*

dap.1.72.1

Os pontos, se em sequência se juntarem um ao lado do outro, produzirão uma linha. Para nós a linha será uma figura cujo comprimento pode ser dividido, mas será de largura tão tênue que não poderá ser cínica.

sam.1.46

Os elementos formais da arte gráfica são: pontos, energias lineares, energias planas e energias espaciais. Um exemplo de elemento plano que não se decompõe em subdivisões é o de uma energia sem modulação, obtida com um lápis de ponta grossa.

onl.2.23.1

"Line is breathless length. A straight line is a line that lies evenly with the points on itself."- *Euclid, Elements, c. 300 B.c.*

onl.3.23.2

Line has in itself neither matter nor substance and may rather be called an imaginary idea than a real object. - *Leonardo Da Vinci*

//exercício 2 - pontos e linhas

onl.4.40.1

In general, the element of time can be recognized to a far greater extent in the case of line than in that of point- extension being a temporal concept. - *Wasily Kandinsky, Point and Line to Plane, 1926*

sam.2.46.2

"Quando um ponto se torna movimento e linha, isso implica tempo. A mesma coisa ocorre quando uma linha se desloca para formar um plano. Igualmente no que diz respeito ao movimento dos planos para formar espaços."

onl.5.40.2

For Kandinsky, "Every phenomenon of the external and of the inner world can be given linear expression- a kind of translation?" The line named the internal and became the external on the page, where it could be cognized and sensed by both artist and viewer.

dap.2.72.2

As linhas, se numerosas, quando se encostam umas às outras como fios de um tecido, formam uma superfície.

col.aea.1.54

A rhythm appeals to all the sensations which ac-

company muscular activity.

onl.6.42

The line is the first and last, both in painting and in any construction at all. The line is the path of passing through, movement, collision, edge, attachment, joining, sectioning. Thus, the line conquered everything and destroyed the last citadels of painting - color, tone, texture, and surface." (Rodchenko)

//exercício 3 - grades

onl.7.38

Kandinsky elaborated on these essays in *Punkt und Linie zu Fläche* (Point and line to plane), published by the Bauhaus in 1926: "The geometric line is an invisible thing. It is the track made by the moving point; that is, its product. It is created by movement- specifically through the destruction of the intense self-contained repose of the point. Here, the leap out of the static into the dynamic occursWhen a force coming from without moves the point in any direction, [a]line results [whose] initial direction remains unchanged and the line has the tendency to run in a straight course to infinity. This is the straight line whose tension represents the most concise form of the potentiality for endless movement".

(oct)gri.1.50.1

In the early part of this century there began to appear, first in France and then in Russia and in Holland, a structure that has remained emblematic of the modernist ambition within the visual arts ever since. Surfacing in pre-War cubist painting and subsequently becoming ever more stringent and manifest, the grid announces, among other things, modern art's will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse. As such, the grid has done its job with striking efficiency. The barrier it has lowered between the arts of vision and those of language has been almost totally successful in walling the visual arts into a realm of exclusive visibility and defending them against the intrusion of speech. The arts, of course, have paid dearly for this success, because the fortress they constructed on the foundation of the grid has increasingly become a ghetto.

//exercício 4 - trama

onl.8.2324

By line as such, they understood its pure existence in the world and the meaning that could be attributed to this existence as creative intention and interpretation.

In fact, shaped as an "l," line is the first linguist-

ic mark of differentiation, signifying the subject's entry into language. Much as poets and linguists were analyzing the line of speech or writing within the larger, organized verbal whole, and were asserting the importance of laying bare its elements and devices before anything could be said of its meaning, artists were investigating the drawn and painted line as such. Unraveling its characteristics, they would go far in interpreting its form and function. Behind this parallel analysis was the belief of linguists and artists alike in the power of art to renew perception and to affect society, for the creation of a work of art was seen as the creation of the world. If, for the linguists, naming with the word was the act of consciousness through which we begin to know, for the artists the rendering of form in drawing transformed perception into naming, and so was the process through which they came to know. Cognition thus proceeds from creation, with line as indicator of a cognitive process.

ddd(k)ddc 1.1.35

É importante destacar que o desenho, como reflexão visual, não está limitado à imagem figurativa, mas abarca formas de representação visual de um pensamento, isto é, estamos falando de diagramas, em termos bastante amplos, como desenhos de um pensamento, uma concepção visual ou um pensamento esboçado. Não é um mapa do que foi encontrado, mas um mapa confeccionado para encontrar alguma coisa. E os encontros, normalmente, acontecem em meio a buscas intensas. Os desenhos, desse modo, são formas de visualização de uma possível organização de ideias, pois guardam conexões, como, por exemplo, hierarquizações, subordinações, coordenações, deslocamentos, oposições e ações mútuas. Tudo é feito, na maioria dos casos, por meio de grafismos íntimos, isto é, sem padrões preestabelecidos. A própria diagramação da página de uma anotação pode oferecer esse diagrama.

sld.ds.1.s/n

Moreover, most of his drawings can never be exactly replicated; for each instantiation, each iteration, is a new interpretation, as in a new performance of a musical score.

(oct)gri.2.50.2

Yet it is safe to say that no form within the whole of modern aesthetic production has sustained itself so relentlessly while at the same time being so impervious to change. It is not just the sheer number of careers that have been devoted to the exploration of the grid that is impressive, but the fact that never could exploration have chosen less fertile ground. As the experience of Mondrian amply demonstrates, deve-

lopment is precisely what the grid resists. But no one seems to have been deterred by that example, and modernist practice continues to generate ever more instances of grids.

ail.1.93

Sem algum ponto de partida, sem algum esquema inicial, nunca poderíamos captar o fluxo da experiência. Sem categorias, não poderíamos classificar nossas impressões. Verificou-se que, paradoxalmente, pouco importa que categorias sejam essas. Podemos sempre ajustá-las às nossas necessidades. Na verdade se o esquema mantém-se elástico e flexível, essa imprecisão inicial pode vir a ser não um obstáculo, mas um trunfo.

ail.2.96

(...)aquilo que a linguagem faz não é dar nome as coisas ou conceitos preexistentes, mas articular o mundo da nossa experiência. As imagens da arte, suspeitamos, fazem a mesma coisa.

erl.1.140

Forma – unidad estructural que imita um mundo. La práctica artística consiste em crear uma forma susceptible de "perdurar", haciendo que se encuentren de manera coerente entidades heterogêneas com el fin de producir relación com el mundo.

LFD.1971

//exercício 5 - traço livre horizontal

onl.9.39.1

At the dawn of civilization, when writing and drawing were the same thing, it was the basic element. And as a rule our children begin with it; one day they discover the phenomenon of the mobile point, with what enthusiasm it is hard for us grown-ups to imagine- *Paul Klee, Lecture notes, 1921*

onl.10.40.3

From point to line. The point is not dimensionless but an infinitely small planar element, an agent carrying out zero motion, i.e. resting. Mobility is the condition of change The primordial movement, the agent, is a point that sets itself in motion (genesis of form). A line comes into being In all these examples the principal and active line develops freely. It goes out for a walk, so to speak, aimlessly for the sake of the walk. - *Paul Klee, lecture notes, 1921.*

onl.11.38

In June 1920, in his "Program for the Institute of Artistic Culture," Kandinsky wrote: "Drawn form can be reduced to: 1. line and its moment of departure - the point, and 2. plane, produced by line. In turn, these two elements of drawn form fall into two groups: 1. A group of lines and planes of a schematic or mathematical character: the straight, the curved, the parabolic (zigzag) line, the plane-the triangle, the square, the circle, the parallelogram, etc. 2. A group of lines and planes possessing a free character, which cannot be accommodated by geometrical terms."

ted.1.3233

As soon as you can copy every curve slowly and accurately, you have made satisfactory progress; but you will find the difficulty is in the slowness. It is easy to draw what appears to be a good line with a sweep of the hand, or with is called freedom; * the real difficulty and masterliness is in never letting the hand be free, but keeping it under entire control at every part of the line.

dnw.1.13

As Lawrence Alloway points out, this is one notion of drawing: "the artist at his most rigorously intellectual. In this sense drawing is the projection of the artist's intelligence in its least discursive form. There is another, drawing as an autographic indeed biographical revelation, presenting the artist's first and most intimate and confessional marks. This latter sense is not recent. Throughout the Renaissance, drawing was understood in a range from "invention" - as the first idea and intellectual plan of work - to "drawing as graphological disclosure" ...

//exercício 6 - traço livre vertical

onl.12.23

Seen as an open ended activity, drawing is characterized by a line that is always unfolding, always becoming. And in the drawing's stages of becoming - mark becoming line, line becoming contour, contour becoming image - the

first mark not only structures the blank page as an open field but also defines it temporally, as the drawing's marks follow one another in time. Their temporal sequence need not coincide with their spatial juxtaposition, however; they may overlap in space, and unlike painting, the act of drawing leaves it hard, after a while, to distinguish the first line from those that follow. The time of the drawing, as Dirk Lauwaert remarks, fades away as lines accrete, and soon the resulting image erases the sequence, whichever line came first disappearing into the rest.

tsd.1.100.1

Furthermore, the meaningless - say the mark in its sheer materiality - is nothing other than a residue or remainder of the process of signification. That which is outside signification becomes the other of signification, its remainder. This seems not to hold in drawing, which enacts a becoming. The mark becomes line, contour, hatching, sign, and writing. Is writing in a drawing language, or does it dissolve into a concatenation of illegible marks?

tsd.2.100.2

The status of the mark as not yet sign, not yet writing, not yet language, renders this questionable. However, we also have to acknowledge that the mark, insofar as it is recognizable as such, is always already re-marked, noticed as a mark, so already, potentially, sign (minimally, of itself), writing, and language, even if we do not have the means to decode it. Drawing, because of its status as becoming (blot becoming mark, mark becoming line, line becoming contour, contour becoming image, image becoming sign ...the direction of this movement being always reversible) posits a continuum of sense, from one sense of "sense" to the other, yet it seems impossible to observe, or to catch hold of, the precise moment, or experience, of that flip-over from the pre-sign, differentiated, but not yet diacritically caught in an opposition, to signification, image, and meaning. It happens in a blink, when the eye is closed. Insofar as something is given to us that we cannot experience, it is something like death, or a trauma, or a transport from one place to another without our knowing how we got there.

ted.2.33

What is usually so much sought after under the term "freedom" is the character of the drawing of a great master in a hurry, whose hand is so thoroughly disciplined, that when pressed for time he can let it fly as it will, and will not go far wrong. But the hand of a great master at real work is never free: its swiftest dash is under perfect government (...) You must nev-

er, therefore, aim at freedom. It is not required from your drawing to be free, but that it should be right; in time you will be able to do right easily, and then your work will be free at the best sense; but there is no merit in doing wrong easily.

tsd.3.9596

In drawing, I have suggested, the question of the status of the trace is articulated through the relation of the trace to the mark. Is the mark also a trace? Is the trace that which withdraws from the mark? (As Damisch suggests, this is implicit in Pliny's story, in the relation of the trait to the shadow,") It follows from this that there is a blindness implicit in the act of drawing, and a blinding in its reception: that blindness would be the proper comportment toward the trace as not visible." If drawing is the art of the trace, this would mean that it has a privileged relation to the non-visible. However, the question remains of what would be the distinctive mode-or modes-of the manifestation of drawing. Without considering this, we are limited to a discussion in terms of theme or, at best, allegory. The problem is to "slow" the consideration of the mark, so that it does not move too quickly toward line, contour, figure or image, to allow it to hesitate on the edge.

//exercício 7-mancha/plano

onl.13.39

Shortly after application of the pencil, or any other pointed tool, a (linear-active) line comes into being. The more freely it develops, the clearer will be its mobility. But if I apply a line, e.g. the edge of a black or colored crayon, a plane is produced (at first and when the freedom of movement is very limited). If we had a medium that made it possible to move planes in a similar way, we should be able to inscribe an ideal three dimensional piece of sculpture in space. But I am afraid that is utopian. For the present then let us content ourselves with the most primitive of elements, the line. - *Paul Klee, lecture notes, 1921.*

onl.14.40

Where their extremities meet and where they delineate particular spaces, lines create new beings - planes. - *Vasily Kandinsky, "On Line," 1919*

dap.3.72

A superfície é uma parte extrema de um corpo que é conhecida, não por sua profundidade, mas tão somente por seu comprimento e largura, e ainda por suas qualidades. Algumas qualidades são de tal forma inerentes à superfície que dela de forma alguma

podem ser retiradas sem que se altere a superfície."

dnw.2.12

If conceptualization with reference to representation and to abstraction itself has been an ongoing concern of artists through the century, then concentration on the mark itself in drawing, and the use of drawing for itself alone - in relation to its definition as "ratiocination" (disegno interno) - are not illogical. Thus once again the dual tradition of drawing as conceptual and as graphological is confronted, though now radicalized by a series of intervening historical moves and new attitudes.

ddd.1.111

Não conheço arte que possa envolver mais inteligência do que o desenho. Quer se trate de extrair do complexo da visão a descoberta do traço, de resumir uma estrutura, de não ceder à mão, de ler e pronunciar dentro de si uma forma antes de escrevê-la; ou então de a invenção dominar o momento, de a ideia se fazer obedecer, se tornar precisa e se enriquecer com o que ela se torna no papel, sob o olhar; todos os dons da mente encontram seu uso nesse trabalho, em que aparece com não menos força toda a personalidade da pessoa, quando ela a possui.

tsd.4.101

My dog, he says, has the gift of speech, but this does not mean that she possesses language totally. While his dog issues and understands signs, according to Lacan, what distinguishes human language is the relation to the signifier. For Lacan, the mark needs to be understood not in relation to the sign (including the index), but to the signifier. Whereas the sign represents something to someone (even to a dog who also knows that X means V), the signifier, as Lacan states elsewhere, "represents a subject for another signifier." This has nothing to do with meaning in the sense of some idea or decodable content. The signifier is an element of differentiation that, insofar as it is arbitrary, constitutes the subject as not of this world. What happens when we recognize a mark? When we identify a mark, a single stroke, as the mark of a subject, we identify with it, and are identified by it. The trace of a footprint (un pas) is the trace of a "not" (pas). The identification of the trait presupposes a nothing from which the animal, living in its pure positivity, is excluded. To identify a trait as a human trace is to identify it not by its characteristics or qualities - there is nothing in the mark itself that would distinguish it from a non-human mark; it is not a human mark because it looks a particular way- but as the trace of nothing,

a nothing brought into the world by the signifier. The “stroke” is thus also a “cut” in that it introduces a fundamental discontinuity. Lacan identifies the mark as stroke with the “trait” as characteristic, albeit the minimal characteristic possible for an identification. Thus the material remainder of the signifier, the materiality without which the signifier as a differential element couldn’t function, is taken up into the drama of subjectivity. Insofar as the relation to the signifier is that which distinguishes humanity as such, and the trait is thought in relation to the signifier, there can be no non-human traits. And if the mark is assimilated to the trait, there can be no nonhuman marks either.

dtv.1.17

We are entering a field in which excitement and uncertainty are mingled, where the reward may be uncomfortable self-knowledge rather than reassurance. There are irreducible problems about meaning in drawing today, and, as their corollary, problems in how to determine quality in drawings. Our language is woefully insufficient to explain what we experience in drawing. As we seek to find clear cut definitions for drawing, paradoxes lie in wait like mantraps in the jungle. The gnomic utterances made by Ian McKeever in 1982 on drawing ring more true in their quizzicality than more instrumental or blander explanations would: ‘The order inherent in drawing always edges towards chaos.’ ‘One is using an activity that is full of contradictions, in that like a mirror, a drawing allows alienation and intimacy to co-exist.’

//exercício 8 - escala de valor tonal

dtv.2.12

What a drawing is should be defined more by the activity that initiates it rather than by the material it leaves its traces on. (...)

A less restrictive working definition could be: ‘A group of related marks, probably linear, left by an object or objects touching a surface; the surface itself will normally remain partially visible around these marks. Such a combination of marks and surface will seem to intimate some meaning.’ However, such definitions, even one as cagey as this, are in Art more honoured in the breach than in the observance.

dtv.3.9.1

Drawings are everywhere. Wherever two objects or two materials touch (stick and railing, pencil and paper, liquid and earth, rubber and tarmac) evidence of their meeting is left behind. To examine such drawings is to excavate, to muse over activity in the past. They

present us with the archaeology of acts of touching. Drawing is the most democratic of art forms. We all draw: whether making a plan of some alteration to our house; doodling as we talk on the telephone, occupying an idle hand; or covering up something that irritates us. We draw to explain something; we draw to fill in time and space; we draw to deface some other picture. However self-depreciatory we may be of such drawings, they often fulfill some more vital need.

dtv.4.9.2

Drawing is both a physical thing and an act of sympathetic magic. It is a way of both representing the world and bringing forth something new. It is a way of copying, and of creating. The same may be said of the palaeolithic drawings in the caves at Lascaux, which have been seen as the beginnings of Western art. There is an enduring fascination with the power of drawing to evoke images. There is an enduring obsession with the activity of tracing lines, with making marks.

dtv.5.9.3

As infants we learn to draw before we learn to write. One could argue that writing is but a special form of drawing. As one experiments with drawing one learns to conceptualize the world and its objects. Lines unthinkingly made, soon coagulate into structures that intimate some form and meaning beyond undifferentiated marks. Two lines cross each other. A line turns round and completes itself.

shs. 1. 14

Pliny tells us that it would not be until the advent of the great artists that the stereotype of the flat projection would at last be replaced by relief and that shading would abandon its primary function as a matrix of the image to become a means of expression:

Eventually art differentiated itself [*se ars ipsa distinxit*], and discovered light and shade, contrasts of colours heightening their effect reciprocally. Then came the final adjunct of shine, quite a different thing from light. The opposition between shine and light on the one hand and shade on the other was called contrast [*tonon*], while the juxtaposition of colours and their passage [*commissuras*] one into the other, was termed attunement [*harmogen*]. In Quintilian’s opinion, it Zeuxis (Institutio oratoria, 12, x, 4) who was responsible for inventing the rational relationship between light and shade [*ratio umbrarum et luminum*]. -While in the first passage (xxxv, 15) Pliny considers the shadow as the origin of pictorial representation, in the second (xxxv, 43) he omits the discourse on the two-dimensionality of pictorial

representation in order to concentrate on the art of volumetric shapes, that is that of sculpture.

ted.3.34

As soon as you find you have some command of the pen as a shading instrument, and can lay a pale or dark tint as you choose, try to produce graduated spaces like Fig.2, the dark tint passing gradually into the lighter ones. Nearly all expression of form, in drawing, depends on your power of gradating delicately; and the gradation is always most skillful which passes from one tint to another very little paler. Draw, therefore, two parallel lines for limits to your work, as in Fig.2, and try to gradate the shade evenly from white to black, passing over the greatest possible distance, yet so that every part of the band may have visible change in it. The perception of gradation is very deficient in all beginners (not to say, in many artists), and you will probably, for some time, think your gradation skillful enough, when it is quite patchy and imperfect.

TED.4.33.fig.2

Fig. 2

//exercício 9 - manchas e aguadas

dnw.2.9.1

Given the radical history of modernist art, drawing has until recently been regarded as a conservative medium, resistant to ideas of innovation or extension. As a discipline it has with few exceptions remained within parameters basically defined by the end of the seventeenth century. Perhaps the most notable innovation in drawing of the three intervening centuries was the introduction of collage into fine art by Braque and Picasso in the second decade of this century. However, during the past twenty years a number of artists have, and with increasing intensity since the middle sixties, seriously investigated the nature of drawing, investing major energies in a fundamental reevaluation of the medium, its disciplines, and its uses. With this process of reevaluation and renewal, drawing has moved from one context, that of a “minor” support medium, an adjunct to painting and sculpture, to another, that of a major and independent medium with distinctive expressive possibilities altogether its own. At the same time drawing has relinquished none of its traditional functions, and has kept its traditional resources as constant points of reference for reinves-

tigation. Most recently, contemporary drawing has returned to classical roots of drawing as a means of rethinking its prerogatives.

adt.1.88

My own interest in drawing is, in part, located in the transitional in its status within the hierarchy of genres of art making. Drawings can physically embody moments of great agitation and experimentation. I, too, am seduced by a murky, pseudoscientific or performative activity, or a glimpse of the artist’s presence captured in a work on paper with both radical simplicity and ideal messiness.

tsd.5.99

The unsublimatable residue of the blot that remains in the picture thus signifies the artist – and in general the subject’s – irreducible adherence to the world. Alexander Cozens use of the blot as the basis for a work throws into question the status of the mark. That the work of art is composed of a blot, that it is a composition on or in a blot, suggests an essential residue that cannot be raised up into intentionality. Nor is it entirely used up in a subjective projection. So can we say where the limit is between the non-intentional, contingent blot and the marks of the artist? Do the marks added by the artist retroactively turn the contingency of the blot into aesthetic necessity? Will the blot – which could also be seen as a stain – have become mark?

dap.4.135

Jamais se deve pegar do lápis ou do pincel se antes não estiver bem determinado na mente o que se tem de fazer e como levá-lo a termo, pois será mais seguro corrigir com a mente os erros do que removê-los da pintura.

tsd.6.98

The “blot” then becomes something like a “stain,” marking the unfigurable origin of figuration. The French word for stain is “tache,” and “tache aveugle,” literally “blind stain,” means the “blind spot” in the field of vision. The blind spot marks that point in the field of vision that we cannot see. If to look at something means to impose a distance, and to objectify it, the blind spot would be the “place” in the visible from which we cannot detach ourselves, and which we cannot objectify. It marks our attachment, or our adhesion, to the world.

dtv.5.17

Alternatively, rather than seeing drawing as language, we should see it as the residue of an activity, perhaps similar to the footprints that a dancer will leave in the sand, or perhaps similar to the rucks and coruscations left in the beach by the receding sea. These marks may not be intentionally meaningful, they may not

use a 'lanquaqe', but they will reveal patterns, relationships, even a satisfying coherence. (...)

What form of life could use such a language - the answer (and there's the rub) must be that because we can respond to it. however partially, this form of life is in some way hidden within us. Understanding it (being intrigued by it, feeling relaxed with it enjoying it) as a drawing is to savour it as a possible form of life. It is also to comprehend it as the result of a shared compulsion; it is to realize, as Valery wrote over fifty years ago (in the quotation at the beginning of this book), that drawing is 'the most haunting obsession': it is to realize that we are here talking about a 'necessity'.

//exercício 10 elementos decorativos

dtv.7.18.1

Conceivably, drawing may be the most haunting obsession the mind can experience ... But is it quite, after all, a question of mind?

dnw.3.9.1

From the fourteenth century on, speculation on drawing both as an independent medium and in relation to sculpture and painting occupied the attention of numerous artist-theoreticians. By the sixteenth century drawing had been equated with "invention", with the engendering of the "idea" or form of things. Giorgio Vasari, the artist-biographer, described drawing as originating in the intellect of the artist, its first concrete realization being the sketch.

dtv.8.18.2

Things stare us in the face. The visible world is a perpetual stimulant, constantly maintaining or arousing the instinct to master the outline or the volume of that thing which the eye constructs. Or the desire for a more precise image of the impression in the mind prompts us to pick up a pencil, and at once a curious and at times violent contest begins, in which this desire, along with chance, memory, the skill and variable proficiency of the hand, the idea and the instrument are all engaged in an interchange whose more or less felicitous foreseeable result consists of pencil strokes, shadings, shapes, the appearances of places and living things ... in short the work.

dnw.4.9.2

In 1607, Federico Zuccari, crowning three centuries of speculation, elevated drawing to a metaphysical activity with its origin in the mind of God. A mannerist painter and founder of the Academy of St. Luke in Rome Zuccari was the first in a long line of academicians ex-

tending directly to the French Academy of the nineteenth century; his major contribution to art theory, Idea of the Sculptors, Painters, and Architects, as explained by Erwin Panofsky was an investigation of how an artistic representation is possible at all: "Like a good High-Scholastic Aristotelian ... [Zuccari] proceeds from the premise that which is to be revealed in a work of art must first be present in the mind of the artist". Zuccari equates disegno (a term that embraces both design and drawing) with the ancient conception of "idea".

dtv.9.18.3

It can happen that this creative design, intoxicating the draughtsman, becomes a violent, self-devouring activity, reinforcing, precipitating, and aggravating itself, an impetuous impulse rushing upon its own fulfillment, upon the possession of what one wants to see.

dnw.5.9.3

To disegno he accords a dual role, distinguishing between Disegno interno and disegno esterno. The "inner design" (or "idea") which precedes execution and actually is completely independent of it can be engendered by man in his mind only because of God: man's idea is only a spark of the divine mind. Disegno esterno is the external, visual shape of the structured concept the actual artistic representation, be it pictorial plastic, or architectural. Thus to disegno Zuccari accords the generating power of artistic representation: since the human intellect, by virtue of its participation in God's ideational ability and its similarity to the divine mind as such, can produce in itself the forme spirituali of all created things and transform these forme to matter, there exists, as if by divine predestination, a necessary coincidence between man's procedures' producing a work of art and nature's procedures in producing reality - a predestination which permits the artist to be certain of an objective correspondence between his products and those of nature"

dtv.10.18.4

All the indeterminacy of the mind, like the whole empty space to be covered, is attacked, invaded, possessed by a necessity that grows more and more precise and insistent.

The soul of the mind requires marvelously little stimulus to make it produce all that it envisages, and employ all its reserve forces in order to be itself, which it clearly knows it is not until it is very different from its ordinary condition. It does not want to submit to being what it most frequently is. A few drops of ink, a sheet of paper as material for the accumulation and co-ordination of moments and acts, are all that is required. ' - Paul Valety (Degas, Dance

Drawing, 1938)

tam.1.185

Mencionei elementos da representação gráfica que se incluem entre os componentes visíveis da obra. Isto não deve ser entendido no sentido de que uma obra deva consistir necessariamente de tais elementos. Os elementos devem gerar formas, sem precisarem ser sacrificados para isso. Preservando-se a si mesmos.

//exercício 11 - assim ao infinito

(cab)col.1.11.1

The primordial darkness of the universe at the moment before creation, as represented in a plate in Robert Fludd's 1617 *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et minoris Metaphysica, Physica, atque Technica Historia* (The Metaphysical, Physical, and Technical History of the Two Worlds, Namely the Greater and the Lesser). The words *Et sic in infinitum* ("and like this to infinity") are written on all four sides of the square.

(...)

The fact that we see darkness means that our eyes have not only the potential to see, but also the potential of not to see. (If we had only the potential to see, we would never have the experience of not-seeing.) This twofold potential, to do and not to do, is not only a feature of our sight, Agamben argues; it is the essence of our humanity: "The greatness - and also the abyss - of human potentiality is that it is first of all potential not to act, potential for darkness". Because we are capable of inaction, we know that we have the ability to act, and also the choice of whether to act or not. Black, the color of not seeing, not doing, is in that sense the color of freedom"

adt.2.25.1

There is no way to make a drawing - there is only drawing. - Richard Serra, in: Serra and Lizzie Borden, "About Drawing: An Interview", reprinted in Richard Serra: Writings, interviews (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), p.51.

adt.3.25.2

In Richard Serra's laconic appraisal, the ostensible divide between means and ends in drawing is neatly collapsed, as if the ways to make a drawing - the conventional routes followed by artist and academician alike - are outstripped by the sheer fact of the gesture itself. Here, the question of what properly constitutes drawing, of drawing's technics, is bypassed by the condition of its actuality. For the artist, there is only drawing. To use Serra's terms, it is this and

"nothing more."

adt.4.26

In treating these concerns, the larger interest of this essay is to understand how drawing underscores a fundamental if undertheorized aspect of process art: namely, the interests of temporality. For to suggest, as Serra does, that drawing "simply is" is to appeal to the condition of its duration and all this implies for the measure of drawing's pastness and futurity.

ESII.1617.1

//exercício 12 - pedra

dtv.11.7

Drawing is a passionate affair. Drawing is not just a medium or a technique: it is a human activity with a rich and complicated history; it is an activity rooted in psychological needs and drives. In some respects drawing remains the oldest and most unchanging thing in art, but in other ways over the last twenty-five years it, and the way it is used, has changed very remarkably. These changes are difficult to gauge precisely: they are obviously not merely technical (the use of felt-tipped pens), nor merely stylistic (the recent prevalence of long, loopy lines), but, more significantly they are responses to problems in culture at large. In bearing witness both to continuity and change this book touches on issues of psychology, myth and the politics of the mass-media. These are not tangents: they are critical areas in which drawing is engaged.

onl.15.23

A kinesthetic practice of traction - attraction, extraction, protraction - drawing is born from an outward gesture linking inner impulses and thoughts to the other through the touching of a surface with repeated graphic marks and line. Significantly, line draws on relation as much as

relation draws on line. As a way of entering this large subject matter, let us begin with drawing as a matter of fact involving, according to the dictionary, “the formation of a line by moving some tracing tool from point to point on a surface,” and the inscription of this gestural act, a drawing, being “any mode of representation by lines in which delineation of form predominates over consideration of color.” Strictly taken, drawing includes “only the art of forming the resemblance of objects by means of outlines, where a single color, as india ink, is employed to produce shades.” The arrangement of lines to determine form-delineation-is much older than its companion, perspective. While perspective deals with the placement of objects in space, delineation deal primarily with analogy: the representation of objects as such, not as they appear in space. The combination of delineation and perspective allows objects in real space to be transcribed to the imaginary plane.

tch.1.57

If you want to acquire a good style for mountains, and to have them look natural, get some large stones, rugged, and not cleaned up; and copy them from nature, applying the lights and the dark as your system requires.

ted.5.49.1

42. Now if you can draw that stone, you can draw anything; I mean, anything that is drawable. Many things (sea foam, for instance) cannot be drawn at all, only the idea of them more or less suggested; but if you can draw the stone rightly, everything within reach of art is also within yours. (...) Look your stone antagonist boldly in the face.

TED.6.49.fig.5

//exercício 13 - esfera

adt.5.31

No doubt, drawing has always occupied an ambivalent role within the historiography of art, regarded as both foundational and peripheral, central and marginal. Commonly thought of as “the mother of the arts,” the basis of both painting and sculpture alike, drawing has been treated as the ground from which all other arts originate. At the same time, the institutional status of drawing as a whole compares unfav-

orably to the genres it would ostensibly give rise to, perhaps because of this very relation to the other arts, characterized as at once germinal and parasitic. If, say, the drawing is a preparatory sketch for a work of art, it can in no way approximate the visual plenitude of the completed work. If, on the other hand, the drawing takes after a work of art, it functions as a simulacrum twice removed from its original source. In both cases, the drawing takes on the status of either trace or leftover – a clue as to its formation or a remainder left behind. Paradoxically, it is because of its liminal status that drawing might tell us a great deal about the other arts, a notion which finds its roots in the art historical traditions of paragone.

ddd.2.70

...o olho quer vagar; a mão arredondar, tomar a tangente. Para garantir a liberdade do desenho, pela qual poderá realizar-se a vontade do desenhista, é preciso se desvencilhar das liberdades locais.

É uma questão de governo ... Para deixar a mão livre no sentido do olho, é preciso suprimir sua liberdade no sentido dos músculos; em particular, amaciá-la para traçar em qualquer direção, o que ela não gosta de fazer. Giotto traça um círculo puro com pincel, e nos dois sentidos.

A independência dos aparelhos diversos, suas distensões e tendências próprias, suas facilidades, são opostas à execução completamente voluntária. Daí resulta que o desenho, quando tende a representar um objeto do modo mais fiel possível, requer o estado mais desperto: nada é mais incompatível com o sonho, já que essa atenção deve interromper a cada instante o curso natural dos atos, evitar as seduições da curva que se pronuncia ... Ingres dizia que o lápis deve ter sobre o papel a mesma delicadeza da mosca que vaga sobre uma vidraça (não são exatamente estes os termos dele, que esqueci).

Algumas vezes faço esse raciocínio sobre o desenho de imitação. As formas que a visão nos entrega em estado de contorno são produzidas pela percepção dos deslocamentos de nossos olhos conjugados que conservam a visão nítida. Esse movimento conservativo é linha. Ver as linhas e traçá-las. Se nossos olhos comandassem mecanicamente um estilo de traçar, bastaria olhar um objeto, isto é, seguir com o olhar as fronteiras das regiões diversamente coloridas, para desenhá-lo exata e involuntariamente. Desenhariamos, do mesmo modo, o intervalo de dois corpos, que, para a retina, existe tão nitidamente quanto um objeto.

ted.7.1415

Of course the simplest object which it is possible to set before the eye is a sphere; and, practically, I find a child's toy, a white leather ball, better than anything else; as the gradations on balls of plaster of Paris, which I use sometimes to try the strength of pupils who have had previous practice, are a little too delicate for a beginner to perceive. It has been objected that a circle, or the outline of a sphere, is one of the most difficult of all lines to draw. It is so; * but I do not want it to be drawn. All that his study of the ball is to teach the pupil, is the way in which shade gives the appearance of projection. This he learns most satisfactorily from a sphere; because any solid form, terminated by straight lines or flat surfaces, owes some of its appearance of projection to its perspective; but in the sphere, what, without shade, was a flat circle, becomes, merely by the added shade, the image of a solid ball; and this fact is just as striking to the learner, whether his circular outline be true or false. He is, therefore, never allowed to trouble himself about it; if he makes the ball look as oval as na egg, the degree of error is simply pointed out to him, and he does better next time, and better still the next. But his mind is always fixed on the gradation of shade, and the outline left to take, in due time, care of itself. I call it outline, for the sake of immediate intelligibility;—strictly speaking, it is merely the edge of the shade; no pupil in my class being ever allowed to draw an outline, in the ordinary sense. It is pointed out to him, from the first, that Nature relieves one mass, or one tint, against another; but outlines none. The outline exercise, the second suggested in this letter, is recommended, not to enable the pupil to draw outlines, but as the only means by which, unassisted, he can test his accuracy of eye, and discipline his hand. When the master is by, errors in the form and extent of shadows can be pointed out as easily as in outline, and the handling can be gradually corrected in details of the work. But the solitary student can only find out his own mistakes by help of the traced limit, and can only test the firmness of his hand by an exercise in— which nothing but firmness is required; and during which all other considerations (as of softness, complexity, etc.) are entirely excluded.

ted.8.49.2

For all drawing depends, primarily, on your power of representing Roundness. If you can once do that, all the rest is easy and straightforward; if you cannot do that nothing else that you may be able to do will be of any use.

