

UMA ESTRANHA DESORDEM ORGANIZADA

As ações da percepção no fazer da imagem

CATARINA LOPES VICENTE

Mestrado em Artes Plásticas | 2015

Orientador

Professor Philip Cabau

Nota prévia

O presente texto decorre e é integralmente indissociável do trabalho artístico realizado ao longo do presente ciclo de estudos de mestrado em Artes Plásticas. Deve, portanto, ser entendido como uma investigação ou, mais exatamente, como uma reflexão escrita sobre algumas das problemáticas diretamente associadas à experimentação que tive oportunidade de desenvolver nestes dois últimos anos – e não como um produto autónomo, independente desse mesmo processo.

Palavras - Chave

Desenho, percepção, processo, gesto, inscrição e rasura

Agradecimentos

Ao Professor Philip Cabau, pela amizade, conhecimento e inteligência que partilhou na orientação deste texto e pelo rigor das suas atentas revisões e sugestões. Muito obrigada por tudo.

Ao Professor Fernando Poeiras, pela amizade, conversas, conselhos, sugestões e por toda a disponibilidade e encorajamento.

Ao Professor Samuel Rama, pela amizade, por toda a atenção desde o primeiro ano da Licenciatura, pela orientação e conhecimento passado.

Ao Professor Emídio Ferreira, pelo apoio que me deu.

À Professora Susana Gaudêncio, pela assertividade quando foi necessária, pela amizade, ajuda e apoio que me deu.

À minha mãe, ao meu pai, à minha irmã, ao meu cunhado e ao meu sobrinho, pelo afeto permanente, pela compreensão e apoio.

Ao Daniel Fernandes por ser um apoio permanente. Um muito obrigada por toda a paciência, conhecimento, amizade e atenção.

Ao meu tio André, pela ajuda dada na revisão do texto.

À Luísa Abreu pela amizade.

Aos amigos com quem partilhei muitos dos meus dias e noites de conversas e diversão. Pelo bom companheirismo e pelo bom ambiente criado no espaço de *atelier*.

Especialmente, ao Carlos Alexandre Rodrigues, ao Carlos Menino, ao Flávio Delgado e Francisco Venâncio, por me ouvirem e ajudarem a resolver problemas e dúvidas.

A todos um muito obrigada.

ÍNDICE

Resumo / Abstract _____	5
Nota Introdutória _____	6
I PARTE	
A Percepção	
a. Uma visão através do desenho _____	9
b. O exercício do olhar através do desenho _____	15
II PARTE	
O Processo	
a. As decisões, o tempo e a forma _____	22
b. A fixação das formas: gesto, inscrição e rasura _____	24
III PARTE	
Notas soltas e exercícios sobre ferramentas e suas operações _____	28
a. Os cadernos e outros registos	
b. Objetos estranhos - Instrumentos para marcação	
c. A tinta	
d. Estratégias, esquemas e outras maroscas	
Conclusão _____	32
Bibliografia	
Bibliografia utilizada _____	34
Bibliografia consultada _____	36
Anexos _____	39
Índice de Imagens _____	57

RESUMO / ABSTRACT

Pretendemos, com este texto, tentar uma breve reflexão sobre algumas das problemáticas que caracterizaram o trabalho artístico (muito particularmente aquele que desenvolvi ao longo do presente ciclo de estudos). E, mais especificamente, a ideia do gesto que inscreve uma marca numa superfície, implicando todo o corpo do artista nessa ação. O trabalho artístico em questão resulta de uma relação direta – e imediata – entre os processos que assistem a produção de uma imagem e o seu resultado. Isto é, entre os gestos e as operações utilizados e o seu resultado visível. No caso do desenho são estes gestos o que devolve ao olhar (daquele que faz) o complexo e inesgotável movimento do próprio ato do fazer, revelando essas imagens *em devir* – ou formação. Só eles são capazes de conduzir essas imagens a um lugar que é, ao mesmo tempo, o resultado de inúmeras escolhas – que resultam de uma operação voluntária (a vontade da forma) – e o efeito de uma atenção. A criação de imagens depende aqui de uma percepção que se projeta na realidade e é, ao mesmo tempo, devolvida por ela. Este processo implica, em última instância, o reconhecimento de uma zona periférica à qual não se pode aceder senão através da leitura dos sinais que essas primeiras imagens, concretas, nos devolvem ao serem interpeladas – numa ação experimental que deve ocorrer atenta e em conformidade com o próprio pensamento.

*

The aim of this text is to focus on some of the issues that were directly related with my artwork – as it was developed along these last few years within the context of the Master's degree in Fine Arts. Particularly, the concept of a gesture that inscribes a mark on a surface, and that in this process entails the whole body that action. This artwork is the result of a direct and immediate relationship between the processes assisting the making of an image and their outcome. That is, between the gestures and their visibility. Within the realm of drawing in art these are the gestures that return the gaze of the artist at work entailing all its complex and endless movements and revealing these images in becoming. Only they'll be able to lead us to a place that is, at the same time, a result of numerous choices and the result of attention. It depends upon a perception that protrudes into reality and is returned by it. This means, ultimately, the recognition of a peripheral zone that can not be accessed except by reading the signs that these first images, concrete, return us to be challenged - an experimental action that should occur carefully and in accordance with the very process of thinking.

NOTA INTRODUTÓRIA

O trabalho que venho desenvolvendo no âmbito do meu trabalho artístico relaciona-se com uma procura entre aquilo que podemos chamar de *visível* e *quase visível* – comportando, ao mesmo tempo, indícios visuais e uma dimensão de extra-visibilidade. Nesse espaço ocorrem sensações, temporalidades, limites, fronteiras. Assim, pode dizer-se que o trabalho – e as suas preocupações – incide sobre o pensamento experimental da percepção. Neste processo de construção das imagens, a sua finalização fica como que fora do campo visual, numa espécie de zona periférica à qual não se pode aceder senão através dos sinais que as imagens concretas nos devolvem.

Interessa-me, neste processo, a ideia de acontecimento pois ela está ligada à velocidade da intuição. São os pequenos acontecimentos que se tornam palco para a imagem. Estes acontecimentos são, para mim, como um encontro, algo que acontece num tempo determinado: um encontro com a cor e com o movimento do gesto ocorrendo num mesmo tempo, simultaneamente. Como o gesto que inscreve está sempre ligado a uma ideia de ruptura, ao acontecer ele abre novas possibilidades de continuidade. E, interessa-me, particularmente, a ideia de um gesto que inscreve uma marca numa superfície, implicando o corpo nessa ação.

São diversos os interesses que motivam este texto: por um lado pretende-se reconstituir as experiências visuais originárias do mundo e a ele devolvidas (os modos de o ver); isto é, entender as imagens que assim se produzem e que são como que tentativas de compreensão da percepção. E, por outro lado, esta criação de imagens está ligada à própria ideia de visão, que se projeta na realidade e que constitui a nossa relação com o mundo: o corpo e a mão que desenha – sempre em concordância com o pensamento, potenciando no desenho a inventividade que é precisa, para investir no corpo que constrói, para que este possa dar em gestos origem a novas imagens.

As ideias fundamentais deste texto centram-se no pensamento que surge diretamente do fazer, a partir do trabalho prático - desenvolvido desde o 2º ano de Licenciatura -, a partir das ideias que vão surgindo do próprio processo de trabalho. O pensamento vai tornando-se mais consciente através do trabalho que é desenvolvido no *atelier*, pois é através da experimentação neste espaço que vão surgindo novas questões que alimentam o trabalho e lhe viabilizam continuidade.

O objetivo deste texto pode assim ser definido como um esforço produzido no sentido de compreender o modo como faço as imagens e o processo que as tende a afastar do lugar para onde elas aparentemente se pareciam dirigir. Ou, mais sinteticamente, explorar os limites do meu processo criativo que passa continuamente por procedimentos de tentativa e erro – sempre no sentido de abrir espaços de liberdade onde a experimentação e a intuição, inerentes ao ato de fazer, se possam manifestar.

Resumo e núcleo do argumento/exposição:

O texto procede assim em duas linhas principais de problematização. A primeira tem a ver com a análise do modo de percepção envolvido na identificação desse espaço onde a imagem se manifesta como uma promessa de forma. A segunda ocupa-se da própria natureza da produção dessas imagens, incidindo diretamente sobre o processo implicado na feitura das formas – e onde o gesto, inscrição e rasura (e, conseqüentemente, onde dualidades como escolha/acaso, tentativa/erro, persistência/abandono, unidade/fragmento) ocupam lugares centrais na fixação definitiva dessas formas.

I PARTE

A PERCEPÇÃO

a. Uma visão através do desenho

Nesta primeira parte do texto tentaremos compreender o modo de ver através do desenho. O desenho como uma possibilidade de conhecimento de nós próprios e do modo como percebemos o real, para assim, sabermos identificar o espaço onde a imagem se manifesta como uma promessa de forma. Trata-se de um processo incessante.

O desenho fixa o momento, esse movimento do ato em que a imagem é criada, mantida e fixada pelo desenho. Surge na própria relação com o real, não sendo o desenho um meio para representar uma imitação da realidade visual, mas antes servindo para apreender e conservar, naquele momento, a forma como caminho, fragmentos de uma visão do mundo.

João Queiroz, no texto *“O exercício de desenho e a disposição para ele”*, fala de *“O hábito de ver. O modo como colocamos o olhar, o que distinguimos e não distinguimos, as fronteiras que pela visão estabelecemos na realidade visível, o que destacamos e o que deixamos como fundo, o que vemos como acontecimento e como campo onde o acontecimento se dá, o que distinguimos como movimentos e como agentes dele, o modo, e mesmo o lugar, em que no nosso corpo se refletem essas imagens que buscamos e que nos vêm ao encontro, dependem dos hábitos que fomos adquirindo pela nossa exposição a um ambiente físico, cultural, profissional, onde determinados modos de ver se tornam necessários, mesmo no plano da sobrevivência.”*¹ Em suma, lembra João Queiroz, *“Não é a realidade em si que apreendemos com a visão mas o nosso modo de ser nela.”*²

A visão e a linguagem permitem-nos estabelecer a relação do nosso lugar com o mundo que nos rodeia. Aquilo que sabemos ou o que julgamos afecta o modo como vemos as coisas. Mas, ainda assim, somente vemos aquilo para que olhamos. Ver é um ato voluntário. Aquilo que vemos fica ao nosso alcance visual, mas não necessariamente ao alcance da nossa mão. Tocar em alguma coisa, ter a consciência da relação do nosso corpo com essa mesma coisa, é posicionarmo-nos em relação a ela. Nunca olhamos para uma só coisa de cada vez, pois a todo o momento estamos a tentar perceber a relação entre as coisas que nos rodeiam e nós próprios.

