TEREZA POESTER

Sobre o desenho

RESUMO

São apresentados aqui três textos que podem se articular através de uma idéia genérica de desenho que se particulariza no decorrer da leitura. O primeiro, procura inserir as características do desenho e da pintura como atividades plásticas dentro das artes visuais. O segundo, trata dos procedimentos gráficos e pictóricos para situar o desenho na história da abstração. E o terceiro é um relato dos procedimentos práticos do ato mesmo de desenhar.

PALAVRAS-CHAVE

Desenho, pintura, artes plásticas, artes visuais, abstração.

1

"Tenho muito respeito pelos jovens pintores de hoje que tentam, mais uma vez, inventar um *métier* perdido, como disse Lévi Strauss, e de impedir que o futuro da pintura não esteja todo por detrás dela, como poderíamos às vezes temer, ou por detrás de nós..."

COMTE-SPONVILLE, A.; FERRY, Luc. "Que reste-t-il de la nouveauté quand elle n'est plus neuve?" In: *La Sagesse des Modernes*. Paris: Robert Lafont, 1998. p.373.

2

BOZO, Dominique. *Atelier du peintre*. [Paris]: Ed. Larrousse, 1998. p. 248.

SOBRE O DESENHO

Artes plásticas e Artes visuais

Hoje, desenho e pintura perderam a antiga função representativa e procuram uma nova identidade num mundo saturado de imagens. Neste contexto, cada desenhista ou pintor contemporâneo deve reavaliar constantemente a escolha do seu ofício a partir de seus próprios critérios. Deve legitimar um *métier* perdido¹. O desenho e a pintura são expressões do corpo, registros do gesto humano sobre a superfície sensível. É esta a função exclusiva destas linguagens num mundo onde a tecnologia dispensa progressivamente o trabalho corporal e o sentido do tato é cada vez menos solicitado.

Para melhor compreender as características específicas destas atividades, procuraremos analisar as diferenças entre artesão, artista plástico e artista visual.

Durante a Renascença, a separação entre artista e artesão, dissociou o papel puramente estético da arte, da função utilitária do artesanato. Sabemos que o artista adquiriu o status de criador intelectual e a obra de arte começou a separar-se, já no fim da Idade Média, do trabalho meramente manual do artesão. Desde o século XIV, alguns príncipes pediam os serviços de pintores talentosos e estes recebiam o título nobre de valetes². Assim, na Itália, pintores como Giotto já possuíam um status bem diferente dos artesões medievais. Esta divisão corresponde à cisão entre alma e corpo, que privilegiou o racionalismo e os valores intelectuais do espírito, com o apogeu do humanismo na

Fig 1. - desenho, lápis grafite e lápis de cor 70x70 cm da série *Grades* 2003

Renascença. A imagem do gênio poderoso e a posterior noção romântica do ser sensível e apaixonado contribuíram para mitificar o papel atual do artista.

Até o início do século XX, a história das artes plásticas é também a história das artes visuais. O trabalho do artista, por definição, integrava o trabalho mental e o manual ligado à plasticidade dos materiais, seu volume e suas diferentes qualidades físicas como textura e resistência. Com o desenvolvimento tecnológico e a ampliação das pesquisas pictóricas, artistas emblemáticos como Duchamp, Picabia ou, mais tarde, Beuys criaram um outro tipo de distinção. O artista separa-se novamente do artesão. O trabalho manual hoje não é mais prerrogativa do artista visual. A história abre progressivamente um leque de novos meios de expressão.

Se, por um lado, isso demonstra a vivacidade e o dinamismo das formas artísticas, por outro, mostra uma imprecisão nos conceitos de artes plásticas e de artes visuais. Segundo Jean Gaborit, se o conceito de *plástico* era claramente delimitado para os artistas que tinham necessidade de manipular a matéria para representar o mundo visível, hoje a expressão *artes plásticas*, embora muito utilizada no vocabulário usual, é completamente imprecisa. A palavra *plasticien*, amplamente utilizada na França, se refere atualmente a um campo tão vasto de atividades que os parâmetros se perdem. Após a Renascença, o uso cotidiano tende a definir como artes plásticas tudo o que não reivindica nem às letras, nem às ciências, nem à música³. Etienne Souriau, também considera as artes plásticas como aquelas que apresentam obras sem dimensão temporal de sucessão

Fig. 2 - Desenho, lápis grafite e lápis de cor 60x70 cm da passagem Grades/Jardins de Eragny 2003

3

GABORIT, René. "Arts Plastiques". [S.l.]: Enc. Universalis, op.cit., 1999.