//exercício 14 -cubo

dnw.4.10

In central Italy in the High Renaissance, painters and sculptors were first and foremost draftsmen. Line – the heart of art – was held to be superior to color in the generation and ordering of image. Line was the governing principle, circumscribing color and determining the contours of all objects with the tactfully illusionistic, fictive space of the Renaissance window of reality.

Perspective was linear projection, a conceptual abstract; delineation – the drawing of contours – was also understood to be a symbolic abstraction. Line, Leonardo asserted, does not occur in nature; in reality, the notion of line is intellectual, a prime conceptualization, which in itself describes nothing. But line, if it was symbolic abstraction, was physically generated by an individual. As drawing departed from its craft traditions, skill was admired as facilitating individuality. Personal touch distinguished one artist from another an established hierarchies according to the quality of the “handwriting”. According to one Renaissance master, “there is not need of more, no more time nor proof nor examination in the eyes of those who understand the matter and know that by a single straight line Apelles could be distinguished from that other immortal Greek painter, Protogenes”. A single drawing is thus descriptive of a whole stylistic language, synthesizing all of the elements necessary to recognize the artistic personality. Spontaneity was valued, but even those drawings which displayed intellectual detachment were appreciated as indicative of private thoughts, painstakingly revealed.

Drawing was intimate in use, intimate in scale (monumental drawings for murals were always covered by the painting process): its subjectivity was regarded as spiritual. Not until the mid-eighteenth century were drawings framed, glazed and hung on walls. By that time intellectual speculation about the nature of drawing had ceased, connoisseurship had replaced speculation, and drawing was fixed in the forms handed down to us by tradition. The tradition had been fixed in the seventeenth century, and until the advent of Conceptual art in the 1960s the two senses of drawing, the conceptual and the autographic, had not been rigorously distinguished. However, as the first artistic representation – in terms of disegno esterno – drawing had continued to be accepted as conceptual in its essence. The marks of a drawing have only a symbolic relationship with experience; it is not only that line does not exist in nature, but the whole relational construct of

a drawing is a conceptual proposition by the artist – even when it is of a natural phenomenon – to be completed by the spectator through an act of ideation.

adt.6.29

By *techne*, I am referring to the order of knowledge that guides the production of a work as a self-contained and discrete “thing”. As posited by both Plato and Aristotle, *techne* was not to be understood as practice or technique as such, but rather, the comprehension of the measurability of the work of art, the possession of which guarantees its production. *Techne* hence points to the intellectual appropriateness of the work of art, the acknowledgment of characteristics that are its property, and by implication, the intention the artist brings to the object.

ddd.3.88

Esse exercício pelo informe ensina, entre outras coisas, a não confundir o que se acredita ver com o que se vê. Há uma espécie de construção na visão, de que somos dispensados pelo hábito. Adivinhamos ou prevemos, em geral, mais do que vemos, e as impressões do olho são para nós signos, e não presenças singulares, anteriores a todos os arranjos, resumos, escorços, substituições imediatas que a educação elementar nos inculcou.

Assim como o pensador tenta se defender das palavras e das expressões prontas que dispensam os espíritos de se surpreender com tudo e tornam possível a vida prática, do mesmo modo o artista pode, pelo estudo das coisas informes, isto é, de forma singular, tentar encontrar sua própria singularidade e o estado primitivo e original da coordenação de seu olho, de sua mão, dos objetos e de seu querer.

//exercício 15 -garrafa

dnw.5.14

Thus, while it had been an aspiration in art for some time to produce finished independent drawings – and many such drawings have been created – it was not until drawing had transformed itself through its autographic function and was actually absorbed into a new aesthetic of “incompleted” painting, that drawing could cease to function primarily as a step toward painting and become an independent action, and that drawings could be made consistently as finished works – could function as an alternative major mode of expression.

The story of drawing from the mid-fifties onward is the story of a gradual disengagement of drawing as autography or grapholo-

gical confession and an emotive cooling of the basic mark, the line. There is a gradual move away from drawing that is painterly, coloristic and eclectically inclusive in its use of materials, a move toward more classical mediums and linear and tonal modes. At the same time there is a change in the relational structure of the drawing as an object.

A drawing can be described as a structure in which lines and other kinds of marks are arranged in related groupings according to a master plan to which the whole arrangement is subordinate. In traditional drawing this arrangement is hierarchical – characterized by a broad range of expressive devices variously subordinated to one another as well as to the motif.

In recent drawings expression is dependent on a reduced and simplified range of marks, rearranged so that their relationship to one another becomes contingent, and their relationship to the rectangle of the sheet or the space allocated is the primary regulating device. While in many drawings the limits of the format, as they modify the application of the system used to generate the work, determine the internal relationships of the marks, in others, conversely, the internal relationships of the system as it operates on the space determine the limits of the format. When line is used for contour drawing, whether representational or abstract, it too is less inflected and tends to be used inexpressively or, as in Lichtenstein's drawings, almost as a stereotype.

Attention thus focuses to a greater degree on the line itself; marks are broadly grouped, and the groups tend to be repeated almost serially. As a direct result of this kind of restructuring and progressive isolation of its “bonés”, drawing becomes less a matter of spontaneity and is more deductive, conceptual, both in a proach and execution. The mark itself and the process by which it is generated come to be more and more the subject of drawing. As this happens the graphological and conceptual functions of drawing merge. The drawing is seen as a field coextensive with real space, no longer subject to the illusion of an object marked off from the rest of the world. The space of illusionism changes, merges with the space of the world, but by doing so it loses its objective conventional character and becomes subjective, accessible only to the individual's raw perception.

ddd.4.69

Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a. Ou melhor, são duas coisas muito diferentes que vemos. Até mesmo o objeto mais familiar

a nossos olhos torna-se completamente diferente se procurarmos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos visto realmente. O olho até então servia apenas de intermediário. Ele nos fazia falar, pensar; guiava nossos passos, nossos movimentos comuns; despertava algumas vezes nossos sentimentos. Até nos arrebatava, mas sempre por efeitos, conseqüências ou ressonâncias de sua visão, substituindo-a, e portanto abolindo-a no próprio fato de desfrutar dela.

Mas o desenho de observação de um objeto confere ao olho certo comando alimentado por nossa vontade. Neste caso, deve-se querer para ver e essa visão deliberada tem o desenho como fim e como meio simultaneamente.

Não posso tornar precisa minha percepção de uma coisa sem desenhá-la virtualmente, e não posso desenhar essa coisa sem uma atenção voluntária que transforme deforma notável o que antes eu acreditava perceber e conhecer bem. Descubro que não conhecia o que conhecia: o nariz de minha melhor amiga ...

(Há alguma analogia entre isso e o que ocorre quando queremos especificar nosso pensamento com uma expressão mais deliberada. Não é mais o mesmo pensamento. Já vontade continuada é essencial ao desenho, pois o desenho exige a colaboração de aparelhos independentes que estão sempre pedindo para resgatar os automatismos que lhe são próprios.

ted.9.36

At this stage of your progress, if not before, you may be assured that some clever friend will come in, and hold up his hands in mocking amazement, and ask you who could set you to that ‘niggling’; and if you persevere in it, you will have to sustain considerable persecution from your artistical acquaintances generally, who will tell you that all good drawing depends on ‘boldness’. (...) Bold in the sense of being undaunted, yes; but bold in the sense of being careless, confident, or exhibitory, - no, - no, and a thousand times no; for even if you were not a beginner, it would be bad advice that made you bold.

//exercício 16 -olho

oor.fdo.1.65.1

Sabe-se que a relação do olho com o cérebro é íntima, estrutural. Sistema nervoso central e órgãos visuais externos estão ligados pelos nervos óticos, de tal sorte que a estrutura celular da retina nada mais é que uma expansão diferenciada da estrutura celular do cérebro.

ail.3.91

O estilo, como veículo, cria uma atitude mental

que leva o artista a procurar na paisagem que o cerca elementos que seja capaz de reproduzir. A pintura é uma atividade, e o artista tende, conseqüentemente, a ver o que pinta ao invés de pintar o que vê.

oor.fdo.2.65.2

A cultura grega, acentuadamente plástica, enlaçava pelos fios da linguagem o ver ao pensar. Eidos, forma ou figura, é termo afim a idea. Em latim, com pouca diferença de sons: video (eu vejo) e idea. E os etimologistas encontram na palavra historia (grega e latina o mesmo étimo id, que está em eidos e em idea. A história é uma visão-pensamento do que aconteceu.

oor.fdo.3.65.3

A frontalidade dos olhos no rosto humano remete à centralidade do cérebro. O ato de olhar significa um dirigir a mente para um “ato de intencionalidade”, um ato de significação que, para Husserl, define a essência dos atos humanos.

adt.7.33

Writing on the discursive traditions on disegno in Renaissance Italy, the art historian Karen -Edis Barzman notes that disegno did not just signify the practice of drawing, appealing to the artist's manual dexterity, but a “cognitive process, moving from perception of sensible particulars to universal knowledge.”¹⁵ Reading the ways in which academicians such as Cennini and Vasary interpreted Aristotle, she suggests that drawing was understood as a graphic conduit of sorts – a passage between one body of knowledge to another. Drawing was an act that virtually mediated between concrete particulars and universal reason, of which its graphic residue served as evidence.

adt.8.32

“One might reasonably suppose that there are certain techniques in which matter is of slight importance. That drawing, for example, is a process of abstraction so extreme and so pure that matter is reduced to a mere armature of the slenderest possible sort, and is, indeed, very nearly volatilized. But matter in this volatile state is still matter and by virtue of being controlled, compressed and divided on the paper – which it instantly brings to life – it acquires a special power. Its variety, moreover, is extreme: ink, wash, lead pencil, charcoal, red chalk, crayon, whether singly or in combination, all constitute so many distinct traits, so many distinct languages.” (Henri Focillon, *The Life of Forms in Art* (1934; reprint Cambridge: Zone Books, distributed by The MIT Press, 1989), 100.)

//exercício 17 profundidade

ddd.5.89.1

Nesse ponto intervêm o saber, a duração, as retomadas, os julgamentos. É preciso uma boa cabeça para explorar os acasos felizes, dominar os achados, e terminar.

(cab)col.2.11.2

“The primordial darkness of the universe at the moment before creation, as represented in a plate in Robert Fludd’s 1617 *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et minoris Metaphysica, Physica, atque Technica Historia* (The Metaphysical, Physical, and Technical History of the Two Worlds, Namely the Greater and the Lesser). The words *Et sic in infinitum* (“and like this to infinity”) are written on all four sides of the square.”

foi.1.10

Freqüentamos os incorporais, na maior parte do tempo, sem o saber.

foi.2.21

...quatro são os incorporais: o tempo, o lugar, o vazio e o exprimível.

ddd.6.8687

Eu pensava às vezes no informe. Há coisas - manchas, massas, contornos, volumes - que têm, de alguma maneira, somente uma existência de fato: são apenas percebidas por nós, mas não conhecidas; não podemos reduzi-las a uma lei única, deduzir seu todo da análise de uma de suas partes, reconstruí-las por meio de operações racionais. Podemos modificá-las com bastante liberdade. Elas não têm outra propriedade senão ocupar uma região do espaço ... Dizer que são coisas informes é dizer não que não têm formas, mas que suas formas não encontram em nós nada que permita substituí-las por um ato de traçado ou reconhecimento nítido. E, de fato, as formas informes não deixam outra lembrança senão a de uma possibilidade ... Assim como uma sequência de notas tocadas ao acaso não é uma melodia, tampouco uma poça, uma rocha, uma nuvem, um fragmento de litoral são formas redutíveis. Não quero insistir nessas considerações: elas levam demasiado longe. Retorno ao desenho. Suponhamos que quiséssemos desenhar uma dessas coisas informes, mas em que se pudesse todavia reconhecer certa solidariedade entre suas partes.

Jogo sobre uma mesa um lenço que amassei. Esse objeto não se assemelha a nada. A princípio, ele é para o olho uma desordem de dobras. Posso mexer em um de seus cantos sem desalinhar o outro. Meu problema, entretanto, é fazer ver, por meio do meu desenho, um pedaço de tecido de determinada espécie, maciez e espessura, e constituindo uma peça única. Trata-se, portanto, de tornar inteligível certa

estrutura de um objeto que não tem nenhuma estrutura determinada, e do qual não há clichê nem lembrança que permita dirigir o trabalho, como se faz quando se desenha uma figura de árvore, de homem ou de animal divididos em porções bem conhecidas. É nesse ponto que o artista pode exercer sua inteligência, e que o olho deve encontrar, por seu movimento sobre o que vê, os caminhos do lápis sobre o papel, como um cego deve, apalpando-a, acumular os elementos de contato de uma forma, e adquirir ponto por ponto o conhecimento e a unidade de um sólido muito regular.

ddd.7.89.2

Digo-lhes que seria preciso conhecer tudo; mas, de preferência saber utilizar o que se conhece.

ted.10.90

102. My DEAR READER, - The work we have already gone through together has, I hope, enabled you to draw with fair success either rounded and simple masses, like stones, or complicated arrangements of form, like those of leaves; provided only these masses or complexities will stay quiet for you to copy, and do not extend into quantity so great as to baffle your patience. But if we are now to go out to the fields, and to draw anything like a complete landscape, neither of these conditions will any more be observed for us. The clouds will not wait while we copy their heaps or clefts; the shadows will escape from us as we try to shape them, each, in its stealthy minute march, still leaving light where its tremulous edge had rested the moment before, and involving in eclipse objects that had seemed safe from its influence; and instead of the small clusters of leaves which we could reckon point by point, embarrassing enough even though numerable, we have now leaves as little to be counted as the sands of the sea, and restless, perhaps, as its foam.

103. In all that we have to do now, therefore, direct imitation becomes more or less impossible. It is always to be aimed at so far as it is possible; and when you have time and opportunity, some portions of a landscape may, as you gain greater skill, be rendered with an approximation almost to mirrored portraiture. Still, whatever skill you may reach, there will always be need of judgment to choose, and of speed to seize, certain things that are principal or fugitive; and you must give more and more effort daily to the observance of characteristic points, and the attainment of concise methods.

ESII.1617.2

///Fascículo 2 - O espaço

//exercício 1 - o vazio

ted.11.77

88. You need not copy touch for touch, but try to get the same effect. And if you feel discouraged by the delicacy required, and begin to think that engraving is not drawing, and that copying it cannot help you to draw, remember that it differs from common drawing only by the difficulties it has to encounter. You perhaps have got into a careless habit of thinking that engraving is a mere business, easy enough when one has got into the knack of it. On the contrary, it is a form of drawing more difficult than common drawing, by exactly so much as it is more difficult to cut steel than to move the pencil over paper. It is true that there are certain mechanical aids and methods which reduce it at certain stages either to pure machine work, or to more or less a habit of hand and arm; but this is not so in the foliage you are trying to copy, of which the best and prettiest parts are always etched-that is, drawn with a fine steel point and free hand: only the line made is white instead of black, which renders it much more difficult to judge of what you are about. And the trying to copy these plates will be good for you, because it will awaken you to the real labour and skill of the engraver, and make you understand a little how people must work, in this world, who have really to do anything in it.

89. Do not, however, suppose that I give you the engraving as a model-far from it; but it is necessary you should be able to do as well *

before you think of doing better, and you will find many little helps and hints in the various work of it.

erl.2.100

La imagen es un momentoUna representación no es más que un momento M de lo real; toda imagen es un momento, de la misma manera que cualquier punto en el espacio es el recuerdo de un tiempo x, como reflejo de un espacio y. Esta temporalidad está paralizada o es, por el contrario, productora de potencialidades? Qué es una imagen que no contiene ningún porvenir, ninguna “posibilidad de vida”, si no una imagen muerta?

ddd(k)deo.1.9293

O artista produz uma coisa que não pertence ao mundo da realidade.

Através da aparência das imagens, surge o outro do mundo.

A representação na arte mais significa do que se assemelha.

O olhar inventa um lugar que olha o mundo- o lugar da fascinação.

Este é o testemunho do artista.

Este é o seu legado.

Para descrever uma forma do mundo o artista estabelece uma posição, não um lugar, algo que faria o observador verificar as propriedades do espaço e de suas dimensões.

A folha de papel ou qualquer outro suporte do desenho, no caso a calçada, detêm a nossa vista, delimitam um palco, em cujo centro nos encontramos.

- A folha de papel é um interior que contém o mundo e, ao mesmo tempo, pode ser um exterior, que exclui de si qualquer espécie de interior.

Vencendo a opacidade do papel, o desenho faz um lugar.

Faz teatro.

É o lugar da visão apurada.

É um lugar em que o olhar vê a si mesmo.

Neste teatro, o desenho anuncia um mundo. o desenho possibilita ver o outro lado do mundo.

Ver o que já esteve lá desde o começo.

Ver o que não se mostra.

Ver o que se oculta no opaco das superfícies.

Desenhar é de alguma forma vencer a opacidade.

eda.tpe.1.402

Três modelos precisam ser construídos aqui. Em primeiro lugar, uma descrição adequada de um estado de ser [state of being] que chamo de presentidade [presentness]. Em segundo, um tipo de desenvolvimento histórico kublariano citando precedentes, alguns deles muito

separados no tempo e no espaço. E em terceiro lugar as características formais do paradigma sublinhando o tipo de trabalho que agora se apodera da presentidade como seu domínio. (...)

Agora as imagens, o tempo passado da realidade, começam a dar lugar à duração, o tempo presente da experiência espacial imediata. (...)

E, apesar de a arte em questão não abandonar sua cognoscibilidade ou sofisticação nesse deslocamento, ela se abre mais do que outras formas de arte recentes para um caráter surpreendentemente direto da experiência. Essa experiência está impregnada na própria natureza da percepção espacial. Alguns dos impulsos do novo trabalho são para tornar essas percepções mais conscientes e articuladas.

foi.3.10

Frequentamos os incorporais, na maior parte do tempo, sem o saber. Quando tento me lembrar de um momento de existência, de um fragmento de tempo vivido, misturam-se nessa reminiscência lugares, pessoas, tempo que passou e tempo que é, falas trocadas: um tecido frágil, que tende a se desfazer se for auscultado de muito perto e cuja consistência decorre exatamente da fluidez. O que se depreende dessa exploração é uma atmosfera, uma aparência, um involucro de odores, de sabores, e aqui e ali, alguns elementos distintos, dotados de uma forma mais nítida.

foi.4.31

O vazio (to kenon) é uma das três especificações do espaço, ao lado de lugar (topos) e da extensão (khora).(...) Em torno dele, com efeito, movem-se as idéias de existência e de não existência, de ser e de não-ser, de existência do nada ou do vazio.

foi.5.29

É chamado vazio um espaço que não contém corpo algum, mas que é capaz de contê-lo.

foi.6.37.1

Com efeito, o que é válido para o mundo e para a possibilidade de sua extensão graças ao vazio incorporal também é plenamente válido para o lugar terrestre: existe lugar quando há corpo ali onde antes havia nada; mas se o corpo se retirar, o lugar retorna ao vazio. É impossível pensar o lugar (topos) separadamente do vazio: acabamos de ver que o vazio só se torna lugar se um corpo o ocupar. O lugar emerge do vazio como aquilo que repentinamente é ocupado por um corpo, mas esse mesmo lugar volta a ser vazio se esse corpo lhe for subtraído.

tsd.7.98

Art is that which will have transformed the contingent into the necessary.

sss.drw.1.12

I now began to see the white surface of the paper, on which I was going draw, in a different way. From being a clean flat page it became an empty space. Its whiteness became an area of limitless, opaque light, possible to move through but not to see through. I knew that when I drew a line on it _ or through it- I should have to control the line, not like the driver of a car, on one plane: but like a pilot in the air; movement in all three dimensions being possible.

ESII.1617.3

//exercício 2 - um espaço

ddd(k)etd.1.119120

A tendência do traço é inaugurar espaços e volumes, de um lado e de outro, independentemente de qualquer tratamento especial (hachura, claro-escuro, coloração) ou intenção figurativa. Os espaços, por sua vez, são devidamente “compreendidos” (nos dois sentidos) se encontramos suas delimitações expressas na obra ou sugeridas em nossa mente. (...)

Do mesmo modo, creio que a função delimitativa dos traços está sempre a serviço da ocupação dos espaços e vice-versa, de maneira que ambas podem chegar a ter seus valores de origem consideravelmente alterados, e até quase neutralizados, no interior de uma obra específica. Mas a identidade mais expressiva está no movimento: o traço conduz nosso olhar aos espaços e aos volumes, que, por sua vez, o empurram às outras linhas demarcatórias e, só assim, podemos obter uma compreensão global da imagem.

ddd(k)etd.2.122123

E, quando sabemos depreender também o significado, nem por isso abandonamos a su-

perfície do significante, pois não nos interessa o produto da representação, que é, em si mesmo, estático. Nossa sensibilidade exige que se “mexa”, também nos dois sentidos: de toque e movimentação. Precisamos “passar” os olhos nos volumes, orientados que ‘estamos pelas fronteiras, e repetir esse gesto várias vezes, até que possamos abstrair os traços e viver somente a duração dos volumes. (...)

Enquanto os traços estimulam o movimento, os volumes asseguram a duração. Tudo leva a crer que, na busca de um equilíbrio entre esses dois componentes, o desenhista esculpe o tempo desejável em cada obra.

sel.1.2428

Não vemos o mundo diretamente, mas através do padrão bidimensional de luz que incide sobre a retina do olho. Essa luz não é uma simples testemunha transparente do mundo (figs. 1 e 4). Ela é comprometida por uma experiência variada, e nem tudo isso a equipa para contar uma história simples das formas das mesas e árvores e pessoas que ela refletiu. Parte da incidência que ela recebeu está representada nessas descontinuidades de luminância sobre a estrutura retiniana que vimos chamando de sombra. Note-se que mesmo essa estrutura retiniana é um documento complexo a interpretar, já que um setor escuro pode registrar qualquer um dos três tipos de circunstância. E enquanto o primeiro desses tipos, a sombra projetada, é extrínseco ou devido ao caráter de uma forma vizinha, os outros dois, a auto-sombra e o sombreado inclinado/oblíquo, são intrínsecos, ou devidos à forma da própria superfície. Note-se também que, se pudermos localizar a causa do setor escuro, identificá-lo tanto como sombra quanto como sombra causada por uma das três circunstâncias possíveis, então isso transmite alguma informação sobre a forma do mundo. Mas o testemunho do padrão bidimensional de luz sobre a retina se complica ainda mais por aquela experiência da luz de outras circunstâncias, que permitem que uma parte maior ou menor dela se reflita de uma superfície. Uma delas é o caráter microestrutural e reflexivo dessa superfície (fig. 3). A outra é ainda mais microscópica, onde as propriedades refletoras diferentes de substâncias químicas diferentes formam superfícies diferentes - em outras palavras, se uma superfície é “clara”, “escura” ou multicolor. Uma superfície pode ou não ser substancialmente seletiva também quanto aos comprimentos de ondas de luz que ela reflete ou absorve, e por isso pode ou não conferir um matiz à luz. Muitas vezes é útil que ela assim o faça, pois o matiz pode oferecer uma base para a distinção entre

o tom e a sombra da superfície.

Para ver, para extrair da estrutura retiniana bidimensional dos estímulos algum conhecimento do mundo tridimensional das mesas, árvores e pessoas, devemos antes de tudo interpretar as descontinuidades de luminância. Essas descontinuidades não são idênticas nem isomórficas em relação às bordas das mesas e outros objetos físicos que são uma causa delas (fig. 4). A estrutura de luz que chega à parte posterior do olho não é uma testemunha ingênua nem um mapa simples da realidade física. A luz é tão objetiva quanto a mesa no sentido de que é também um material físico, mas foi moldada tanto por sua própria e complexa experiência e disposições peculiares quanto pelo fato de se encontrar com a mesa. As sombras são um produto dessa moldagem e constituem uma das principais complicações na interpretação da estrutura retiniana. Mas, como foram causadas por realidades físicas, elas também transportam informação sobre o mundo tridimensional, se o representarmos.

dap.5.135

É muito útil, para apreciar as luzes, semicerrar o olho e fechar a vista com os cílios para que se vejam as luzes ofuscadas e como que pintadas em intersecções.

sel.2.29

O papel da sombra como objeto de percepção está fadado, pois a ser considerado por vezes em termos de bom ou mau: ajuda ou empecilho? Ou melhor, talvez, já que as sombras são um fato, quais propriedades transportam informação, quais são artefatos do ato visual, quais são estáveis e quais são instáveis, quais são usadas na percepção e quais são ignoradas - em suma, como as sombras funcionam, não apenas no mundo físico mas também em nossas mentes? É digno de nota que as respostas têm variado amplamente, de acordo com os projetos das pessoas e os epistemas históricos.

foi.7.36

Com efeito, o tempo está suspenso em sua própria realização: assim como o lugar, sua natureza é incorporeal; invisível e intangível, ele só é corpo em um momento: o presente; antes do presente e depois do presente - no passado e no futuro -, ele absolutamente não é, um inexistente, um icorporeal apto apenas a acolher corpos, só então tomando corpo ele próprio, no momento oportuno.

foi.8.37.2

Em resumo, o jogo entre espaço com corpo e espaço sem corpo, entre mundo vazio, caracteriza a marcha do mundo estóico, e esse jogo só é possível graças ao incorporeal. Mas não se limita a isso o papel do vazio incorporal. No

interior do mundo propriamente, e não mais no sistema-universo, existe uma alternância semelhante: lugar e vazio se substituem um ao outro permanentemente.

foi.9.38

De alguma maneira, o lugar também é intangível, sempre prestes a se esvanecer na medida do movimento dos corpos, de suas idas e vindas. Efêmeros, imponderáveis, os lugares são também incorpóreos, assim como sua antítese, o vazio. Eles surgem e se dissolvem, segundo as determinações do corpos que eles se contentam em enquadrar

dap.6.133134

57. Temos de nos acautelar e não proceder como muitos que aprendem a pintar em quadros pequenos. Meu conselho é que as pessoas se exercitem na pintura desenhando coisas grandes, quase iguais em grandeza às que se representam com o desenho. É que nos pequenos desenhos facilmente se esconde toda sorte de grandes vícios, enquanto que nos grandes se vêem facilmente os mais pequenos.

sss.drw.2.1213

Nevertheless, the thing was there. The infinite, opaque possibilities of the blank page had been made particular and lucid. My task now was to coordinate and measure: not to measure by inches as one might measure an ounce of sultanas by counting them, but to measure by rhythm, mass and displacement: to gauge distances and angles as a bird flying through a trellis of branches; to visualize the ground plan like an architect; to feel the pressure of my lines and scribbles towards the uttermost surface of the paper, as a sailor feels the slackness or tautness of his sail in order to tack close or far from the surface of the wind.

//exercício 3 - o quarto

ede.1.3738

Generalmente la página se usa em el sentido de su mayor dimensión. La cama (o, si se prefiere, el catre) es un espacio rectangular, más largo que ancho, em el cual, o sobre el cual, uno se acuesta normalmente em sentido longitudinal. (...) la cama es un instrumento concebido para el descanso nocturno de una o dos personas, pero no más. La cama es pues el espacio individual por excelencia, el espacio elemental del cuerpo (la cama-mónada), que incluso el hombre más acibillado de dudas tiene derecho a conservar: los del juzgado no pueden llevarse vuestra cama; esto también quiere decir – y se puede verificar perfectamente em la práctica – que solo tenemos una cama, que es nuestra

cama; cuando hay otras camas em la casa o en el apartamento, decimos que son camas para las amistades, o camas adicionales. Sólo dormimos bien, al parecer, em nuestra propia cama.

meh.2.27

O espaço não é nem uma coisa nem um sistema de coisas, senão uma realidade relacional: coisas e relações juntas.

shs.2.27

Both The Republic and The Sophist uphold this distinction. The problem is broached in the former's first dialogue:

'Then consider - does the painter try to represent the bed or other object as it is, or as it appears? Does he represent it as it is [*alétheia*], or as it looks [*phantasmata*]?' 'As it looks.'

'The artist's representation [*mimetiké*] is therefore a long way removed from truth, and he is able to reproduce everything because he never penetrates beneath the superficial appearance [*eidolon*] of anything.' (*The Republic*, 598)

shs.3.24.1

By 'images' [*eikona*] I mean first shadows [*skias*], then reflections in water [*phantasmata*] and other close-grained, polished surfaces, and all that sort of thing ...

shs.4.24.2

...take a mirror and turn it round in all directions; before long you will create sun and stars and earth, yourself and all other animals and plants, and all the other objects we mentioned just now.'

'Yes, but they would only be reflections,' he said, 'not real things.'

'Quite right,' I replied, 'and very much to the point. For a painter is a craftsman of just this kind, I think. Do you agree?'

'Yes.'

'You may perhaps object that the things he creates are not real ...'

'Yes,' he agreed.

shs.5.26

'Well, sir, what could we say an image was, if not another thing [*heteron toiouton*] of the same sort, copied from the real thing?'

'''Of the same sort?'' Do you mean another real thing, or what does "of the same sort" signify?'

'Certainly not real, but like it.'

'Meaning by "real" a thing that really exists?'

'Yes.'

'And by "not real" the opposite of real?'

'Of course.'

'Then by what is "like" you mean what has not real existence, if you are going to call it "not real".'

'But it has some sort of existence.'

'Only not real existence, according to you.'

'No; except that it is really a likeness.'

(*The Sophist*, 240 a-b)

shs.6.25.1

Thee shadow represents the stage that is furthest away from the truth.

shs.7.25.2

The theme of this passage is the nothingness of the mimesis. The painted image, like the specular reflection, is pure appearance (*phainomenon*), devoid of reality (*aletheia*). It is highly likely that 'all that sort of thing' to which Plato alludes in Book VII of his dialogue is - following on from shadows and reflections - man's artistic achievements.

tuo.1.122

A geometria de Tlôn compreende duas disciplinas um pouco diferentes: a visual e a tátil. A última corresponde à nossa e a subordinam à primeira. A base da geometria visual é a superfície, não o ponto. Essa geometria desconhece as paralelas e declara que o homem que se desloca modifica as formas que o circundam. A base de sua aritmética é a noção de números indefinidos. Frisam a importância dos conceitos de maior e menor, que nossos matemáticos simbolizam por > e <. Afirmam que a operação de contar modifica as quantidades e as transforma de indefinidas em definidas. O fato de que vários indivíduos que contam uma mesma quantidade obtenham um resultado igual é, para os psicólogos, um exemplo de associação de ideias ou de bom exercício da memória. Já sabemos que em Tlôn o sujeito do conhecimento é uno e eterno.

Nos hábitos literários também é todo-poderosa a ideia de um sujeito único. É raro que os livros estejam assinados. Não existe o conceito de plágio: estabeleceu-se que todas as obras são obra de um único autor, que é intemporal e anônimo.

//exercício 4 - o espelho

nde.1.72

Sem a vida que preenche e anima não há espaço, os objetos geográficos, a configuração territorial e material não se torna espaço sem as ações humanas. As relações sociais somadas aos objetos geográficos resultam em espaço. Estas mesmas relações sociais são capazes de alterar a configuração territorial, os próprios objetos geográficos, que para os geógrafos "são tudo o que existe na Terra

poe.1.29.1

Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver

as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde praticamente apenas a uma espécie de história externa, uma história para uso externo, para ser contada aos outros. Mais profunda que a biografia, a hermenêutica deve determinar os centros de destino, desembaraçando a história de seu tecido temporal conjuntivo que não atua sobre o nosso destino. Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade.

adt.9.34.1

"Here I want to emphasize something that may already have become clear: the experience in question persists in time, and the presentment of endlessness that, I have been claiming, is central to literalist art and theory is essentially a presentment of endless or indefinite duration ... The literalist preoccupation with time – more precisely, with the duration of the experience – is, I suggest, paradigmatically theatrical, as though theater confronts the beholder, and thereby isolates him, with the endlessness not just of objecthood but of time; or as though the sense which, at bottom, theater addresses is a sense of temporality, of time both passing and to come, simultaneously approaching and receding, as if apprehended in an infinite perspective." ¹⁹ (*Fried, "Art and Objecthood," p.166,167*)

poe.2.28

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço.

E se quisermos ultrapassar a história ou mesmo, permanecer nela, destacar da nossa história a história sempre demasiado contingente dos seres que a sobrecarregam, perceberemos que o calendário de nossa vida só pode ser estabelecido em seu processo produtor de imagens. Para analisar o nosso ser na hierarquia de uma ontologia, para psicanalisar o nosso

inconsciente enterrado em moradas primitivas, é preciso, à margem da psicanálise normal, des-sociliar nossas grandes lembranças e atingir o plano dos devaneios que vivenciávamos nos espaços de nossas solidões. Para tais indagações, os devaneios são mais úteis que os sonhos. E elas mostram que os devaneios podem ser bem diferentes dos sonhos.

tpd.1.4

Line appears to 'write time', and the moving lines of drawing contain the history of their own making as an internal structural narrative which enable resonstrutive readings by viewers, drawing them into a potentially isomorphic interrelationship_ with the affective- processes of making.

adt.10.35

It should be obvious that this kind of duration – this kind of actuality – is not the time of pure presence or presentness. It is not the time of Fried's most privileged Works of art, wholly manifest and instantaneous as they are claimed to be. There is no naiveté about the fullness or plenitude of this temporal experience. Rather, this actually is recognized as impossible to grasp, as suggested by the following quotations, each by an art historian who contributed indirectly to the process art debate.

adt.11.34.2

If Fried located this endless time in the viewer's experience of the Minimalist work, process art configures the sense of duration in both its production and reception. It is in the practice of drawing, finally, that some kinds of this duration become apparent.

ted.12.1617

12. One task, however, of some difficulty, the student will find I have not imposed upon him: namely, learning the laws of perspective. It would be worth while to learn them, if he could do so easily; but without a master's help, and in the way perspective is at present explained in treatises, the difficulty is greater than the gain. For perspective is not of the slightest use, except in rudimentary work. You can draw the rounding line of a table in perspective, but you cannot draw the sweep of a sea bay; you can foreshorten a log of wood by it, but you cannot foreshorten na arm. Its laws are too gross and few to be applied to any subtle form; therefore, as you must learn to draw the subtle forms by the eye, certainly you may draw the simple ones. No great painters ever trouble themselves about perspective, and very few of them know its laws; they draw everything by the eye, and, naturally enough, disdain in the easy parts of their work rules which cannot help them in difficult ones.