¹ João Queiroz, *O exercício de desenho e a disposição para ele*, Lisboa, Julho, 2004.

² Idem.

Em “Modos de ver” John Berger fala de uma espécie de retorno da visão que é lançada sobre alguma coisa ou sobre o outro: “*A natureza recíproca da visão é mais fundamental que a do diálogo falado. Muitas vezes até, o diálogo é uma tentativa de verbalizar isso mesmo – uma tentativa para explicar como, metafórica ou literalmente, «se veem as coisas» e uma tentativa para descobrir como «o outro as vê».*”³

Quando, no meu trabalho, lanço sobre a folha de papel um olhar acompanhado de um gesto é como se o meu olhar fosse devolvido pela própria imagem. É como se tratasse de um acontecimento constituído por fluxo e refluxo. A ideia do desenho emerge, desse movimento, como um reflexo⁴ (fig.1), um ponto onde se encontram todos os pontos – uma imagem onde se vêem todas as imagens.

Jacques Lacan, em “*O estádio do espelho como formador da função do Eu*”, afirma que o estádio⁵ do espelho é como que o reconhecimento da “*nossa*” imagem (projetada num espelho). Este, por sua vez, é assinalado pelo reconhecimento de formas e contextos, onde se exprime o tempo essencial do próprio ato de percepção. Que está longe de se esgotar. Lacan vai ainda mais longe, caracterizando esse estádio do espelho como “*uma identificação*”⁶, quando o sujeito assume uma imagem - um *imago*. Lacan usa o termo *imago* para se referir à



fig.1
Caravaggio,
Narciso na fonte, 1569

³ John Berger, *Modos de ver*, Edições 70, Lisboa, 1996, p.12.

⁴ “Para Hegel a reflexão é o processo das coisas reproduzindo-se sobre a influência de outras coisas – ideias, imagens, sensações. A teoria da reflexão mostra que o pensar é um processo ativo de gestação de coisas a partir de reflexos de contacto com outras coisas. O reflexo não é uma simples repetição das coisas no espírito como se de um espelho se tratasse. Aliás o reflexo oferece a possibilidade à experiência de se ver em oposição. No espelho o sujeito tem uma oportunidade única a de “ver-se a ver”. De se ver saindo para fora de si.” [Jacinto Godinho, *Reflexo*, via <http://www.artecoa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemImagem&Menu2=Autores&Slide=47>].

⁵ Entende-se aqui a noção de “estádio” enquanto período de tempo bem delimitado. A referência de estádio, no sentido em que Lacan o caracteriza consiste, no desenvolvimento humano, ao período que é iniciado a partir dos seis meses e que se conserva até aos dezoito meses de idade. Este período é compreendido, como refere Lacan, “como uma identificação, no sentido pleno que a análise dá a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem.”. O estádio do espelho refere-se à identificação da própria imagem do sujeito, bem como ao reconhecimento da imagem do outro.

⁶ Idem.

imagem que a criança vê no espelho - ou a imagem dos seus semelhantes - e com a qual a criança se identifica. Essa imagem que é reconhecida através do espelho, é experienciada e percebida pela criança como um tipo de *gestalt* - o corpo como *Gestalt*⁷, como refere Lacan, uma forma em formação, o processo que nos permite configurar uma imagem.

*“É que a forma total do corpo pela qual o sujeito antecipa numa miragem a maturação de sua potência só lhe é dada como Gestalt...”*⁸

A *Gestalt* tem como princípios a semelhança e a proximidade (formas que são próximas tendem a serem vistas como próximas, gerando grupos), uma boa continuidade (alinhamento harmonioso das formas), pregnância (simplicidade natural da percepção), clausura (a boa forma encerra-se sobre si mesma, configurando uma figura que tem limites bem demarcados) e a experiência fechada (que são as associações do aqui e do agora).

A criança reconhece, precisamente, que não só é uma forma particular, mas também, que a forma é de certo modo especial; na verdade, uma forma transformadora, significativa. Uma forma que se refere à existência do *Eu*, não como um nascimento do sujeito, mas como o resultado de um encontro com o outro. Todavia, a criança experimenta o seu corpo ainda de forma descoordenada, vulnerável e insuficiente. Durante a fase do estágio do espelho, como refere Lacan, a criança é levada em direção a uma identificação - ainda que aparente - da sua imagem reflectida no espelho e da imagem do outro. Este reconhecimento envolve uma mudança significativa no sujeito, essa identificação representa a presença mental do *Eu*. Esta identificação é, assim, sobretudo uma experiência primordial. O resultado dessa identificação continua na sombra de uma imagem contrária - a de um corpo fragmentado. A busca por esses fragmentos é uma busca incessante. E, deste modo, referimos a prática do desenho, meio que tanto tem a ver com formas que se formam através de um pensamento e corpo em ato. No sentido em que, pensamos que o desenho proporciona o acesso a esses fragmentos, sempre assente numa dialéctica entre interior e exterior.

Também o conhecimento do nosso *Eu* passa também pelo modo como olhamos para aquilo que nos rodeia. É uma tarefa sem fim. Um movimento incessante, inerente à própria criação

⁷ *Gestalt* é uma forma em formação; processo de dar forma; processo de configurar.

Como um conceito psicológico *gestalt* refere-se à percepção de uma forma cujo significado excede a totalidade das suas partes - uma *gestalt* é sempre maior do que a soma das suas partes.

Lacan quando se refere à *gestalt*, menciona o psicólogo Wolfgang Köhler que contribuiu para o desenvolvimento da psicologia da *Gestalt*, sendo que, o nosso cérebro e as nossas percepções do real estão de acordo com um padrão de formas significativas - uma *gestalt* - que nos permite entender e relacionar-nos com o real. Desta forma, Lacan faz referência à *gestalt* para fundamentar a sua própria teoria sobre o papel da imago, que para Lacan funciona de maneira semelhante à *gestalt*.

⁸ Jacques Lacan, *O estágio do espelho como formador da função do Eu* in O Seminário, livro 2, *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p.98.

das imagens. Os gestos pretendem resgatar e fixar “*um aspecto instantâneo da imagem*”.⁹ É da série de gestos que exprimem a relação dos movimentos assumidos pela imagem com o seu meio ambiente reflectido, e desse complexo virtual com a realidade que o espelho reduplica, que se estabelece a ligação com o processo de construção de imagens. A procura através do desenho pode, deste modo, ser encarada como uma procura dos fragmentos do corpo – da reconstrução do *Eu* na sua “*totalidade*”, sendo o desenho um fragmento disso mesmo.

O processo resultante da prática e a criação de imagens vai-nos, a pouco e pouco, revelando mais sobre a maneira como vemos o mundo, e que são como que fragmentos da nossa visão. Esta noção podemos testemunhá-la no trabalho de Alberto Giacometti. O seu desenho é a observação do modelo, que através do desenho lhe devolve uma imagem que ao mesmo tempo, a mão desenha e o olhar é levado a encontrar-se com o próprio acontecimento do ato de desenhar. Acontecimento esse que integra a sua própria existência no mundo.

Centremo-nos, a título de exemplo, neste caso onde se pode verificar como o lugar do desenho integra a própria prática artística. Para Alberto Giacometti o desenho é um meio indispensável para pensar o mundo. É o meio que lhe permite ter uma visão mais imediata sobre o que observa (vê) e sobre o que quer representar. Toda a sua obra está assente na compreensão do desenho. O desenho desperta em Giacometti a disciplina do olhar, torna claro o seu olhar sobre o mundo, possibilita-lhe a revelação e entendimento de toda a sua multiplicidade e fazer do desenho o seu olhar plástico, “*o artista não mostra as aparências do mundo feitas, mas a serem feitas.*”¹⁰ O seu desenho fixa o momento, o momento do ato em que a imagem é criada. Esse movimento da criação da imagem é mantida e fixada no desenho. Surge na própria relação com o modelo, sendo que o modelo não é um fim em si mesmo, nem sequer um meio para representar uma imitação da realidade visual, mas serve antes para apreender e conservar, naquele momento, a forma como caminho. O modelo seria para Giacometti algo também passível de ser moldado pelo seu olhar, como que um instrumento do desenho. Talvez o modelo lhe permitisse “*alimentar*” e assumir o lugar do desenho, perdendo, com Giacometti, a sua anterior posição prestigiada. É neste sentido que o modelo não é ali já exatamente visível.

⁹ Jacques Lacan, *O estádio do espelho como formador da função do Eu* in O Seminário, livro 2, O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p.98.

¹⁰ Samuel Rama, Uma visão efetiva do mundo, texto de trabalho para as Conferências (PAR) Pensar a Representação, Não editado, Esad.cr, Caldas da Rainha 2011.

O desenho passa a ser “o incomensurável, o incognoscível, de onde a nova configuração pode emergir.”¹¹ Aquilo que os olhos de Giacometti veem não depende já “de uma condição irremediavelmente restrita a um ponto de vista, mas de uma ação, dos efeitos que sobre os olhos exercem essas coisas que o artista está a ver no momento em que se decide a imitá-las. Aí elas apareçam na sua soberania intacta, e os seus olhos só têm que se submeter, coadjuvados pelos movimentos das mãos.”¹²

O desenho de Alberto Giacometti é produzido através dos repetidos gestos de inscrição e desgaste da linha. As imagens que cria desenvolvem-se através de inúmeros contornos, que em movimentos repetidos implicam também gestos sucessivos de saturação e ocultação da imagem. Os gestos pretendem ser como uma reação à imagem, gestos de rasura sobrepostos que devolvem ao olhar o complexo e inesgotável movimento do próprio ato do desenho. Por vezes no desenho também há apagamento; este deriva da sucessão de inscrições que são feitas no desenho e que por vezes deverão ser negadas. E por via dessa negação o desenho pode atingir uma rarefacção da imagem, correndo o risco de a imagem deixar de existir enquanto tal. Esse apagamento introduz também a luz no próprio desenho, proporcionando a Giacometti o posicionamento das formas no espaço. O procedimento faz com que se reencontre o branco do papel: a adição da luz no desenho cria o espaço que, de certa forma, une toda a composição, como uma luz que atravessa todo o modelo.