(pintura, escultura, arquitetura, desenho e algumas vezes as artes aplicadas)⁴. No entanto, *performances*, vídeos, instalações ou tantas atividades artísticas que não necessariamente resultam num produto palpável, extrapolam, em muito, essas definições.

Todo objeto ou atitude pode ser legitimado pelo sistema de arte como meio de expressão artística. Assim, se pensarmos arte como substantivo, todas as formas artísticas contemporâneas têm um estatuto de igualdade. Definiremos artes visuais como o conjunto das categorias de atividades que utilizam o espaço visível, real ou virtual. As artes plásticas se tornaram uma destas categorias. Delimitam um campo de ação específico dentro das atividades visuais. A palavra plástico se relaciona, inicialmente, à idéia de modelagem que se associa mais diretamente à escultura. Mas se modelar significa manipular para dar forma, o termo plástico se estende para as formas representadas sobre o plano. O termo artista plástico parece melhor definir os artistas que utilizam o corpo, em contato com a matéria, como meio de expressão. Nas artes plásticas a reflexão se constrói durante o ato mesmo de trabalhar, no contato direto do corpo com os materiais, na reação das diferentes superfícies. Não cortamos a madeira como modelamos a argila ou esculpimos a pedra. Trata-se da

mistura entre o acaso e a intenção, das possibilidades do corpo e da imaginação. É a interação destas duas forças, mental e física, que cria o diálogo essencial no processo de criação das linguagens plásticas tradicionais.

A escolha de pintar implica numa tomada de posição ancorada na tradição do passado⁵.

O artista deve defender o conceito de arte como seu próprio objeto de demonstração, excluindo a pintura que traduz considerações estéticas estranhas a esse conceito, escrevia Kosuth em 1969. No entanto, é a pintura, carregada de heranças históricas, que colocou em discussão a própria definição de arte como representação e ilusão. A arte, condicionada à sua história até a época moderna, é definida atualmente pela filosofia do artista⁶. O artista contemporâneo conta com uma abundância crescente de meios de expressão e suas escolhas se tornam o próprio conteúdo de seu trabalho. Sua filosofia se revela na forma de expressão escolhida e na maneira como esta se inscreve no sistema de arte. Pintar ou desenhar, hoje, representa uma tomada de posição, uma atitude a ser sustentada.

Fig. 4 - Desenho, lápis grafite detalhe da série *Jardins de Eragny*, 2004

5

KOSUTH, Joseph. "Art after philosophy". traduzido em *Artpress*, Paris, n.1, 1973.

Texto escrito e publicado em: *Studio International*, outubro e novembro, 1969.

6

Cf. DANTO, Arthur. *After the End of Art*. Princeton: Contemporary Art and the Pale of History, 1997.

Diferentemente das artes visuais como a definimos, se as artes plásticas testemunham a história da humanidade, testemunham também o desenvolvimento do indivíduo desde a sua infância. É preciso considerar seu papel como parte na construção da personalidade da criança até a adolescência⁷. Assim, as atividades gráficas e pictóricas constituem-se, por natureza, além de linguagens artísticas, em experiências formadoras na construção física e motora do ser. Experiências que, como linguagens plásticas, têm ainda seu lugar no sistema das artes como mercadoria ou objeto de contemplação estética, o que não significa que continuarão cumprindo essa função.

Trata-se de determinar qual a função insubstituível do desenho e da pintura, quando não são mais os únicos recursos para a criação de imagens. No momento em que a escrita e o desenho podem ser abandonados pelo computador, estas atividades manuais adquirem, no desenvolvimento individual, uma função que ultrapassa seu caráter estético. O exercício das artes plásticas tem um papel preponderante como atividade de auto-conhecimento, de socialização e de aprendizagem, porque integra a energia do corpo e da mente. Aumenta sua importância na vida cotidiana, nos ateliês, no trabalho de arte-terapia, na educação artística. O desenho e a pintura falam através do corpo. O contato das mãos humaniza o objeto insensível⁸ e o ser se humaniza pela criação manual num mundo onde o sentido do tato é cada vez mais limitado.

Se compararmos as fases de desenvolvimento da inteligência conforme Piaget (*Six études de psychologie*), por exemplo, e a classificação das fases gráficas segundo Victor Lowenfield (*O desenvolvimento da capacidade criadora* ou *Creative and Mental Growth*) a correspondência é evidente.