It would take about a month's labour to draw imperfectly, by laws of perspective, what any great Venetian will draw perfectly in five minutes, when he is throwing a wreath of leaves round a head, or bending the curves of a pattern in and out among the folds of drapery. It is true that when perspective was first discovered, everybody amused themselves with it; and all the great painters put fine saloons and arcades behind their Madonnas, merely to show that they could draw in perspective: but even this was generally done by them only to catch the public eye, and they disdained the perspective so much, that though they took the greatest pains with the circlet of a crown, or the rim of a crystal cup, in the heart of their picture, they would twist their capitals of columns and towers of churches about in the background in the most wanton way, wherever they liked the lines to go, provided only they left just perspective enough to please the public.

//exercício 5 - espaço relacional

wst.eap.1.88

El *spacio* como realidade social – y por ende política – no se agota en la determinación de una realidade física mediante el establecimiento de límites objetivos, sino que se define como una *categoría esencial del conocimiento humano*, dentro de la cual el individuo puede establecer relaciones con los demás, y mantener un intercambio dialéctico con otros sujetos que le permite comprender las cosas del mundo.

dap.7.8788

Com efeito o grande e o pequeno, o longo e o breve, o alto e o baixo, o largo e o estreito, o claro e o obscuro, o luminoso e o sombreado e outras coisas semelhantes, porque podem estar e não estar inerentes às coisas, os filósofos costumam chama-los de acidentes e são de tal ordem que todo o seu conhecimento se processa por comparação.

A comparação tem em si esta força, a de mostrar nas coisas o que é mais, o que é menos ou igual.

(...)

E como para nós o homem é a coisa mais conhecida, talvez Protágoras, ao dizer que o homem era a dimensão e a medida das coisas, entendesse que todos os acidentes das coisas podiam ser conhecidos, comparadas com os acidentes dos homens.

erl.3.67

Hoy la comunicación sepulta los contactos humanos en espacios controlados que sumi-

nistran los lazos sociales como productos diferenciados. La actividad artística se esfuerza en efectuar modestas ramificaciones, abrir al úso, poner en relación niveles de la realidad distanciados unos de otros. Las "famosas" "autopistas de la comunicación", con sus peajes y sus áreas de descanso, amenazan con imponerse como único trayecto posible de un punto a otro del mundo humano. Si la autopista permite efectivamente viajar más rápido y eficazmente, también tiene como defecto transformar a sus usuarios en meros consumidores de kilómetros y de sus productos derivados.

sss.dwr.3.12

A drawing is essentially a private work, related only to the artist's own needs; a 'finished' statue or canvas is essentially a public presented work- related far more directly to the demands of communication.

ddd.2.71.1

O artista avança, recua, debruça-se, franze os olhos, comporta-se com todo o corpo como um acessório de seu olho, torna-se por inteiro órgão de mira, de pontaria, de regulação, de focalização.

ddd.3.71.2

Mas o comando da mão pelo olhar é bastante indireto. Muitas etapas intervêm: entre elas, a memória. Cada relance de olhos para o modelo, cada linha traçada pelo olho torna-se elemento instantâneo de uma lembrança, e é de uma lembrança que a mão sobre o papel vai emprestar sua lei de movimento. Há transformação de um traçado visual em traçado manual. Mas essa operação é suspensa na duração de persistência daquilo que chamei "elemento instantâneo de lembrança". Nosso desenho se fará por porções, por segmentos, e é aqui que surgem nossas grandes chances de erro. Ocorrerá com facilidade que esses segmentos sucessivos não estejam na mesma escala, e que se unam de forma inexacta uns aos outros.

Direi portanto, como um paradoxo, que no pior desenho dessa espécie cada um dos segmentos está em conformidade com o modelo, que todas as partes do retrato infiel são boas, sendo o todo detestável. Direi mesmo que é bastante improvável que cada porção possa ser inexacta (supondo a atenção do artista), pois seria preciso uma invenção contínua para fazer sempre um traço diferente daquele desenhado pelo sistema dos olhos. Mas a soma é tão facilmente não-conforme quanto cada um de seus elementos é facilmente, e quase necessariamente, conforme

sss.dwr.4.10

For the artist drawing is discovery. And that is not just a slick phrase: it is quite literally true.

It is the actual act of drawing that forces the artist to look at the object in front of him, to dissect it in his minds eye and put it together again; or, if he is drawing from memory, that forces him to dredge his own mind, to discover the content of his own store of past observations. It is a platitude in the teaching of drawing that the heart of the matter lies in the specific process of looking. A line, an area of tone, is not really important because it records what you have seen, but because of what it will lead you on to see. Following up its logic in order to check its accuracy, you find confirmation or denial in the object itself or in your memory of it. Each confirmation or denial brings you closer to the object, until finally you are, as it were, inside it: the contours you have drawn no longer marking the edge of what you have seen, but the edge of what you have become. Perhaps that sounds needlessly metaphysical. Another way of putting it would be to say that each mark you make on the paper is a stepping-stone from which you proceed to the next, until you have crossed your subject as though it were a river, have put it behind you.

EVW.1921

//exercício 6/10 - ressaca

poe.3.25.1

Aqui, com efeito, abordamos uma recíproca cujas imagens deveremos explorar: todo o espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa. Veremos, no decorrer de nossa obra, como a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir "paredes" com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção – ou, inversamente, tremar atrás de-grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza

os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos.

poe.4.25.2

A casa como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, na sequência de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem.

Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos.

poe.5.24

Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. E um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo.

sod.ode.1.5

Meu ponto de vista é o da estética. E melhor dito, significaria: as artes ganham, cada vez mais, raízes novas na vida social. O campo especulativo das artes se amplia. Seu interesse pela universalidade dos objetos, alguns deles tradicionalmente afastados das especulações estéticas, mostra o homem através da arte explorando e modificando o mundo físico e social com novos instrumentos.

erl.4.12

Una “suerte” que puede resumirse en pocas palabras: aprender a habitar el mundo, en la ar de querer construirlo según una idea preconcebida de la evolución histórica. En otras palabras, las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existência o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista. Althusser decía que siempre se toma el tren del mundo en marcha; Deleuze, que “el pasto crece en el medio” y no, abajo o arriba. El artista habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en universo duradero. Toma el mundo en marcha: es un “inquilino de la cultura”, retomando la expresión de Michel de Certeau.⁴

//exercício 7/10 - lugar

tl.1.9

Space defines landscape, where space combined with memories defines place.

tl.2.7.1

The intersections of nature, culture, history, and ideology form the ground on which we stand – our land, our place, the local. The lure of the local is the pull of place that operates on each of us, exposing our politics and our spiritual legacies. It is the geographical component of the psychological need to belong somewhere, one antidote to a prevailing alienation.

tl.3.7.2

Inherent in the local is the concept of place – a portion of land/town/cityscape seen from the inside, the resonance of a specific location that is known and familiar.

tl.4.13

“History is the essence of the idea of place”, writes folklorist Henry Glassie. “In the place, the person is part of the history”.

tl.5.8

Unlike place (which I defined above as seen from the inside), landscape can only be seen from outside, as backdrop for the experience of viewing. The scene is the seen. The word landscape is used interchangeably for a scene framed through viewing (a place) and a scene framed for viewing (a picture)

pin.cpp.1.6364

Uma das mais altas realizações da paisagem nessa grande variedade que ela representa é a imitação fiel de cada caráter em particular; assim como seu maior defeito é uma prática selvagem que cai naquilo que chamamos de rotina. 9. Entre as coisas que costumamos pintar com frequência, é muito oportuno misturar algumas executadas observando-se o natural; isso induz o espectador a acreditar que também o resto foi realizado dessa forma. 10. Do mesmo modo que há estilos de pensar, há também estilos de executar. Falei de dois deles no que tange ao pensamento: o estilo heróico e o estilo campestre; e encontro o mesmo número para a execução: o estilo firme e o estilo polido. Os dois últimos dizem respeito exclusivamente à mão e ao modo mais ou menos espiritual de conduzir o pincel. O estilo firme dá vida à obra e faz com que se desculpem as más escolhas; o estilo polido dá acabamento e polimento a todas as coisas, não deixando nada para a imaginação do espectador, a qual sente prazer em descobrir e em concluir coisas que ela atribui ao pintor, ainda que verdadeiramente provenham dela. O estilo polido cai na frouxidão e no tédio quando não é sustentado por um belo lugar, mas a junção desses dois aspectos torna a obra muito interessante.

poe.6.23

...a casa é, evidentemente um ser privilegiado;

isso, é claro, desde que a consideremos ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Em ambos os casos, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração de imagens concentra as imagens em torno da casa.

sod.dem.1.29

O problema do desenho tem muito a ver com a nossa emancipação política. Ele se confunde com o desígnio de formarmos uma cultura humanística.

eda.tpe.2.403

O “espaço mental” não tem nenhuma localização no interior do corpo. Entretanto, sem ele não há nenhuma consciência. Julian Jaynes sugere que o espaço mental é a metáfora-análoga fundamental do mundo, e que apenas com o desenvolvimento lingüístico de certos termos para a interioridade espacial, por volta do segundo milênio a.c., se pode considerar o início da consciência subjetiva como tal. (...)

A experiência do espaço mental figura na memória, reflexão, imaginação, fantasia - em qualquer estado de consciência diverso da experiência imediata. E ela com frequência acompanha a experiência direta: uma pessoa se imagina comportando-se de um modo diferente, estando em outro lugar, pensando em outra pessoa, lugar, tempo, no meio da atividade presente.

tl.6.10

I use space here as a physical, sometimes experiential, component. If space is where culture is lived, then place is the result of their union.

sod.dem.2.29

Bem sabemos que a palavra “desenho” tem, originalmente, um compromisso com a palavra “desígnio”. Ambas se identificavam. Na medida que restabelecemos, efetivamente os vínculos entre as duas palavras, estaremos também recuperando a capacidade de influir no rumo do nosso viver. Assim, o desenho se aproxima da noção de “projeto” (pro-jet), de uma espécie de lançar-se para frente, incessantemente, movido por uma “preocupação”. Essa “preocupação” compartilharia da consciência da necessidade. Num certo sentido, ela já assinala um encaminhamento no plano da liberdade. Desde que se considere a preocupação como resultante de dimensões históricas e sociais, ela transforma o projeto em “projeto social”. Na medida em que uma sociedade realiza suas condições humanísticas de viver, então o desenho se manifesta mais preciso e dinâmico

em seu significado. Vale dizer que através do desenho podemos identificar o projeto social. E com ele encontraremos a linguagem adequada para conduzir a emancipação humana.

adt.12.32

Focillon warns against thinking of drawing as a kind of armature for matter, as if matter attached itself to the graphic line as flesh to its skeleton. To subscribe to this belief is to imply that matter is secondary and provisional to form, acting as its cloak or its costume. Instead, Focillon endows matter with far more agency than this, an agency, that has much to do with its intertwining with drawing and temporality. Key to his reading is the sense in which matter is volatilized in drawing, not hypostasized. To volatilize matter and to suggest that it volatilizes other forms of matter in turn (e.g. the paper that serves as drawing's ground) is to make claims less for its reducibility to form, nor the negation of form as such, than the virtual interpenetration of form and matter. Elsewhere in the same book, Focillon warns sternly against the conventional division between form and matter; and in this instance, he offers a way that drawing overcomes this logic.

SPL.1974

//exercício 8/10 - um lugar

set.1.159

A ação libertadora de deixar e fazer em conjunto se perfaz no modo da referência, guiada pela circunvisão, o ser-no-mundo é espacial. E somente porque a pré-sença é espacial tanto no modo de dis-tanciamento quanto no modo de

direcionamento é que o que se acha à mão no mundo circundante pode vir de encontro em sua espacialidade.

ede.2.43

Conservo un recuerdo excepcional, incluso creo que prodigioso, de todos los lugares donde he dormido, salvo las de mi primera infancia- hasta que acabó la guerra –que se confunden todos en la grisalla indiferenciada de um dormitorio de colegio. Para las demás me basta simplemente, cuando estoy acostado, con cerrar lasijas y pensar con un mínimo de aplicación en un lugar dado para que casi instantáneamente todos los detalles de la habitación, el emplazamiento de las puertas y ventanas, la disposición de las muebles, me vuelvan a la memoria, para que con precisión tenga la sensación casi física de estar acostado de nuevo en esa habitación.

poe.7.25.3

Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos.

poe.8.26

Assim, abordando as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade entre a memória e a imaginação, podemos esperar transmitir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove em graus de profundidade insuspeitados. Pelos poemas, talvez mais que pelas lembranças, chegamos ao fundo poético do espaço da casa.

Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização.

Ele usufrui diretamente de seu ser. Então, os lugares onde se viveu o devaneio reconstituem-se por si mesmos num novo devaneio. E exatamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós.

wrs.sjy.1.112

Size determines an object, but scale determines art. A crack in the wall if viewed in terms of scale, not size, could be called the Grand Canyon. A

room could be made to take on the immensity of the solar system. Scale depends on one's capacity to be conscious of the actualities of perception. When one refuses to release scale from size, one is left with an object or language

that appears to be certain. For me scale operates by uncertainty,

sod.ddo.1.21

O que me agrada principalmente, na tão complexa natureza do desenho, é o seu caráter infinitamente subtil, de ser ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria. O desenho fala, chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia, uma arte plástica. (...)

O desenho está pelo menos tão ligado, pela sua finalidade, à prosa e principalmente à poesia, como o está, pelos seus meios de realização, à pintura e à escultura. É como que uma arte intermediária entre as artes do espaço e do tempo, tanto como a dança. E se a dança é uma arte intermediária que se realiza por meio do tempo, sendo materialmente uma arte em movimento; o desenho é a arte intermediária que se realiza por meio do espaço, pois a sua matéria é imóvel.

Mas o desenho, da mesma forma que as artes da palavra, é essencialmente uma arte intelectual, que a gente deve compreender com os dados experimentais, ou melhor, confrontados, da inteligência. É fácil de provar este caráter antiplástico do desenho. Ela é, ao mesmo tempo, um delimitador e não tem limites, qualidades antiplásticas por excelência.

//exercício 9/10 - a paisagem

eda.tpe.2.405

A percepção do espaço é uma das mais notáveis experiências do tipo “eu”. Na evocação e reflexão desse tipo de experiência, o “eu” é transmutado para o domínio do “mim”. A memória é o elemento operativo aqui. A dimensão do tempo evita que o “eu” e o “mim” coincidam. Na percepção relativamente imediata do objeto - encontro seguido por determinação e julgamento - há pouca extensão ou intervalo entre as duas modalidades. A experiência espacial, exigindo movimento físico e duração, invariavelmente interpõe uma extensão entre essas duas modalidades.

A elevada consciência da experiência artística tem sempre que terminar na modalidade de julgamento “mim”.

erl.5.64

El punto en común entre todos los objetos que agrupamos bajo el nombre de “obra de arte” radica en su facultad de producir el sentido de la existencia humana, de indicar trayectorias posibles, en el seno del caos de esta realidad. (...)el universo no es más que um caos al que los Hombres oponen el verbo y las formas.

sod.ddo.1.21

E foi isto que afirmei, no início deste artigo, ser o desenho ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria. Ele é uma espécie de provérbio, uma experiência vivida e transformada numa definição eminentemente intelectual. Tem assim, a mesma força equilibrada e clássica dos provérbios. O desenho não é uma frase, é uma frase-feita. Da mesma forma como a frase feita, o provérbio, o dito, vão se fixando aos poucos, numa luta grave entre o sentimento e a sua expressão, até que, livres de elementos condicionais, se organizam em sua forma definitiva: também o desenho se liberta das fragilidades sentimentais da frase espontânea, por ser mais lento na sua luta entre a visão recebida ou imaginada e sua expressão gráfica. Essa luta, esta lentidão, permitem ao desenho o tempo, a depuração, que a frase de conversa não tem. E ele assume, assim, a natureza essencialmente poética do provérbio. Digo ‘poética’ porque o provérbio, mesmo quando fixado em linha de prosa, é pura poesia: emprega os processos essenciais da manifestação poética, é da natureza eminentemente definidora da poesia, e não da natureza descrevedora e contemporaneamente racionandada prosa. Todo conceito, todo o grito, toda oração, todo fim verbalizado da experiência fisiopsíquica, é poesia. E com efeito, os livros sagrados, os provérbios, as frases feitas, as máximas, orações e ritos, são sempre fortemente ritmados, e usam frequentemente os processos materiais da poesia, as metrificações e a rima.

Mas nós todos estamos cansados de saber que a sabedoria dos provérbios se não é de todo mentirosa, é eminentemente transitória. Não representa nenhuma eternidade, mas a verificação de um momento; e não é menos verdade que a cada provérbio existente podemos quase sempre opor outro provérbio que o contradiz completamente. Sim, se nos quixamos de algum mau governo, dirá o chileno descontente que é porque a galinha do vizinho é mais gorda do que a nossa; mas se ele se queixa, lhe responderemos que cá e lá más fadas há. E assim o provérbio é muito mais a definição de uma verdade transitória, mansa como a reflexão conceituosa de um chim, que uma verdade eterna, filosoficamente provável. Essa a natureza delicioso do desenho, que é transitório e sábio como um provérbio, terestemente momentaneamente conceituoso como um provérbio. Uma esperança de conforto...

erl.6.65

La obra contemporánea es más que nunca esa “demostración, para todos los hombres que vendrán, de la posibilidad de crear la

significación estando al borde del abismo”, según Cornelius Castoriadis: una resolución formal, que llega hasta la eternidad, precisamente porque es eterna y temporária. SJY.1970.1

//exercício 10/10 - o vazio

ede.3.2324

El objeto de este libro no es exactamente el vacío, sino más bien lo que hay alrededor, o dentro. Pero, en fin, al principio, no hay gran cosa: la nada, lo impalpable, lo prácticamente inmaterial: la extensión, lo exterior, lo que es exterior a nosotros, aquello en media de lo cual nos desplazamos, el media ambiente, el espacio del entorno.

El espacio. No tanto los espacios infinitos, aquéllos cuyo mutismo, a fuerza de prolongarse, acaban provocando algo que parece miedo, ni siquiera los ya casi domesticados espacios interplanetarios, intersidiales o intergalácticos, sino espacios mucho más próximos, al menos em principio: las ciudades, por ejemplo, o los campos, o los pasillos del metropolitano, o un jardín público.

Vivimos en el espacio, en estos espacios, en estas ciudades, en estos campos, en estos pasillos, en estos jardines. Parece evidente. Quizá debería ser efektivamente evidente. Pero no es evidente, no cae por su peso. Es real, evidentemente, y en consecuencia es verosimilmente racional. Se puede tocar.

ads.1.62

Parece-nos que vivemos num mundo bastante simples, mas os astrofísicos e os físicos quânticos nos acostumaram a entidades e acontecimentos esquisitos, de comportamento muito pouco intuitivo: buracos negros, singularidades espaço-temporais, quarks. Até parece que a ciência nos obriga a abandonar as sólidas certezas do mundo da experiência cotidiana, feito de pedras, mesas, cadeiras, e nos diz que vivemos num jardim zoológico de criaturas estranhas.

ads.2.63

...as sombras se interpenetram: duas sombras, criadas por duas lâmpadas diferentes, podem ocupar a mesmargião de espaço sem maiores problemas. Uma sombra também pode dividir-se e permanecer a mesma, ainda que suas partes ocupem regiões de espaço descontinuas: a sombra de uma estátua pode se projetar em parte na mesa em que está colocada, em parte no chão.

adt.11.35

“Actuality is when the lighthouse is dark between flashes: it is the instant between the ticks of the watch: it is a void interval tipping forever time: the rupture between past and future: the gap at the poles of the revolving magnetic field, infinitesimally small but ultimately real. It is the interchronic pause when nothing is happening. It is the void between events. Yet the instant of actuality is all we can ever know directly. The rest of time emerges only in signals ...”

George Kubler, *The Shape of Time* (also quoted by Robert Smithson)²²

erl.7.14

Dicho de otra manera, no se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el “visitante” es un coleccionista). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado. La ciudad permitió y generalizó la experiencia de la proximidad: es el símbolo tangible y el marco histórico del estado de sociedad, ese “estado de encuentro que se le impone a los hombres”, según la expresión de Althusser, opuesto a esta jungla densa y “sin historias” que era el estado de naturaleza de Jean- Jacques Rousseau, una jungla que impedía todo tipo de encuentro. El régimen de encuentro intensivo, una vez transformado en regla absoluta de civilización, terminó por producir sus correspondientes prácticas artísticas: es decir, una forma de arte que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central el “estar-junto”, el encuentro entre observador y cuadro, la elaboración colectiva del sentido. Dejamos de lado la historicidad de este fenómeno: el arte siempre ha sido relacional en . diferentes grados, o sea, elemento de lo social y fundador del dialogo. Una de estas virtualidades de la imagen es su poder de reunión (*reliance*)...

erl.8.16

El interstício es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigenes en este sistema, integrado de manera mas o menos armoniosa y abierta en el sistema global. Este es justamente el carácter de la exposición de arte contempo-

râneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las “zonas de comunicación” impuestas.

ede.4.25

En resumidas cuentas, los espacios se han multiplicado, fragmentado y diversificado. Los hay de todos los tamaños y especies, para todos los usos y para todas las funciones. Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse.

ted.13.19

I have good hope, however, that enough guidance is given in this work to prevent the occurrence of any serious embarrassment; and I believe that the student who obeys its directions will find, on the whole, that the best answer of questions is perseverance; and the best drawing-masters are the woods and hills.

///Fascículo 3 - Natureza Morta

//exercício 1/14 - imagem

pin.age.1.86

Eis o que é. A natureza diversificou os seres em frios, imóveis, não viventes, não sencientes, não pensantes, e em seres que vivem, sentem e pensam. A linha está traçada desde toda a eternidade: cumpria chamar pintores de gênero os imitadores da natureza bruta e morta; e pintores de história os imitadores da natureza sensível e vivente; e a querela estava acabada.

pin.rcp. 1.7071

Seria possível argumentar que aqueles quadros, nos quais vemos apenas a imitação de diferentes objetos que de modo algum não teriam cativado caso vistos na natureza, não deixam de se fazer olhar por muito tempo. Nós damos muito mais atenção a frutos e animais representados num quadro do que daríamos aos próprios objetos. A cópia nos cativa mais que o original. Respondo que, quando olhamos aplicadamente os quadros desse gênero, nossa principal atenção não recai sobre o objeto imitado, mas, evidentemente, sobre a arte do imitador. É menos o objeto que retém nosso olhar do que a habilidade do artesão; não dispensamos mais atenção ao objeto real imitado no quadro do que lhe damos na natureza.

nin.1.63

A história da humanidade é sempre história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e

o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa da sua recomposição dialética. As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram. E como é na imaginação que algo como um história se tornou possível, é por meio da imaginação que ela deve, cada vez, de novo se decidir .

aps.1.28

Há um tipo de seres, as imagens, que é objeto de uma dupla questão: quanto a sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem.

tpd.2.2

Thirdly, because drawing creates linkages between the past and the present - by the serial and temporal nature of its linearity, it is as profoundly embedded in history as in the present.

onl.16.118,119

The practices of these artists allow us to formulate a vision of art as an experience premised not on a perpetuation of alienation and violence in twenty-first century society but on reciprocity and transitivity. Their drawing is rooted in the idea of working through traces coming from others to whom the artist is linked. We could describe it as a kind of intersubjective encounter, with line as the connector confirming the interdependency of all. Line, however, does not of itself constitute this kind of relation. It may have come to stand for the dynamically streaming activities of the Internet - for what is a web but line? - but it does so just metaphorically. As Gego wrote of the play of lines (which she called un trabajo meditativo, a meditative work), “I discovered the charm of the line in and of itself - the line in space as well as the line drawn on a surface, and the nothing between the lines and the sparkling when they cross, when they are interrupted, when they are of different colors or different types. I discovered that sometimes the in-between-lines is as important as the line by itself.

Relation is indeed about the spaces between the lines, the “in-between-lines” - the background, which, more than line, constitutes our being and becoming, our relation to each other. As Craigie Horsfield insists, “The background is not the void but is the coming into being and the dynamics of relation.”

The path of line through the twentieth century was instrumental in tracing these shifts of understanding, both interpersonally and in terms of a wider cultural behavior. The line’s venture into space, into the real, allowed it to break with convention and speak freely, but also brought a separation from the background, the

support, and at the same time from imaginary space, without which it is impossible to think the world anew. The return to the support as relational brought a return to imaginary space as coexistent with real space.

pin.rcp.2.71

A arte da pintura é tão difícil e nos atinge por meio de um sentido cujo domínio sobre nossa alma é tão grande, que um quadro pode agradar apenas pelos encantos da execução, independente do objeto nele representado. Mas, como eu já disse, então, unicamente para a arte do imitador que sabe nos agradar mesmo sem nos comover. Admiramos o pincel que soube tão bem imitar a natureza. Examinamos como o artesão fez para enganar os nossos olhos a ponto de fazê-los tomarem camadas de cores numa superfície por frutas verdadeiras. Um pintor pode, pois, passar por grande arte, na qualidade de desenhista elegante ou de colorista rival da natureza; ainda assim pode não saber fazer uso de seus talentos para representar objetos comoventes, ou para colocar em seus quadros a alma e a verossimilhança ...

dap.8.120

Dissemos que para o pintor o branco e o preto exprimem a sombra e a claridade, sendo todas as demais cores matéria à qual ele acrescenta mais ou menos sombra ou luz.

dap.9.121

Gostaria, porém, que os pintores doutos estivessem convencidos de que o ponto mais alto da competência e da arte está em saber usar o branco e o preto e, para servir bem deles, convém aplicar todo o esforço e dedicação.

//exercício 2/14 - composição I

ted.14.161

188. And now, in the last place, I have a few things to tell you respecting that dangerous nobleness of consummate art, - COMPOSITION. For though it is quite unnecessary for you yet awhile to attempt it, and it may be inexpedient for you to attempt it at all, you ought to know what it means, and to look for and enjoy it in the art of others.

Composition means, literally and simply, putting several things together, so as to make one thing out of them; the nature and goodness of which they all have a share in producing. Thus a musician composes an air, by putting notes together in certain relations; a poet composes a poem, by putting thoughts and words in pleasant order; and a painter a picture, by putting thoughts, forms, and colours in pleasant order.

ted.15.162

It is the essence of composition that everything

should be in a determined place, perform an intended part, and act, in that part, advantageously for everything that is connected with it. 189. Composition, understood in this pure sense, is the type, in the arts of mankind, of the Providential government of the world.* It is an exhibition, in the order given to notes, or colours, or forms, of the advantage of perfect fellowship, discipline, and contentment.

ted.16.163

It follows, from these general truths, that it is impossible to give rules which will enable you to compose. You might much more easily receive rules to enable you to be witty. If it were possible to be witty by rule, wit would cease to be either admirable or amusing.

ted.17.162163.

Much more in a great picture; every line and colour is so arranged as to advantage the rest. None are inessential, however slight; and none are independent, however forcible. It is not enough that they truly represent natural objects; but they must fit into certain places, and gather into certain harmonious groups.

onl.17.59

As line multiplied, it could no longer be fundamentally different from plane, and the one dissolved into the other.

onl.18.113.1

Alain Badiou calls "a constructive deconstruction," its marks and lines articulating and indeed constituting the ground itself. As Badiou writes, "In a true drawing, a creative one, the marks, the traces, the lines, are not included or closeted in the background. On the contrary, the marks, the lines- the forms, if you will- create the background as an open space.... In the drawing, some marks create an inexistent place. As a result, we have a description without place.

ted.19.200

9. The Law of Harmony
234. This last law is not, strictly speaking, so much one of composition as of truth, but it must guide composition, and is properly, therefore, to be stated in this place.
Good drawing is, as we have seen, as abstract of natural facts; you cannot represent all that you would, but must continually be falling short, whether you will or no, of the force, or quantity, of Nature.

onl.19.113.2

In this way, freed from both support and the task of representation, drawing has created a space for becoming that did not previously exist. If line can articulate and alter the background- which is to say, the order of our social reality, potentially- then drawing allows a rare

open space for the conscious formation and critical development of subjectivity and so for social change. For Tuttle, "Drawing is 'inside' the person; not on the paper. The appreciation, development of drawing is one of the great characteristics of a human well-being. The drawing gives the human the full possibility of exploring their possibility;".

erl.9.15

Las obras exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos

onl.20.59

Krauss writes that while Pollock's skeins or tightly woven webs of paint are: constituted of pure line, the very stuff of drawing, they manage to undermine the goal of drawing, which is to bound an object by describing its contour. Constantly looping back on themselves, they not only disallowed the formation of anything like a stable contour but they also dispersed any sense of a focal point or compositional center within the optical field. In this sense, line was put to the service of the creation of a kind of luminous atmosphere, formerly the province of color, and ... cancelling or suspending the distinction between line and color.

aps.2.17

As práticas artísticas são "maneira de fazer" que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.

sod.ode. 2.12

Desenho é linguagem também e enquanto linguagem é acessível a todos. Demais em cada homem há o germe, quando nada, do criador que todos os homens juntos constituem.

ddd(k)dcp.1.144

Como declarou Beuys:
[...] Onde ocorre o alargamento do domínio da língua, devo procurar o impulso fundamental para o ato de desenhar. Aí é possível expressar muitas coisas, e arrisco a expressar coisas ali onde a língua falha. Eu tento manter esta "linguagem" na maior fluidez e mobilidade possível, a fim de ultrapassar a usurpação da língua causada pela racionalidade do desenvolvimento cultural."

sod.ode. 3.12

E como já tive oportunidade de sugerir antes, a arte e com ela uma de suas linguagens – o desenho – é também uma forma de conhecimento.

JPT.1945

//exercício 3/14 - a natureza

ted.20.203

You can only, however, feel your way fully to the right of the thing by working from nature.

onl.21.42

"The Line," Rodchenko wrote, "In the line a new worldview became clear: to build in essence, and not depict (objectify or non objectify); build new, expedient, constructive structures in life, and not from life and outside of life."

onl.22.4247

The work of art ceased to be painted from nature, and began instead to derive its structure from the nature of the problems it treated.

Thus the new form-the surface-required a new set of organizing principles.

The construction of the work of art became a separate concern, on which everything else depended, just as the elements of an organism are systematically subordinated to the whole.

Work on the creation of forms and a structural system for them gradually brought the line into the surface as structural element."(Rodchenko)

onl.23.4748

In The Non-Objective World, published as a Bauhaus book in 1927, Malevich called line the element that generates form and, as such, the determinant of a way of perceiving the world. "It was through the conscious line-through being conscious of the line before focusing consciousness on the object-that the artist could cognize not the object itself but what lay within that object: the non-objective forces that give structure and movement to it, to the world of space and time as such Art would express a perception, whether it was an intuitive thought or a sensation, and transform this

non-objective sensation into knowing."

erl.10.19.

A qué llamamos forma? A una unidad coherente, una estrutura (entidad autónoma de dependencias internas) que presenta las características de un mundo: la obra de arte no es la única; es sólo un subgrupo de la totalidad de las formas existentes. En la tradición filosófica materialista que inauguraron Epicuro y Lucrecio, los átomos caen paralelos en el vacío, ligeramente en

diagonal. Si uno de esos átomos se desvía de su recorrido, "provoca un encuentro con el átomo vecino y de encuentro en encuentro, una serie de choques y el nacimiento de un mundo". Así nacen las formas, a partir del "desvío" y del encuentro aleatorio entre dos elementos hasta entonces paralelos. Para crear un mundo, este encuentro debe ser duradero: los elementos que lo constituyen deben unirse en una forma, es decir que debe haber posesión de un elemento por otro (decimos el hielo "se solidificá"). La

forma puede definirse como un encuentro duradero.

(...)

más allá de la calidad de la puesta en página o de la puesta en el espacio, se revelan como duraderos a partir de que sus componentes forman un conjunto cuyo sentido "persiste" en el momento del nacimiento, planteando "posibilidades de vida" nuevas. Cada obra es así el modelo de un mundo viable.

erl.11.25

La forma es una dinámica que se inscribe a la vez, o quizás cada vez, en el tiempo o en el espacio. La forma sólo puede nacer de un encuentro entre dos planos de la realidad: porque la homogeneidad no produce imágenes, sino lo visual, es decir "información sin fin.**pin.**

pin.est.1.109

Gracias a esta idealidad, a arte imprime un valor a objetos que em si são insignificantes e que, apesar dessa insignificância, a arte fixa para si mesma transformando-se no seu próprio fim e atraindo a nossa atenção sobre coisas que, sem ela, nos escaparían completamente. O mesmo papel desempenha a arte em relação ao tempo, e também aqui a sua ação é idealizante. Torna perdurável o que, no estado natural, é fugidio e efêmero; quer se trate de um sorriso instantâneo, de uma rápida contração sarcástica da boca, de manifestações mal perceptíveis da vida espiritual do homem, quer de accidentes e eventos que vão e vêm, que existem em um momento para logo serem esquecidos, tudo isso a arte arranca à existência

perecível e evanescente, e também aí se mostra superior à natureza.

O que, porém, sobretudo nos interessa nesta idealidade formal não é o próprio conteúdo, mas a satisfação que nos proporciona a sua exteriorização. A representação deve aqui parecer natural; mas o que, do ponto de vista formal, constitui o poético e o ideal não é o natural como tal, mas o ato que reduz a nada a materialidade sensível e as condições exteriores. Sentimos alegria perante uma manifestação que deve ter todas as aparências de uma manifestação natural, mas a sua existência provém do espírito que a produziu sem recorrer a qualquer dos meios de que a natureza dispõe. Os objetos encantam-nos não porque sejam naturais, mas porque são feitos naturalmente.

JPB.1974

//exercício 4/14 - a visão

oor.fdo.4.67

Olhar e ser olhado, atividade e passividade, exercem-se em um campo de forças onde o poder e o conhecer se fundam mutuamente. Sei que o outro existe porque sofro a ação da sua liberdade, a qual por sua vez, quando exercida por mim, é o único critério válido para que eu aceda à certeza da minha própria existência. O outro é uma liberdade que pode invadir a minha; logo, o outro existe. O olhar é a expressão mesma desse poder.

erl.12.2223

Nuestra “forma” és entonces, para Gombrowicz, únicamente una propiedad relacional que nos liga con aquellos que nos transforman en cosa al mirarnos, retomando la terminología sartreana El individuo, cuando cree estar mirándose objetivamente, sólo está mirando el resultado de perpetuas transacciones con la subjetividad de los demás.