O desenho é, para Giacometti, a forma reveladora do seu pensamento. Trata-se de um pensamento que procura a semelhança e genuinidade do seu modelo, encontrando assim a inventividade e meio para continuar a trabalhar. A mão, sempre em concordância com o pensamento, acrescenta ao desenho essa inventividade que é preciso ao corpo que constrói, para que este possa dar “vida” à imagem. É como “suplemento de alma, sopro, vertigem, dados à substância que substitui a carne e o espírito para se identificar doravante ao modelo.”¹³

O desenho acaba por ser um “ponto de união” entre a escultura e pintura, embora não sendo o desenho apenas um meio de estudo para ambas. Constitui antes uma passagem obrigatória e também ponto de uma conjunção, pois é o desenho que permite a Giacometti compreender melhor a associação entre a escultura e a pintura, reunindo tudo num só

¹¹ Manuel Castro Caldas, *Sobre o gesto que reúne e aquilo que o encoraja (desenho e modelo revisitados)* in *Dar coisas aos nomes: escritos sobre arte e outros textos*, Lisboa, Assírio & Alvim, Dezembro 2008, p.147.

¹² Maria Filomena Molder, *O absoluto que pertence à terra*, Lisboa, Vendaval, 2005, p.132.

¹³ Jean-Louis Prat (tradução de Paula Mascarenhas), *Catálogo de exposição, Alberto Giacometti - Coleção Fundação Maeght, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva*, 5 de Novembro de 1998 a 31 de Janeiro de 1999, Lisboa, p.8.

pensamento plástico. Em Giacometti, o desenho é simultaneamente corpo e espaço. Corpo que é tão necessário para a sua pintura. Espaço que se revela e nunca é evitado na sua escultura. É sempre autónomo e imediato. É prazer, um prazer do olhar. É olhar que modela, são mão e corpo em ato que desenham. (fig. 2 e fig. 3).



fig. 2
Alberto Giacometti,
Mulher sentada na sala, 1952



fig. 3
Alberto Giacometti
Duas figuras masculinas e de pé um nú, 1948

b. O exercício do olhar através do desenho

Vamos aqui tentar compreender o exercício do olhar através do desenho, através de gestos marcados que tornam as ações do corpo visíveis. Um modo de ver, uma dimensão pessoal na relação com o real que permite construir uma nova imagem a partir das suas dinâmicas. Estas imagens são como que tentativas de compreensão da nossa própria percepção. Uma visão que se projeta na realidade e que constitui a nossa relação com o mundo. Elas revelam sempre algo mais sobre a maneira como vemos o mundo, são como que fragmentos da nossa visão, corporizam uma percepção. Porque, a nossa leitura de uma imagem depende também do nosso próprio modo de ver e é, por isso, que a imagem deve conter em si a sensibilidade de um modo de ver a realidade.

É através da prática do desenho que saberemos reconhecer, pela visão, as imagens que queremos restituir ao mundo. Só através desse reflexo é que se pode “*caminhar*” atrás de algo que tem a ver com a própria reconstrução do *Eu*, de que falava Lacan e saber qual o nosso lugar no mundo. Este é o sentido pelo qual o desenho proporciona o acesso a fragmentos de um *Eu* que procura alcançar uma totalidade. Esta constitui, contudo, uma totalidade que poderá nunca ser alcançada.

O desenho é desígnio, um meio e não um fim. É sensível, o que permite ao desenho receber facilmente as impressões ou sensações do mundo. Mas como construímos essas imagens do mundo? O que acontece é que no processo de produção das imagens existe uma fase na qual estas ainda não existem enquanto tal (no sentido em que apenas se adivinham e só poderão aparecer depois), mas ocupam já um espaço de quase visibilidade. Entrar nesse espaço exige, contudo, uma percepção singular pois essas imagens ficam como que fora do campo perceptivo habitual. O acesso a esse espaço só pode ocorrer através da leitura de sinais que essas imagens “*por vir*” nos enviam – ou, mais exatamente, nos devolvem, pois temos que as interpelar para que esses sinais se possam manifestar. Este assunto, a análise do modo de percepção envolvido na identificação desse espaço onde a imagem se manifesta como uma promessa de forma, é o que aqui nos ocupa.

Quando se fala de imagens é importante referir que apesar da crescente tomada de consciência da individualidade e da subsequente consciência histórica do mundo e da arte, todos os dias vemos centenas de imagens, publicitárias e outras. No que respeita às primeiras, nenhum outro tipo de imagens nos aparece com tanta frequência e estamos de tal modo habituados a ser atraídos por essas imagens que mal nos apercebemos do seu impacto. O artista deve, no entanto, possuir de algum modo a capacidade de acompanhar o movimento e a velocidade desse mundo povoado de imagens. No que diz respeito à sua própria criação de imagens não basta, para ele, representar ou interpretar a realidade: a imagem deve conter em si uma sensibilidade singular, um modo de ver essa realidade.

“A fidelidade ao objeto observado é uma entre outras competências do desenho”¹⁴, lembra Luís Filipe Rodrigues. “Essa competência adquire-se, mas nunca é perfeita, pois o objetivo não é, apenas, a similitude em relação a um referente, mas também a maneira particular de expressar essa similitude e as aproximações ou divergências deliberadas em relação à mesma.”¹⁵ Por outras palavras, trata-se de uma imagem sensível, uma aparência ou um conjunto de aparências que são como que um reconstituir de uma experiência. Esta tem muito a ver com um exercício do olhar. O trabalho de João Queiroz tem, na nossa opinião, muito a ver com este exercício do olhar. A paisagem surge como um pretexto, um veículo que lhe permite ter essa relação através da visão com algo, com o outro. Neste sentido, no seu trabalho a *paisagem* não existe. Ela acaba por ser uma construção feita pelo olhar. João Queiroz tenta assim reformular a hierarquização do “*olhar comum*” que olha a paisagem. “O que me interessa”, diz o pintor, “é a relação corporal que nós temos com a presença de outra coisa – a paisagem é a forma como essa relação se pode desenvolver, aprofundar e transformar.”¹⁶ A paisagem está assim, no seu trabalho, ligada à ideia de uma organização corporal do espaço. Uma ligação entre o corpo e aquilo que nos rodeia.

Um primeiro momento desta construção consiste no seu contacto com o desenho. Este não se constitui numa relação visual rigorosa com a paisagem e muito menos numa relação sustentada por cânones de representação dessa mesma paisagem. O seu desenho é, como referimos atrás, um fluxo e um refluxo, constituído pela memória das experiências do corpo que desenha. Um corpo que constrói. É a partir dos diferentes modos de ver a paisagem e da sua própria relação com a mesma que todo o seu trabalho produz esse efeito de espelhamento. Num segundo momento, são as aguarelas que marcam e tornam visível o corpo que constrói. São os gestos que constroem a imagem. São estas, por sua vez, que também possibilitam ao artista pensar materialmente a pintura – que surge agora como um terceiro momento desse processo. Todo o seu trabalho implica essa mesma consciência do corpo, que é também uma consciência dos seus gestos, um trabalho que é tátil e corporalizado. Os gestos marcados, tornam as ações do corpo visíveis. É esse modo de ver, uma dimensão pessoal na relação com a paisagem que lhe permite não apenas representá-la, mas construir uma nova imagem a partir das suas dinâmicas.

Um modo de ver é sempre um modo de ver particular, uma percepção singular. As imagens criadas são como que tentativas de compreensão da nossa própria percepção. Uma visão

¹⁴ Luís Filipe S.P. Rodrigues em *Desenho, criação e consciência*; Capítulo 4 : Cognição no contexto do desenho – Considerações gerais, p.101, Books on Demand, Editora Bicho-do-Mato, 2010.

¹⁵ Idem.

¹⁶ A propósito da exposição *Silvae*, João Queiroz em conversa com Bruno Marchand. Publicação da Exposição, Culturgest, Lisboa, 2010 – 2011.

que se projeta na realidade e que constitui a nossa relação com o mundo. As imagens revelam sempre algo mais sobre a maneira como vemos o mundo, são como que fragmentos da nossa visão, corporizam uma percepção. A nossa leitura de uma imagem depende também do nosso próprio modo de ver e é por isso que a imagem deve conter em si a sensibilidade de um modo de ver a realidade.

Em conversa com João Queiroz, a propósito da sua exposição *Stanca Luce* (na Fundação Carmona e Costa em 2015), Maria Filomena Molder sintetiza de forma notável esta questão: “(...) *Emerson (Ralph Waldo Emerson) considera que a percepção (não tem nada a ver com opinião) pode aproximar-se do ponto de vista mas é mais forte. O ponto de vista serve a percepção e não o contrário. A percepção é um ato fatal porque nós não controlamos. Há uma história, uma espécie de apólogo que Ernst Jünger conta acerca disso, a relação entre percepção - observação – contemplação. E tem a ver com a relação de uma história narrada a partir do peixe que vai ser pescado, do pescador e daquele que está a observar o pescador. E o peixe que vai ser pescado é a percepção. A percepção é um ato fatal no sentido em que nós não controlamos, podemos educá-lo, mas não controlamos. E a sua fonte não é nenhum ato de vontade, é aquilo a que nós podíamos chamar espontaneidade, instinto, intuição, é uma operação fisiológica, metafísica, cósmica, na qual nós associamos a tudo o que está aqui na terra e a tudo o que nós vemos na terra e imaginamos para fora da terra.*”¹⁷

(fig. 4).

Se, por um lado, como Maria Filomena Molder observa, a percepção é um ato que não controlamos e se, por outro lado, não podemos prescindir dela no nosso trabalho, então é preciso desenvolver dispositivos, ou disposições, que permitam aceder a um outro modo de ver. Segundo João Queiroz, é o nosso próprio modo de ver que necessita da nossa disposição para tal. Em “*O exercício de desenho*



fig. 4
João Queiroz
O Ecrã no Peito, 1999

¹⁷ Filomena Molder em conversa com João Queiroz, Exposição *Stanca Luce*, Fundação Carmona e Costa, 27.06.2015.

e a *disposição para ele*”, o artista fala precisamente dessa disposição tão necessária para o desenho, “*Ver continuamente de outra forma, buscar articulações novas na realidade, constituindo e descobrindo novos objetos possíveis, relacionando e hierarquizando de outros modos o que nos é dado a ver, faz parte do exercício prévio de disposição para o desenho. Desenha-se uma realidade que se vê ou se imagina, mas essa realidade tem de ser constituída previamente pelo ato de ver ou imaginar. Por uma disposição prévia. Não é um ato mental, na acepção corrente da palavra, mas sim uma realização real ao nível da sensibilidade e da imaginação. É também um ato intencional de alguém que se propõe ver de determinada maneira e que realmente vê. Que imagina a forma como vê e vê da forma que imagina. A continuidade do exercício de maneiras de ver e constituir objetos nesse ato de ver é fundamental para o estabelecimento da disponibilidade para o desenho.*”¹⁸

Permitindo-me um parêntesis de extrapolação do assunto aqui abordado, remetendo-o para o contexto do meu próprio trabalho, posso afirmar que para mim o desenho ganhou este novo sentido na minha prática diária de trabalho logo no meu 2º Ano de Licenciatura. O trabalho desenvolvido, a aprendizagem que daí resultou e a experiência pedagógica dos últimos quatro anos tornaram-se fundamentais. (fig.5, fig. 6 e fig. 7).