Para algunos, la forma artística escaparía a esta fatalidade por estar mediatizada por una obra. Nuestra convicción, por el contrario, es que la forma toma consistencia, y adquiere una exis-

tencia real, sólo cuando pone en juego las interacciones humanas; la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible. A través de ella, el artista entabla un diálogo. La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito.

erl.13.70

El espectador oscila entonces entre el estatus de consumidor pasivo y el de testigo, socio, cliente, invitado, coproductor, protagonista. Atención entonces: se sabe que las actitudes se convierten en formas, debemos darnos cuenta de que las formas inducen modelos de relaciones sociales.

onl.24.173

While Clark postulates a body that “sees” through physical experience of and with materials, Merleau-Ponty’s eye and mind are an extension of that body which is an intertwining of vision and movement vision is attached to movement. We see only what we look at The visible world and the world of my motor projects are each total parts of the same Being.... My movement is.... the natural consequence and maturation of my vision. I say of a thing that it is moved; but my body moves itself, my movement deploys itself. ... The enigma is that my body simultaneously sees and is seen.... it sees itself seeing; it touches itself touching the world is made of the same stuff as the body.”

CAC.I

//exercício 5/14 - composição II

oor.fdo.5.82

“A ‘identidade de vidente e visível’ e a postulação de que o sujeito ‘que olha não seja’, ele próprio, estranho ao mundo que olha’ criam a imagem de um mundo feito de coexistências,

coextensividades, simultaneidades, parentescos, implicações mútuas, afinidades, imbricações, entrelaçamentos, correspondências; em sum a, um contexto de reversibilidade (...) Nesse mundo a espessura da carne não deve ser temida como um obstáculo que separa o eu do outro, mas acolhida como um meio de comunicação.

onl.25.109.1

As Newman states:

“The assemblage of elements proposes a series of mobile relations in which images do not suggest a correspondence to things in the world but are things in themselves. I am attracted to ideas of paradox and inconsistency where a plurality of form, which promises ceaseless elaboration, is contained by the ‘rational’ of its elements or parts.”

ted.21.167

Another important means of expressing unity is to mark some kind of sympathy among the different objects, and perhaps the pleasantest, because most surprising, kind of sympathy, is when one group imitates or repeats another; not in the way of balance or symmetry, but subordinately, like a far-away and broken echo of it.

ted.22.168

“In general, throughout Nature, reflection and repetition are peaceful things, associated with the idea of quiet succession in events; that one day should be like another day, or one history the repetition of another history, being more or less results of quietness, while dissimilarity and non-succession are results of interference and disquietude. Thus, though an echo actually increases the quantity of sound heard, its repetition of the note or syllable gives an idea of calmness attainable in no other way; hence also the feeling of calm given to a landscape by the voice of a cuckoo.

erl.14.18

Este materialismo toma como ponto de partida la contingencia del mundo que no tiene ni origen, ni sentido que le precede, ni Razón que le asigne un objetivo. Así, la esencia de la humanidad es puramente trans-individual, hecha por lazos que unen a los individuos entre sí en formas sociales, que son siempre históricas: “la esencia humana es el conjunto de las relaciones sociales” (Marx). No existe la posibilidad de un “fin de la historia”, ni un “fin del arte”, puesto que la parte se vuelve a comprometer permanentemente en función del contexto, es decir en función de los jugadores y del sistema que construyen o critican..

(...)

El juego inter-humano que constituye nuestro

objeto - “El arte es un juego entre los hombres de todas las épocas” (Duchamp)- supera sin embargo el marco de lo que comúnmente se llama “arte”:

aps.3.54

A revolução estética redistribui o jogo tornando solidárias duas coisas: a indefinição de fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica.

É a circulação nessa paisagem de signos que define a nova ficcionalidade: a nova maneira de contar histórias, que é, antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo empírico das ações obscuras e dos objetos banais. A ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações “segundo a necessidade e a verossimilhança”. Torna-se uma ordenação de signos. Todavia, essa ordenação literária de signos não é de forma alguma uma autorreferencialidade solitária da linguagem. É a identificação dos modos da construção ficcional aos modos de uma leitura dos signos escritos na configuração de um lugar, um grupo, um muro, uma roupa, um rosto. É assimilação das acelerações ou desacelerações da linguagem, de suas profusões de imagens ou alterações de tom, de todas as suas diferenças de potencial entre o insignificante e o supersignificante, às modalidades da viagem pela paisagem dos traços significativos dispostos na topografia dos espaços, na fisiologia dos círculos sociais, na expressão silenciosa dos corpos. A “ficcionalidade” própria da era estética se desdobra assim entre dois polos: entre potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação.

onl.26.109.2

These thoughts are grounded in my fascination with the conceptual space of drawing, which I understand to be in essence an encounter with the materialization of the continually mutable process, the movements, rhythms and partially comprehended ruminations of the mind: the operations of thought.

In that domain the work becomes a process of enunciation. The edge, layered, extended, unframed, becomes a series of operations which interferes with any anticipation we might have of completion.

The line manifests a division that conjures the “this” and the “that” and in so doing is symbolically the mark of language.”

onl.27.172

The line is in a sense liberated from its image, both originating inside the picture plane and reaching out of its limiting flatness. The Tre-

pantes illustrate this tension in their existence both in a dormant state of presignification, when not activated by the viewer, and then in dynamic movement when manipulated in space and time. For Clark and indeed for Brazilian art generally, this was an emancipatory move: “I started calling it the ‘organic line,’ as it was real, it existed in itself, organizing space. It was a space line, a fact which I would only come to understand later on.”

sod.ddo.3.23

Os amadores do desenho guardam os seus em pastas. Desenhos são para a gente folhear, são para serem lidos que nem poesias, são haicais, são rubaes, são quadrinhas e sonetos. O verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo margens. Na verdade o desenho é ilimitado, pois que nem mesmo o traço, esta convenção eminentemente desenhística, que não existe no fenômeno da visão, nem deve existir na pintura verdadeira ou na escultura, e colocamos entre o corpo e o ar, como diz Da Vinci, nem mesmo o traço o delimita.

VEA

//exercício 6/14 - fonte luminosa

epf.1.6768

Na quarta parte do capítulo primeiro de O capital, que se intitula “O caráter fetichista da mercadoria e o seu segredo”, Marx ocupa-se explicitamente dessa transformação dos produtos do trabalho humano em “aparências de coisas”, em uma “fantasmagoria ... que recai e ao mesmo tempo não recai sob os sentidos”: “Uma mercadoria - afirma ele - à primeira vista parece algo trivial e perfeitamente compreensível... Como valor de uso, nela nada há de misterioso, seja que satisfaça as necessidades humanas com as suas propriedades naturais, seja que tais propriedades tenham sido produzidas pelo trabalho humano. É evidente que a atividade do homem transforma as matérias-primas fornecidas pela natureza de modo

a torná-las úteis. A forma da madeira, por exemplo, muda quando se faz dela uma mesa. Contudo, a mesa continua sendo madeira, ou seja, um objeto comum que recai sob os sentidos. Mas ao se apresentar como mercadoria, a questão é totalmente diferente. Ao mesmo tempo apreensível e inapreensível, já não lhe basta pousar os pés em terra; ela se endireita, por assim dizer, sobre sua cabeça de madeira diante das outras mercadorias e se abandona aos caprichos mais estranhos como se se pusesse a dançar.

Esse “caráter místico”, que o produto do trabalho adquire logo depois que assume a forma de mercadoria, depende, segundo Marx, de um desdobramento essencial na relação com o objeto, pelo qual ele já não representa apenas um valor de uso (ou seja, a sua aptidão para satisfazer uma determinada necessidade humana), mas tal valor de uso é, ao mesmo tempo, o suporte material de algo diferente que é seu valor de troca. Enquanto se apresenta sob essa dupla forma de objeto de uso e de porta-valor, a mercadoria é bem essencialmente imaterial e abstrato, cujo gozo concreto só é possível através da acumulação e da troca:

“Em um contraste evidente - escreve Marx - com a materialidade do corpo da mercadoria, não há nela um só átomo de matéria que penetre no seu valor... Metamorfoseados em sublimados idênticos, mostras de um mesmo trabalho indeterminado, todos os objetos já não manifestam mais do que uma coisa, a saber, de que na sua produção foi consumida uma certa força de trabalho. Como cristais dessa substância social comum, eles são considerados valores.”

epf.2.84

Assim como o sacrifício restitui ao mundo sagrado o que o uso servil degradou e tornou profano, assim também, através da transfiguração poética, o objeto é arrancado tanto da fruição quanto da acumulação, e restituído ao seu estatuto original.

eda.tpe.5.408

A qualquer momento em que o objeto tenha se tornado específico, singular, denso, articulado e autocontido, já teve êxito em se retirar do espaço. Possui apenas vários aspectos visuais: desse lado ou daquele, próximo ou afastado. A não ser, talvez, que esteja disposto no espaço de uma maneira que eleve o fato existencial da disposição a um fato de “ocupação”, tensionando assim tanto o objeto quanto o espaço em torno dele.

onl.28.172

The idea is the abstract space
The realization is a space-time

The modulated surface is the materialization of the idea-space

The idea-space must be realized in its own time
nin.2.46

Não é que o passado lance sua luz sobre o presente, ou o presente sua luz no passado, mas a imagem é aquilo em que o que foi se une fulminantemente com o agora (Jetzt) em uma constelação.

Em outras palavras: a imagem é dialética em uma situação de paralisação (Stillstand não indica simplesmente uma paralisação, mas um limiar entre a imobilidade e o movimento).

//exercício 7/14 - perseverança

onl.29.200

Another time, contemplating the smoke from my cigarette, I felt as if time incessantly made its own pathway, annihilating itself and re-making itself in a continuous rhythm I had experienced this in love, in my gestures. And each time the expression “walking” comes up in conversation, a true space is born within me and I become integrated within the world. I feel I am safe. - Lygia Clark, “Livro-obra”, 1983

foi.10.64

Toda a construção é um jogo entre o vazio e o cheio, fala e silêncio, repouso e movimento, até o mais simples gesto que alie o cheio e o solto”

epf.3.9495

O ingresso de um objeto na esfera do fetiche é cada vez o sinal de uma transgressão da regra que confere a cada coisa um uso apropriado. É fácil identificar qual é tal transgressão: para De Brosses, trata-se da transferência de um objeto material para a esfera intangível do divino; para Marx, da violação do valor de uso; para Binet e Freud, do desvio do desejo de seu objeto próprio. O mapa das migrações do conceito de fetichismo delinea assim em filigrana o sistema das regras que codificam um tipo de repressão do qual os teóricos da liberação ainda não se ocuparam, a saber, aquela que se exerce sobre os objetos, fixando as normas do seu uso. Este sistema de regras é, em nossa cultura, embora aparentemente não sancionado, tão rígido que, tal como mostra o reacy-made, a simples transferência de um objeto de uma esfera a outra basta para torná-lo irreconhecível e inquietante. Mas existem objetos que estão desde sempre destinados a um uso tão particular, que se pode afirmar que realmente fogem a qualquer regra de uso. Trata-se dos brinquedos.

ted.23.13

Therefore, the chief aim and bent of the

following system is to obtain, first, a perfectly patient, and, to the utmost of the pupil's power, a delicate method of work, such as may ensure his seeing truly. For I am nearly convinced that, when once we see keenly enough, there is very little difficulty in drawing what we see; but, even supposing that this difficulty be still great, I believe that the sight is a more important thing than the drawing; and I would rather teach drawing that my pupils may learn to love Nature, than teach the looking at Nature that they may learn to draw.

ddd(k)did.1.171

Durante a trajetória, em tempos mais recente, a chama da imaginação e o mergulho filosófico teriam se transferido para o paradigma no qual o desenho auto-referente põe o foco na materialidade da linguagem e deixa a realidade externa a distância.

ddd(k)did.2.172

O território do desenho mental está povoado por fantasmagorias, enigmas visuais, espelhamentos, sombras e aparições: o mundo mágico do “maravilhamento” óptico.

pin.cpp.2.51

A invenção alegórica é uma escolha de objetos que servem para representar num quadro, seja em todo ele ou numa parte, algo distinto do que eles realmente são.

//exercício 8/14 - objetos

epf.4.75

O choc é o potencial de estranhamento de que se carregam os objetos quando perdem a autoridade que deriva do seu valor de uso e que garante a sua inteligibilidade tradicional, a fim de assumirem a máscara enigmática da mercadoria.

nin.3.41

Extinguindo-se nas coisas o valor de uso, as coisas, estranhadas, são esvaziadas e, como cifras simbólicas, atraem significados. A subjetividade se apodera delas, colocando nelas intenções de desejo e angústia. Visto que as coisas isoladas atestam como imagem as intenções subjetivas, essas se apresentam como atávicas e eternas. As imagens dialéticas são constelações entre as coisas estranhadas e o advento do significado, retidas no instante da indiferença entre morte e significado.

onl.30.68

With line becoming a physical presence or absence, detached from the plane and independent of representation, drawing emerged from the first half of the twentieth century as a field coextensive with real space, no longer outlining an illusion marked off from the world. As

art moved between two and three dimensions, drawing- and its basic mark, a newly dynamic line- subtly hybridized, becoming inextricably entangled with other mediums and materials. In the second half of the century, drawing became both independent and interdependent. Its differences from painting, printing, and sculpture blurred; the support no longer served as a separation between disciplines. A new visual language was developing, based on an expanded field for each aesthetic discipline, on new relations among them, and on the use of technological and eventually digital means.

erl.15.82

Podemos, sin embargo, afirmar que el arte obliga a tomar consciencia de los modos de producción y de las relaciones humanas producidas por las técnicas de su época. El arte hace mucho más visibles esos modos de producción, dándonos la posibilidad de imaginar incluso sus consecuencias en la vida cotidiana. La tecnología sólo le interesa al artista en la medida en que puede poner en perspectiva los posibles efectos; no está obligado a padecerla como instrumento ideológico.

aps.3.58

O real precisa precisa ser ficcionado para ser pensado. (...) não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analisados da realidade social.

aps.4.59

A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer.

Reencontramos aqui a outra questão que se refere à relação entre literalidade e historicidade. Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos. Assim se apropriam dos humanos quaisquer, cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras, as velocidades e os trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações, reconhecem suas imagens. Reconfiguram o mapa do sensível confundindo a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adap-

tados aos ciclos naturais da produção, reprodução e submissão. O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação “natural” pelo poder das palavras. Essa literalidade é ao mesmo tempo a condição e o efeito da circulação dos enunciados literários “propriamente ditos”. Mas os enunciados se apropriam dos corpos e os desviam de sua destinação na medida em que não são corpos no sentido de organismos, mas quase-corpos, blocos de palavras circulando sem pai legítimo que os acompanhe até um destinatário autorizado. Por isso pão produzem corpos coletivos. Antes, porém, introduzem nos corpos coletivos imaginários linhas de fratura, de desincorporação.

(...)

É verdade que a circulação desses quase-corpos determina modificações na percepção sensível do comum, da relação entre o comum da língua e a distribuição sensível dos espaços e ocupações. Desenham, assim, comunidades aleatórias que contribuem para a formação de coletivos de enunciação que repõem em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens – em resumo, desses sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível.

//exercício 9/14 - naturalismo

onl.31.200

A text by Claes Oldenburg, “I Am for an Art.” Originally published in the catalogue for *Environments, Situations, Spaces*, an exhibition at the Martha Jackson Gallery, New York, in 1961, and republished in 1967 in conjunction with Oldenburg’s installation *The Store*, for which the artist made sculptures of everyday household objects and sold them to pay for groceries, the text is an ode to art as life:

“I am for an art that is political-erotic-mystical, that does something other than sit on its ass in a museum.

I am for an art that grows up not knowing it is art at all, an art given the chance of having a starting point of zero.

I am for an art that embroils itself with the everyday crap & still comes out on top.

I am for an art that imitates the human, that is comic, if necessary, or violent, or whatever is necessary.

I am for an art that takes its form from the lines of life itself, that twists and extends and accumulates and spits and drips, and is heavy and coarse and blunt and sweet and stupid as life itself.”

This call to arms for an art practice comprising

“the lines of life,” and as “stupid as life,” is the point from which Canell begins. Culled from fragments of existing objects, natural and not, each of her installations is fashioned as a kind of low-tech laboratory in which materials entropically find their comfort zone. Those materials range from the scientific to the mundane - a work might include cement block, neon, half a watermelon, a walking stick, dry ice, a fan organ, and a contact microphone.

epf.5.74

Uma vez que a mercadoria tivesse libertado os objetos de uso da escravidão de serem úteis, a fronteira que separava desses últimos a obra de arte e que os artistas, a partir do Renascimento, tinham trabalhado incansavelmente para edificar, estabelecendo a supremacia da criação artística sobre o “fazer” do artesão e do operário, tornar-se-ia extremamente precária.

pca.1.7277

Em terceiro lugar, temos aquela propriedade esquiava, mas digna de nota, em função da qual selecionamos as representações e que chamei, alternativamente, de naturalismo, realismo, verossimilhança, fidelidade à natureza. Digo “alternativamente”, e não “sinonimamente”, porque não creio que seja uma questão de sinonímia. A meu ver, usamos uma variedade de palavras, que não significam exatamente a mesma coisa, para destacar uma propriedade que nos é familiar e da qual cada termo apreende um aspecto. É a propriedade que nos interessa, e ela é identificável em parte pela referência a determinado efeito provocado no espectador, em parte por fazer referência a como o quadro provoca tal efeito. Refiro-me ao efeito que todos nós experimentamos diante de obras como *Retrato de uma senhora*, de Rogier van der Weyden e *Sir Archibald Campbell*, de George Romney (ambos na National Gallery of Art, Washington). Mas é difícil exprimir em palavras esse efeito; sugiro então que a melhor maneira de falar sobre essa propriedade é observar como o efeito se produz. Vou me deter um pouco nesse ponto, e no que diz respeito à propriedade em si empregarei o termo “naturalismo”. Insisto mais uma vez que, para analisar um aspecto crucial da representação – como se obtém o efeito naturalístico –, o nexo entre a representação e o “ver em” proporciona os elementos essenciais. Temos de invocar especificamente a fenomenologia do “ver em”: o que chamei de “dualidade”, Na verdade, o que a maior parte das explicações naturalistas faz – e onde elas erram – é focalizar apenas um dos dois aspectos do “ver em” e, em seguida, tentar explicar o efeito naturalístico unicamente em função desse

aspecto. As teorias naturalistas focalizam especificamente o ato de discernir uma coisa na superfície marcada, ou o que denomino de aspecto cognitivo, e depois identificam o efeito naturalístico com a facilidade, a velocidade ou a força irresistível com que nos afeta aquilo que o quadro representa. O outro aspecto do “ver em”, a consciência da própria superfície marcada, ou o aspecto configurativo, é ignorado como se fosse irrelevante para a questão.

Creio que todas as explicações obtidas dessa maneira estão fundamentalmente equivocadas.” Todas tratam apenas de um número limitado de casos e o fazem apenas coincidentemente. Para chegar a uma explicação adequada do naturalismo, que abranja e explique todos os casos, temos de reintroduzir o aspecto configurador, pois o efeito naturalista deriva de uma reciprocidade, de um tipo determinado de reciprocidade entre os dois aspectos da experiência visual que temos diante dos quadros, e que, por isso mesmo, consideramos naturalistas. Não se trata de qualquer tipo de reciprocidade; insisto que é um tipo especial de reciprocidade. Como é de se esperar, não existe fórmula para isso e é por essa razão que o efeito naturalístico tem de ser redescoberto em cada época: mais especificamente, em cada mudança temática e em cada mudança técnica. A própria imprecisão da palavra “reciprocidade” é conveniente, desde que nos permita manter em destaque o caráter improvisador do naturalismo.

Somente uma explicação desse tipo, alimentada por elementos mais ricos do que os geralmente utilizados com esse propósito, consegue ajustar-se, e até mesmo antecipar se, à ampla variedade de formas que pinturas igualmente naturalistas podem tomar. Essa ampla variedade de aparências é bem ilustrada nas pinturas de van der Weyden e Romney, motivo pelo qual as escolhi: o mesmo contraste de aparência, no interior do naturalismo, pode ser exemplificado por pintores tão diferentes como, por exemplo, Pieter de Hooch e Grünewald, Monet e Fantin-Latour, ou Bronzino e Picasso. Todos eles, por diferentes que sejam em tudo o mais, conseguem obter o efeito naturalista.

É preciso deixar claro que, ao pensar no naturalismo como fundado num certo tipo de reciprocidade ou combinação dos dois aspectos do “ver em”, temos de tomar cuidado para não equiparar a consciência da superfície marcada com a atenção ao toque do pincel. Esta é apenas uma das formas que pode tomar a consciência da superfície marcada, e que, por razões históricas, não poderia existir até cerca de 1500, quando a marca unitária ou a pincelada começaram a ser tematizadas. Mas muito antes

que esta se tornasse um objeto de escrutínio estético, muitos outros aspectos da superfície marcada clamavam por atenção: o contorno, a modulação, o vigor da marca, a perspectiva aérea, a sutileza de detalhe, assim como a maciez da superfície ou a invisibilidade da pincelada.

11. São estas as observações que eu tinha a fazer acerca dos problemas gerais da representação e de como a visão que venho defendendo, a de uma conexão entre a representação e o “ver em”, pode contribuir para solucioná-los. Gostaria agora de contrastar minha concepção com as principais visões opostas. São elas:

(a) *a perspectiva da Ilusão*, segundo a qual o que quer que um quadro represente, o faz em virtude de dar ao espectador a falsa crença perceptiva de que ele está na presença do que é representado;

(b) *a perspectiva da Semelhança*, segundo a qual o que quer que um quadro represente, o faz em virtude de parecer-se com a coisa que representa - ou, numa variante, em virtude de produzir uma experiência semelhante à de olhar para o que representa;

(c) *a perspectiva do Faz-de-Conta*, segundo a qual o que quer que um quadro represente, o faz em virtude de imaginarmos corretamente que vemos face a face o que ele representa;

(d) *a perspectiva da Informação*, segundo a qual o que quer que um quadro represente, o faz em virtude de nos dar a mesma informação que receberíamos se víssemos face a face o que ele representa;

(e) *a perspectiva da Semiótica*, segundo a qual o que quer que um quadro represente, o faz em virtude de pertencer a um sistema simbólico, que, estabelecendo regras ou convenções que relacionam as superfícies marcadas ou partes delas com coisas e relações externas, vincula a obra, no todo ou em parte, ao que ela representa.

Cada uma dessas proposições pode ser criticada em seus argumentos específicos.

adt.14.32

Focillon speaks generally of two kinds of time in the work of art: the temporality it projects in its internal development and its temporality in relation to “other aspects of human activity” – its externalization in history. This idea will be referred to as the “double time” of drawing, both its literal and art historical notions of process. Arguably, much of Focillon’s approach is deeply outmoded, but he usefully discusses the literal sense of drawing and process. Long before the historical inception of process art in the sixties, he argued that the relatively abstract quality of drawing gave rise to an important observation

on the temporality of matter.

NTM.1866

//exercício 10/14 - pacto ficcional

erl.16.100

La realidad es aquello de lo que puedo hablar con el otro. Sólo se define como un producto de negociación. Salirse de la realidad es la ‘locura’: alguien ve un conejo naranja sobre mi hombro, yo no lo veo; entonces la discusión se debilita, se estrecha.

Para volver a encontrar un espacio de negociación, yo debería hacer como si viera ese conejo naranja sobre mi hombro; la imaginación aparece como uma prótesis que vendría a fijarse sobre lo real con el fin de producir más intercambios entre los interlocutores. El arte tiene como objetivo reducir en nosotros lo mecánico: apunta a destruir cualquier tipo de acuerdo a priori.

aps.5.58.2

Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas.

erl.17.127

Tocamos aquí los límites de la definición de actividad artística propuesta por Deleuze y Guattari en ¿Qué es la filosofía?: conocimiento del mundo por perceptos y afectos. Si la idea misma de un objeto parcial que envía nuevamente hacia un movimiento de singulanzación de los componentes heterogéneos de la subjetividad induce una idea de totalidad “el enunciador parcial” que constituye la obra de arte no depende de una categoría particular de la actividad humana-. ¿cómo podría limitarse a esta disposición particular que sugiere el plano de los “afectos” y de .as percepciones? Para existir plenamente, una obra de arte tiene que proponer también los conceptos necesarios para el funcionamiento de esos afectos y percepciones.

nes, en el marco de una experiencia total del pensamiento. De lo contrario, la categorización -contra la cual se lucha, a favor de la función- se recompone inevitablemente en el plano de los materiales que fundan el pensamiento. Parece entonces más juicioso, al leer los textos de Guattari, definir el arte como una construcción de conceptos, gracias a perceptos y afectos, que aspira a un conocimiento del mundo.

pin.cpp.3.5051

A invenção em pintura pode ser considerada de três maneiras: ela é ou simplesmente histórica, ou alegórica, ou mística.

Os pintores utilizam, com razão, a palavra história para designar o gênero de pintura mais eminente, que consiste em colocar várias figuras juntas; e com efeito se diz: este pintor faz história; este faz animais; esse outro, paisagens; aquele, flores - e assim por diante. Porém, há diferença entre a divisão dos gêneros da pintura e a divisão dos tipos de invenção.

Emprego aqui a palavra história num sentido mais amplo, incluindo nela tudo o que pode fixar a ideia do pintor ou instruir o espectador, e digo que a invenção puramente histórica é uma escolha de objetos que, por si mesmos, representam o tema.

Esse tipo de invenção não se refere apenas a toda as histórias verdadeiras e fabulosas, tais como foram escritas – pelos autores ou estabelecidas pela tradição, mas compreende também os retratos de pessoas, a representação de lugares, animais e de todas as produções da arte e da natureza. Porque, para fazer um quadro, não basta que o pintor tenha à mão as tintas e os pincéis; é preciso – como já dissemos – que, antes de pintar, ele tenha decidido o que quer pintar, ainda que seja uma flor, uma fruta, uma planta ou um inseto. Pois, além de o pintor poder limitar sua ideia a mera representação de tais objetos, eles são, com frequência, capazes de nos instruir. Eles têm suas virtudes e suas propriedades. Os que escreveram sobre tais assuntos, e ilustraram sua obra com figuras demonstrativas, chamaram-na de história: assim se diz a história das plantas, a história dos animais, como se diz a história de Alexandre. O que não significa que a invenção simplesmente histórica não tenha diferentes níveis, e que não seja mais ou menos apreciável conforme a quantidade de coisas que contém e a qualidade da escolha e do gênio.

aps.6.5254

Há dois problemas aí, alguns costumam confundir os para melhor construir o fantasma de uma realidade histórica que seria feita apenas de “ficções”. O primeiro problema concerne à relação entre história e historicidade, isto é, a

relação do agente histórico com o ser falante. O segundo, concerne à ideia de ficção e à relação entre a racionalidade ficcional e os modos de explicação da realidade histórica e social, entre a razão das ficções e a razão dos fatos.

É melhor começar pelo segundo, a “positividade” da ficção analisada no texto a que você se refere. Essa positividade implica, por si mesma, uma dupla questão: a questão geral da racionalidade da ficção, isto é, da distinção entre ficção e falsidade, e a questão da distinção - ou indistinção - entre os modos de inteligibilidade apropriados à construção de histórias e aqueles que servem à inteligência dos fenômenos históricos. Começemos pelo começo. A separação da ideia de ficção da ideia de mentira define a especificidade do regime representativo das artes. Este autonomiza as formas das artes no que diz respeito à economia das ocupações comuns e à contraeconomia dos simulacros, própria ao regime ético das imagens. É precisamente o que está em jogo na Poética de Aristóteles. As formas da mimesis poética são aí subtraídas à suspeita platônica relativa à consistência e à destinação das imagens. A Poética proclama que a ordenação de ações do poema não significa a feitura de um simulacro. É um jogo de saber que se dá num espaço-tempo determinado. Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis. A poesia não tem contas a prestar quanto à “verdade” daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos.

aps.7.57

A revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. De um lado, o empírico” traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. “O que sucedeu” remete pois diretamente a um regime de verdade, um regime de mostração de sua própria necessidade. Do outro, “o que poderia suceder” não tem mais a forma autônoma e linear da ordenação de ações. A “história” poética, desde então, articula o realismo que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas.

onl.32.32

Another model of interaction between self and other was implied, rooted not in the confidence of being but in the fluidity of becoming. This would allow the encounter with difference to change the self and thus dissolve the sense of identity that had ultimately led to polarization and war.

//exercício 11/14 - máquina

foi.11.9697

Quanto ao futuro, essa extensão do presente que desempenha o papel de perspectiva, ele tem sua originalidade paradoxal: mesmo sendo apenas um esboço, um projeto, uma elaboração fantasmática, ele se mantém contudo para além do ato de constituição temporal presente, não como seu limite, mas como um todo que engloba o conjunto dos momentos. Para exprimir isso em uma fórmula tão paradoxal quanto o próprio tempo em devir: o futuro é nossa memória, é aquilo que os estoicos chamam de 'destino'." -

adt.15.29

Matter is the substrate and field for the artist's formative action ...The distinction of matter and form is the conceptual schema which is used, in the greatest variety of ways, quite generally for all art theory and aesthetics ... And if form is correlated with the rational and matter with the irrational: if the rational is taken to be logical and the irrational the allogical; if in addition the subject-object relation is coupled with the conceptual pair form-matter; then representation has at its command a conceptual machinery that nothing is capable of withstanding. (Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art; in Basic Writings (New York: Harper and Row, 1977), 157-158.)

onl.33.68

Line in its pure state describes only itself," Rose wrote in *Drawing Now*, It is the relationship of one line to another that makes line function descriptively. As drawing moves away from description of contour it defines itself in terms of its primary unit, the nondescriptive line. For Cézanne, Pollock, and [Willem] de Kooning, line operates always in the most tenuous and delicate balance between two functions and for a brief time it breaks free of contour in

Pollock's paintings. In contemporary drawing, the generation of autonomous line, the use of nondescriptive lines as modular units, and the compression of gesture are all formal devices inherent in these prior uses of gesture and line.

erl.18.83

La relación arte/técnica se revela particularmente propicia a ese realismo operatorio que estructura numerosas prácticas contemporáneas, pasibles de ser definidas como la oscilación de la obra de arte entre su función tradicional de objeto para ser contemplado y su inserción más o menos virtual en el campo socioeconómico. Este tipo de práctica manifiesta por lo menos la paradoja fundamental que relaciona el arte con la técnica: si la técnica es por definición posible de mejorar, la obra de arte no lo es. La dificultad con que se encuentran los artistas que buscan rendir cuenta del estado de la técnica, disculpen por lo banal del planteo, consiste en fabricar algo duradero a partir de condiciones generales de producción de la existencia, que por esencia son modificables. Tal es el desafío e a modernidad: "lograr extraer lo eterno de lo transitorio", sin duda, pero también y sobre todo inventar un comportamiento de trabajo coherente y justo en relación con los modos de producción de su época.

ESI.1617.4

//exercício 12/14 - um objeto

dap.10.138.1

Na elaboração da história devemos aliar a presteza da execução com um cuidado metucioso que não deve causar enfado ou tédio no trabalho. Trataremos de evitar a ansieda-

de em terminar as coisas o que produz obra apressada e imperfeita. Às vezes é bom aliviar o cansaço do trabalho distraíndo o espírito. Não adianta fazer como alguns que assumem muitas obras, hoje uma, amanhã outra, deixando-as incompletas letas. Ao contrário, a obra que se começa, devemos torná-la acabada sob todos os aspectos.

dap.11.138.2

Todo aquele que deseja que suas coisas sejam agradáveis e aceitas pela posteridade deve primeiramente refletir com cuidado sobre o que tem a fazer e, depois, torná-lo bem-acabado com todo o esmero. Não é em poucas coisas que se aprecia mais a diligência do que o engenho; mas deve-se evitar o escrúpulo daqueles que querem que em tudo não haja nenhum defeito e que tudo seja polido demais.

dap.12.139.1

Acho-se dar às coisas um sentido de que devemos nos esforçar com o que existir em nós de engenho para que com nosso capricho as coisas sejam bem-feitas. Querer em tudo, porém, o que nos seja possível, parece-me atitude de pessoa teimosa e birrenta e não de pessoa diligente.

dap.13.139.2

Deve-se dar às coisas uma diligência moderada e procurar o conselho dos amigos. Durante a pintura devemos estar abertos a todos os que vêm, e ouvir a cada um. A obra do pintor procura agradar a multidão. Não se despreze, pois, o julgamento e o parecer da multidão, quando for possível respeitar-lhe a opinião.

erl.19.101

...el' que mira' debe trabajar para producir el sentido a partir de objetos cada vez más livianos, imposibles de delimitar, volátiles. Los códigos del cuadro presentaban un límite y un formato; hoy tenemos que contentarnos generalmente con fragmentos. No sentir nada es no trabajar lo suficiente.

onl.34.173

Writing on this moment over a decade later, in '975, Morris described the collapse of the hierarchies between media: I believe there are "forms" to be found within the activity of making as much as within the end products What the hand and arm motion can do in relation to flat surfaces is different from what hand, arms and body movement can do in relation to objects in three dimensions. Such differences of engagement (and their extensions with technological means) amount to different forms of behavior. In this light the artificiality of media-based distinctions (painting, sculpture, dance, etc.) falls away.

dwg.1.1

A Drawing is a complex of marks. These marks have no place. Why? Because in a true Drawing, a creative one, the marks, the traces, the lines, are not included or closeted in the background. On the contrary, the marks, the lines—the forms, if you will—create the background as an open space. They create what Mallarmé names, "the empty paper which is protected by its whiteness."

sss.dop.1.564

The paper becomes what we see through the lines, and yet remains itself.

dwg.2.2

That is exactly the problem of Drawing. In one sense, the paper exists, as a material support, as a closed totality; and the marks, or the lines, do not exist by themselves: they have to compose something inside the paper. But in another and more crucial sense, the paper as a background does not exist, because it is created as such, as an open surface, by the marks. It is that sort of movable reciprocity between existence and inexistence which constitutes the very essence of Drawing. The question of Drawing is very different from the question in Hamlet. It is not "to be or not to be," it is "to be and not to be." And that is the reason for the fundamental fragility of Drawing: not a clear alternative, to be or not to be, but an obscure and paradoxical conjunction, to be and not to be. Or, as Deleuze would say: a disjunctive synthesis.

dwg.3.3

For example, a contemporary Drawing is not the realization of an external motive. It is much more completely immanent to its proper act. A drawing is the fragmentary trace of a gesture, much more than a static result of this gesture. In fact, a romantic Drawing cannot be simply a drawing. There is always something else: heavy darkness, black ink, violent contrasts. A contemporary Drawing is without those sorts of effects. It is more sober, more invisible. The pure Drawing is the material visibility of invisibility. We can sum up briefly:

1. The best definition for a work of art is: description without place.
2. This description is always a link between real being and seeming, or appearing.
3. This link is not purely symbolic. We do not need to go beyond appearances to find the Real. The description is not a sign for something that lays outside its form.
4. This link is not a pure revelation. It is not the coming down of the absolute Idea, or of the infinite, in a beautiful form. Appearing is not like a formal body of being.

dwg.4.45

Within this framework, we can reconstruct our theory of a work of art as a point where appearing and being are indiscernible. (...)

You see that to say that a Drawing is a work of art has a precise meaning. It is a description without place which creates a sort of artificial world. This world does not obey the common law of separation between real being and appearances. In this world, or at least in some points of this world, there is no difference between “to be” and “to exist”; or between “to be” and “to seem,” to “appear.”

All this allows us to proceed in the direction of a relationship between Drawing and Politics. Classically, politics, revolutionary politics, is a description with places. You have social places, classes, racial and national places, minorities, foreigners and so on; you have dominant places, wealth, power... And a political process is a sort of totalization of different objective places. For example, you organize a political party as the expression of some social places, with the aim of seizing the state power.

But today, maybe, we have to create a new trend of politics, beyond the domination of the places, beyond social, national, racial places, beyond gender and religions. A purely displaced politics, with absolute equality as its fundamental concept.

This sort of politics will be an action without place. An international and nomadic creation with—as in a work of art—a mixture of violence, abstraction and final peace.

dwg.5.4

That's why Stevens writes:

The theory of description matters most.

It is the theory of the word, for those

For whom the word is the making of the world.

dwg.6.5

Wallace Stevens writes about something like that at the end of a very beautiful poem with a strange title, “Final Soliloquy of the Interior Paramour”:

Out of this same light, out of the central mind

We make a dwelling in the evening [air]

In which being together is enough.

(...)

This is precisely the goal of the pure Drawing: to institute a new world, not by the strength of means, like images, painting, colors, an so on, but by the minimalism of some marks and lines, very close to the inexistence of any place. Drawing is the perfect example of an intensity of weakness.

//exercício 13/14 - o destino

ddd(k)ddc.2.4344

O desenho, em sua natureza precária, mostra o artista tateando o que deseja ou o que busca. Portanto, a sua mobilidade está relacionada ao tempo da criação - o tempo como ação que fala da continuidade e da duração da gênese. Os esboços são, como vimos, índices do artista em ação, um pensamento visual em movimento. O que está em jogo é a variação dos estados, a confrontação de uma obra com todas as possibilidades que a compõem, tanto com relação ao que vem antes quanto ao que vem depois. É a mobilidade complexa e a instabilidade das formas. Os desenhos da criação têm, assim, o poder de nos impor uma reflexão sobre o inacabado.

Os desenhos da criação, portanto, são peças de uma rede de ações bastante intrincada e densa que leva o artista à construção de suas obras. São desenhos de passagem, pois são transitórios; são geradores, pois têm o poder de engendrar formas novas; são móveis, pois são responsáveis pelo desenvolvimento da obra. São atraentes e convidam à pesquisa porque falam do ato criador.

foi.12.9798

O futuro, a sequência dos tempos, não é uma destinação, e sim um vazio que talvez seja preenchido, e que não poderemos, portanto, considerar como ‘sequência’, exceto quando ocorrido. Impossível de prever e, justamente por isso, ‘destino’. Para nós, paradoxalmente, o destino não pode ser ‘lido’, ser concebido, a não ser quando o acontecimento se tiver realizado, dito de outro modo, a posteriori: em suma, na repetição. Mas como é que a repetição pode ter lugar em tal dispositivo? Para que haja repetição, é preciso que haja memória e que se possa extrair daí o que representar daquilo que uma vez já esteve presente. Ora, ao fazer do passado um estrato simultâneo à percepção do presente, proibimos a nós mesmos de ter um acesso a um ‘estoque’ separado da apreensão do tempo.

ndr.1.165

“A nostalgia reflexiva preza fragmentos estilhaçados de memória e temporaliza o espaço [...]. Revela que o pensamento crítico e a saudade não são opostos, da mesma forma que as memórias afetivas não desobrigam alguém de compaixão, discernimento ou reflexão crítica.” (Svetlana boym, the future of nostalgia. Nova Iorque: Basic Books, 2001.

eda.tpe.6.410411

Encaradas sem nenhuma reverência ou respeito histórico, as ruínas costumam ser espaços

excepcionais, de uma complexidade incomum, que oferecem relações únicas entre o acesso e a barreira, entre o aberto e o fechado, o diagonal e o horizontal, o plano do chão e o da parede. Tais relações não são encontradas em estruturas que escaparam dos assaltos entrópicos da natureza e dos vândalos. É uma pena que todas as grandes ruínas tenham sido tão profanadas pela fotografia, tão reduzidas a imagens banais, e assim tão carregadas com um respeito histórico sentimentalizado. Contudo, tratando-se dos gigantes vazios das Termas de Caracalla ou das câmaras apertadas e dos níveis variados de Mesa Verde, tais lugares ocupam uma zona que não constitui estritamente nem uma coleção de objetos, nem um espaço arquitetônico.

ndr.2.169170

Quanto mais aprendemos a entender todas as imagens, palavras e sons como sempre já mediados, mais, ao que parece, desejamos o autêntico e o imediato. O modo desse desejo é a nostalgia. Uma lacuna se abre entre a percepção intelectual para a obsolescência do conceito e o desejo pelo autêntico. O anseio por autenticidade vem da mídia e da busca romântica por seu outro, típica da cultura de mercadoria.

ndr.3.163

o dicionário define nostalgia como “saudades do lar” ou um “anseio por algo que está muito longe ou que aconteceu há muito tempo”. A palavra é composta do grego *nóstos*=casa e *álgos*=dor. O significado primordial de nostalgia tem a ver com a irreversibilidade do tempo: algo no passado não está mais acessível. Desde o século 17 europeu, com o surgimento de um novo sentido de temporalidade cada vez mais caracterizado pelas assimetrias radicais de passado, presente e futuro, a nostalgia como saudade de um passado perdido se tornou a doença moderna per se. Essa codificação predominantemente negativa de nostalgia na modernidade é fácil de ser explicada: ela neutraliza, até mesmo enfraquece, as noções lineares de progresso, estejam elas enquadradas dialeticamente como filosofia da história ou sociológica e economicamente como modernização. Mas o anseio nostálgico por um passado também é sempre um anseio por outro lugar. A nostalgia pode ser uma utopia ao contrário. Atemporalidade e a espacialidade estão necessariamente ligadas ao desejo nostálgico. A ruína arquitetônica é um exemplo da combinação indissolúvel de desejos espaciais e temporais que ativam a nostalgia. No corpo da ruína, o passado está, ao mesmo tempo, presente em seus resíduos e não mais acessível, tornando a ruína um gatilho poderosíssimo da nostalgia.

ndr.4.170

De fato, as ruínas românticas asseguravam as origens e prometiam autenticidade, proximidade e autoridade. No entanto, existe um paradoxo. No caso das ruínas, aquilo que se acredita presente e transparente sempre que a autenticidade é reivindicada está presente apenas como ausência, é o presente imaginado de um passado que agora só pode ser apreendido em sua decadência. Isso faz com que a ruína esteja sujeita à nostalgia. Mesmo que a ruína moderna não seja exaurida pela semântica de sua condição de passado, sua temporalidade, que aponta para a glória e a grandeza do passado, é diferente das reivindicações de plenitude e presentidade que invariavelmente estão em jogo no discurso de autenticidade. Reivindicações de autenticidade, no entanto, são muitas vezes contaminadas por dúvidas que depois têm de ser compensadas com a elaboração adicional de mitos.

ndr.5.167169

Se, como disse Benjamin, a alegoria no domínio do pensamento corresponde à ruína no domínio das coisas, então isso implica um princípio de produção de arte, literatura e arquitetura modernas que é, a priori, direcionado para o ruinoso. Para Adorno, de forma análoga, as obras mais autênticas da modernidade são aquelas objetiva e formalmente determinadas pelo estado ruinoso do presente. A ruína arquitetônica parece pairar no pano de fundo de uma imaginação estética que privilegia o fragmento e o aforismo, a colagem e a montagem, a libertação do ornamento e a redução do material.

ndr.6.169.1

Originalidade e singularidade, que caracterizam a obra de arte aurática em Benjamin se tornaram categorias privilegiadas na era romântica, já inundada por reproduções, traduções e cópias de todos os tipos. De maneira análoga, o valor ideológico da autenticidade aumentou em relação à tendência inerente da cultura impressa à reprodução e à repetição.

tpd.3. 21

Thus there is always a lacuna: as if the origin, instead of showing itself and expressing itself in what emerges from the original, were always veiled and hidden by what it produces, and perhaps then destroyed or consumed as origin, pushed back and always further removed and distant, as what is originally deferred. We never observe the source nor the springing forth, but only what is outside the source ...20 – Maurice Blanchot

ndr.7.169.2

O desejo pelo aurático e pelo autêntico sempre

refletiu o medo de inautenticidade, a falta de significado existencial e a ausência de originalidade individual.

tpd.4.210

As Eugene Delacroix wrote in one of his numerous references to the subject in his Journal, citing Rubens, Michelangelo and Tician, 'Not only did these great men create nothing in the proper sense of the word, which means making something out of nothing, but in order to form their talent, or prevent it from getting rusty, they had to imitate their predecessor and consciously or unconsciously, to imitate them almost unceasingly.

SJY.1970.2

//exercício 14/14 - sólido

dap.14.130132

Mas não é raro acontecer que os que se esforçam e desejam aprender se cansam porque não sabem como a prender, o que lhes aumenta a fadiga.

Por isso, diremos de que modo alguém pode tornar-se entendido nessa arte. Não se tenha a menor dúvida de que a cabeça é o princípio desta arte, bem como todas as etapas para se tornar mestre nela, devem ser buscadas na natureza. A perfeição na arte será obtida com dedicação, assiduidade e empenho. Gostaria de que os jovens que cedo se entregam à pintura agissem como os que eu vejo aprendendo a escrever. Ensinam-lhes em primeiro lugar e separadamente todas as formas de letras, que os antigos chamavam elementos; depois ensinam as sílabas; a seguir, ensinam a compor; todas as palavras. Os nossos alunos deviam seguir esse método na pintura.

Primeiramente deveriam aprender a desenhar bem os contornos das superfícies, exercício que seria como que os primeiros elementos da pintura; depois, tratariam de juntar as superfícies; a seguir, deveriam aprender cada forma distinta de cada membro e confiar à

memória toda a diferença que possa existir em cada membro. As diferenças dos membros não são poucas e são muito claras. Pode-se ver que uns têm nariz saliente e corcunda; outros, narinas achatadas, ou aduncas e abertas; outros, lábios caídos; alguns terão o adorno de lábios pequenos e finos. Examine, pois, o pintor cada detalhe, pois o que houver de mais ou de menos em cada membro o fará diferente. Note-se ainda que quando somos crianças, como se pode ver, nossos membros são redondos, como que feitos a tomo, delicados; na idade avançada são ásperos e angulosos. Todas essas coisas o pintor dedicado conhecerá pela natureza, e pessoalmente examinará com muita assiduidade de que modo cada coisa se apresenta, e continuamente estará atento, com olhos e mente, a esta investigação e trabalho. Verificará o regaço de quem está sentado e com que elegância pendem suas pernas; notará na pessoa que está de pé que nenhuma das partes de seu corpo desconhece seu ofício e sua medida. E de tudo não apenas lhe será do agrado ater-se à semelhança, mas também acrescentar-lhe beleza, porque, na pintura, a formosura, além de ser grata, é uma exigência. Demétrio, pintor antigo, deixou de atingir o mais alto grau da glória porque se preocupou em fazer coisas que se assemelhavam mais com o natural do que com a formosura. Por isso será útil retirar de todos os corpos belos as partes mais apreciadas e devemos nos aplicar com empenho e dedicação para apreender toda a formosura. É verdade que isso é coisa bastante difícil porque em um só corpo não se encontra a beleza acabada que está dispersa e rara em muitos corpos. Deve-se, no entanto, investigá-la e pôr todo o empenho em apreendê-la. Quem assim o fizer, a ele acontecerá o que acontece àquele que, tendo-se dedicado a se interessar e a apreender as coisas maiores sabe apreender as menores. Coisa alguma é tão difícil que o empenho e a persistência não superem.

ddd(k)ddd.1.294

Escreve Paul Klee em Philosophie de la création: É preciso circunscrever o domínio dos meios plásticos no sentido ideal e dar mostras da maior economia em seu emprego. A ordem do espírito afirma-se assim melhor que na abundância dos meios [...]2 Os meios ideais não são certamente desprovidos de matéria, senão não poderíamos escrever. Quando escrevo a palavra "vinho" à tinta, esta não desempenha o papel essencial, mas permite a fixação durável da idéia de vinho. Assim, a tinta contribui para nos garantir vinho em sua permanência. Escrever e desenhar são idênticos em seu fundo.' Sujeito e objeto se desfazem em subjétíl, que

não é nem um nem outro. Artaud usou o termo "subjétíl" sempre que escreveu sobre seus desenhos. Subjétíl, onde o Eu (Je, em francês) fica sutil, desenho de uma quimera, compondo com tudo o que não é ela, estabelecendo uma semelhança total entre o subjetivo e o projetíl. Derrida nos explica que a palavra subjétíl não é nova e vem do francês ou do italiano. Pertence ao jargão da pintura e designa o que está de certo modo deitado embaixo (sub-jectum) como substância e pode ser um sujeito intraduzível e não-representável ou um súcubo. Fica entre a parte de baixo e a de cima, sendo ao mesmo tempo um suporte e uma superfície- é, na pintura e na escultura, tudo o que nelas se distinguiria da forma, tanto quanto do sentido e da representação. Subjétíl é o que não é representável. Uma espécie de pele, perfurada de poros.

No subjétíl escreve-se e pinta-se o intraduzível e não-representável. Descrever ou representar aquilo que se vê provoca uma dissociação entre olhar e fala e, assim, a perda do olhar que a língua porta em si. Essa relação do olhar com a fala é a condição do ato poético de uma fundação da língua. A palavra "subjétíl" não permite tradução. Um subjétíl, ou seja, o suporte, a superfície ou o material, o corpo único da obra em seu primeiro acontecimento, no nascimento, aquilo que não se deixa repetir, aquilo que se distingue tanto da forma quanto do sentido e da representação.

O subjétíl talvez nem seja alguma coisa- talvez apenas anuncie alguém e de preferência algum outro, sendo que um outro pode nem ser um ser nem ser um sujeito. O subjétíl, enlouquecido, abre passagem para o inato que um dia foi assassinado. Uma obstetria violenta atravessa as palavras. À força de música, de pintura, de desenho, opera a fórceps.

Pictograma é, para Derrida, essa obra na qual a pintura- a cor, mesmo preta-, o desenho e a escritura não suportam nenhuma parede divisória: nem a das artes nem a dos gêneros, nem a dos suportes nem a das substâncias. Proto-escritura na qual são projetados todos os mitos de origem, virtudes encantatórias ou conjuratórias, trajetória do que atravessa o limite entre pintura e desenho, entre escritura, desenho e pintura, atravessamento das artes do espaço e das outras, entre o espaço e o tempo.

erl.19.101

...la locura no está 'en' la persona, sino en el sistema de relaciones al que pertenece. Uno no se convierte en un 'loco' solo, porque uno no piensa solo, salvo para postular que el mundo posee un centro (Bataill). Nadie escribe, pinta, o crea solo. Pero hay que hacer 'como sí'.

///Fascículo 4 - Modelo Vivo

//exercício 1/14 - observação do modelo

tpd.5.21

Leon Batista Alberti (1404-1472) places drawing in a metaphysical relation to painting in Book II of his seminal text On Painting (De Pictura; 1435): ' In the first place when we look at a thing, we see it as an object which occupies space. The painter will draw around this space, and he will call this process of setting down the outline, appropriately, circumscription.

dap.15.114.1

Mas os movimentos da alma são conhecidos pelos movimentos dos corpos.

pin.hcg.1.42

É preciso ainda que se perceba a possibilidade em todas as ações e em todos os movimentos das figuras, assim como na expressão geral do tema principal, a fim de que em tudo se encontre a verossimilhança, por ser uma parte muito necessária e que atinge o espírito de todos.

pin.hcg.2.40.1

Assim, aquele que faz paisagens com perfeição, por exemplo, está acima de um outro que só pinta frutas, flores ou conchas. Quem pinta animais vivos tem mais mérito do que quem só representa coisas mortas e sem movimento. E, como a figura humana é a mais perfeita obra de Deus sobre a terra, é certo também que aquele que se faz imitador de Deus ao pintar figuras humanas é muito mais excelente que todos os outros. Entretanto, ainda que não seja pouco fazer com que pareça viva a figura de um homem e dar a aparência de movimento a algo que não o tem, um pintor que só faz retratos ainda não atingiu aquela alta perfeição da arte, nem pode almejar as honras outorgadas aos mais sábios. Para tanto, é necessário passar de uma única figura à representação de várias figuras juntas; é necessário tratar a história e a fábula; representar as grandes ações como fazem os historiadores, ou os temas agradáveis como os poetas; e, subindo ainda mais alto, é necessário, por meio de composições alegóricas, saber cobrir com o véu da fábula as virtudes dos grandes homens e os mistérios mais elevados. Um grande pintor é aquele capaz de realizar bem tais tarefas. É nisto que consiste a força, a nobreza e a grandeza dessa arte. É particularmente isto que se deve aprender desde cedo e que se deve ensinar aos alunos.

dap.16.114.2

Prosseguindo, a história comoverá a alma dos espectadores se os homens nela pintados ma-

nifestarem especialmente seu movimento de alma. Faz a natureza - nada há mais ávido do seu semelhante que ela - com que choremos com os que choram, riamos com os que riem e soframos com os que sofrem Mas os movimentos da alma são conhecidos pelos movimentos do corpo.

dap.17.114.115

Por isso é importante que os pintores conheçam muito bem os movimentos do corpo; poderão aprendê-los pela observação da natureza, embora não seja fácil imitar os muitos movimentos da alma. Quem jamais acreditaria nessa dificuldade senão aquele que, tendo tido a experiência de querer pintar rostos risonhos, teve o desprazer de fazê-los antes chorosos do que alegres?

dap.18.115

Por isso é muito om aprender da natureza essas coisas e fazê-las sempre bem prontamente, propiciando ao espectador pensar em muito mais do que realmente vê.

pin.hcg.3.40.2

Mostrar-se-á, pois, que não só o pintor é um artesão incomparável por imitar os corpos naturais e as ações dos homens, mas também que é um autor engenhoso e sábio porque inventa e produz pensamentos que não toma emprestados a ninguém. De forma que ele tem a vantagem de poder representar tudo o que existe na matéria e tudo o que aconteceu no mundo e, ainda, expor coisas inteiramente novas das quais ele é como que o criador.

mcm.1.125

“Mi Madre, Maria, fue en verdade muchas personas. Para comenzar era muy linda, lo que ayuda, y era escultora, artista, excelente embajadora, poeta, escritora y estaba muy interesada por todo. Era curiosa. Quería aprender. Solía decir que el día en que uno deja de aprender muere. Fue una persona compleja y llena de encanto. [...]” – Nora Martins, The secret of Marcel Duchamp.

mcm.2.130

Subrayemos, pues, que Tarquínio empreende la traducción inmediatamente después del divorcio de Maria, episodio que se lee, de hecho, em los pliegues del texto: el alma de cualquier criatura es siempre inaccesible, y ella misma, ya no teniendo el timbre de ayer, traducirá traicionando lo que antes sentía y pensaba. Em todo caso Omar Kháyyám es, para Otávio Tarquínio, um portavoz de la precariedade del destino humano, proporcionándole la lección del desencanto que es a sus ojos, la del inmediatismo.

mcm.3.131

[...] Todo lo que ay de filosofía em Omar está en el Eclesiastés. El hombre es una sombra, la

vida uma bolha de espuma, los ríos corren al mar, y las aguas del mar suben a las nubes, y las nubes alimentan a las fuentes, y las fuentes generan los ríos, y los ríos corren al mar, y las aguas, etc., etc. El eterno retorno de Nietzsche.

ETD.1966

//exercício 2/14 - o modelo

nht.1.336

Quite enough has been said here about the art of painting. It is now time to say something about modeling. By taking advantage of earth itself, Butades, a potter from Sicyon, was the first to introduce modeling of portraits in clay at Corinth. These was thanks to his daughter. She was in love with a young man, and when he was going abroad she drew a silhouette on the wall round the shadow of his face cast by the lamp. Her father pressed clay on this to make a relief and fired it with the rest of the pottery. This is said to have been preserved in the Shrine of the Nymphs until Mummius sacked Corinth.

tpd.6.20

In this version of the Dibutades myth: the second century Athenian author Athenagoras reshuffles the story in order to privilege a male inventor, but, like Pliny, he associates the maiden as inventrix with the malleable material of clay:

Linear drawing was discovered by Saurias, who traced the outline of the shadow cast by a horse in the sun, and painting by Kraton, who painted on a whitened tablet the shadows of a man and a woman. The maiden invented the art of modelling figures in relief. She was in love with a youth and while he lay asleep she sketched the outline of his shadow on the wall. Delighted with the perfection of the likeness, her father, who was a potter, cut out the shape and filled in the outline with clay.¹⁶

tpd.7.21.1

The lover who is about to be absent (perhaps going to war) has already absented himself in his dreams.

tpd.8.21.2

The absent body at the centre of the delineated space contains possibility of the appearance (parousia) of meaning that drawing will conjure into being with the image.

mob.1.1

But skepticism is precisely what I've been talking to you about: the difference between believing and seeing, between believing one sees [*croire voir*] and seeing between catching a glimpse [*entrevoir*] or not. Before doubt ever becomes a system, skepticism has to do with the eyes. The word refers to a visual perception, to the observation, vigilance and attention of the gaze [*regard*] during an examination. One is on the lookout, one reflects upon what one sees, reflects what one sees by delaying the moment of conclusion. Keeping [*gardant*] the thing in sight, one keeps on looking at it [*on la regarde*]. The judgment depends on the hypothesis. So as not to forget them along the way, so that everything be made clear, let me summarize: there would be two hypotheses.

mob.2.2

The two will cross paths, but without ever confirming each other, without the least bit of certainty, in a conjecture that is at once singular and general, the *hypothesis of sight*, and nothing less.

mob.3.23

Both, once again, or rather between the two. I'll have you observe that reading proceeds in no other way. It listens in watching. Here is a *first hypothesis*: the drawing is blind, if not the draftsman or draftswoman. As such, and in the moment proper to it, the operation of drawing would have something to do with blindness [*aveuglement*]. In this *abocular* hypothesis (the word *aveugle* comes from *ab oculis*: not from or by but without the eyes), the following remains to be heard and understood: the blind man can be a seer, and he sometimes has the vocation of a visionary. Here is the *second hypothesis* then-an eye graft, the grafting of one point of view onto the other: a drawing of the *blind* is a drawing *of* the blind. Double genitive. There is no tautology here, only a destiny of the self-portrait. Every time a draftsman lets himself be fascinated by the blind, every time he makes the blind a *theme* of his drawing, he projects, dreams, or hallucinates a figure of a draftsman, or sometimes, more precisely, some draftswoman. Or more precisely still, he begins to *represent* a drawing potency [*puissance*] at work, the very act of drawing. He invents drawing. The *trait* is not then paralyzed in a tautology that folds the same onto the same.

On the contrary, it becomes prey to allegory, to this strange self-portrait of drawing given over to the speech and gaze of the other. The subtitle of all these scenes of the blind is thus: *the origin of drawing*. Or, if you prefer, the thought of drawing, a certain pensive pose, a *memory of the trait* that speculates, as in a dream, about its own possibility. Its potency always develops on the brink of blindness. Blindness pierces through right at that point and thereby gains *in potential*, *in potency*: the angle of a sight that is threatened or promised, lost or restored, given. There is in this gift a sort of *re-drawing*, a *with-drawing*, or *retreat* [*re-trais*], at once the interposition of a mirror, an impossible re-appropriation or mourning, the intervention of a paradoxical Narcissus, sometimes lost *en abyme*, in short, a specular folding or falling back [*repli*]- and a supplementary *trait*. * It is best to use the Italian name for the hypothesis of this withdrawal [*retrait*] in memory of itself as far as the eye can see: the *autoritratto* of drawing. For this very reason, you will excuse me for beginning so very close to myself.

sss.drw.3.14

Now when I looked at the model to check a form, I looked in a different way. I looked, as it were, with more connivance: to find only what I wanted to find. Then the end. Simultaneously ambition and disillusion. Even as in my mind's eye I saw my drawing and the actual man coincide- so that, for a moment, he was no longer a man posing but an inhabitant of my half-created world, a unique expression of my experience- even as I saw this in my mind's eye, I saw in fact how inadequate, fragmentary, clumsy my small drawing was. I turned over the page and began another drawing, starting from where the last one had left off. A man standing, his weight rather more on one leg than the other ...

adi.1.14.1

Nunca houve imagens físicas (images objet) sem a participação de imagens mentais, já que uma imagem é por definição a que se vê (é, de facto, apenas aquela que se vê). Reciprocamente, as imagens mentais apoiam-se também em imagens objetivas, no sentido de que elas são o retour ou a rémanence das últimas. A questão da imagem relaciona-se sempre com a do vestígio e da inscrição. Por outras palavras, as imagens mentais inscrevem-se (nas externas e vice-versa).

adi.2.12

O corpo e o meio estão implicados no significado das imagens fúnebres, já que tais imagens são instaladas no lugar do corpo perdido do defunto. Mas estas, por seu turno, precisam de um corpo artificial a fim de poderem ocu-

par o lugar vago do defunto. Este corpo artificial pode denominar-se «meio» (e não apenas «material»), no sentido de que as imagens requerem uma corporalização para adquirirem visibilidade. Para isso um corpo perdido é permutado pelo corpo virtual da imagem. Captamos aqui as raízes da contradição que para sempre caracterizará as imagens: estas tornam visível uma ausência física (de um corpo), transformando-a em presença icônica. A medialidade das imagens está assim enraizada na analogia com o corpo. Também os nossos corpos funcionam como meios, meios vivos enquanto opostos a meios fabricados. As imagens apoiam-se em dois actos simbólicos que implicam ambos o nosso corpo vivo: o acto de fabricação e o acto de percepção, sendo um o alvo do outro.

adi.3.14.2

Neste livro argumento que a interação entre os nossos corpos e as imagens externas inclui um terceiro parâmetro, ao qual dou o nome de «meio», na acepção de um vetor, agente ou dispositivo, como diria o francês. O meio funciona como suporte, anfitrião e ferramenta para a imagem. Esta noção porventura deparará com alguma resistência, porque estamos familiarizados com a de «media» apenas no sentido dos «meios de comunicação de massa» (mass media). Duas observações poderão eventualmente contribuir para clarificar a minha proposta. Primeiro, não falo de imagens como meios [de comunicação]- como muitas vezes se diz-, mas sim da sua necessidade de meios e do uso dos meios para elas nos serem transmitidas e se nos tornarem visíveis. As mesmas imagens podem até na história migrar de um meio para outro, ou podem acumular características e vestígios de vários meios num só e mesmo lugar. Em segundo lugar, afirmarei que os nossos próprios corpos actuam como um meio vivo processando, recebendo e transmitindo imagens. É devido a esta capacidade inata dos nossos corpos (das nossas mentes como parte dos nossos corpos) que conseguimos distinguir os meios das imagens, pelo que entendemos que uma imagem não é um simples objeto (uma cópia fotográfica, por exemplo), nem um corpo real (o corpo do amado na fotografia). Por outras palavras, a evolução dos meios pictóricos é uma coisa (digamos a invenção da fotografia) e a disposição mental (a memória de meios antigos ou a memória de imagens antigas em meios mais recentes) é outra.

//exercício 3/14 - simulacro

oor.fdo.6.67.1

O mundo se dá ao olho humano, segundo o

discurso de Epicuro e de Lucrécio, porque a natureza desenvolve um movimento constante, velloz, febril, desprendendo da superfície dos seres os simulacra (eidola, em grego), figuras que duplicam sutilmente a forma superficial das coisas. Os simulacros, por serem materiais, embora tenuíssimos, vêm ao encontro dos nossos olhos, trazidos que são pelos raios de luz solar, estelar ou lunar. São essas figuras impalpáveis que, entrando por nossas pupilas adentro e impressionando as nossas retinas nos aparecem como imagens da natureza e de nossos semelhantes.

(...)

Conhecer é estar imerso em um oceano de partículas cintilantes e nele engolfar-se sensualmente. Conhecer é ser invadido e habitado pelas imagens errantes de um cosmos luminoso.

shs.8.15.1

The shadow helps the young woman capture (Circumscripsit) the image of her departing lover by creating a replacement. The issue raised here is considerable, for in fact it highlights a metaphysical quality of the image whose origins should be sought in the interruption of an erotic relationship, in a separation, in the departure of the model, hence the representation becomes a substitute, a surrogate.

shs.9.15.2

In this case the shadow's resemblance (similitudo) to the original plays a crucial role. Another possible function stems from the fact that the image/shadow is somebody's image; it both resembles and belongs to the person whose image it is. The constantly changing real shadow of the beloved man will escort him on his travels, while the image of his shadow, captured on the wall, will remain a memento opposed to the movement of the journey and therefore will have a propitiatory value. The real shadow accompanies the one who is leaving, while his outline, captured once and for all on the wall, immortalizes a presence in the form of an image, captures an instant and makes it last.

shs.10.20

The silhouette traced by the young woman was only an *eidolon*, an image without substance, the intangible, immaterial double of the one who was leaving. Once the image is captured on the wall, time stands still.

shs.11.17

The intervention of the father (the potter Butades) endows this fantasy with a new reality. These lines, which would probably have been of great interest to Freud, are however not without ambiguity. The father gives the spectre a consistency. He places clay where there was nothing but the outline of a shadow; he gives the

shape a relief (*typum fecit*) and then hardens the form in the fires of his kiln (*induratum igni*). The first level of realization of this early unrealization is thus attained. The shadow now has consistency.

shs.12.1718

A moment later he goes on to formulate the following interpretational hypothesis: not only is Butades's intervention a tangible step (the potter gives volume to the flat image of the attached shadow) but it is also symbolic step. The 'clay likeness' (similitudo ex argilla) made by Butades conforms to a famous poetic topos, reliably illustrated by Cicero in his Tusculan Disputations (I,52):

"the body is as it were a vessel or a sort of shelter for the soul (*corpus quidem quasi vas est aut aliquod animi receptaculum*)."

shs.13.1819

3.(Because the beloved dies) the father creates a semblance (similitudo ex argilla) whose function is to duplicate the one who has disappeared. This double has a 'soul' (in the form of a shadow) and a 'body' (in the form of the receptacle of this soul).

4. The clay semblance becomes a cult object in the temple at Corinth.

In his classic study on the cult of the soul, Erwin Rohde unequivocally demonstrated how the Greeks symbolically linked shadow, soul and person's double. If these links still work for Pliny, as I think they do, this would indicate that the result of the collaboration between the potter and his daughter was the symbolic creation of a 'living' double, a surrogate figure difficult to understand without visualizing the ritual actions we exert over it. And indeed, this hypothesis becomes meaningful through the clay likeness being transferred to the temple at Corinth, as mentioned by Pliny.

shs.14.19

Egyptologists and Hellenists agree that in Egypt as well as in Greece, the statue stood in for either a god or a dead person. The statue as a substitute for a deceased person was destined to be considered as being alive. The famous Egyptian ka was the soul of the statues representing death. As Maspéro reminds us in his classic study, the shadow was how the Egyptians first visualized the soul (*ka*).

tpd.9. 21.2

Thus there is always a lacuna: as if the origin, instead of showing itself and expressing itself in what emerges from the original, were always veiled and hidden by what it produces, and perhaps then destroyed or consumed as origin, pushed back and always further removed and distant, as what is originally deferred. We never

observe the source nor the springing forth, but only what is outside the source ...²⁰ – Maurice Blanchot

adi.4.16

Com efeito, tendemos a reconhecer e a reservar para as imagens a representação da ausência, porque elas estão presentes em virtude do meio escolhido. Precisam da presença como meio para simbolizar a ausência daquilo que representam. A analogia do corpo entra aqui de novo em ação. A relação entre ausência, entendida como invisibilidade, e presença, apreendida como visibilidade, é em última instância uma experiência corpórea. A memória é uma experiência do corpo, porque engendra imagens de eventos ou de pessoas ausentes de outra época ou lugar que são recordados. Tendemos a imaginar como presente o que, de facto, esteve muito tempo ausente, e atribuímos a mesma capacidade aos retratos (como fotos do defunto) que fabricamos. A medialidade dos retratos é assim o elo perdido entre imagens e os nossos corpos.

adi.5.2122

Os homens isolam dentro da sua atividade visual, que constitui a sua lei vital, aquela unidade simbólica que chamamos «imagem». O duplo sentido de imagens internas e externas não se há de separar pois do conceito de imagem e atraiçoa precisamente a sua fundamentação antropológica. Uma «imagem» é mais do que um produto da percepção. Surge como o resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva. Tudo o que comparece ao olhar ou perante o olho interior pode deste modo aclarar-se através da imagem ou transformar-se numa imagem. Por isso, o conceito de imagem, quando se toma a sério, só pode ser, em última análise, um conceito antropológico. Vivemos com imagens, compreendemos o mundo através de imagens. Esta referência viva à imagem prolonga-se e persiste, por assim dizer, na produção imaginal física, que organizamos no espaço social; semelhante produção relaciona-se com as imagens mentais, à maneira da pergunta e da resposta, para utilizarmos uma fórmula habitual. A menção da antropologia não constitui referência a uma determinada disciplina, mas expressa o desejo de uma compreensão aberta e interdisciplinar da imagem. Refere-se igualmente a uma outra temporalidade, diferente da que é admitida pelos modelos evolutivos da história. O corpo embate repetidamente em experiências idênticas como o tempo, o espaço e a morte, que a priori exprimimos através de imagens. No olhar antropológico o homem não surge como senhor das suas imagens, mas - o que é bem diferente - como «lugar das ima-

gens», que enchem e preenchem o seu corpo: está à mercê de imagens por si produzidas, embora tente dominá-las. As suas produções imaginais, porém, revelam que a mudança é a única continuidade de que ele dispõe. As imagens não deixam qualquer dúvida sobre quanto mutável é o seu ser. Assim, acontece que ele depressa rejeita as imagens que inventa, quando dá uma nova orientação às questões sobre o mundo e sobre si mesmo. A incerteza acerca de si próprio gera no homem a tendência para se ver a si como outro e através de imagens.