O desenho tornou-se um meio fundamental para a formulação do meu pensamento, prosseguida numa prática de inscrições de marcas sobre o papel, tendo sempre em conta a experimentação e o processo de trabalho que teve origem e que teve desenvolvimento no espaço de *atelier*. Uma prática que tem como princípio fundamental a sua economia a nível de meios (nos processos e técnicas de inscrição e registo sobre a superfície do papel). O desenho - e a sua prática - possibilitou-me tornar visíveis as imagens que apreendo do mundo e isto porque todo o meu trabalho resulta de uma relação direta e imediata entre a

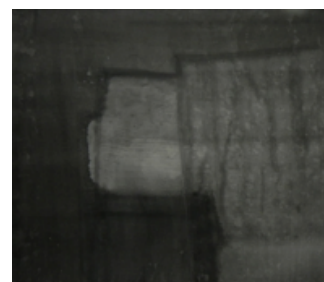


fig. 5
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2011

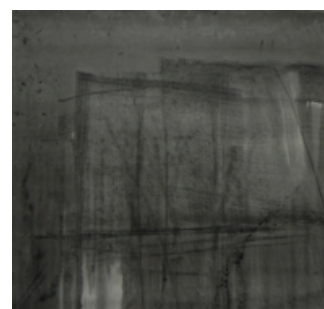


fig. 6
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2011



fig. 7
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2011

¹⁸ João Queiroz, *O exercício de desenho e a disposição para ele*, Lisboa, Julho, 2004.

produção e o seu resultado; relação direta entre os gestos/operações que produz e o seu resultado visível.

(fig. 8, fig. 9, fig. 10 e fig. 11).

É através do desenho que encontro a possibilidade de me colocar no lugar efetivo da construção do meu olhar, numa maior consciência perceptiva em volta e sobre as coisas.

O desenho é algo que está em permanente construção; não tem um fim em si mesmo. É desenvolvimento mas também falha e fracasso. É inscrição que incorpora desenvolvimento, mas que pode estar também condenado à rasura – enquanto reação ao que tinha sido antes inscrito. É neste sentido que o desenho é pensamento em ato: uma mão que desenha e o olhar que se encontra com o mundo. Por esta razão é o desenho indissociável do acontecimento que lhe deu origem. Que está presente em todo o movimento do ato criativo aliado à ideia de tempo. Um tempo que é próprio do desenho, o tempo onde os gestos procuram ser rápidos e que permanecem colados ao seu próprio acontecimento. É também, de certo modo, disto que fala Alberto Carneiro – apesar de o mencionar a propósito do desenho de projeto – quando expressamente refere que *“Ao projetar, ao conceber algo que irá operar sobre uma realidade exterior, desenha-se com o corpo todo e com tudo o que nele se vá agregando, numa totalidade de operações que conduzem ao conhecimento e à sabedoria. Conhecimento que é consciência de saberes e sabedoria que é capacidade de os transformar.”*¹⁹

Um desenho que é aliado à ideia de imediatez, pois ele é de facto o meio mais rápido entre o cérebro e a mão. Para Alberto Carneiro, o desenho é sempre projeto da pessoa. O escultor define o desenho como sendo provavelmente a forma de expressão que melhor sintetiza a nossa relação com o mundo. *“Ele permite-nos, com a elaboração mental, o desenvolvimento de*



fig. 8
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2012



fig. 9
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2012



fig. 10
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2013

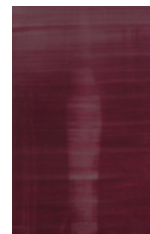


fig. 11
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2013

¹⁹ Alberto Carneiro, *Das notas para um diário e outros textos – Antologia in Desejo e desígnio: Projeto de Desenho*, 1980, p.144.

ideias e a descoberta do que ainda desconhecemos de nós mesmos.”²⁰ E acrescenta ainda que considera o desenho fundamental para o desenvolvimento de uma aprendizagem da consciência de um meio para se realizar e ser. (fig. 12). Alberto Carneiro, caracteriza precisamente o desenho como aquele movimento de fluxo e refluxo que referimos atrás na medida em que a pessoa age e apreende as imagens do mundo exterior em relação a si mesma, como reflexo da consciência sobre os gestos/operações resultantes no interior do seu desenho: “Na projeção, desenha-se para conhecer e transformar. Aqui, o desenho realiza-se na simultaneidade do desejo e do desígnio, mantendo-se a possibilidade absoluta do desejo na realização possível do desígnio.”²¹

O desenho pode ser – e, provavelmente, deve ser, como o defendem os artistas citados – entendido como uma disciplina permanente, uma procura incessante na construção da nossa capacidade para construir algo sobre e a partir da nossa percepção, através da nossa apreensão das imagens e das dinâmicas que vão surgindo ao longo da nossa prática e processo na realização de imagens. Não nos podemos, contudo, esquecer dessa necessidade que surge através da prática, pois apenas desenhamos o que se torna uma urgência para nós mesmos. Nos termos de Alberto Carneiro, a articulação entre desejo e desígnio. “O fundamental não está naquilo que se pensa à priori (...), mas sim no que, pela dinâmica das intervenções, vai sendo mostrado como essencial.”²²

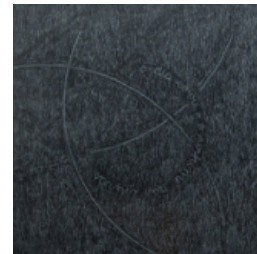


fig. 12
Alberto Carneiro,
Os Caminhos da floresta,
1983-2003.

²⁰ Alberto Carneiro, *Das notas para um diário e outros textos – Antologia* in *O desenho, projeto pessoa*, 2000, p.161.

²¹ Alberto Carneiro, *Das notas para um diário e outros textos – Antologia* in *Desejo e desígnio: Projeto de Desenho*, 1980, p.144.

²² Alberto Carneiro, *Das notas para um diário e outros textos – Antologia* in *Desejo e desígnio: Projeto de Desenho*, 1980, p.146.

II PARTE O PROCESSO

a. As decisões, o tempo e a forma

O processo que aqui pretendemos tratar nesta segunda parte passa pela produção de inscrições gráficas produzidas (e manufacturadas) por ações e gestos sobre a superfície, capazes de revelarem essas imagens *em devir*, ou em formação, capaz de as conduzir a um lugar que é, ao mesmo tempo, o resultado de inúmeras escolhas – que resultam de uma operação voluntária (a vontade da forma) – e o efeito de uma atenção.

O pensamento que acompanha todo este processo de trabalho necessita de condições particulares nas quais os meios para a concretização de uma ideia ou dos gestos que a fixam, permitam uma determinada velocidade (de ataque) sobre a superfície do papel. É nesta medida que o desenho acaba por ser o meio mais imediato entre o cérebro e a mão, o meio que melhor reflete uma certa forma de pensar. As imagens surgem, na maioria das vezes, por intuição. O processo inicia-se pelo agarrar da chapa, colocando-a em contacto com a folha de papel. Surge, então, uma intuição de ir para a esquerda ou para a direita, para cima ou para baixo, não sabendo realmente porquê. O facto é que só depois desta operação é que a imagem se começa a formar. Surgem por vezes, em simultâneo, imagens mentais, imagens que coleciono na memória. Que vão surgindo ao longo do dia e que se tornam, por vezes, possibilidades que depois poderão ser trabalhadas.

É uma prática que se define pelos meios utilizados no processo de feitura do desenho. Trata-se, evidentemente, de um processo que pode ser entendido por via da sua abordagem técnica ²³. Este plano processual pode ser melhor compreendido recorrendo ao o conceito de *bricoleur* ²⁴ de Claude Lévi-Strauss. Esta tornou-se uma noção fundamental para o entendimento do processo de trabalho aqui utilizado. A relação com este conceito, passa, principalmente, pelo uso de instrumentos e operações que o *bricoleur* utiliza. Na caracterização do antropólogo, "(...) *seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os "meios-limites", isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está*

²³ Entende-se técnica no sentido de um certo número de conjuntos de ferramentas e operações utilizadas enquanto processo de trabalho.

Técnica, entendida, enquanto estratégias singulares que são utilizadas e criadas para que o desenho aconteça.

²⁴ Segundo Claude Lévi-Strauss, "*bricoleur é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Caracterizando-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários já elaborados (...)*". Claude Lévi-Strauss, *O Pensamento Selvagem*, [tradução de Tânia Pellegrini] – Campinas, SP : Papyrus, 1989, p. 32.

em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores. O conjunto de meios do bricoleur não é, portanto, definível por um projeto (...)"²⁵

Neste trabalho são fundamentais o uso de ferramentas e operações. Elas constituem estratégias que promovem a concretização de imagens e que tornam possível uma continuidade do trabalho. Não são realizados estudos prévios das imagens que vão sendo feitas. São, alternativamente, preparadas diversas folhas de papel, com diferentes dimensões, de maneira a que cada desenho ou imagem que possam surgir deem continuidade à próxima – ou mesmo que seja a próxima uma negação da imagem anterior. Os instrumentos utilizados não são pensados previamente, numa antecipação ou programa. À medida que a imagem surge vão sendo alterados os instrumentos (se assim se achar necessário) e criadas as possibilidades de continuidade. Interessa-me, particularmente, este conceito do *bricoleur*, para pensar sobre o processo de trabalho, porque o uso dessas ferramentas e operações define (e está intimamente ligado) ao próprio modo do desenho bem como, ao resultado das imagens produzidas.

²⁶ (fig.13, fig. 14 e fig. 15).

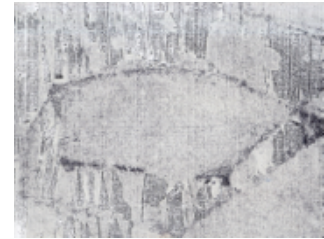


fig. 13
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2014

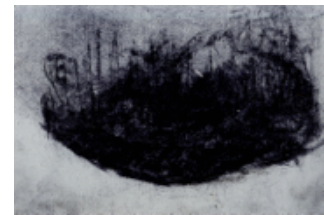


fig. 14
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2014

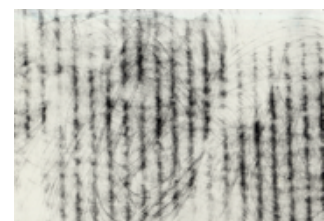


fig. 15
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2014

²⁵ (...)" Claude Lévi-Strauss, *O Pensamento Selvagem*, [tradução de Tânia Pellegrini] – Campinas, SP : Papyrus, 1989, p. 33.