A produção imaginal no espaço social, que todas as culturas desenvolveram, é um tema diferente da actividade geral da percepção sensível ou da produção de imagens internas.

oat.1.60

Poder-se-ia perfeitamente pensar que esta fuga da necessidade segura e sólida e esta tendência ao ambíguo e ao indeterminado refletem uma condição de crise do nosso tempo; ou então, ao contrário, que estas poéticas, em harmonia com a ciência de hoje, exprimem as possibilidades positivas de um homem aberto a uma renovação contínua de seus esquemas de vida e saber, produtivamente empenhado num progresso de suas faculdades e de seus horizontes. Seja-nos permitido subtrair-nos a esta contraposição tão fácil e maniqueísta, e limitemo-nos, aqui a apontar concordâncias, ou pelo menos, consonâncias; consonâncias que revelam uma correspondência de problemas dos mais diversos setores da cultura contemporânea, indicando os elementos comuns de uma nova visão do mundo.

Trata-se de uma convergência de problemas e de exigências que as formas da arte refletem através do que poderíamos definir como analogias de estrutura, sem que, contudo, se devam ou se possam instaurar paralelos rigorosos; Acontece assim que fenômenos como os das obras em movimento reflatam ao mesmo tempo situações epistemológicas contrastantes entre si, contraditórias ou ainda não conciliadas. Acontece, por exemplo, que, enquanto abertura e dinamismo de uma obra lembram as noções de indeterminação e descontinuidade, próprias da física quântica, os mesmos fenômenos aparecem simultaneamente como imagens sugestivas de algumas situações da física einsteiniana.

//exercício 4/14 - visão

tpd.10.20

Im the guise of involuntary inventor, La Dibutade (as she was named in France) is phusis, or natu-re, to her father's technis, art/Science.

14 (It is not by chance that the protector of manufacturing potters in classical times was Prometheus, whereas Athena/Minerva was the goddess of art) In this opposition, nature is regarded as quintessentially feminine, while the intellectual realms are designated as masculine. Although Pliny sets na act of origination within the realm of patriarchy, it is claimed by the patriarchal order when her father completes the action of the daughter, allego-rising assumptions about the fallacious incompleteness of the female body and male domination over (female) nature.

shs.15.15.3

The legend does not tell us why he was leaving nor where he was going, it only tell us that he had to travel a long distance (abeunte illo peregre).The shadow helps the young woman capture (Circumscripsit) the image of her departing lover by creating a replacement. The issue raised here is considerable, for in fact it highlights a metaphysical quality of the image whose origins should be sought in the interruption of an erotic relationship, in a separation, in the departure of the model, hence the representation becomes a substitute, a surrogate.

shs.16.16

On close examination the text reveals its hidden meaning on the eve of her beloved's departure, Butade's daughter 'captured', so to speak, the image of her lover in verticality meant to last forever. Tus she exorcized the threat of death, and his image – making up for his absence- kept him for ever 'upright', i.e. 'alive'.

ddd(k)avl.1.283

Quando um baleeiro acerta uma baleia e ela sai em disparada, a corda do arpão, enrolada num monte bem ordenado no bote, desenrola-se a uma velocidade estonteante. Essa corda pode facilmente enforçar o baleeiro se estiver mal disposta ou ele, mal colocado. As várias descrições dessa cena no Moby Dick de Melville são sempre assustadoras, mesmo e sobretudo quando seu sentido metafísico vem à tona. Como escreve Melville: Todos os homens vivem rodeados de linhas baleeiras. Todos nascem com uma corda no pescoço: porém, somente quando se sentem presos pela súbita e vertiginosa roda da morte, os mortais compreendem os sutis e onipresentes perigos da vida. E se fosseis um filósofo não sentiríeis uma isca a mais de terror, sentado numa baleeira, do que ao entardecer quando repousais junto à lareira familiar manejando não um arpão e sim um atizador.' (, Herman Melville. Moby Dick, trad. Berenice Xavier (Rio de Janeiro: Ediouro. s/d.), p. 220.)

ddd(k)avl.1.288

É O desafio que Deleuze se propõe. Como reconstruir o mundo a partir de um elemento simples, trivial até, que atravessa todos os outros, mas também os conjuga; que lhes dá forma, mas também textura; que acompanha com precisão os seus meandros infinitesimais, mas também os abre para uma indecisão constitutiva; que os arrasta em direções imprevistas? O mundo como um emaranhado de linhas. Deleuze privilegia a linha, pois ela se faz continuamente, pois ela está sempre no meio, pois ela corre e escorre entre as coisas, pois ela passa e faz passar coisas que antes não eram possíveis nem pensáveis. Mas também porque ela atinge o impensável, e por vezes o invivível.

ddd(k)avl.3.289

Sim, essa linha é mortal, violenta demais e demasiado rápida, arrastando-nos para uma atmosfera irrespirável. Ela destrói todo pensamento, como a droga à qual Michaux renuncia. Ela não é mais que delírio ou loucura, como na "monomania" do capitão Ahab. Seria preciso ao mesmo tempo transpor a linha e torná-la vivível, praticável, pensável. Fazer dela tanto quanto possível, e pelo tempo que for possível, uma arte de viver.7

//exercício 5/14 - corpos sutis

oor.fdo.7.67.2

...Estácio, este lhe explica que as sombras dos seres formam, com o ar onde se movem, corpos sutis, mas de certo modo consistentes, pois suas "figuras" variam conforme seus desejos e angústias: conforme nos puntem os desejos e os outros afetos, a sombra se figura. (canto 25, 106-07)

A forma visível das almas, os seus corpos sutis, objeto do olhar de Dante, se concretizam, "figuram-se", conforme a direção dos desejos e dos afetos. Modernamente se diria: forma é expressão. A imagem é o significante da vida psíquica.

nin.4.41.2

Onde o sentido se interrompe, lá aparece uma imagem dialética. A imagem dialética é uma oscilação não resolvida entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido.

dap.19.15.2

Agindo com disciplina e obstinação, o bom observador conquistará seu objetivo, propiciando ao espectador pensar em muito mais do que realmente vê.

nin.5.47

O eco que essas ideias deveriam encontrar em Warburg é evidente. O encontro com as imagens (as Pathosformeln) acontece para ele nessa região nem consciente, nem inconsciente, nem livre, nem não livre, na qual, contudo, estão em jogo a consciência e a liberdade do homem. O humano se decide nesta terra de ninguém, entre o mito e a penumbra ambígua em que o vivente aceita confrontar-se com as imagens inanimadas que a memória histórica lhe transmite para restituir-lhes a vida. Com as imagens dialéticas em Benjamin e o símbolo em Vischer, as Pathosformeln - que Warburg compara a dinamogramas carregados de energia – são recebidas em um estado de "ambivalência latente não polarizada" (unpolarisierte latente Ambivalenz), e, somente desse modo, no encontro com um indivíduo vivente, podem readquirir polaridade e vida. O ato de criação no qual o indivíduo- artista ou poeta, mas também o estudioso e, no limite, todo ser humano - se mede com as imagens tem lugar nessa zona central (Vischer a denominava die Mitte, e Warburg não se cansa de advertir que das Problem liegt in der Mitte [o problema reside na zona central]) entre os dois opostos polos humanos-, podemos defini-la zona de indiferença criadora, retomando uma imagem de Salomon Friedlaender que Benjamin gostava muito de citar.

shs.17.15.4

What is fairly apparent from both texts is that the primary purpose of basing a representation on the shadow ,was possibly that of turning it into a mnemonic aid; of making the absent become present.

In this case the shadow's resemblance (similitudo) to the original plays a crucial role. Another possible function stems from the fact that the image/shadow is somebody's image; it both resembles and belongs to the person whose image it is. The constantly changing real shadow of the beloved man will escort him on his travels, while the image of his shadow, captured on the wall, will remain a memento opposed to the movement of the journey and therefore will have a propitiatory value. The real shadow

accompanies the one who is leaving, while his outline, captured once and for all on the wall, immortalizes a presence in the form of an image, captures an instant and makes it last.

tsd.8.96

Pliny's story of the origin of ...of what? ...is about degrees of remoteness not from the eternal forms, but from the fleeting shadow. The destination of the shadow comes to be the relief portrait bust, which preserves as long as it endures that which would otherwise be momentary and limited to the disposition and decay of the body that it follows (and its being deposited in a temple suggests that it should have been deposited for a long time).

We could read the story as one of transmission or translation: the transmission of being from the subject (the daughter's lover) to the substitutes that are at an increasing distance from him (shadow, outline, relief) yet which mark a movement toward ever greater idealization. It is in the transition from the marks, in the plural, to a contour that the founding move toward idealization is made at the level of that which is visualizable. Pliny writes of the painter Parrhasios: "To make the contour of figures, and to include just the right amount of the subject that is being delimited is a rare event in artistic achievement. For the contour ought to round itself off and so delimit that it suggests other parts behind it and shows even what it hides." Everything hangs on the interpretation of the phrase "and shows what it hides [et post se ostendatque etiam quae occultat]": Does this mean that the contour shows what is not seen de facto but could be, for example, by conveying the impression of a solid body that we could move around; or does it imply that the contour shows that which the physical representation hides as physical, something beyond the visible de jure, namely the idea?

Is the contour a means to allow us to pass from the imperfect to the perfect, from time to the transcendence of time in the pure being of the idea? In a brilliant analysis of this passage, Jackie Pigeaud argues that the sense and the practice of the contour is doubled: The contour is the joining of the traits to make the line; and the contour is doubled by being "finished" by a second contour that does away with the imperfections of the first, and thereby finishes the figure, simultaneously delimiting it-rendering it finite-and perfecting it, taking it out of duration into eternity. Thus line, which comes last in fact, is first by right, since it is the foundation that constitutes the form as a being. This is the sense of the creative act of the artist that shows what it hides" and, furthermore, that

hides the transitions and joints that make this showing possible.

oat.2.6162

Este, numa poética da obra em movimento, pode perfeitamente produzir em vista de um convite à liberdade interpretativa, à feliz indeterminação dos resultados, à descontinua imprevisibilidade das escolhas subtraídas à necessidade, mas esta possibilidade para a qual se abre a obra é tal no âmbito de um campo de relações. Como no universo einsteiniano, na obra em movimento o negar que haja uma única experiência privilegiada não implica o caos das relações, mas a regra que permite a organização das relações. A obra em movimento, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo é sempre aquele desejado pelo autor.

O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra a acabar: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a sua obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a sua forma ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento.

*

//exercício 6/14 - corpos ocultos

pop.1.64

I've been quoted a lot as saying, "I like boring things." Well, I said it and I meant it. But that doesn't mean I'm not bored by them. Of course, what I think is boring must not be the same as what other people think is, since I could never stand to watch all the most popular action shows on TV, because they're essentially the same plots and the same shots and the same cuts over and over again. Apparently, most people love watching the same basic thing, as long as the details are different. But I'm just the opposite: if I'm going to sit and watch the same thing I saw the night before, I don't want it to be essentially the same-I want it to be exactly the same. Because the more you look at the same exact thing, the more the meaning goes away, and the better and emptier you feel.

oat.3.5859

Falou-se acima de ambigüidade como disposição moral e contraste problemático: e hoje, tanto a psicologia como a fenomenologia falam também de ambigüidades perceptivas como possibilidades de colocar-se aquém da convencionalidade do conhecer habitual para colher o mundo com o viço de possibilidades que antecede cada estabilização devida ao uso e ao hábito. Já Husserl advertia que "cada momento de vida de consciência tem um horizonte que varia com o mudar da sua conexão de consciência e com o mudar da sua fase de desenvolvimento... Por 'exemplo, em cada percepção externa, os dados propriamente percebidos do objeto de percepção contêm uma indicação dos lados ainda somente entendidos de maneira secundária, não ainda percebidos mas apenas antecipados no modo da expectativa e também na ausência de toda intuição – como aspectos que ainda estão 'por vir' na percepção. É esta uma protensão contínua, que adquire um sentido novo em cada fase da percepção. Além disso, a percepção possui horizontes que contam outras possibilidades de percepção, e são aquelas possibilidades que poderíamos ter se dirigíssemos o processo da percepção em outro sentido, isto é, se dirigíssemos o olhar não deste, mas outro modo, se fôssemos para a frente, ou para o lado, e assim por diante?". E Sartre lembra que o existente não pode reduzir-se a uma série finita de manifestações, pois cada uma delas está em relação com um sujeito em contínua mutação. Assim, um objeto não somente apresenta diversas *Ansichtungen* (ou perfis), mas são possíveis diversos pontos de vista sobre uma única *Abschattung*. O objeto, para ser definido, deve ser transcendido em direção à série total da qual ele, enquanto uma das possíveis aparições, é membro. Nesse sentido, ao dualismo tradicional de ser e parecer substitui-se uma bipolaridade de finito e infinito, de tal modo que o infinito se põe no próprio coração de cada ato perceptivo e caracteriza cada momento de nossa experiência cognoscitiva: cada fenômeno pareceria assim "habitado" por certa potência, a "potência de ser desenvolvido numa série de aparições reais ou possíveis". O problema da relação do fenômeno com seu fundamento ontológico, dentro de uma perspectiva de abertura perceptiva, transforma-se no problema de relação do fenômeno com a pluralidade das percepções que dele podemos ter. Esta situação acentua-se no pensamento de Merleau-Ponty: "como poderá então perguntar-se ao filósofo - uma coisa apresentar-se verdadeiramente a nós, já que a síntese nunca se completa... Como posso ter a experiência do mundo como de um indivíduo existen-

te em ação, quando nenhuma das perspectivas segundo as quais o vejo consegue esgotá-lo e quando os horizontes estão sempre abertos? ... A crença na coisa e no mundo não pode senão subentender a presunção de uma síntese acabada – e entretanto este acabamento torna-se impossível pela própria natureza das perspectivas a correlacionar, pois cada uma delas remete continuamente através de seus horizontes a outras perspectivas... A contradição que encontramos entre a realidade do mundo e seu inacabamento é a própria contradição entre a ubiqüidade da consciência e seu engajar-se num campo de presença ... Essa ambigüidade não é uma imperfeição da consciência ou da existência, mas é sua própria definição... A consciência, que passa por ser o lugar da clareza, é, ao contrário, o próprio lugar do equívoco. Tais são os problemas que a fenomenologia coloca na própria base de nossa situação de homens no mundo; propondo ao artista, assim como ao filósofo e ao psicólogo, afirmações que não podem deixar de ter uma função de estímulo à sua atividade formativa: "É portanto essencial à coisa. e ao mundo apresentarem-se como 'abertos' ... prometer sempre 'algo mais a ver' ". * Bompiani, 1960, pág. 91. Há em Husserl, vivíssima, a noção de um objeto que é forma acabada, individuável como tal e contudo "aberta": "O cubo, por exemplo, deixa aberta uma variedade de determinações, pelos lados que não são atualmente vistos, entretanto é apreendido exatamente como um cubo, especificamente como colorido, áspero etc., mesmo antes de explicitações ulteriores, e cada determinação em que ele é apreendido deixa sempre abertas outras tantas determinações particulares. Este 'deixar aberto' já é, antes mesmo das efetivas determinações ulteriores que talvez nunca sejam feitas, um momento contido no relativo momento de consciência, e é justamente o que constitui o horizonte" (pág. 92).

oat.4.50

Aqui a obra é "aberta" como é "aberto" um debate: a solução é esperada e auspiciada, mas deve brotar da ajuda consciente do público A abertura faz-se instrumento de pedagogia revolucionária.

ddd(k)dcm.1.161162

Logo compreendi que em meu desenho não cabia o arrependimento; não havia conserto nem esconderijo para um gesto duvidoso. Tudo nele, mesmo a linha mais leve ou a marca mais tênue, era como uma profunda incisão irreversível. Para realizá-lo, era sempre necessária uma certa dose de coragem e determinação.

A primeira lição que o desenho me ensinou foi a necessidade de uma atitude contundente

perante o fazer- saber correr os riscos que cada trabalho apresenta. Quando hoje opero a partir dos limites entre o equilíbrio e a instabilidade - quando tenciono o limite de permanência e fragilidade das coisas-, é como se estivesse constantemente transportando para o mundo físico e concreto o perigo que um gesto gráfico carrega e a precisão que ele requer.

Ao perceber que, no desenho, a superfície material de um papel pode ser simultaneamente presente e ausente, opaca e transparente e que, apesar de toda a materialidade de uma linha, há sempre um quantum de impalpabilidade na imagem que ela cria, o desenho se transforma para mim numa espécie de território, no qual a dialética entre a concretude das coisas e a imaterialidade da imagem é sempre problematizada.

Tal percepção me leva também constantemente a observar o mundo como uma imagem. É por meio dela que muitas vezes emergem os problemas que impulsionam minhas realizações artísticas. Ao observar a arquitetura, as paisagens os acontecimentos do mundo, procuro apreender o desenho em suas múltiplas manifestações. Com essa atitude, mantenho-o sempre perto de minha produção artística.

Essa imagem à qual me refiro é a manifestação de um olhar que opera a partir da dinâmica entre o visível e o inteligível. Com ele transformo a “física” do mundo numa espécie de visão evanescente, cuja substância parece ser puramente mental.

Por exemplo, são somente a distância, a luz e a atmosfera que subtraem das montanhas seu volume, seus acidentes, seu peso e sua cor, ou é meu olho - conduzido pela imaginação - que as transporta para uma dimensão espacial e material indefinida?

*

//exercício 7/14 - pânico

plo.1

“It’s a hot summer on Amity Island, a small community whose main business is its beaches. When new Sheriff Martin Brody discovers the remains of a shark attack victim, his first inclination is to close the beaches to swimmers. This doesn’t sit well with Mayor Larry Vaughn and several of the local businessmen. Brody backs down to his regret as that weekend a young boy is killed by the predator. The dead boy’s mother puts out a bounty on the

shark and Amity is soon swamped with amateur hunters and fisherman hoping to cash in on the reward. A local fisherman with much experience hunting sharks, Quint, offers to hunt down the creature for a hefty fee. Soon Quint, Brody and Matt Hooper from the Oceanographic Institute are at sea hunting the Great White shark. As Brody succinctly surmises after their first encounter with the creature, they’re going to need a bigger boat. Written by garykmcdr.

pin.dap.1.1617

A história, merecedora de elogio e admiração, deverá com seus atrativos se apresentar de tal forma enfeitada e agradável que conquistará, pelo deleite e movimento de alma, a todos. A primeira coisa que proporciona prazer na história .provém da variedade e copiosidade das coisas. Na comida e na música, a novidade e a abundância agradam à medida que sejam diferentes do antigo e do habitual; da mesma forma a alma se deleita com a copiosidade e a variedade. Para mim é muito copiosa a história em que em seus lugares se misturem velhos, jovens, meninos, mulheres, meninas, crianças, frangos, gatinhos, passarinhos, cavalos, ovelhas, construções, províncias e todas as coisas semelhantes. Aprecio toda e qualquer riqueza que pertença à história. Acontece que a copiosidade do desenhista acarreta muita satisfação - o espectador se detém a olhar todas as coisas. Mas eu gostaria que essa riqueza composta de uma certa variedade fosse também moderada e grave de dignidade e discrição. Crítico severamente aqueles que, querendo parecer copiosos, não deixam nada vazio. Isso não é composição, mas confusão dissoluta que se alastra. Por isso não me parece que uma tal história faça alguma coisa digna; ao contrário, enreda-se no tumulto. E talvez quem sobretudo deseja a dignidade na sua história terá prazer na solidão.

ddd(k)avl.4.8283

Admite-se facilmente que há perigo nos exercícios físicos extremos, mas o pensamento também é um exercício extremo e rarefeito. Desde que se pensa, se enfrenta necessariamente uma linha onde estão em jogo a vida e a morte, a razão e a loucura, e essa linha nos arrasta. Só é possível pensar sobre esta linha de feiticeira, e diga-se, não se é forçosa mente perdedor, não se está obrigatoriamente condenado à loucura ou à morte.

ddd(k)avl.5.284285

Em Diálogos, Deleuze distingue esquematicamente três tipos de linha: a linha dura, a linha flexível, a linha de fuga.4 A linha dura ou segmentária é aquela que recorta nossa vida

em segmentos bem delimitados: criança ou adulto, trabalhador ou empresário, homem ou mulher, branco ou negro, centro ou periferia- são os códigos binários ou representações molares que nos definem.

A linha flexível diz respeito a microdesvios, limiares ínfimos, molecularidade das crenças e desejos, da percepção e dos afetos: é todo um mundo de agitações e variações, de franjas incertas e pequenas mutações intensivas (como Castafieda trabalhou em seus livros).

Por fim, a linha de fuga ou nômade é aquela que foge e faz fugir um mundo, como se alguma coisa nos levasse, através dos segmentos, mas também através de nossos limiares, “em direção de uma destinação desconhecida, não previsível, não preexistente”. Moisés, Gêngis Khan, o capitão Ahab, a linha baleeira, a linha de feiticeira.

As três linhas são imanentes, estão emaranhadas. Elas nos definem e nos constituem, mas também nos arrastam para longe de nós mesmos. Elas nos prendem ou nos liberam, nos cristalizam ou inventam para nós uma saída. Cartografar essas linhas, seja na vida individual ou coletiva, é uma tarefa incessante e criadora - a própria criação poderia ser definida como o traçado dessas linhas.

ddd(k)avl.6.284

Arrastado pelo que ele desconhece, o pensador pode ser equiparado ao baleeiro. Pois o pensamento não é da ordem da contemplação, mas da vertigem, não leva à segurança, mas expõe ao risco. No fundo, o pensamento não resulta da boa vontade do pensador em relação à verdade, mas provém da força do mundo e de sua coerção (só pensamos “forçados” a pensar, involuntariamente). Por isso o pensamento põe em xeque o pensador e sua inteireza.

Mas, afinal, o que é essa linha de baleeiro de que fala Deleuze? É difícil falar disso. Não é uma linha abstrata, embora ela não forme nenhum contorno. Não está no pensamento mais do que nas coisas, mas está em toda parte onde o pensamento enfrenta algo como a loucura e a vida, algo como a morte. Miller dizia que ela se encontra em qualquer molécula, nas fibras nervosas, nos fios de teia de aranha. Pode ser a terrível linha baleeira da qual fala Melville em Moby Dick, que é capaz de nos levar ou nos estrangular quando ela se desenrola. Pode ser a linha da droga para Michaux, o “acelerado linear”, a “correia do chicote de um charreteiro em fúria”. Pode ser a linha de um pintor, como as de Kandinsky, ou aquela que mata Van Gogh. Creio que cavalgamos tais linhas cada vez que pensamos com suficiente

vertigem ou que vivemos com bastante força.

TBO.2006

//exercício 8/14 - nú

oor.fdo.8.70

“Olhar não é apenas dirigir os olhos para perceber o “real” fora de nós. É, tantas vezes, sinônimo de cuidar, zelar, guardar, ações que trazem o outro para a esfera dos cuidados do sujeito: olhar por uma criança, olhar por um trabalho, olhar por um projeto. E, não por acaso, o italiano guardare e o francês regarder se traduzem precisamente por olhar. (...) Estar de olho, ficar de olho, não perder de olho e trazer de olho marcam um grau de interesse do sujeito que beira a vigilância. O olho cioso é inventivo.

A gelosia é uma grade estreita feita no olho da parede pelo olho do amante que não suporta ver a amada ser vista pelo olho do outro. Zelo, jaloux, jealous, geloso, celoso, cioso (de “cio”) são a mesma palavra e o mesmo olhar.

O olhar conhece sentindo (desejando ou temendo) e sente conhecendo. Está implantado na sensibilidade, na sexualidade: a sua raiz mais profunda é o inconsciente, a sua direção é atraída pelo imã da intersubjetividade. O olhar condensa e projeta os estados e os movimentos da alma. Às vezes a expressão do olhar é tão poderosa e concentrada que vale por um ato.

tsd.8.70

When we look, we enter the intimate space of a work that is as close to the action of an artist’s thought as one can get.

tsd.9.71

I have always found inspiration in models of thought that are not linear, that propose a space of fluctuations and overlapping relationships and allow for an uncertainty and a play between parts, as in Melanie Klein’s formulation of “positions.” When looking at drawing, irrespective of scale, one is drawn close. It is an act of scrutiny. Retracing the drawer’s movements between hand and eye is one of the profound pleasures of looking, which connects us to a recognition of our own past acts. We have all made scribbles and jottings and doodled while

talking on the telephone. There is a world of graphic action in all our memories. By juxtaposing drawings, large and small, on the wall, in folios and sketchbooks or stacked in vitrines, I've attempted to mention a correspondence with that interiority.

oat.5. 49

Para definirmos a situação do leitor de Finnegans Wake parece-nos servir perfeitamente a descrição dada por Pousseur da situação do indivíduo-, que ouve uma composição serial pós-dodecafônica: "Já que os fenômenos não mais estão concatenados uns aos outros segundo um determinismo conseqüente, cabe ao ouvinte colocar-se voluntariamente no centro de uma rede de relações inexauríveis, escolhendo, por assim dizer, ele próprio (embora ciente de que sua escolha é condicionada pelo objeto visado), seus graus de aproximação, seus pontos de encontro, sua escala de referências; é ele, agora, que se dispõe a utilizar simultaneamente a maior quantidade de gradações e de dimensões possíveis, a dinamizar, a multiplicar, a estender ao máximo seus instrumentos de assimilação"¹⁰.

E com essa citação fica sublinhada, como se disto houvesse necessidade, a convergência de todo o nosso discurso para um ponto único de interesse, e a unidade da problemática da obra "aberta" no mundo contemporâneo.

tsd.10.9495

The daughter's act performs a transition from one sense of the index to another. The shadow is an indexical sign insofar as it has a relation of effect to cause. It is a sign of her lover insofar as the lover causes the shadow to be cast on the wall by obstructing the light. But causality, according to Peirce, is only one way of defining the index. The index is also what Roman Jakobson came to call a "shifter," a certain kind of empty linguistic expression that derives its sense from the context in which it is performed, such as "this," "that," "now," and the personal pronouns.' If the shadow is a causally produced indexical sign, the marks with which the daughter circumscribes it function more like a linguistic index: "That is his shadow." In the shift from shadow to marks, the bivalence of the indexical sign is opened up: It is at once contextual and detachable. The daughter's act of commemoration instigates the possibility of the detachment and dissemination of the sign in the very same movement that refuses it.

The shadow is a trace of the other person. The acts of the daughter and the father open up the question of what the proper comportment toward the trace of the other might be,

and how may drawing be understood as just such comportment. Is the mark itself a trace? Or the trace of a trace? Or a mark from which the trace withdraws? Or the effacement of the trace? At stake in these questions is the relation of the drawn mark to the one who leaves it, and the one who receives it. Does the mark mediate, create an in-between that both divides and joins, or is it the trace of an alterity outside all possibility of mediation? Could it be argued that, while the index draws attention to the space and time of its occurrence, the trace disturbs the sphere of manifestation in which it occurs: It has come from elsewhere, from a wholly other dimension, even an absolute exteriority?" Insofar as it involves the question of the trace and its relation to immanence, drawing marks the crossing point of ethics and aesthetics. And as the site of a departure, it is also a place of mourning.

Is the shadow, then, the trace of the other person, before he is the object that she desires? The problem with taking the shadow as the trace is twofold. First, the other is required to be present to produce the shadow, or, in the case of photography, to have been present. The shadow becomes the mark of a presence that is spatially, or in the case of photograph temporally, displaced. The question is: Can we understand the trace, as distinct from the mark, on the basis of presence, with absence determined as lacking or defective presence? Second, would the objectified trace still be the trace of the other, and therefore be a trace at all as distinct from a mark? Wouldn't it rather be the outcome of the artist's work of objectification? To take the trace as the objectified sign of an absent presence would make it impossible to distinguish the trace from the mark.

The figuration that she draws around the shadow, as if to hold him, is the expression of her desire that at the same time voids the space of its (his?) manifestation. But with her touch she adheres to that piece of wall, and will not leave it. So the father covers the circumscription his daughter has made with earth. He claims for himself the right and legitimacy of creation by forming primal matter. The genealogy of origin must go through him, as inventor father- of the modeled portrait, which will have a role as an affirmation of the right of the fathers! He creates a likeness, adding to her outline, substituting for the shadow something that can be detached, fired preserved in a temple, or an archive. On the one hand, a violent act that may have obliterated her mark; on the other, his gift to her, the possibility of detachment, of separation. One

could say that it is a kind of frame.

SOM.1866

//exercício 9/14 - autotrretrato

oor.fdo.9.78

O olho, abertura da planta e do bicho, à flor da pele, é dotado dos atributos próprios da criatura sensível: o olhar é frio, é quente, é viscoso, é duro, é brando, é caricioso, é ríspido, é doce, é amargo, é ácido, é cúpido (o povo diz "olho gordo", se há sinais de ganância, e "olho comprido" ou "olho bichento", se o desejo voraz é manifesto), é parado ("olho de sapo", "olho de peixe morto"), é agudo ("olho de linco"), é terno ("olho de pomba"), é infiel ou suspeito ("olho de gato"), é tímido ("olho de coelho"), é cruel ("olho de cobra"), é sensual ("olho de macaca"), é triste e baço ("olho de vaca laçada").

epf.6.1213

A cisão entre poesia e filosofia testemunha a impossibilidade da cultura ocidental de possuir plenamente o objeto do conhecimento (pois o problema do conhecimento é um problema de posse, e todo o problema de posse é um problema de gozo, ou seja de linguagem). Na nossa cultura, o conhecimento (segundo uma antinomia que Aby Warburg acabou diagnosticando como a "esquizofrenia" do homem ocidental) está cindido entre um polo estático-inspirado e um polo racional-consciente, sem que nenhum dos dois nunca consiga traduzir integralmente o outro. Na medida em que aceitam passivamente tal cisão, a filosofia deixou de elaborar uma linguagem própria, como se pudesse existir um "caminho régio" para a verdade que prescindisse do problema da sua representação, e a poesia não se deu um método nem sequer uma consciência de si. O que dessa forma acaba sendo suprimido é que toda a autêntica intenção poética se volta para o conhecimento, assim como todo verdadeiro filosofar está sempre voltado para a alegria.

epf.7.1314.1

...esta situação da crítica pode ser expressa

na fórmula segundo a qual ela não representa nem conhece, mas conhece a representação. À apropriação sem consciência e à consciência sem gozo, a crítica contrapõe o gozo daquilo que não pode ser possuído e a posse daquilo que não pode ser gozado. (...) O que fica fechado na "estância" da crítica é nada, mas esse nada contém a inapreensibilidade como o seu bem mais precioso.

oat.6.46

"denominar um objeto é suprimir três quartos da fruição do poema, que é feita da felicidade de adivinhá-lo pouco a pouco: sugeri-lo ... eis o sonho ...

epf.7.1314.2

Nas páginas que se seguem, busca-se, pois, o modelo do conhecimento nessas operações, como o desespero do melancólico ou a Verleugnung [renegação] do fetichista, em que o desejo nega e, ao mesmo tempo, afirma o seu objeto e, desse modo, consegue entrar em relação com algo que não poderia ser nem apropriado, nem gozado de outra maneira. Tal modelo forneceu o campo, tanto para um exame da transfiguração dos objetos humanos, realizada pela mercadoria, quanto para a tentativa de voltar a encontrar (...) um modelo do significar que escapasse da posição primordial do significante e do significado que domina toda a reflexão ocidental sobre o signo. É nessa perspectiva que alcança seu sentido próprio a reconstrução, que ocupa o lugar central na investigação, da teoria do fantasma...

epf.9.15

Nessa perspectiva é que se pode falar de uma "topologia do irreal". (...) Ainda devemos habitar-nos a pensar o "lugar" não como algo espacial, mas como algo mais originário que o espaço; talvez, de acordo com a sugestão de Platão, como pura diferença, a que corresponde o poder de fazer com que "algo que não é, de certa maneira seja, e aquilo que é, por sua vez, de algum modo não seja". (...) Assim, a exploração topológica está constantemente orientada sob a luz da utopia. Se uma convicção sustenta tematicamente essa indagação no vazio em que sua intenção crítica a obriga a ficar, é precisamente porque só se formos capazes de entrar em relação com a irre realidade e com o inapreensível como tais, será possível apropriarmos-nos da realidade e do positivo. Assim, as páginas que se seguem pretendem apresentar-se como uma primeira e insuficiente tentativa, nas pegadas do projeto que Musil havia confiado ao seu romance incompleto e que alguns anos antes, a palavra de um poeta havia expresso na fórmula segundo a qual "quem apreende a máxima irre realidade, plas-

mará a máxima realidade”.

//exercício 10/14 - mamífero

dap.20.17

Como a história é a maior obra do pintor, na qual deve haver a copiosidade e a elegância de todas as coisas, devemos nos esforçar para saber pintar não apenas um homem mas também cavalos, cães e todos os outros animais e todas as outras coisas dignas de serem vistas. Isso é necessário para fazer com que seja bem copiosa nossa história, coisa para mim importantíssima.

oat.7.45

Quando uma obra apresenta diversos pretextos, muitos significados e sobretudo muitas faces e muitas maneiras de ser compreendida e amada, então certamente ela é interessantíssima, então é uma cristalina expressão da personalidade

eda.cjb.1.121

É disso que se tratava aqui de maneira alusiva, do que a lebre torna visível para nos todos quando ela faz a sua toca. Ela se enterra. Assim temos novamente o movimento de encarnação. É isso que faz a lebre: encarnar-se fortemente dentro da terra, coisa que o homem só pode realizar radicalmente por meio de seu pensamento – esfregar, bater, cavar na matéria (terra); por fim penetra (a lebre) nas leis da terra. Nesse trabalho seu pensamento é aguçado e então transformando, tornando-se revolucionário.

oat.8.6566

Mas essa nova prática frutiva abre, com efeito, um capítulo de cultura bem mais amplo, e, nesse sentido, não pertence somente à problemática da estética. A poética da obra em movimento (como em parte a poética da obra “aberta”) instaura um novo tipo de relações entre artista e público, uma nova mecânica da percepção estética, uma diferente posição do produto artístico na sociedade; abre uma página de sociologia e de pedagogia, além de abrir uma página da história da arte. Levanta novos problemas práticos, criando situações comunicativas, instaura uma nova relação entre contemplação e uso da obra de arte.