²⁶ Mais à frente no texto, na *III Parte - Notas soltas e exercícios sobre ferramentas e suas operações* são exploradas sob a forma de notas breves algumas das operações e métodos utilizados no processo de trabalho.

b. A fixação das formas: gesto, inscrição e rasura

A ideia de um gesto que inscreve e a própria ação do corpo no ato de fazer é, como vimos atrás, uma ideia fundamental. É de notar que o gesto que inscreve está sempre ligado a uma ideia de rutura, que assim ocorrendo cria novas possibilidades de continuidade no trabalho. Pode, portanto, dizer-se que a procura de imagens no desenho se relaciona com uma procura da relação entre esses estádios do visível e do quase visível das imagens. As imagens podem, por isso, constituir-se como que marcas, limites ou fronteiras.

Neste processo de trabalho do desenho, a intuição que salvaguarda a redução do atrito e que permite o surgimento da imagem, assume um papel fundamental. Mas não se trata aqui de uma intuição entendida como algo de desresponsabilizante nas tomadas de decisão que devem ocorrer ao longo da produção das imagens. Pelo contrário, ela interessa-nos como intuição ligada à ideia de experiência, uma experiência que nos vai informando ao longo de um processo de feitura das imagens. Esta experiência, a par da intuição, só é possível porque trabalhamos. Porque é através das imagens que vão sendo produzidas que o nosso pensamento se torna mais consciente sobre algumas das nossas decisões. O *“pensar e o sentir”* do desenho é assim guiado pelas intuições e pela experiência do processo, ou, até mesmo, pelas experiências que já ocorreram anteriormente. As intuições necessitam de uma particular atenção: é preciso estar atento e *“perceber e agarrar”* essas pequenas intuições que acontecem quando a imagem se começa a formar no desenho. As decisões são tomadas segundo essa atenção particular, responsabilidade daquele que produz as imagens.

É evidente que no ato de desenhar há decisões que são tomadas deliberadamente. Cabe, no entanto, a quem desenha, assumir as suas decisões. Por vezes, acontece focarmos a nossa atenção apenas nas diversas intuições que se manifestam por via da imagem em formação, e as decisões que tomamos daí em diante podem apenas cingir a nossa atenção e foco para essas pequenas intuições, que vamos tendo à medida que são produzidas as imagens. E isto acontece sem ter preocupação se essa escolha/decisão possa ser lógica ou racional. No desenho, corre-se esse risco, é um meio imediato e rápido. É, precisamente, como refere o artista Ângelo de Sousa quando explica o cenário ideal do processo criativo em desenho; *“Ou se faz muitos desenhos e chega ao fim e fica com a sensação de... [hoje*

ganhei o dia, só deitei fora vinte, aproveitei cinco em vinte, foi um dia tremendo]"²⁷. Dialoga-se com esta afirmação de Ângelo de Sousa, porque os dias no *atelier* são maioritariamente mesmo assim.

A experiência vive da intuição, uma intuição que comporta já a análise²⁸. São como tempos distintos para quem faz e produz imagens. O desenho tem um tempo, cada desenho tem um tempo, o seu tempo, que vive de ações intencionais: gestos, inscrições e rasuras na superfície do papel. A intencionalidade é assim movida pela vontade de quem faz. O que nos interessa no desenho é, sobretudo, preservar aquilo que aqui chamamos de intuição, a atenção a essas pequenas intuições que vão surgindo no trabalho. A imagem em formação que vai fornecendo essas *pistas*. Por isso, é fundamental estimular a atenção para esta ideia, uma ideia que tem a ver com a experimentação do ato de fazer, que acaba por se tornar experiência do fazer. Que advém da nossa experiência particular (e autoral).

Nos desenhos há imagens que anunciam produção de forma, mas há também outras imagens que anunciam produção de gestos operativos sobre a superfície do papel. Estas constituem dois tempos do processo e anunciam imagens diferentes. As imagens onde se adivinha a produção de uma forma acontecem, na maioria das vezes, num primeiro momento do trabalho. Com as sucessivas imagens que vão sendo produzidas, os gestos mais clichés são perdidos e abandonadas aquelas imagens mentais que são meras projeções ou antecipações, dando origem a outras, que resultam de inúmeros gestos operativos e ações sobre a superfície do papel. Isto é, o processo e ele vive disso mesmo. É necessário que essas primeiras *imagens-forma* (fig. 16, fig. 17, fig. 18, fig.19 e fig. 20) sejam produzidas numa primeira instância do trabalho, para que



fig. 16
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2015



fig. 17
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2015



fig. 18
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2015

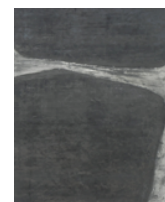


fig. 19
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2015

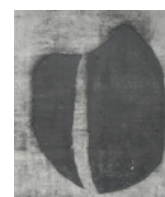


fig. 20
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2015

²⁷ Ângelo de Sousa em Entrevistas Registadas, *Desenho, criação e consciência*, Luís Filipe S.P Rodrigues, p.271, Books on Demand, Editora Bicho-do-Mato, 2010.

²⁸ Intuição ligada ao processo criativo do desenho, o fazer das imagens. *À posteriori*, a análise que fazemos ao observamos os desenhos produzidos.

mais tarde, no próprio processo do desenho, sujam as *imagem-gestos operativos* (fig. 21, fig. 22, fig. 23 e fig. 24) já sem nenhum referente *à priori*. Estas são agora imagens que se vão construindo a si próprias, através desses gestos operativos que ao longo da sua produção deixam adivinhar a sua visibilidade. Trata-se sempre de um processo de desenho que se sustenta em dualidades como, certeza/indecisão, escolha/acaso, tentativa/erro, persistência/abandono e unidade/fragmento. No entanto, estas dualidades existem efetivamente, em si mesmas e são pensadas não para que sejam solucionadas definitivamente, mas porque são elas que alimentam e tornam possível a continuidade do desenho.

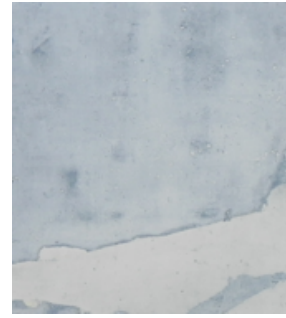


fig. 21
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2015

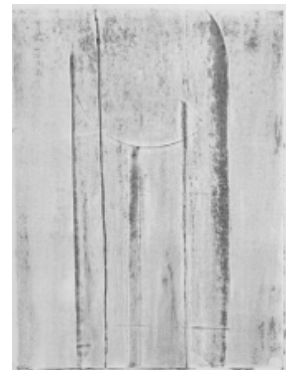


fig. 22
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2015



fig. 23
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2015



fig. 24
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2015

III PARTE

Notas soltas e exercícios sobre ferramentas e suas operações

João Queiroz menciona que *“Há muitas formas de manusear os instrumentos de desenho; (...) não há decerto a melhor, mas convém experimentar e verificar como o simples facto de modificar o modo habitual de manusear um instrumento tem a capacidade de modificar a ordem dos gestos privilegiados do nosso corpo e modificar os intervalos de tempo, ou mesmo o tipo de atenção.”*²⁹

O meu processo de trabalho é, em última instância, uma procura. O meu trabalho vive dessa procura, implica escolhas sucessivas, descobertas, jogo e mesmo a rasura das imagens. De gestos operativos, de inscrições sobre a superfície e de imagens revisitadas nos *Cadernos*. É o desenho que me permite esta flutuação por todos estes lugares que definem as imagens que produzo; é um meio rápido, onde se chega mais rápido para tornar visíveis as imagens que se revelam. Devemos alimentar essa procura com estímulos que possibilitem a continuidade do trabalho. No caso do meu processo de trabalho, as *ferramentas e operações* que utilizo têm servido essa função, permitindo assim a continuidade do trabalho e permitindo também a descoberta *do “pensar e do sentir”*³⁰. Contudo, o uso das *ferramentas e operações* deve ser-se capaz de uma adequação às intuições que vão surgindo no processo do desenho. Deve ser encontrado um equilíbrio, nunca uma sobreposição de uma em detrimento da outra. É fundamental para o processo, que permaneça uma flutuação entre o que são as nossas decisões deliberadas e as intuições; sem nunca dar ênfase a nenhuma em particular. Sendo natural que, *à posteriori* do fazer, ao observarmos as imagens produzidas, que tudo o que são decisões racionais por vezes se sobreponham, mas isso é mesmo outro tempo diferente do fazer.

No fazer das imagens, o uso das *ferramentas e operações* constituem-se enquanto um meio que proporciona e anuncia a pré-formação das formas. É através do meu processo que se começam a esboçar sobre a superfície da folha, as formas que a partir de gestos operativos, inscrições e rasuras, se dá visível a imagem.

²⁹ João Queiroz, *O exercício de desenho e a disposição para ele*, Lisboa, Julho, 2004.

³⁰ *“Nessa medida, quando se começa um desenho, sentir-se-à, na base da sua aplicação, o sentido de evoluir para plataformas superiores, onde o desconhecido passa a conhecido, onde as barreiras de libertação são ultrapassadas, onde a consciência se alarga, onde, no fundo, se encontra o sentido do devir.”* [Luís Filipe S.P. Rodrigues em *Desenho, criação e consciência*; Capítulo 6 : O Contexto da criação – A criação pelo desenho como meio de libertação na procura de sentido, p.174, Books on Demand, Editora Bicho-do-Mato, 2010.]

O desenho apela ao encontro de duas realidades, a realidade do traço ou gesto e a própria realidade da superfície onde o desenho tem origem. O meu processo de trabalho pode ser definido pelo uso de instrumentos; instrumentos/operações³¹ que acabam por ser eles mesmos possibilidades fundamentais que geram as condições e disposição possíveis para que o desenho aconteça. Os fragmentos adiante pretendem, sob a forma de notas soltas, enumerar algumas das ferramentas e das operações que envolvem o processo da prática do desenho.

a. Os cadernos e as outras possibilidades

As possibilidades são imagens passíveis de serem prosseguidas e que por intuição começam a ser trabalhadas sobre a folha de papel. São imagens aleatórias que começaram por ser colecionadas num caderno, para poderem ser vistas e revistas durante o trabalho que é desenvolvido no *atelier*.

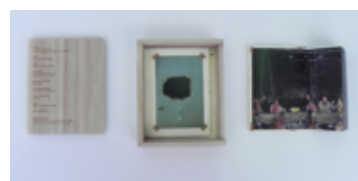
Da série *Cadernos e outras possibilidades* fazem parte o *Caderno I*, *Caderno II* e o *Caderno III*. (fig. 25).

Caderno I, 2014-15

Na imagem sempre me interessou o espaço vazio entre dois objetos. A dada altura, interessou-me o espaço entre arquiteturas, particularmente o espaço que se lia nos limites das arquiteturas recortadas contra o céu pois abria-me inúmeras e fascinantes possibilidades. Foi a partir desse momento que surge o primeiro caderno, na sequência de várias recolhas fotográficas. Dessas recolhas fotográficas, puderam-se retirar modelos para a criação de novas imagens. Esses modelos tinham a ver com a presença num lugar, num determinado tempo com um determinado olhar. A deambulação do corpo pelos diversos lugares, dos quais surgiram as recolhas fotográficas,



Caderno I



Caderno II



Caderno III

fig. 25
Catarina Lopes Vicente
Série Cadernos e outras possibilidades, 2014/15

³¹ Os instrumentos e operações utilizadas fornecem as condições necessárias para que o desenho aconteça. Contudo, terá de se ter em conta, que arrumar o *atelier* pode ser ela também uma operação que contribui para a disposição necessária a ter.

permitiu formar novas imagens constituindo-se como lugares de possibilidades infinitas. Problema a resolver: colecionar formas, recortes, imagens. Conteúdo: Recortes aleatórios do céu, realizados a partir de registos fotográficos.

Caderno II, 2014-15

Problema a resolver: surge a partir de uns desenhos que se iam rasgando à medida que ia fazendo as imagens.

Importante reter: Pressão a mais. Atenção ao papel, pouca ou nenhuma (às vezes acontece). Surgem buracos (que passam a fazer parte das minhas imagens mentais).

Conteúdo: Coleção de buracos. Imagens aleatórias de buracos e de outras coisas que vão aparecendo.

Caderno III, 2014-15

Problema a resolver: Como poderá ou será a forma de um buraco?.

Conteúdo: Coleção de formas circulares. Imagens aleatórias, imagens de análise de células de cortiça e de muitas outras coisas.

Os cadernos surgem, antes de mais, como sendo um lugar onde coleciono imagens aleatórias que por algum motivo a dada altura me suscitam algum interesse. No momento em que trabalho no *atelier* recorro aos cadernos... ou não. Não é uma regra. Eles existem enquanto objetos físicos, permanecem no *atelier*, mas nem sempre recorro a eles, apenas só se me apetecer em certos momentos do trabalho.

b. Objetos estranhos - Instrumentos para marcação

São diversos os instrumentos que utilizo para marcação no desenho. As pedras que transformo dando-lhes uma nova forma e que coleciono, permitem a sua impressão e marcação sobre a superfície da folha de papel.

Objetos estranhos, as chapas, os bisturis, o x-ato, as rodas de motor, os cartões e as espátulas, integram um leque de instrumentos que fazem parte do processo de trabalho e que são fundamentais para a criação de novas imagens.

c. A tinta

A tinta revela os gestos e as ações inscritas sobre a superfície da folha de papel.

A utilização de tintas é restrita, ora consiste numa mistura previamente feita com pigmentos, cola e tinta acrílica, ora utiliza-se apenas óleo. Surge antes ou apenas depois do(s) gesto(s) que concretizam o(s) movimento(s) que dão origem às imagens. A tinta, nos desenhos, inscreve na imagem produzida um aspecto táctil. Um aspecto táctil da imagem.

Nas imagens esse apelo ao tacto³², criado pela tinta, faz com que as imagens sejam quase como marcas ou sintomas de uma presença ou de uma passagem. A tinta nos desenhos confere aos gestos um traço permanente.

d. Estratégias, esquemas e outras maroscas

Tenho, no meu processo de trabalho, algumas estratégias recorrentes. Elas são necessárias à minha própria experiência de trabalho e são fundamentais para uma série de experimentações que dão origem a imagens. São imagens que têm de ser feitas “às cegas”, para que toda a atenção esteja atenta ao gesto e ao acontecimento que lhe dá origem. A expectativa de ver a imagem na sua “totalidade” é sempre um bom encontro. Que gera novos e mais encontros.

A tinta acaba por estar sujeita às diversas estratégias e aos seguintes esquemas:

- O esquema da folha em branco.
- O esquema da folha em branco humedecida.
- O esquema da folha tintada logo de início, numa tentativa de ocultar todo o “ruído” que as placas de madeira do *atelier* vão acumulando.
- O esquema da folha de papel químico que oculta a folha de papel.

Um processo de trabalho necessita de condições particulares, entre as quais, os meios para a concretização de uma ideia ou de gestos que a fixam. As estratégias e esquemas resultam na preparação da superfície do papel, que, posteriormente, passam pelo processo de incisão e rasura através das pedras ou dos objetos estranhos. Acabam por ser estas as ferramentas e operações, os meios utilizados que definem todo o processo de feitura dos desenhos, e que possibilitam as condições necessárias para que o desenho aconteça.

³² Segundo Walter Benjamin, na passagem da visão óptica para uma visão áptica, as imagens são como que estímulos que se estendem a todo o corpo, dando origem a uma percepção onde a dimensão óptica se vê dobrada de uma dimensão táctil, obrigando a uma reorganização do pensamento estético e das relações tradicionais entre o observador e a recepção das imagens.

CONCLUSÃO

O texto acima apresenta-se como uma das inúmeras tentativas e possibilidades de pensar diferentes questões resultantes do trabalho plástico que é desenvolvido. Pode ainda ser definido como um esforço no sentido de identificar e compreender as ideias centrais que definem o meu processo e prática de desenho. Os assuntos nele tratados decorrem diretamente, como não poderia deixar de ser, do meu trabalho artístico. Ou seja, como referimos na nota prévia a este trabalho, a matéria pensada por palavras está diretamente ancorada no trabalho e experiência prática da produção das imagens. Identificar as relações entre ambos, isto é, entre o trabalho ele mesmo e a própria experiência que dele decorre constitui o próprio centro deste breve texto.

O texto possui no seu centro duas linhas principais. A primeira parte teve como núcleo a análise dos modos de percepção envolvidos na identificação do espaço onde a imagem se começa a formar. Ou seja, eles existem no processo de produção das imagens, uma fase na qual estas imagens, tal como as perceberemos, posteriormente, não existem ainda (no sentido em apenas se adivinham e só poderão aparecer depois), mas ocupam já um espaço de *quase* visibilidade. Entrar nesse espaço exige, contudo, uma percepção singular pois essas imagens ficam como que fora do campo perceptivo habitual. O acesso a esse espaço só pode ocorrer através da leitura de sinais que essas imagens *em formação* nos enviam – ou, mais exatamente, nos devolvem, pois temos que as interpelar para que esses sinais se possam manifestar. O processo de ativação desses sinais passa, necessariamente, por uma prática que tenta produzir encontros com esses sinais – que se tornam, assim, acontecimentos. Já a segunda parte teve como foco o próprio processo e prática do desenho que está intimamente ligado à natureza das próprias imagens. É aqui que podemos falar de noções como: gesto, inscrição e rasura, lugares centrais e fundamentais na produção e fixação das formas. O processo aqui tratado passa pela produção de inscrições produzidas (e manufaturadas) por ações e gestos sobre a superfície de papel, capazes de revelarem essas imagens em formação, dirigindo-as para um lugar que é, ao mesmo tempo, o resultado de inúmeras escolhas - que resultam de uma operação voluntária (a vontade da forma) – e o efeito de uma atenção.

O texto centra-se no desenho e sua prática. Este não pode, contudo, ser encarado apenas como uma categoria onde se pretende inserir o trabalho plástico. Por um lado ele é, antes de mais, a linguagem que se escolheu para a prática da construção de imagens. Mas sobretudo não nos podemos, de igual modo, esquecer dessa necessidade tautológica, esse “fazer” que surge através da prática, pois apenas desenhamos o que se tornou, para nós mesmos, uma urgência.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

BERGER, John, *Modos de ver*, Edições 70, Lisboa, 1996

CARNEIRO, Alberto, *Das notas para um diário e outros textos – Antologia*, Assírio & Alvim, Edição 1196, Novembro 2007, Lisboa

CASTRO CALDAS, Manuel, *Dar Coisas aos Nomes – escritos sobre arte e outros textos*, Assírio & Alvim, Lisboa, Dezembro de 2008

GIACOMETTI, Alberto, *Catálogo de exposição, Alberto Giacometti* - Coleção Fundação Maeght, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, 5 de Novembro de 1998 a 31 de Janeiro de 1999, Lisboa

GODINHO, Jacinto, *Reflexo*, Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e cultura, (<http://www.artecoa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemImagem&Menu2=Autores&Slide=47>)

LACAN, Jacques, *O estádio do espelho como formador da função do Eu* in O Seminário, livro 2, *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p.98

LÉVI – STRAUSS, *O Pensamento Selvagem*, [tradução de Tânia Pellegrini] – Campinas, SP : Papyrus, 1989.

MOLDER, Maria Filomena, *O absoluto que pertence à terra*, Lisboa, Vendaval, 2005, p.132

MOLDER, Filomena, QUEIROZ, João, Exposição *Stanca Luce*, (<https://www.youtube.com/watch?v=xaCwCfJNEsU>), Fundação Carmona e Costa, 27.06.2015

QUEIROZ, João, Publicação da Exposição *Silvae*, Culturgest, Lisboa, 2010 – 2011

QUEIROZ, João, *O exercício de desenho e a disposição para ele*, Lisboa, Julho, 2004

RAMA, Samuel, Uma visão efetiva do mundo, texto de trabalho para as Conferências (PAR) Pensar a Representação, Não editado, Esad.cr, Caldas da Rainha 2011

RODRIGUES, Luís Filipe S.P. , *Desenho, criação e consciência*, Books on Demand, Editora Bicho-do-Mato, 2010

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

CASCAIS, António Fernando, *Olhar*, Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e cultura, (<http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemCultura&Menu2=Autores&Slide=140>)

CHRISTIN, Anne-Marie, *Legível/Visível*, Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e cultura, (<http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemLinguagem&Menu2=Autores&Slide=67>)

CUNHA, Tito Cardoso, *Gesto*, Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e cultura, (<http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemLinguagem&Menu2=Autores&Slide=61>).