Esclarecida em seus pressupostos históricos e no jogo de referências e analogias que a aparentam com vários aspectos da visão contemporânea do mundo, esta situação da arte é agora uma situação em via de desenvolvimento, que, longe de estar completamente explicada e catalogada, oferece uma problemática em mais níveis. Em suma, uma situação aberta e em movimento.

ppn.1.48

...Mike Kelley escreveu: “El arte debe ocuparse de lo real, aunque poniendo en cuestión todas las concepciones de lo real. Transforma siempre la realidad en fachada, en representación, y en una construcción. Pero también plantea la pregunta sobre el porqué de esa construcción.”

erl.20.16

El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera mas o menos armoniosa y abierta en el sistema global. Este es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las “zonas de comunicación” impuestas. El contexto social actual crea espacios específicos y preestablecidos que limitan las posibilidades de intercambio humano.

erl.21.17.1

Dentro de este intersticio social, el artista debe asumir los modelos simbólicos que expone: toda representación reenvía a valores que se podrían trasponer en la sociedad, pero el arte contemporáneo modeliza más de lo que representa, en lugar de inspirarse en la trama social se inserta en ella.

erl.22.17.2

El arte es un estado de encuentro.

LIV.1512

//exercício 11/14 - animal vertebrado

bch.1.1.1

É esse o nome que dei às minhas obras desse período, pois seu caráter é fundamentalmente orgânico. Além disso, a dobradiça que une os planos me faz pensar em uma espinha dorsal. (...)

Quando me perguntam quantos movimentos o “Bicho” pode fazer, respondo: “Eu não sei, você não sabe, mas ele sabe...”

oat.9.54

Com efeito, é sempre arriscado sustentar que a metáfora ou o símbolo poético, a realidade sonora ou a forma plástica constituem instrumentos de conhecimento do real mais profundos do que os instrumentos proporcionados pela lógica. O conhecimento do mundo tem na ciência seu canal autorizado, e toda aspiração do artista à vidência, ainda que poeticamente produtiva, contém sempre algo de equívoco. A arte, mais do que conhecer o mundo, produz complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal. Entretanto, toda forma artística pode perfeitamente ser encarada se não como substituto do conhecimento científico, corno metáfora epistemológica: isso significa que, em cada século, o modo pelo qual as formas da arte se estruturam reflete - à guisa de similitude, de metaforização, resolução, justamente, do conceito em figura - o modo pelo qual a ciência ou, seja como for, a cultura da época vêem a realidade.

bch.2.1.2

Cada “Bicho” é uma entidade orgânica que se revela totalmente dentro de seu tempo interior de expressão. Ele tem afinidade com o caramujo e a concha. É um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma integração total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o “Bicho” não há passividade, nem sua nem dele. Acontece uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas.

epf.10.50

Não é um corpo externo, mas uma imagem interior, ou melhor, o fantasma impresso, através do olhar, nos espíritos fantásticos, que é a origem e o objeto do enamoramento; mas só a elaboração atenta e a descomedida contemplação desse fantasmático simulacro mental eram consideradas capazes de gerar uma autêntica paixão amorosa.

epf.11.62.1

Como presença o objeto-fetice é sem dúvida, algo concreto e até tangível; mas como presença de uma ausência, é, ao mesmo tempo,

imaterial intangível, por remeter continuamente para além de si mesmo, para algo que nunca se pode possuir realmente.

erl.23.50

En el comienzo del arte se encuentra el comportamiento del artista, el conjunto de disposiciones y de actos que confieren a la obra su pertinencia en el presente. Lo “transparente” de la obra de arte nace porque los gestos que la forman y la informan, elegidos o inventados libremente, forman parte de su tema.

erl.24.5051

Se sabe que cualquier producción, cuando llega al circuito de los intercambios, toma una forma social que no tiene ya nada que ver con su utilidad original: adquiere un valor de intercambio que cubre y esconde en parte su “naturaleza” primera. Ahora bien, una obra de arte no tiene ninguna función útil a priori, no porque sea socialmente inútil, sino por estar disponible, flexible, “con proyección al infinito.

epf.12.62.2

Essa ambiguidade essencial do fetiche explica perfeitamente um fato que há muito foi revelado pela observação, a saber, que o fetichista tende infalivelmente a colecionar e a multiplicar os seus fetiches(6). Independente do fato de o objeto de sua perversão ser uma peça de roupa íntima de um certo tipo, ou uma botinha de couro ou então uma cabeleira feminina, o sujeito perverso ficará igualmente satisfeito (ou, caso se quiser, igualmente insatisfeito) com todos os objetos que apresentem as mesmas características. Precisamente por ser negação e sinal de uma ausência, o fetiche não é um unicum irrepetível, mas, pelo contrário, é algo substituível ao infinito, sem que nenhuma das suas sucessivas encarnações possa algum dia esgotar completamente nada de que é a cifra. Por mais que o fetichista multiplique as provas da sua presença e acumule um harém de objetos, o fetiche lhe foge fatalmente entre as mãos e, em cada uma de suas aparições, celebra sempre e unicamente a própria mística fantasmagórica.

oat.10.5455

A obra fechada e unívoca do artista medieval refletiu uma concepção do cosmo como hierarquia de ordens claras e predeterminadas. A obra como mensagem pedagógica, como estruturação monocêntrica e necessária (inclusive na própria férrea constrição interna de metros e de rimas), reflete uma ciência silogística, uma lógica da necessidade, uma consciência dedutiva pela qual o real pode manifestar-se aos poucos, sem imprevistos e numa única direção, partindo dos princípios primeiros da ciência que se identificam com os princípios

primeiros da realidade. A abertura e o dinamismo barrocos assinalam, justamente, o advento de uma nova consciência científica: a substituição do tátil pelo visual, isto é, o prevalecer do aspecto subjetivo, o deslocar-se a atenção do ser para a aparência dos objetos arquitetônicos e pictóricos, por exemplo, nos lembra as novas filosofias e psicologias da impressão e da sensação, o empirismo que resolve numa série de percepções a realidade aristotélica da substância; e, por outro lado, o abandono do centro necessitante da composição, do ponto de vista privilegiado, acompanha a assimilação da visão copernicana do universo, que eliminou definitivamente o geocentrismo e todos os seus corolários metafísicos; no universo científico moderno, assim como na construção ou na pintura barrocas, as partes aparecem todas dotadas de igual valor e autoridade, e o todo aspira a dilatar-se até o infinito, não encontrando limites ou freios em nenhuma regra ideal do mundo, mas participando de uma geral aspiração à descoberta e ao contato sempre renovado com a realidade.

A “abertura” dos simbolistas decadentes reflete, a seu modo, um novo trabalho da cultura que vem descobrindo horizontes inesperados; e cumpre lembrar como certos projetos mallarmeanos sobre a decomponibilidade polidimensional do livro (que de bloco unitário deveria cindir-se em planos reversíveis e geradores de novas profundidades através da decomposição em blocos menores, por sua vez móveis e decomponíveis) trazem à memória o universo das novas geometrias não-euclidianas.

erl.24.51

Las obras exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos.

oat.11.5253

Os pintores tornam-se melancólicos - escreve Romano Albeti - porque, querendo eles imitar, importa que mantenham os fantasmas presos no intelecto, e que os expressem da mesma maneira como antes os tinham visto presentes; e isso não só uma vez, mas continuamente, sendo esse o seu exercício; é por manterem de tal modo a mente abstrata e separada da matéria que surge a melancolia, que, porém, segundo Aristóteles, significa engenho e prudência, porque, conforme diz o mesmo, quase todos os engenhosos e prudentes foram melancólicos.

A associação tradicional da melancolia com a atividade artística encontra a sua justificação

precisamente na exacerbada prática fantasmática, que constitui a sua característica comum. Ambas põem-se sob o signo do *spiritus phantasticus*, o corpo sutil que não apenas proporcione o veículo dos sonhos, do amor e dos influxos mágicos, mas aparece também íntima e enigmaticamente ligado às mais nobres criações da cultura humana. Se isso for verdade, não será uma circunstância sem significado que um dos textos em que Freud se detém mais longamente na análise dos fantasmas do desejo seja exatamente o ensaio sobre a Criação literária e o sonho de olhos abertos, no qual ele procura esboçar uma teoria psicanalítica da criação artística e formula a hipótese segundo a qual a obra de arte seria, de algum modo, continuação do jogo infantil e da inconsciente mas nunca abandonada prática fantasmática do adulto.

BCH.166

//exercício 12/14 -coletor

foi.13.41

Entre o termo *significante* (*semaion*), que é um corpo e o objeto designado pela palavra, que também é um corpo, uma ponte liga a palavra à coisa, trata-se do *semainomenon*, do sentido. Ele pode ser classificado como incorpóreo e é sem dúvida, o lugar do *lekton*, do exprimível. Que faz o exprimível, o *lekton*? Ele insere um espaço entre palavras e coisas. É exatamente o espaço de ligação, aquilo que torna possível a passagem de um ao outro. Então, mesmo que o termo *significante* permaneça como corpóreo, em estado bruto (é um som articulado), o sentido é o resultado de uma elaboração do pensamento e, nesse aspecto, provindo de um trabalho invisível, intangível (*adelon*). Feito de lembranças, de costumes, o sentido advém à

palavra por um caminho do pensamento. Esse caminho é uma passagem, como o lugar e, assim como ele, é incorpóreo (...)

ele é, antes de mais, o que possibilita a ocorrência de uma significação, seu acontecimento na medida em que o que é dicibile ou exprimível pode ser dito ou expresso sem obrigatoriamente dever ser. Nenhuma determinação, nada além do espaço livre da aptidão. Se ele tem um destino, esse destino é, ao oferecer esse espaço vazio, ser aniquilado pela forma que o discurso toma ao ocupá-lo. Como toda condição, nada subsiste além de uma presença invisível que só uma atenção constante pode desalojar.

oat.12.63

Todos os exemplos de obras “abertas” e em movimento apontados por nós revelam este aspecto fundamental pelo qual elas surgem, apesar de tudo, como “obras” e não como coágulos de elementos casuais prontos a emergir do caos em que estão, para se tornarem uma forma qualquer. O dicionário, que nos apresenta milhares de palavras com as quais livremente podemos compor poemas e tratados físicos, cartas anônimas ou listas de gêneros alimentícios, é muito “aberto” a qualquer recomposição do material que exhibe, mas não é uma obra. A abertura e o dinamismo de uma obra, ao contrário, consistem em tornar-se disponível a várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os a priori para o jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados diversos e múltiplos. Isso deve ser sublinhado porque quando se fala em obra de arte nossa consciência estética ocidental exige que por “obra” se entenda uma produção pessoal que, embora as fruições variem, mantenha uma fisionomia de organismo e manifeste, qualquer que seja a forma pela qual for entendida ou prolongada, a marca pessoal em virtude da qual consiste, vale e comunica. Essas observações devem ser feitas do ponto de vista teórico da estética, a qual considera a variedade das poéticas mas aspira, afinal, a definições gerais - não necessariamente dogmáticas e eternas - que permitam aplicar homogeneamente a categoria “obra de arte” a múltiplas experiências (que podem ir da Divina Comédia à composição eletrônica baseada na permutação de estruturas sonoras). Exigência válida que visa a reencontrar, mesmo na evolução histórica dos gostos e das atitudes perante a arte, uma constância de estruturas fundamentais dos comportamentos humanos.

par.tda.1.42.1

The explanation of a work is always sought in the

man or woman who produced it, as if it were always in the end, through the more or less transparent allegory of the fiction, the voice of a single person, the, author ‘confiding’ in us.

oat.13.6364

Vimos portanto que: 1) as obras “abertas” enquanto em movimento se caracterizam pelo convite a fazer a obra com o autor; 2) num nível mais amplo (como gênero da espécie “obra em movimento”) existem aquelas obras que, já completadas fisicamente, permanecem contudo “abertas” a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos; 3) cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal.

par.tda.2.42.2

The Author, when believed in, is always conceived of as the past of his own book: book and author stand automatically on a single line divided into a before and an after. The Author is thought to nourish the book, which is to say that he exists before it, thinks, suffers, lives for it, is in the same relation of antecedence to his work as a father to his child. In complete contrast, the modern scriptor is born simultaneously with the text, is in no way equipped with a being preceding or exceeding the writing, is not the subject with the book as predicate; there is no other time than that of the enunciation and every text is eternally written here and now. The fact is (or, it follows) that writing can no longer designate an operation of recording, notation, representation, ‘depiction’ (as the Classics would say); rather, it designates exactly what linguists, referring to Oxford philosophy, call a performative, a rare verbal form (exclusively given in the first person and in the present tense) in which the enunciation has no other content (contains no other proposition) than the act by which it is uttered - something like the I declare of kings or the I sing of very ancient poets. Having buried the Author, the modern scriptor can thus no longer believe, as according to the pathetic view of his predecessors, that this hand is too slow for his thought or passion and that consequently, making a law of necessity, he must emphasize this delay and indefinitely ‘polish’ his form. For him, on the contrary, the hand, cut off from any voice, borne by apure gesture of inscription (and not of expression), traces a field without origin - or which, at least, has no other origin than language.

ge itself, language which ceaselessly calls into question all origins.

par.tda.3.41

We shall never know, for the good reason that writing is the destruction of every voice, of every point of origin. Writing is that neutral, composite, oblique space where our subject slips away; the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing.

No doubt it has always been that way. As soon as a fact is narrated no longer with a view to acting directly on reality but intransitively, that is to say, finally- outside of any function other than that of the very practice of the symbol itself, this disconnection occurs, the voice loses its origin, the author enters into his own death, writing begins.

Though the sway of the Author remains powerful (the new criticism has often done no more than consolidate it), it goes without saying that certain writers have long since attempted to loosen it. In France, Mallarmé was doubtless the first to see and to foresee in its full extent the necessity to substitute language itself for the person who until then had been supposed to be its owner. For him, for us too, it is language which speaks, not the author; to write is, through a prerequisite impersonality (not at all to be confused with the castrating objectivity of the realist novelist), to reach that point where only language acts, 'performs', and not 'me'. Having buried the Author, the modern scriptor can thus no longer believe, as according to the pathetic view of his predecessors, that this hand is too slow for his thought or passion and that consequently, making a law of necessity, he must emphasize this delay and indefinitely 'polish' his form. For him, on the contrary, the hand, cut off from any voice, borne by a pure gesture of inscription (and not of expression), traces a field without origin- or which, at least, has no other origin than language itself, language which ceaselessly calls into question all origins.

par.tda.4.44.1

The writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any one of them. Did he wish to express himself, he ought at least to know that the inner 'thing' he thinks to 'translate' is itself only a ready-formed dictionary, its words only explainable through other words, and so on indefinitely;

//exercício 13/14 -o exprimível

foi.14.42.1

"Portanto se uma parte da linguagem é corporal e, por isso mesmo, finita, limitada e definida, a parte da linguagem que é incorporeal, aquela que aqui me interessa, é ilimitada, infinita, sem orientação, sem atração particular, indiferente, à semelhança do que se passa como vazio no caso da física. Ao dar ao exprimível e ao lugar a mesma função de passagem, Diógenes Laércio assegura a comparação.

oat.14.6465

Três níveis de intensidade em que se apresenta um único problema; o terceiro nível é que interessa à estética como formulação de definições formais; e sobre esse tipo de abertura, de infinidade da obra acabada, a estética contemporânea muito insistiu. Vejam-se, por exemplo, estas afirmações extraídas das que julgamos entre as mais válidas páginas de fenomenologia da interpretação: "A obra de arte ... é uma forma, isto é, um movimento concluído, o que equivale a dizer um infinito colhido numa definitude; sua totalidade resulta de uma conclusão, e exige, portanto, ser considerada não como o fecho de uma realidade estática e imóvel, mas como a abertura de um infinito que se fez inteiro abrigando-se numa forma. A obra, portanto, tem infinitos aspectos, que não são somente 'partes' ou fragmentos, pois cada um deles contém a obra inteira, e a revela numa determinada perspectiva. A variedade das execuções possui, pois, seu fundamento na complexa natureza tanto da pessoa do intérprete quanto da obra a executar. ... Os infinitos pontos de vista dos intérpretes e os infinitos aspectos da obra se correspondem e se encontram e se esclarecem reciprocamente, de maneira que determinado ponto de vista consegue revelar a obra inteira somente se conseguir captá-la na-quele seu particularíssimo aspecto, assim também um aspecto peculiar da obra, que a desvende inteira sob uma nova luz, deve esperar o ponto de vista capaz de captá-lo e projetá-lo". Pode-se afirmar, portanto, que "todas as interpretações são definitivas, no sentido de que cada uma delas é, para o intérprete, a própria obra, e provisórias, no sentido de que cada intérprete sabe da necessidade de aprofundar continuamente a própria interpretação. Enquanto definitivas, as interpretações são paralelas, de modo que uma exclui as outras, sem contudo negá-las ..."

Tais assertivas, feitas do ponto de vista teórico da estética, são aplicáveis a todo fenômeno de arte, a obras de todos os tempos;

par.tda.5.44.2

In the multiplicity of writing, everything is to be

disentangled, nothing deciphered; the structure can be followed, 'run' (like the thread of a stocking) at every point and at every level, but there is nothing beneath: the space of writing is to be ranged over, not pierced; writing ceaselessly posits meaning ceaselessly to evaporate it, carrying out a systematic exemption of meaning. In precisely this way literature (it would be better from now on to say writing), by refusing to assign a 'secret', an ultimate meaning, to the text (and to the world as text), liberates what may be called an anti-theological activity, an activity that is truly revolutionary since to refuse to fix meaning is, in the end, to refuse God and his hypostases - reason, science, law.

par.tda.6.44.3

Succeeding the Author, the scriptor no longer bears within him passions, humours, feelings, impressions, but rather this immense dictionary from which he draws a writing that can know no halt: life never does more than imitate the book, and the book itself is only a tissue of signs, an imitation that is lost, infinitely deferred.

Once the Author is removed, the claim to decipher a text becomes quite futile. To give a text an Author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing.

foi.15.42.2

Da mesma forma como o mundo se cerca de vazio, de modo a poder respirar, -estender-se ou contrair-se, assim também a fala se cerca de um espaço de silêncio, de uma neutralidade e de uma indiferença que permitem ao sentido existir. Um espaço sem coerção determinada, adelon, não evidente, invisível e sem dúvida intangível, cuja presença é simultânea ao discurso manifesto. Simultânea, porque o vazio não é posterior ao que é dito, como poderíamos crer ao pensar no silêncio que se segue a todo discurso ou nos espaços "brancos" que pontuam a fala. Ele está presente com e ao mesmo tempo que toda palavra pronunciada, que toda a enunciação, seja ela qual for, pois é a contradição mesma dessa enunciação."

par.tda.7.45

The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination. Yet this destination cannot any longer be personal: the reader is without history, biography, psychology; he is simply that someone who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted.

ESII.1617.5

//exercício 14/14 - ansiedade

nin.6.41

A imagem dialética é uma oscilação não resolvida entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido.

eda.usm.1.191

Olhe para qualquer palavra por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio. Essa linguagem desconfortável da fragmentação não oferece nenhuma solução gestalt fácil; as certezas do discurso didático são arrastadas na erosão do princípio poético. Perdida para sempre, a poesia precisa se submeter à sua própria vacuidade; é de algum modo um produto da exaustão, mais do que da criação. A poesia é sempre uma linguagem agonizante, mas nunca uma linguagem morta.

epf.13.5960

A imaginação recebe, desse modo, um lugar decisivo em todos os sentidos: no vértice da alma individual, no limite entre o corpóreo e o incorpóreo, o individual e o comum, entre a sensação e o pensamento ela é a extrema escória que a combustão da existência individual abandona no limiar do separado e do eterno. Nesse sentido, a imaginação- e não o intelecto - é o princípio que define a espécie humana. Essa definição é aporética, porque - como Tomás de Aquino incessantemente objeta em sua crítica, afirmando que, se aceitamos a tese averroista, o homem individualmente não pode conhecer- ela situa a imaginação no vazio que se abre entre a sensação e o pensamento, entre a multiplicidade dos indivíduos e a unicidade do intelecto.

eda.usm.2.197

Quando uma coisa é vista através da consciência da temporalidade, ela é transformada em algo que não é nada. Esse senso que tudo engolfa fornece o solo mental para o objeto, de modo que ele cessa de ser um mero objeto e se torna arte. O objeto passa a ser cada vez menos, mas existe como algo mais claro. Todo objeto, se é arte, é recarregado com o correr do tempo, mesmo que seja estático, mas tudo isso depende do observador. Nem todo mundo vê a arte da mesma maneira; apenas um artista vendo arte conhece o êxtase ou o terror, e essa visão tem lugar no tempo.

epf.14.15.1

Nessa perspectiva é que se pode falar de uma “topologia do irreal”. (...) Ainda devemos habituar-nos a pensar o “lugar” não como algo espacial, mas como algo mais originário que o espaço; talvez, de acordo com a sugestão de Platão, como pura diferença, a que corresponde o poder de fazer com que “algo que não é, de certa maneira seja, e aquilo que é, por sua vez, de algum modo não seja”.

epf.15.60

A imaginação circunscreve um espaço em que não pensamos ainda, no qual o pensamento se torna possível somente por meio de uma impossibilidade de pensar.”

epf.16.15.2

Assim, a exploração topológica está constantemente orientada sob a luz da utopia. Se uma convicção sustenta tematicamente essa indagação no vazio em que sua intenção crítica a obriga a ficar, é precisamente porque só se formos capazes de entrar em relação com a irrealidade e com o inapreensível como tais, será possível apropriarmo-nos da realidade e do positivo.

aps.9.76

Mas o trabalho crítico, o trabalho sobre a separação é também o que examina os limites próprios à sua prática, que se recusa, a antecipar seu efeito e leva em conta a separação estética através da qual esse efeito é produzido. É, em suma, um trabalho que, em vez de pretender suprimir a passividade do espectador, reexamina a sua atividade.

oat.15.57

Não poderíamos ser levados a afirmar, a respeito dessas obras de arte, como o faz o cientista com a sua peculiar situação experimental, que o conhecimento incompleto de um sistema” e o componente essencial de sua formulação, e que os dados obtidos em condições experimentais diversas não podem ser englobados numa única imagem; mas devem ser considerados complementares, no sentido de que somente a totalidade dos fenômenos esgota a possibilidade de

informações sobre os objetos”?

oat.16.6061

Dante, no Da monarquia, já havia interpretado a herança averroísta no sentido de que, se o homem é definido não pelo pensamento, mas por uma possibilidade de pensar, então essa possibilidade não pode ser realizada individualmente por um homem, mas somente por uma multidão, uma multidão, no espaço e no tempo, isto é, no plano da coletividade e da história. Trabalhar com imagens, nesse sentido, significa para Warburg trabalhar na encruzilhada não somente entre o corpóreo e o incorpóreo, mas também, sobretudo, entre o individual e o coletivo. A ninfa é imagem da imagem, a cifra das Pathosformeln que os homens transmitem uns aos outros de geração a geração, e à qual ligam sua possibilidade de se encontrar e se perder de pensar ou de não pensar. As imagens são, portanto, um elemento marcadamente histórico, mas, segundo o princípio benjaminiano pelo qual surge vida de tudo aquilo do que surge história (e que poderia ser reformulado no sentido que surge vida de tudo o que surge imagem), elas são, de algum modo, vivas.

epf.17.15.3

Assim, as páginas que se seguem pretendem apresentar-se como uma primeira e insuficiente tentativa, nas pegadas do projeto que Musil havia confiado ao seu romance incompleto e que alguns anos antes, a palavra de um poeta havia expresso na fórmula segundo a qual “quem apreende a máxima irrealidade, plasmará a máxima realidade”.

eda.usm.3.192

Temos que fabricar nossas regras à medida que avançamos pelas avalanches da linguagem e sobre os terraços da crítica.

SJY.1970.3

///Fascículo 5

Memória e Invenção

//exercício 1/10 - luz

dap.21.81

Prosseguimos com as luzes. Algumas luzes provêm das estrelas, como do sol, da lua e daquela outra bela estrela, Vênus. Outras procedem do fogo. Mas entre elas há uma diferença. A luz das estrelas produz sombra igual ao corpo, mas o fogo produz sombras maiores. Ocorre sombra onde os raios de luz são interceptados ou retornam ao lugar de onde vieram ou se dirigem para outro lugar.

ads.3.25

O século XIX não apenas derrotou as sombras como criou novas sombras. São as sombras congeladas produzidas por um fragmento de matéria levado à incandescência. São sombras novas, porque até então não existiam na natureza e nunca haviam sido produzidas sombras estáticas.

tdb.1.201.1

Drawing-all art-is about establishing a difference; setting up that other thing which allows us to think in metaphor, to measure ourselves against a projection of ourselves. By and large, this projection is external, focused on the sitter in front of us, the landscape around us. But there is an internal other that fascinates us, too: the unconscious self we see in dreams, that Rebels against measurement, cities and grids.

onl. 35.108.1

Drawing indeed goes beyond the sheet of the paper, a process that continues to be materialized by extrapolating lines into space. Postmodernism, multiculturalism, and feminism affected this development. The contemporary-conception of drawing, however, emphatically stresses reciprocity and empowerment, acknowledging that a single line can challenge and change the understanding of the ground itself. Line and ground, in fact, may now become interchangeable and confluent. The work of many contemporary artists situates itself in a generative in-between, connecting wall and paper, vertical and horizontal, abstract and concrete, imaginary and real, in a peripatetic set of lines and relations.

tdb.2.201.2

More than any other form of image-making, drawing negotiates between the rational and irrational minds, the intellectual and the instinctive, the head and the hand. This dialogue decides how we re-cast three dimensions as two, or render the dustiness skin in powdered graphite; how we shrink a mountain down to paper-size,

or imply a source of light.

tdb.3.209

“If the dust of drawing is alive, it is both because of its entanglement with language (it ‘describes’ something; there is a flash of energy from image to referent that doesn’t result either in their coinciding or estrangement) and its ability to elicit something less easy to articulate in words, something that happens in the blind spots of representation” - David Musgrave, Living Dust.

mob.4.5354

- I’ll agree that, at its originary point, the trait is invisible and the draftsman is blind to it, but what about afterwards, once the line has been traced?

- Let’s look now at the second aspect. It is not an aftereffect, a second or secondary aspect. It appears, or rather disappears, without delay. I will name it the withdrawal [retrait] or the eclipse, the differential inappearance of the trait. We have been interested thus far in the act of tracing, in the tracing of the trait. What is to be thought now of the trait once traced? That is, not of its pathbreaking course, not of the inaugural path of the trace, but of that which remains of it? A tracing, an outline, cannot be seen. One should in fact not see it (let’s not say however: “One must not see it”) insofar as all the colored thickness that it retains tends to wear itself out so as to mark the single edge of a contour: between the inside and the outside of a figure. Once this limit is reached, there is nothing more to see, not even black and white, not even figure/form, and this is the trait, this is the line itself: which is thus no longer what it is, because from then on it never relates to itself without dividing itself just as soon, the divisibility of the trait here interrupting all pure identification and forming-one will have no doubt understood it by now-our general hypotbec* for all thinking about drawing-inaccessible in the end, at the limit, and de jure. This limit is never presently reached, but drawing always signals toward this inaccessibility, toward the threshold where only the surroundings of the trait appear-that which the trait spaces by delimiting and which thus does not belong to the trait. Nothing belongs to the trait, and thus, to drawing and to the thought of drawing, not even its own “trace.” Nothing even participates in it. The trait joins and adjoins only in separating.

//exercício 2/10 - uma mulher

(oct)clm.1.76

Nothing could be more Freudian than the scenario I am about to rehearse in this narrative, for it concerns the endlessly repetitive quest for a lost original, an original which is itself, in both the literal and the figurative senses of the word, an origin. I am referring to Courbet's painting, *The Origin of the World*, a work which is known to us only as a series of repeated descriptions or reproductions--an Origin, then, without an original (fig. 1). But I shall also be discussing notions of origination and originality as they inform the discipline of art history itself: the founding notion that through the logic of research - i.e., the repetitive act of searching over and over again - one can finally penetrate to the ultimate meaning of a work of art. In the case of Courbet's *Origin*, this ultimate-meaning-to-be-penetrated might be considered the "reality" of woman herself, the truth of the ultimate Other. The subject represented in *The Origin* is the female sex organ - the cunt - forbidden site of specularly and ultimate object of male desire; repressed or displaced in the classical scene of castration anxiety, it has also been constructed as the very source of artistic creation itself.

mob.5.4143

I hesitate between two paradoxes, two great "logics" of the invisible at the origin of drawing. Two thoughts of or about drawing thus take shape, and, by correlation, two in "blindnesses".

- Give them names, for memory's sake.

- I shall name them the transcendental and the sacrificial. The first would be the invisible condition of the possibility of drawing, drawing itself, the drawing of drawing. It would never be thematic. It could not be posited or taken as the representable object of a drawing. The second, then, the sacrificial event, that which comes to or meets the eyes, the narrative, spectacle, or representation of the blind, would, in becoming the theme of the first, reflect, so to speak, this impossibility. It would represent this unrepresentable. Between the two, in their fold, the one repeating the other without being reduced to it, the event can give rise to the speech of narrative, to myth, prophecy, or messianism, to the family romance or to the scene of everyday life, thus providing drawing with its thematic objects or spectacles, its figures and heroes, its pictures or depictions of the blind [tableaux d'aveugle]. Drawing counts on [table] the representations procured by the event, by what may have come or happened to the eyes-or to sight, which is not necessarily the same thing. It will always remain to be seen whether one of the two blindnesses

does not hasten or precipitate the other. And whether, for example, what I expose right away under the name of transcendental blindness is not motivated by the violence of a sacrificial economy: eyes gouged out or burned, castration with all its abocular metonymies, resentment or revenge against brothers who have the power to draw, sublimation or interiorization (the arts of the invisible, the intelligible light, the interior or supernatural revelation).

45. Rainer Maria Rilke, "Die Blinde," *Gesammelte Werke* (Leipzig: Insel, 1930), vol. 2, 153- 58.

epf.18.219

O fundamento desta ambiguidade do significar reside naquela fratura original da presença, que é inseparável da experiência ocidental do ser, e pela qual tudo aquilo que vem à presença, vem à presença como lugar de um diferimento e de uma exclusão, no sentido de que o seu manifestar-se é, ao mesmo tempo, um esconder-se, o seu estar presente, um faltar. É este copertenciamento originário da presença e da ausência do aparecer e do esconder que os gregos expressavam na intuição da verdade como desvelamento, e é sobre a experiência desta fratura que se baseia o discurso que nós ainda chamamos com o nome grego de "amor à sabedoria". Só porque a presença está dividida e descolada, é possível algo como um "significar"; e só porque não há na origem plenitude, mas diferimento (seja isso interpretado como oposição do ser e do aparecer, seja como harmonia dos opostos ou diferença ontológica do ser e do ente), há necessidade de filosofar.

epf.19.221

Que a relação indicada pela barreira seja concebida ou como substituição convencional ou como o amoroso abraço estético da forma e do significado, continua na sombra, em ambas as hipóteses, exatamente o descolamento original da presença, sobre cujo abismo está apoiada a significação; e a pergunta que continua calada é precisamente a única que poderia ter sido formulada: "Por que a presença acaba, de tal modo, sendo diferida e fragmentada, a ponto de tornar-se também apenas possível algo como a 'significação'?"

ais.1.17

Uma espécie de fecho do circuito depressivo num sentimento de perda irreparável e numa suspeita terrível: será que isso cuja história acaba de ser contada não resulta, simplesmente, de uma ilusão fantasiosa, pela qual esse sentimento ou a própria perda correm o risco de nos haver enganado?

Embora, ao refletir sobre a destruição da arte, eu tenha sentido o mesmo desprazer que experimentaria um homem que, ao escrever a histó-

ria de seu país, se visse obrigado a descrever o panorama de sua ruína após havê-la testemunhado, não pude me impedir de acompanhar o desenvolvimento das obras da Antiguidade até onde minha vista pôde alcançar. Assim, uma amante em prantos fica parada à beira-mar e acompanha com os olhos a embarcação que lhe arrebatou o amante, sem esperança de revê-la: em sua ilusão, ela crê ainda discernir na vela que se afasta a imagem do objeto amado [das Bild des Geliebten]. Tal como essa amante, já não possuímos, por assim dizer, senão a sombra do objeto de nossos anseios [Schattenriss (...) unserer Wünsche], mas a perda dele aumenta nossos desejos, e contemplamos suas cópias [Kopien] com mais atenção do que fariamos com os originais [Urbilder], se estivessem em nosso poder. Quanto a isso, muitas vezes ficamos na situação dos que, convencidos da existência de fantasmas [Gespenster], imaginam ver alguma coisa onde não há nada [wo nicht ist] _ Página atemorizante - sua beleza e sua poesia atemorizam - e radical. Se a história da arte recomeça nessa página, ela se define corno tendo por objeto um objeto decaído, desaparecido, enterrado. A arte antiga - a arte absolutamente bela - reluz, pois, em seu primeiro historiador moderno por uma "ausência categórica". 15 Os próprios gregos, ao menos na suposição de Winkelman, nunca fizeram a história "viva" de sua arte. Essa história começa, revela sua primeira necessidade, no exato momento em que seu objeto é pensado como objeto morto.

AOM.1866

//exercício 3/10 - um rosto//

mob.6.45

The theme of the drawings of the blind is, before all else, the hand. For the hand ventures-forth; it precipitates, rushes ahead, certainly, but this time in place of the head as if to procede, prepare, and protect it. A safeguard, a guar-

drail. Anticipation guards against precipitation, it makes advances, puts the moves on space in order to be the first to take, in order to be forward in the movement of taking hold, making contact, or apprehending. Standing on his own two feet, a blind man explores by feeling out an area that he must recognize without yet cognizing it-and what he apprehends, what he has apprehensions about, in truth, is the precipice, the fall-his having already overstepped some fatal line, his hand either bare or armed (with a fingernail, a cane, or a pencil). If to draw a blind man is first of all to show hands, it is in order to draw attention to what one draws with the help of that with which one draws, the body proper [corps propre] as an instrument, the drawer of the drawing, the hand of the handiwork, of the manipulations, of the maneuvers and manners, the play or work of the hand-drawing as surgery'. What does "with" mean in the expression "to draw with hands"? Almost all the drawings of the blind could be entitled "Drawing with Hand" [Dessin avec main], as one would say "Drawing with (the) Hand" [dessin à la main], for example, using the syntax of Chardin's *Self-Portrait with Eyeshade* [L'autoportrait dit à l'abat-jour].

mob.7.5

Like all blind men, they must advance or commit themselves, that is, expose themselves, run through as if running a risk. They are apprehensive about space, they apprehend it with their groping, wandering hands; they draw in this space in a way that is at once cautious and bold; they calculate, they count on the invisible. It would seem that most of these blind men do not lose themselves in absolute wandering. These blind men, notice, since the illustrious blind of our culture are almost always men, the "great blind men," as if women perhaps saw to it never to risk their sight. Indeed, the absence of "great blind women" will not be without consequence for our hypotheses.'