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *O que é a Filosofia?*, Tradução de Margarida Barahona e António Guerreiro, 1ª edição, Editorial Presença, Lisboa de 1992

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon – Lógica da Sensação*, Tradução de José Miranda Justo, 1ª edição portuguesa, Orfeu Negro, Lisboa de 2011

DUARTE, Susana Nascimento, *Áptico*, Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e cultura, (<http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemImagem&Menu2=Autores&Slide=28>)

GIL, José, «*Sem Título*» *Escritos sobre Arte e Artistas*, 2ª edição, Relógio d'Água Editores, Novembro de 2005

OLIVEIRA, Susana, *Desenho*, Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e cultura, (<http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=Autores&Slide=99>)

PINTO, José Gomes, *Imagem Mental*, Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e cultura, (<http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemImagem&Menu2=Autores&Slide=33>)

PINTO, José Manuel Gomes, *Imaginação*, Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e cultura, (<http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemImagem&Menu2=Autores&Slide=36>)

VIDAL, Carlos, *Sombras Irredutíveis – Arte, Amor, Ciência e Política em Alain Badiou*, Edições Vendaval, Viseu de 2005

ANEXOS



fig. 1
Caravaggio,
Narciso na fonte, 1569
Óleo sobre tela, 113,3 cm x 94 cm.
Galeria Nacional de Arte Antiga, Palazzo Barberini, Roma



fig. 2
Alberto Giacometti,
Mulher sentada na sala, 1952
Grafite, com manchas e apagamentos, papel Cream Wove, 50,1 cm x 32,9 cm
© 2015 Sucessão Giacometti / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris
Instituto de Arte de Chicago

fig. 3
Alberto Giacometti
Duas figuras masculinas e de pé um nú, 1948
Grafite sobre papel Cream Wove, 45,0 cm x 29,0 cm
© 2015 Sucessão Giacometti / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris
Instituto de Arte de Chicago

fig. 4
João Queiroz
O Ecrã no Peito, 1999
carvão sobre papel, 60 desenhos num conjunto de 180, 35 cm x 50 cm
Coleção Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento





João Queiroz
O Ecrã no Peito, 1999 (pormenores)
carvão sobre papel, 60 desenhos num conjunto de 180, 35 cm x 50 cm
Coleção Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento



fig. 5
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2011
Tinta sobre papel, 75,3 cm x 85,8 cm



fig. 6
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2011
Tinta sobre papel, 87,6 cm x 90,8 cm



fig. 7
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2011
Tinta sobre papel, 89,9 cm x 100 cm

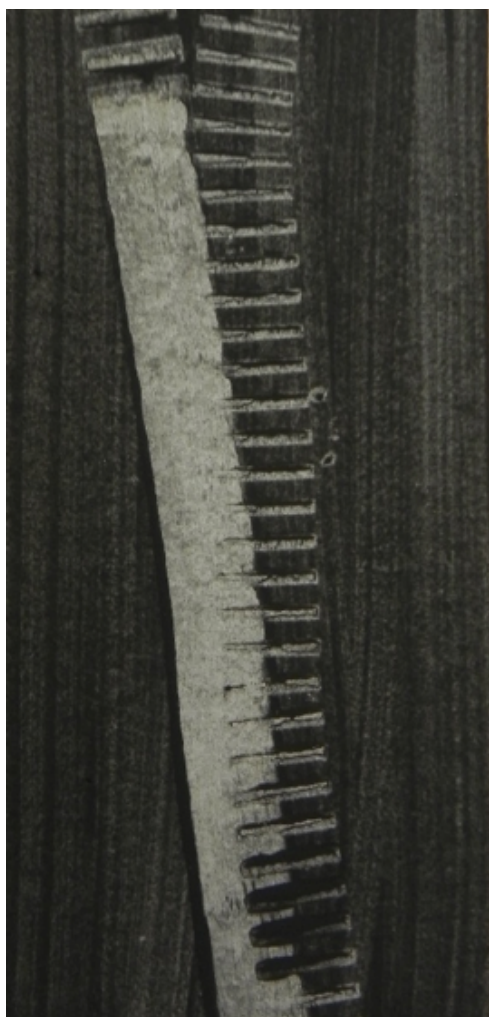


fig. 8
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2012
Tinta sobre papel, 27,8 cm x 13,7 cm

fig. 9
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2012
Tinta sobre papel, 28 cm x 13,1 cm



fig. 10
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2013
Tinta sobre papel, 95 cm x 59,3 cm

fig. 11
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2013
Tinta sobre papel, 94,3 cm x 60 cm



fig. 12
Alberto Carneiro,
Os Caminhos da floresta, 1983-2003.
Desenhos sobre ardósia passados a papel vegetal
canson com grafite por esfregamento em cinco folhas sobrepostas, 70 cm x 70 cm

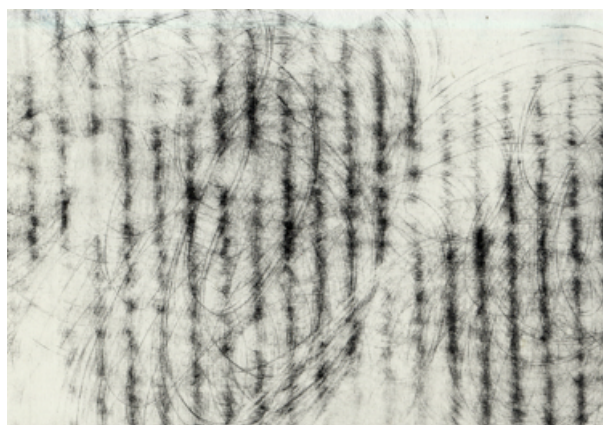
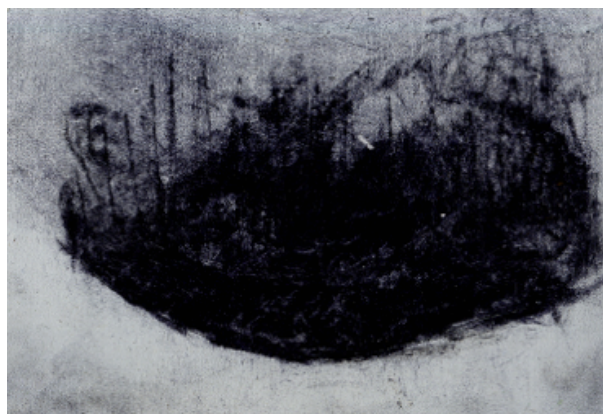


fig. 13
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2014
Papel químico e corrector sobre papel, 10 cm x 13,1 cm

fig. 14
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2014
Carvão e óleo sobre papel, 9 cm x 12,9 cm
Coleção Privada

fig. 15
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2014
Papel químico sobre papel, 8,6 cm x 12,1 cm



fig. 16
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2015
Óleo e grafite sobre papel, 59 cm x 45,3 cm



fig. 17
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2015
Tinta sobre papel, 66,5 cm x 65,7 cm

fig. 18
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2015
Óleo sobre papel, 91,3 cm x 62,1 cm



fig. 19
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2015
Óleo sobre papel, 68,9 cm x 56,1 cm

fig. 20
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2015
Óleo sobre papel, 67,8 cm x 56,1 cm

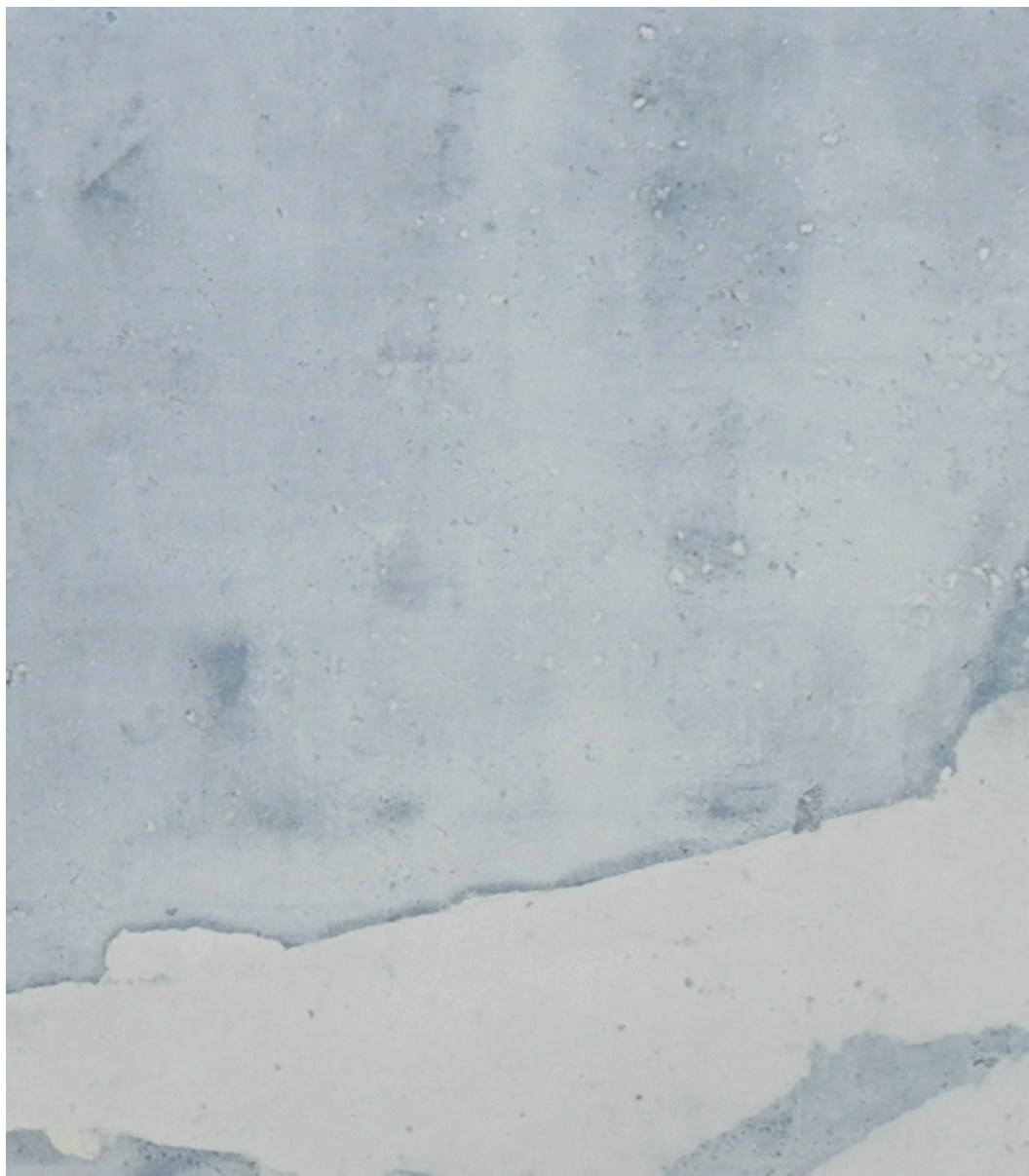


fig. 21
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2015
Óleo sobre papel, 45 cm x 35 cm