This limit is never presently reached, but drawing always signals toward this inaccessibility, toward the threshold where only the surroundings of the trait appear - that which the trait spaces by delimiting and which thus does not belong to the trait. Nothing belongs to the trait, and thus, to drawing and to the thought of drawing, not even its own "trace." Nothing even participates in it. The trait joins and adjoins only in separating.

mob.8.5455

Is it by chance that in order to speak of the trait we are falling back upon the language of negative theology or of those discourses concerned with naming the withdrawal [retrait] of the in-

visible or hidden god? The withdrawal of the One whom one must not look in the face, or represent, or adore, that is, idolize under the traits or guise of the icon? The One whom it is even dangerous to name by one or the other of his proper names? The end of iconography. The memory of the drawings-of-the-blind [des-sins-d'oeugles]- it has been only too clear for quite some time now – opens up like a God-memory [mémoire-Dieu]. t It is theological through and through, to the point, sometimes included, sometimes excluded, where the self-eclipsing trait cannot even be spoken about, cannot even say itself in the present, since it is not gathered, since it does not gather itself, into any present, “I am who I am” (a formula whose original grammatical form, as we know, implies the future). The outline or tracing separates and separates itself; it retraces only borderlines, intervals, a spacing grid with no possible appropriation. The experience or experimenting of drawing (and experimenting, as its name indicates, always consists in journeying beyond limits) at once crosses and institutes these borders, it invents the Shibboleth of these passages (the chorus of Samson Agonistes recalls that which links the Shibboleth, this circumscision of the tongue, of language, to the death sentence: “... when so many died / Without reprieve adjudged to death, / For want of well pronouncing Shibboleth”).”

mob.9.55

The linear limit I am talking about is in no way ideal or intelligible. It divides itself in its ellipsis; by leaving itself, and starting from itself, it takes leave of itself, and establishes itself in no ideal identity;. In this twinkling of an eye, the ellipsis is not an object but a blinking of the difference that begets it, or, if you prefer, a jealousy (a blind) of traits cutting up the horizon, traits through which, between which, you can observe without being seen, you can see between the lines, if you see what I mean: the law of the inter-view. For the same reason, the trait is not sensible, as a patch of color would be. Neither intelligible nor sensible. We are speaking here of graphic and not color blindness, of drawing and not painting, even if a certain painting can wear itself out by painting drawing, indeed by representing – in order to make it into a picture – the allegory of an “origin of drawing”. For if we left the Platonic cave a while back, it was not in order finally to see the eidos of the thing itself after a conversion, anabasis, or anamnesis. We left the cave behind because the Platonic speleology misses, is unable to take into account if not to see, the inappearance of a trait that

is neither sensible nor intelligible. It misses the trait precisely because it believes that it sees it or lets it be seen. The lucidity of this speleology carries within it another blind man, not the cave dweller, the blind man deep down, but the one who doses his eyes to this blindness- right here. (Let us leave for another occasion the treatment Plato reserves for those great blind men Homer and Oedipus.)

Antes – todos os pontos cegos literalmente ou figurativamente, organizam o campo escópico e a cena do desenho, antes que tudo possa acontecer a visão, antes de toda a interpretação, a oftalmologia e a teo psicanálise do sacrifício e da castração, ainda haveria o ritmo eclíptico do traço, a jalouise (cortina, persiana), a contração abocular que deixa ver “a partir - desde” um “não ser visto”. “Antes” e “a partir – desde”: estes desenhos no tempo ou espaço uma ordem que não lhes pertence – isto não está totalmente claro?

adi.6.10

...uma imagem desafia tais tentativas de reificação, até na medida em que, amiúde, se apresenta no limiar existência-- física e mental. Pode viver numa obra de arte, mas a imagem não coincide necessariamente com a obra artística. A distinção que a língua inglesa faz entre “imagem” (image) e “quadro” (picture) é pertinente, mas só no sentido de que ela clarifica a distinção entre a “imagem”, tema da nossa pesquisa, e o “quadro”, em que a imagem poderá existir. A um nível fundamental a demanda do que é uma imagem exige uma resposta dupla. Devemos encarar a imagem não só como um produto de um dado meio, seja ele a fotografia, a pintura ou o vídeo, mas também como um produto de nós próprios, porque geramos imagens nossas (sonhos, imaginações, percepções pessoais) que confrontamos com outras imagens no mundo visível.

erl.26.21

Si, como lo escribe Serge Daney, “toda forma es un rostro que nos mira (...). Ya que las formas nos miran, ¿cómo debemos mirarlas nosotros?”

//exercício 4/10 - forma//

erl.27.2122

La forma se define a menudo como un contorno que se opone al contenido. Pero la estética modernista habla de ‘belleza formal’ refiriéndose a una sorte de (con) fusión entre forma y fondo, a una adecuación de ésta hacia aquélla. Se juzga una obra a través de su forma plástica; la crítica más común, en relación a las nuevas prácticas artísticas, consiste desde ya en negarles toda

‘eficacia formal’ o en subrayar sus carencias en la ‘resolución formal’. Si observamos las prácticas artísticas contemporáneas, más que las ‘formas’, deberíamos hablar de ‘formaciones’, lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o una firma. El arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no.

adi.7.35

As próprias imagens, nessa óptica de retorno de fantasmas, viriam a ser consideradas como aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológicas tornadas parciais, virtuais, por terem sido, em larga medida, destruídas pelo tempo.

adi.8.46

Progresso, degradação, sobrevivência, revivência, modificação [progress, degradation, survival, revival, modification], tudo isso são formas pelas quais se ligam as partes da complexa rede da civilização. Basta uma olhadela para os detalhes banais [trivial details] da nossa vida cotidiana para nos levar a distinguir em que medida somos criadores e em que medida só fazemos transmitir e modificar a herança dos séculos anteriores. Aquele que só conhece sua própria época é incapaz de se dar conta do que vê quando, simplesmente, olha em volta em seu quarto.

mob.10.5152

On the other hand, and in anamnesis itself, there is amnesia, the orphan of memory, for the invisible can also lose its memory, as one loses one’s parents. On a different trail, which perhaps comes down to the same one, the draftsman would be given over to this other invisibility, given over to it in the same way that a hunter, himself in relentless pursuit, becomes a fascinating lure for the tracked animal that watches him. In order to be absolutely foreign to the visible and even to the potentially visible, to the possibility of the visible, this invisibility would still inhabit the visible, or rather, it would come to haunt it to the point of being confused with it, in order to assure, from the specter of this very impossibility, its most proper resource.

The visible as such would be invisible, not as visibility, the phenomenality or essence of the visible, but as the singular body of the visible itself, right on the visible-so that, by emanation, and as if it were secreting its own medium, the visible would produce blindness. Whence a program for an entire rereading of the later

ddd(k)ddc.3.36

Muitos artistas justificam a necessidade do

desenho exatamente por este ser sintético ou reter uma grande densidade de informações. Outros relacionam a importância do desenho a seu tempo de execução. O desenho é ágil, diz Louise Bourgeois: tem “leveza plumária. Algumas vezes você pensa alguma coisa e é tão frágil e fugaz que você não tem tempo de anotar no diário. Tudo é transitório mas o seu desenho serve de lembrete; senão seria esquecido”

//exercício 5/10 - autorretrato//

erl.28.2223

... cada individuo genera su propia forma a través de su comportamiento, su manera de presentarse y de dirigirse a los demás. La forma nace en esa zona de contacto en la cual el individuo lucha con el Otro, para imponerle lo que cree ser su ‘ser’. (...) El individuo, cuando cree estar mirándose objetivamente, sólo está mirando el resultado de perpetuas transacciones con la subjetividad de los demás. (...) la forma toma consistencia, y adquiere una existencia real, sólo cuando pone en juego las interacciones humanas; la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible. A través de ella, el artista entabla un diálogo. La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos...

tdb.4.201

Rembrandt’s lovely ink sketch, A Girl sleeping, C. 1655, is about all of those things. Its quick, broad wash and intimate scale tell us everything we need to know about the artist: his urge to touch his subject’s skin or hair, his fear of waking her. It’s an oddly revealing image, because Rembrandt’s view is one-sided. There’s no enigmatic smile on the girl’s face, no meeting of the artist’s eye-nothing, in short, that we can read as a response, a conscious exchange. And that is because the girl is dreaming.

If drawing mediates between two states of mind, then this picture is the portrait of a process. One reason A Girl Sleeping is so powerful is that its subject’s unconsciousness; reminds us of Rembrandt’s own unconscious; that what we’re seeing played out on paper is a fantasy. In a sense, the subject of A Girl Sleeping isn’t the girl at all but Rembrandt’s desire to draw her, with all that implies.

(...)

So there’s a line in these drawings that runs between hiding the irrational and embracing it, **aps.10.5960**

O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua

destinação “natural” pelo poder das palavras. Essa literalidade é ao mesmo tempo a condição e o efeito da circulação dos enunciados literários “propriamente ditos”. Mas os enunciados se apropriam dos corpos e os desviam de sua destinação na medida em que não são corpos no sentido de organismos, mas quase-corpos, blocos de palavras circulando sem pai legítimo que os acompanhe até um destinatário autorizado. Por isso pão produzem corpos coletivos. Antes, porém, introduzem nos corpos coletivos imaginários linhas de fratura, de desincorporação.

aps.11.60

É verdade que a circulação desses quase-corpos determina modificações na percepção sensível do comum, da relação entre o comum da língua e a distribuição sensível dos espaços e ocupações. Desenham, assim, comunidades aleatórias que contribuem para a formação de coletivos de enunciação que repõem em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens - em resumo, desses sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível.

AND.2010

//exercício 6/10 - torso//

erl.29.2325

Es por ele efecto de esta invención de relaciones que la forma se transforma en ‘rostro’, como decía Daney. Esta fórmula nos recuerda por supuesto lo que sirve de base al pensamiento de Emmanuel Levinas, para quien el rostro representa el signo de lo éticamente prohibido.

El rostro, dice Levinas, es ‘lo que me obliga a servir al otro’, ‘lo que nos prohíbe matar’. Toda ‘relación intersubjetiva’ pasa por la forma del rostro, que simboliza la responsabilidad que nos incube en función del otro: ‘lo que nos une al otro es la responsabilidad’. (...) Según él, la forma, representada en una imagen no es otra

cosa que la representación del deseo: producir una forma es inventar encuentros posibles, es crear las condiciones de un intercambio, algo así como devolver la pelota en un partido de tenis. Si vamos más allá del razonamiento de Daney, la forma es la delegada del deseo en la imagen. Es el horizonte a partir del cual la imagen puede tener un sentido, mostrando un mundo deseado, que el espectador puede entonces discutir, y a partir del cual su propio deseo puede surgir. Este intercambio se resume en un binomio: alguien muestra algo a alguien que se lo devuelve a su manera.

mob.11.4849

In this way a duel (my emphasis, J D.) is established between the will to see everything and forget nothing and the faculty of memory, which has formed the habit of a lively absorption of general color and of silhouette, the arabesque of contour. An artist with a perfect sense of form but accustomed to relying above all on his memory and his imagination will find himself at the mercy of a riot of details all clamoring for justice with the fury of a mob in love with absolute equality. All justice is trampled under foot; all harmony sacrificed (my emphasis, J D.) and destroyed; many a trifle assumes vast proportions; many a triviality usurps the attention. The more our artist turns an impartial eye on detail, the greater the state of anarchy. Whether he be near-sighted or far-sighted, all hierarchy and all subordination vanishes. This is an accident that is often conspicuous...

And so, for Baudelaire, it is the order of memory that precipitates, beyond present perception, the absolute speed of the instant (the time of the clin d’oeil that buries the gaze in the batting of an eyelid, the instant called the Augenblick, the wink or blink, and what drops out of sight in the twinkling of an eye),” but also the “synthesis,” the “phantom,” the “fear,” the fear of seeing and of not seeing what one must not see, hence the very thing that one must see, the fear of seeing without seeing the eclipse between the two, the “unconscious execution,” and especially the figures that substitute one art for another, the analogical or economic (i.e., the familial) rhetoric of which we were just speaking-the trait-for-a-trait.

sss.dop.2. 563

The most important drawings in this category, however, are made in order to exorcise a memory which is haunting, in order to take an image once and for all out of the mind and put it on paper. The unbearable image may be sweet, sad, frightening, attractive, cruel. Each has its own way of being unbearable.

//exercício 7/10 - o vazio//

tdb.5.240

I make drawings to suppress the unspeakable. The unspeakable is not a problem for me. It’s even the beginning of the work. It’s the reason for the work; the motivation of the work is to destroy the unspeakable.- Louise Bourgeois

foi.16.4142

Que faz o exprimível, o lekton? Ele insere um espaço entre palavras e coisas. É exatamente o espaço da ligação, aquilo que torna possível a passagem de um ao outro. Então, mesmo que o termo significante permaneça como corporal, em estado bruto (é um som articulado), o sentido é resultado de uma elaboração do pensamento e, nesse aspecto, provindo de um trabalho invisível, intangível (adelon). Feito de lembranças, de costumes, de classificações convencionadas, de ordenações, o sentido advém à palavra por um caminho de pensamento. Esse caminho é uma passagem, como o lugar e, assim como ele, é incorporal. “Há pensamentos que se fazem por passagens [metabasis] como os exprimíveis [lekta] e o lugar”.

Dessa forma, o exprimível incorporal não é toda a linguagem, nem tampouco tudo o que cai sob o domínio da significação (as diferentes espécies de proposições, os silogismos, os diversos modos de dizer); ele é, antes de mais, o que possibilita a ocorrência de uma significação, seu acontecimento, na medida em que o que é dicibile ou exprimível pode ser dito ou expresso sem obrigatoriamente dever ser. Nenhuma determinação, nada além do espaço livre da aptidão. Se ele tem um destino, esse destino é, ao oferecer esse espaço vazio, ser aniquilado pela forma que o discurso toma ao ocupa-lo. Como toda a condição, depois de ter cumprido seu papel de condição, nada subsiste além de uma presença invisível que só a atenção constante pode desalojar.

foi.17.4445

Da mesma forma como o mundo se cerca de vazio, de modo a poder respirar, estender-se ou contrai-se, assim também a fala se cerca de um espaço de silêncio, de uma neutralidade e de uma indiferença que permitem ao sentido existir. Um espaço sem coerção determinada, adelon, não evidente, invisível e sem dúvida intangível, cuja presença é simultânea ao discurso manifesto. Simultânea, porque o vazio não é posterior ao que é dito, como poderíamos crer ao pensar no silêncio que se segue a todo o discurso ou nos espaços brancos que pontuam a fala. Ele está presente com e ao mesmo tempo que toda a palavra pronunciada, que toda enunciação, seja ela qual for, pois é a condição mesma dessa anunciação.

(...)

A condição está compreendida naquilo que ela condiciona, como se fosse seu núcleo e seu fim: se o vazio é a condição do lugar, ele permanece presente com e no lugar quando o lugar emerge., visto que ele representa sua destinação final. O mesmo se dá com a linguagem, quando as palavras privadas de sentido (asemos) se apresentam em uma sequência de enunciações compostas, entrando no jogo das significações, desse modo adquirindo o sentido de que carecem; seu não-sentido permanece presente nas enunciações mais eruditas e mais bem referenciadas como a condição de seu sentido e (quicá) seu fim último.

A simultaneidade detém a sucessão para ser reabsorvida logo depois e como que engolida por ela.

Esse é o presente da fala, do dizer, um enunciado que detém a sequência de outros enunciados possíveis, uma sucessão suspensa pelo tempo exato de se por no espaço vazio do exprimível para cumula-lo e dele fazer um lugar, mesmo que esse lugar seja imediatamente varrido, engolido pelo movimento vindouro.

foi.18.45

(...) o exprimível incorporal acompanha a linguagem. Dessa forma, uma oscilação entre vazio e lugar, entre corpos de palavras que se sucedem e espaço do sentido incorporal, rege a fala.

foi.19.178

Vimos que o exprimível não é nem as palavras que pronunciamos, nem mesmo a significação que a elas se atribui. Porque as palavras, “cargadas de sentido”, não podem entrar na classe dos incorporais, e as significações, mesmo invisíveis e frequentemente mutantes, afetam os corpos e são afetadas por eles. Ora, o incorporal não padece nem age sobre os corpos. O exprimível, o lekton, é, portanto, uma espécie de vazio e só sai desse vazio quando é expresso; em outros termos, ele não preexiste a sua expressão.

nin.7.41

Onde o sentido se interrompe, lá aparece uma imagem dialética. A imagem dialética é uma oscilação não resolvida entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido. Semelhante na intenção emblemática, ela mantém em suspensão seu objeto em um vazio semântico.

//exercício 8/10 - você//

tpd.11.4

By viewing drawing as an economy where the, articulations of the constituent parts can be analysed and compared, I have been able to isolate crucial elements and resources, indicate how they function and are managed; and scrutinise the interplay between the different parts of the system. This has helped to establish the specificity of drawing as practice, as well as charting its similarities to, and differences from, closely related art forms.

(...)

Viewed as non-temporal construct, the linear economy extends well beyond the confines of time-period or specifics of medium and style, and it constitutes an expanded field.

erl.30.25

La forma es una dinámica que se inscribe a la vez, o quizás cada vez, en el tiempo o en el espacio. La forma sólo puede nacer de un encuentro entre dos planos de la realidad: porque la homogeneidad no produce imágenes, sino lo visual, es decir 'información sin fin.

mob.12.4547

We are talking here about drawing, not painting. From this point of view, there are, it seems to me, at least three types of powerlessness for the eye, or let us say, three aspects, to underscore once again with a trait that which gives the experience of the gaze (aspicere) over to blindness. Aspectus is at once gaze, sight, and that which meets the eyes: on one side, the spectator, and on the other, the aspect, in other words, the spectacle. In English, spectacles are glasses. This powerlessness is not an impotence or failure; on the contrary, it gives to the experience of drawing its quasitranscendental resource.

I would see the first aspect-as we will call it-in the aperspectuive of the geographic act. In its ori-

ginary, pathbreaking [frayage] moment, in the tracing potency of the trait, at the instant when the point at the point of the hand (of the body proper in general) moves forward upon making contact with the surface, the inscription of the inscribable is not seen. Whether it be improvised or not, the invention of the trait does not follow, it does not conform to what is presently visible, to what would be set in front of me as a theme.

Even if drawing is, as they say, mimetic, that is, reproductive, figurative, representative, even if the model is presently facing the artist, the trait must proceed in the night. It escapes the field of vision. Not only because it is not yet visible," but because it does not belong to the realm of the spectacle, of spectacular objectivity-and so that which it makes happen or come [advenir] cannot in itself be mimetic. The heterogeneity between the thing drawn and the drawing trait remains abyssal, whether it be between a thing represented and its representation or between the model and the image.

The night of this abyss can be interpreted in two ways, either as the eve or the memory of the day, that is, as a reserve of visibility (the draftsman does not presently see but he has seen and will see again: the aperspective as the anticipating perspective or the anamnestic retrospective), or else as radically and definitively foreign to the phenomenality of the day. This heterogeneity of the invisible to the visible can haunt the visible as its very possibility.

Whether one underscores this with the words of Plato or Merleau-Ponty, the visibility of the visible cannot, by definition, be seen, no more than what Aristotle speaks of as the diaphanousness of light can be. My hypothesis-remember that we are still within the logic of the hypothesis-is that the draftsman always sees himself to be prey to that which is each time universal and singular and would thus have to be called the unbeseen, as one speaks of the unbeknownst. He recalls it, is called, fascinated, or recalled by it.

Memory or not, and forgetting as memory, in memory and without memory. On the one hand, then, anamnesis: anamnesis of memory itself. Baudelaire relates the invisibility of the model to the memory that will have borne that model. He "restores" invisibility to memory. And what the poet of The Blind says is all the more convincing in that he speaks of the graphic image of representative drawing. This goes a fortiori for the other kind of drawing. One would have to cite here all of Mnemonic Art. For example:

I refer to Monsieur G's method of drafts-

manship. He draws from memory and not from the model... [A]ll good and true draftsmen draw from the image imprinted on their brains, and not from nature. To the objection that there are admirable sketches of the latter type by Raphael, Watteau, and many others, I would reply that these are notes-very scrupulous notes, to be sure, but mere notes, none the less. When a true artist has come to the point of the final execution of his work, the model would be more of an embarrassment than a help to him. It even happens that men such as Daumier and Monsieur G, long accustomed to exercising their memory and storing it with images, find that the physical presence of the model and its multiplicity of details disconcerts and as it were paralyzes their principal faculty. Baudelaire, it is true, interprets memory as a natural reserve, without history, tragedy, or event: as, in his words, the naturally sacrificial matrix of a visible order that is selected, chosen, filtered. It breaks with the present of visual perception only in order to keep a better eye on drawing. Creative memory, schematization, the time and schema of Kant's transcendental imagination, with its "synthesis" and its ghosts".

dent "

tpd.12.281

"The pictures I make are really ghosts of ghosts; their relationship to the original is tertiary." - Sherrie Levine

mob.13.45

48 What is it to draw?, asks Van Gogh. "How do we do it? It is the act of clearing a path for oneself through an invisible iron wall." This letter is cited by Artaud (Oeuvres Complètes, 13: 40). In an essay devoted to the drawings and portraits of Antonin Artaud ("Forcener le subjectile," in Dessins et portraits d'Antonin Artaud, ed. Jacques Derrida and Paule Thévenin [Paris: Gallimard, 1986]), I try in particular to interpret the relationship between what Artaud calls drawing's necessary awkwardness or mal-adresse in the pathclearing of the invisible and the rejection of a certain theological order of the visible, the rejection of another maladresse of God as "the art of drawing." It is as if Artaud here countersigned Rimbaud's willful blindness: "Yes, my eyes are closed to your light. I am not Christian."

//exercício 9/10 - o visível e o invisível//

foi.20.64

"Desenhe a forma do vazio" dizia o professor de desenho na época do liceu. Dito dessa forma, isso me parecia absurdo, mas na realidade, tratava-se apenas do intervalo entre o vaso e sua asa: um espaço que, a meu ver, fazia parte do vaso, isto é, do cheio. Pois, sem esse espaço, não haveria asa, e o vaso teria sido um pote. Isso porque - dizia eu - o cheio e o vazio são a mesma coisa, esforçando-me em vão para explicar isso ao professor."

mob.14.52

Let us be satisfied, for lack of space, with a few indications from The Visible and the Invisible. Rather than recall the "teleperception" or the four "layers" of the invisible, which, as Merleau-Ponty explains, cannot be "logically" brought together-(1) "what is not actually visible, but could be," (2) the framework of the nonvisible existentials of the visible, (3) the tactile or kinesthetic, (4) the sayable, the "lekta" or the "Cogito"- I would rather have followed the traces of absolute invisibility. To be the other of the visible, absolute invisibility must neither take place elsewhere nor constitute another visible, that is, something that does not yet appear or has already disappeared-something whose spectacle of monumental ruins would call for reconstitution, regathering from memory, remembering. This nonvisible does not describe a phenomenon that is present elsewhere, that is latent, imaginary, unconscious, hidden, or past; it is a "phenomenon" whose inapparence is of another kind; and what we have here seen fit to call transcendental is not unrelated to what Merleau-Ponty speaks of as "pure transcendence, without an ontic mask":

January, 1960. Principle: not to consider the invisible as an other visible "possible," or a "possible" visible for an other, ... The invisible is there without being an object, it is pure transcendence, without an ontic mask. And the "visibles" themselves, in the last analysis, they to are only centered on a nucleus of absence. - Raise the question: the invisible life, the invisible community, the invisible other, the invisible culture. Elaborate a phenomenology of "the other world," as the limit of a phenomenology of the imaginary and the "hidden" -

adi.9.2324

O conceito de imagem só pode enriquecer-se se falarmos de imagem e de meio como as duas faces de uma mesma moeda, que são impossíveis separar, embora estejam separa-

das pelo olhar e signifiquem coisas diferentes. Não basta falar do material para dar lugar ao conceito de meios, que está na moda. O meio caracteriza-se justamente por englobar como forma (mediação) da imagem as duas coisas que se distinguem nas obras de arte e nos objetos estéticos. O conhecido discurso sobre forma e matéria, em que se prossegue a antiga discussão sobre espírito e matéria, não pode aplicar-se ao meio-suporte da imagem.”

Efetivamente, não é possível reduzir uma imagem à forma que um meio recebe quando ele veicula uma imagem, como é de escasso valor para a relação entre imagem e meio a distinção entre ideia e execução. Nesta relação há uma dinâmica que escapa aos argumentos convencionais em torno da imagem. No quadro da discussão sobre os meios, a imagem requer um novo conteúdo conceptual. Quando as encontramos nos seus corpos mediais, animamos as imagens, como se elas vivessem ou como se nos falassem. A percepção da imagem, como acto da animação, é uma acção simbólica que se efetua de modo muito distinto consoante as diferentes culturas ou as técnicas contemporâneas da imagem. O conceito de meios, por seu turno, só adquire o seu verdadeiro significado quando compreendido no contexto da imagem e do corpo. Ele fornece, por assim dizer, o elo em falta, pois, desde logo, o meio torna-nos capazes de perceber as imagens de maneira a que não as confundamos nem com os corpos reais nem com as simples coisas. A distinção entre imagem e meio é-nos sugerida pela nossa própria consciência corporal. As imagens da recordação e da fantasia surgem no nosso corpo como se este fosse um suporte vivo. Como se sabe, esta experiência

suscitou a distinção entre memória [Gedächtnis], enquanto arquivo imaginal do próprio corpo, e recordação [Erinnerung], enquanto produção endógena de imagens. Nos textos antigos, no tempo em que as imagens foram sujeitas a um interdito material, os meios da Imagem deixavam sempre os seus vestígios com o intuito de proteger as imagens internas do espectador das verdadeiras imagens falsas. Em contrapartida, nas concepções mágicas deparamos com a reveladora prática de consagrar separadamente os meios da imagem para transformá-los através de um ritual a substância num meio (cf. p. 201, infra).

Ao meio das imagens é imanente uma dupla relação corporal. Num primeiro sentido, surge a analogia com o corpo, em virtude de concebemos os meios como suportes simbólicos ou virtuais das imagens. Num segundo sentido, ela irrompe em virtude de os meios circuns-

creverem e transformarem a nossa percepção corporal. Eles orientam a nossa experiência do corpo mediante o acto da observação [Betrachtung] na medida em que efetuamos, de acordo com o seu modelo, a percepção e nos distanciamos do nosso próprio corpo [Entdusserung]. Esta é a razão por que nos prestamos a reconhecer nas imagens um modo de funcionamento equivalente. Isto é inclusivamente válido para os meios eletrónicos da imagem, que levam a cabo a descorporalização? das imagens. E o mesmo se passa com a anulação telemática do espaço que, de certo modo, dá asas ao nosso corpo. Mas uma descorporalização nada mais é do que uma experiência corporal de novo tipo, que aliás conta com precedentes históricos (cf. p. 126, infra). Se o corpo é virtualizado ou globalizado, esta extensão da sua percepção continua a ser proporcionada pelos seus próprios órgãos.

mob.15.5253

[May 1960]. *When I say that every visible is invisible, that perception is imperception, that consciousness has a "punctum caecum," that to see is always to see more than one sees - this must not be understood in the sense of a contradiction-it must not be imagined that I add to the visible... a nonvisible.... -one has to understand that it is visibility itself that involves a nonvisibility.*

And again:

What [consciousness] does not see it does not see for reasons of principle; it is because it is consciousness that it does not see. What it does not see is what in it prepares the vision of the rest (as the retina is blind at the point where the fibers that will permit the vision spread out into it).

To touch oneself, to see oneself ... is not to apprehend oneself as an object, it is to be open to oneself, destined to oneself (narcissism)- The feeling that one feels, the seeing that one sees, is not a thought of seeing or of feeling, but vision, feeling, mute experience of a mute meaning.

The aperspective thus obliges us to consider the objective definition, the anatomico-physiology or ophthalmology of the "punctum caecum," as itself a mere image, an analogical index of vision itself, of vision in general, of that which, seeing itself see, is nevertheless not reflected, cannot be "thought" in the specular or speculative mode-and thus is blinded because of this, blinded at this point of "narcissism," at that very point where it sees itself looking.

MEL.1514

//exercício 10/10 - imagem

ddd(k)did.3.171172

O entendimento do desenho como representação transparente de uma realidade externa, não necessariamente concreta, é uma noção histórica, enraizada no renascimento e fortemente conectada às relações que o desenho tradicionalmente tem mantido com todas as artes, principalmente a arquitetura. Nesta noção, o que está sob escrutínio é o mundo observável e o objetivo é a sua representação exata. Mesmo aceitando os desvios inevitáveis dessa exatidão, causados pela estereoscopia e pelas distorções dos pontos de vista demasiado oblíquos das anamorfoses, efeitos ópticos conhecidos de longa data, os desenhos de artistas e arquitetos inscritos na tradição da representação transparente querem reproduzir cuidadosamente as aparências do mundo visível, procurando que a superfície plana sugerisse o mundo tridimensional. Mas, na trajetória secular desse tipo de desenho, inicialmente um instrumento filosófico para o conhecimento do mundo, a vulgarização foi progressiva. Na contemporaneidade, ela desemboca na representação pictórica e arquitetônica mais banal, quando muito escorando exercícios de observação ou perspectivas meramente sistemáticas. Durante a trajetória, em tempos mais recentes, a chama da imaginação e o mergulho filosófico teriam se transferido para o paradigma no qual o desenho auto-referente põe o foco na materialidade da linguagem e

deixa a realidade externa a distância. Entretanto, para mim e para muitos outros artistas, para quem a história e a natureza da representação visual são um imaginário vivo que ainda habita os meios contemporâneos e continua capaz de provocar atualizações poéticas, outro desvio importante da tradição da transparência da representação também está situado no passado secular, mais concretamente durante um curto período do maneirismo. Por si mesmo capaz de configurar outra tradição, esse desvio é a reversão ao desenho como ideia que preexiste ao real, o desenho como conceito ou coisa mental e, ao mesmo tempo, uma derivação paradoxal da concepção de uma realidade afastada e percebida apenas como ideia que se filtra para um interior opaco, o da caverna de Platão. Nas práticas artísticas do período, até hoje intrigantes e inspiradoras, o desenho vai habitar outro terreno, que não é mais o lugar de onde olhar o mundo visível para representá-lo. O território do desenho mental está povoado por fantasmagorias, enigmas visuais, espelhamentos, sombras, aparições: o mundo mágico do maravilhamento óptico.

nin.8.63

A história da humanidade é sempre história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa da sua recomposição dialética. As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram. E como é na imaginação que algo como um história se tornou possível, é por meio da imaginação que ela deve, cada vez, de novo se decidir.

adi.10.13

A imagem vai buscar o seu significado ao olhar, tal como o texto vive da leitura». O olhar, em vez de ser um simples instrumento, implica o corpo vivo como um todo.

emo.1.101

Desse modo, talvez produza um deslocamento do desgastado afeto da indignação para um afeto mais discreto, um afeto de efeito indeterminado, a curiosidade, o desejo de ver mais de perto. Falo aqui de curiosidade, falei acima de atenção. Trata-se realmente de afetos que embaralham as falsas evidências os esquemas estratégicos; são disposições do corpo e o espírito em que o olho não sabe de antemão o que está vendo, e o pensamento não sabe o que deve fazer com aquilo. Sua tensão aponta, assim, para outra política do sensível, política baseada na variação da distância, na resistência do visível e na indecidibilidade do efeito.

emo.2.100

A confiança nova na capacidade política das imagens pressupõe a crítica desse esquema estratégico. As imagens da arte não fornecem armas de combate. Contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível. Mas o fazem com a condição de não antecipar seu sentido e seu efeito.

emo.3.99

O tratamento do intolerável é, assim, uma questão de dispositivo de visibilidade. Aquilo que chamamos imagem é um elemento num dispositivo que cria certo senso de realidade, certo senso comum. Um “senso comum” é, acima de tudo, uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade considera-se partilhável por todos. modos de percepção dessas coisas e significados também partilháveis que lhes são conferidos. E também a forma de convívio que liga indivíduos ou grupos com base nessa comunidade primeira entre palavras e coisas. O sistema e informação é um “senso comum” desse tipo: um dispositivo espaço-temporal dentro do qual palavras e formas visíveis são reunidas em dados comuns, em maneiras comuns de perceber, de ser afetado e de dar sentido. O problema não é opor a realidade a suas aparências. É construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaçotemporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados.

Essa criação é trabalho da ficção, que não consiste em contar histórias, mas em estabelecer novas entre as palavras e as formas visíveis, a palavra e a escrita, um aqui e um alhures, um então e um agora.

tdb.4.201

Drawing is something where you have a really direct, immediate relationship with the material, with the paper and pencil in front of you. So you make a mark, and then you make another mark in relation to that mark, whereas with a lot of my sculpture, I have a concept, and then it's labor. With drawing, you're in the present. In drawing you take physical energy out of your body and put it directly onto a page.- Kiki Smith

ted.24.2627

3. Do not, therefore, think that you can learn drawing, any more than a new language, without some hard and disagreeable labour. But do not, on the other hand, if you are ready and willing to pay this price, fear that you may be unable to get on for want of special talento. It is indeed true that the persons who have peculiar talent for art, draw instinctively, and get

on almost without teaching; though never without toil. It is true, also, that of inferior talent for drawing there are many degrees: it will take one person a much longer time than another to attain the same results, and the results thus painfully attained are never quite so satisfactory as those got with greater ease when the faculties are naturally adapted to the study. But I have never yet, in the experiments I have made, met with a person who could not learn to draw at all ; and, in general, there is a satisfactory and available power in every one to learn drawing if he wishes, just as nearly all persons have the power of learning French, Latin, or arithmetic, in a decent and useful degree, if their lot in life requires them to possess such knowledge.

4. Supposing then that you are ready to take a certain amount of pains, and to bear a little irksomeness and a few disappointments bravely, I can promise you that an hour's practice a day for six months, or an hour's practice every other day for twelve months, or, disposed in whatever way you find convenient, some hundred and fifty hours' practice, will give you sufficient power of drawing faithfully whatever you want to draw, and a good judgment, up to a certain point, of other people's work: of which hours if you have one to spare at present, we may as well begin at once.

ESII.1617.6

[illegible]