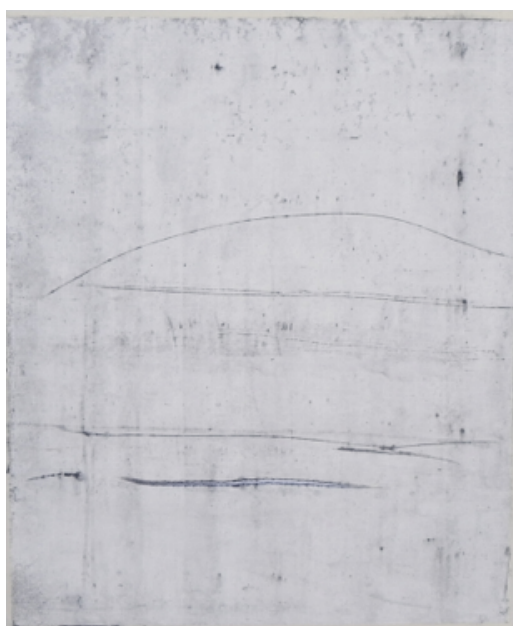
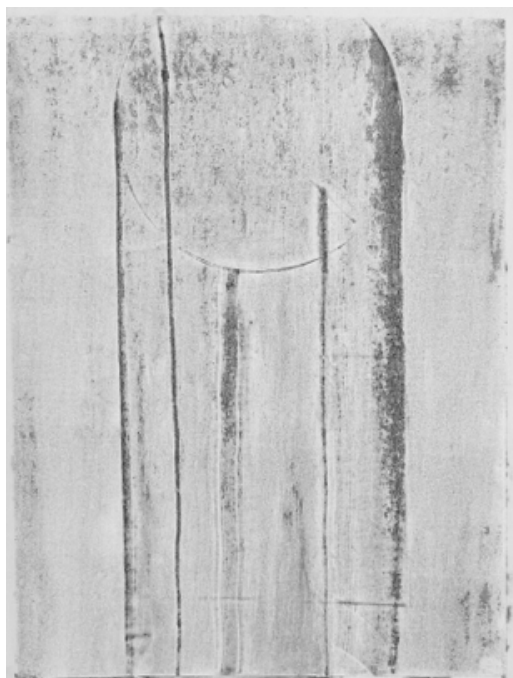


fig. 22
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2015
Tinta sobre papel, 55,8 cm x 42,9 cm

fig. 23
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2015
Tinta sobre papel, 54 cm x 40 cm

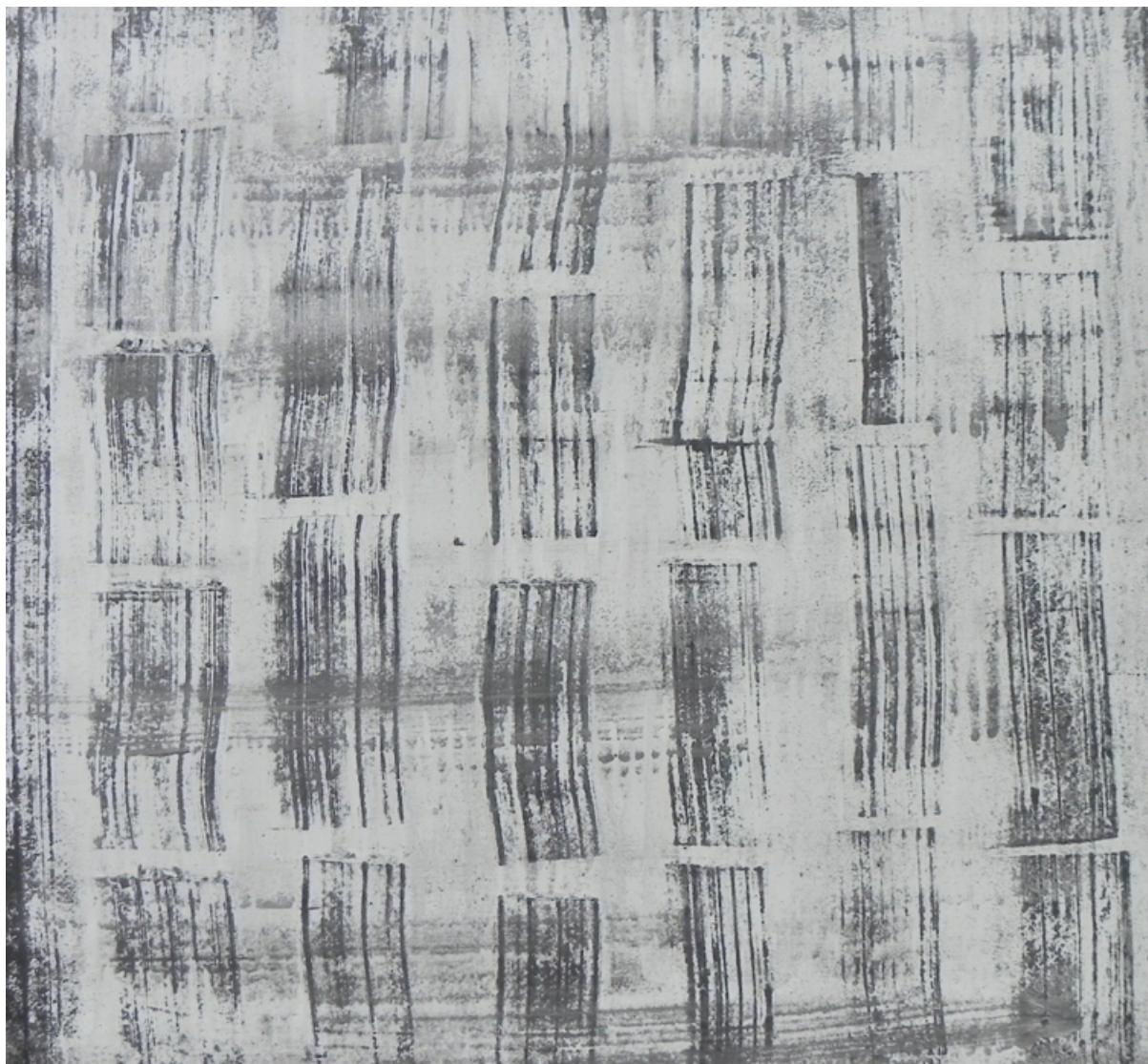


fig. 24
Catarina Lopes Vicente
Sem título, 2015
Tinta sobre papel, 58,7 cm x 63,3 cm



fig. 25
Catarina Lopes Vicente
Série Cadernos e outras possibilidades, 2014/15
Caderno I, Caderno II e Caderno III

ÍNDICE DE IMAGENS

fig. 1 Caravaggio, *Narciso na fonte*, 1569. Óleo sobre tela, 113,3 cm x 94 cm.
Galeria Nacional de Arte Antiga, Palazzo Barberini, Roma

fig. 2 Alberto Giacometti, *Mulher sentada na sala*, 1952
Grafite, com manchas e apagamentos, papel Cream Wove, 50,1 cm x 32,9 cm
© 2015 Sucessão Giacometti / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris
Instituto de Arte de Chicago

fig. 3 Alberto Giacometti, *Duas figuras masculinas e de pé um nú*, 1948
Grafite sobre papel Cream Wove, 45,0 cm x 29,0 cm
© 2015 Sucessão Giacometti / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris
Instituto de Arte de Chicago

fig. 4 João Queiroz, *O Ecrã no Peito*, 1999
Carvão sobre papel, 60 desenhos num conjunto de 180, 35 cm x 50 cm
Coleção Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento

fig. 5 Catarina Lopes Vicente, *Sem título*, 2011. Tinta sobre papel, 75,3 cm x 85,8 cm

fig. 6 Catarina Lopes Vicente, *Sem título*, 2011. Tinta sobre papel, 87,6 cm x 90,8 cm

fig. 7 Catarina Lopes Vicente, *Sem título*, 2011. Tinta sobre papel, 89,9 cm x 100 cm

fig. 8 Catarina Lopes Vicente, *Sem título*, 2012. Tinta sobre papel, 27,8 cm x 13,7 cm

fig. 9 Catarina Lopes Vicente, *Sem título*, 2012. Tinta sobre papel, 28 cm x 13,1 cm

fig. 10 Catarina Lopes Vicente, *Sem título*, 2013. Tinta sobre papel, 95 cm x 59,3 cm

fig. 11 Catarina Lopes Vicente, *Sem título*, 2013. Tinta sobre papel, 94,3 cm x 60 cm

fig. 12 Alberto Carneiro, *Os Caminhos da floresta*, 1983-2003.
Desenhos sobre ardósia passados a papel vegetal
Canson com grafite por esfregamento em cinco folhas sobrepostas, 70 cm x 70 cm

fig. 13 Catarina Lopes Vicente, *Sem título*, 2014
Papel químico e corrector sobre papel, 10 cm x 13,1 cm

fig. 14 Catarina Lopes Vicente, *Sem título*, 2014
Carvão e óleo sobre papel, 9 cm x 12,9 cm
Coleção Privada

fig. 15 Catarina Lopes Vicente. *Sem título*, 2014
Papel químico sobre papel, 8,6 cm x 12,1 cm

fig. 16 Catarina Lopes Vicente, *Sem título*, 2015
Óleo e grafite sobre papel, 59 cm x 45,3 cm

fig. 17 Catarina Lopes Vicente, *Sem título*, 2015. Tinta sobre papel, 66,5 cm x 65,7 cm

fig. 18 Catarina Lopes Vicente, *Sem título*, 2015. Óleo sobre papel, 91,3 cm x 62,1 cm

fig. 19 Catarina Lopes Vicente, *Sem título*, 2015. Óleo sobre papel, 68,9 cm x 56,1 cm

fig. 20 Catarina Lopes Vicente, *Sem título*, 2015. Óleo sobre papel, 67,8 cm x 56,1 cm

fig. 21 Catarina Lopes Vicente, *Sem título*, 2015. Óleo sobre papel, 45 cm x 35 cm

fig. 22 Catarina Lopes Vicente, *Sem título*, 2015. Tinta sobre papel, 55,8 cm x 42,9 cm

fig. 23 Catarina Lopes Vicente, *Sem título*, 2015. Tinta sobre papel, 54 cm x 40 cm

fig. 24 Catarina Lopes Vicente, *Sem título*, 2015. Tinta sobre papel, 58,7 cm x 63,3 cm

fig. 25 Catarina Lopes Vicente, *Série Cadernos e outras possibilidades*, 2014/15
Caderno I, Caderno II e Caderno III.