Linear e pictórico como processo de abstração

Procuraremos abordar aqui as diferenças mais específicas entre linear e pictórico para compreender porque o desenho, tradicionalmente atrelado à idéia de contorno, ainda resiste ao processo de abstração que se fez, especialmente através da cor e da mancha, na história da pintura.

Sabemos que o desenho constitui a base das artes plásticas, mas sua função social ultrapassa amplamente o campo artístico. Parte integrante no processo de conhecimento, o desenho contribui na aquisição do saber, como suporte de diferentes especialidades: matemática, física, geografia etc. No século XVI, Francisco de Holanda, arquiteto português enviado à Itália, demonstra enfaticamente a necessidade do desenho nos mais variados domínios. Fascinado pelas conquistas da Renascença, tenta convencer Dom João III a implantar a aprendizagem artística no seu reinado. Utilizando argumentos insuperáveis, sustenta a importância decisiva do desenho como tática administrativa em tempos de guerra e em tempos de paz. Por exemplo, através dos estudos fisionômicos, poder diferenciar-se um bom soldado de um bom cozinheiro, e dessa forma, melhor escolher os empregados do reino, ou, através de esquemas gráficos, planejar a organização estratégica das batalhas⁹.

Assim, estando ligado a idéia de projeto, o desenho é a base da percepção concreta e dos processos de abstração do pensamento.

FOCILLON, Henry. *Eloge à la main*, em *Vies des formes*. Paris: Quadrige/Puf, 1996, p.III.

HOLANDA, Francisco de. *Da Ciência do Desenho*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

Organização e comentários de José Feliciano Alves. Francisco de Holanda realizou sua viagem na Itália entre os anos de 1537 a 1541. De volta a Portugal, ele escreveu *Diálogos em Roma* (1548) relatando seu encontro Michel Angel, *Da Pintura Antiga* (1548) assim como *Da ciência do Desenho* (1571).

No entanto, artisticamente, o desenho constituía o esqueleto da representação pictórica, e sua importância foi, em muitos aspectos, subordinada a da pintura. Existe, contudo, do ponto de vista da forma, uma supremacia do desenho. É a forma que define os objetos e assegura a fidelidade da representação. Segundo Kant, a cor é o ornamento da forma, o atrativo adicional que aumenta a satisfação do gosto¹⁰. O contorno faz parte das características essenciais e primárias dos objetos enquanto que a cor, atributo da pintura, é secundária. O desenho, para ele, constitui a verdadeira ferramenta da criação.

Tanto na gravura como no desenho, mesmo os efeitos de passagem entre luz e sombra podem ser traduzidos pelo cruzamento mais ou menos espesso dos traços que conferem diferentes valores entre o preto e o branco, ficando a cor, por assim dizer, ornamento dispensável.

Se desenho e pintura sempre foram aliados indissociáveis na construção do quadro, foi a análise de uma pintura mais sofisticada que, a partir da Renascença¹¹, permitiu a comparação entre o tratamento linear e pictórico, fundamental para a compreensão dos estilos. O linear, característico do *quattrocento* italiano, se torna gradualmente pictórico desenvolvendo-se até as superfícies modeladas do Barroco. As escolas florentina e veneziana apresentam uma relação diferente entre linha e mancha. Para os florentinos, a linha como definição de contornos, não tem a mesma função que para os venezianos que exaltavam o valor da cor e dispensavam mesmo os croquis para pintar. A querela entre Rubens e Poussin no século XVII traz novas considerações sobre a estrutura do quadro. A composição espiral de Rubens gera uma pintura dionisíaca e dinâmica que se opõe à ordem estática de Poussin, baseada na construção ortogonal do desenho. Estas posições influenciaram pintores de diferentes tendências.

O subjetivismo dos pintores românticos, o motivo da paisagem, a valorização da aquarela, a invenção da fotografia, a partir do século XIX, contribuíram para emancipar a pintura do desenho¹². Foi a predominância do tratamento pictórico sobre o linear, desde o romantismo, que levou formalmente a pintura a se desprender da representação. A partir daí, mancha e linha, antes relacionadas à idéia de contorno, passam a funcionar de modo independente, adquirindo autonomia.

Os paisagistas românticos e os impressionistas já privilegiaram as sensações provocadas pela composição das cores e das luzes à precisão das formas estáticas definidas. A pintura ao ar livre dispensa o esboço. As formas se interpenetram através de texturas abertas. A fusão entre figura e fundo deixa passar o ar através das formas fluidas. No entanto, o gesto repetitivo dos impressionistas mostra, nos toques rápidos, um tracejado de desenho. Em alguns quadros de Degas se revela este tratamento através da técnica do pastel que faz o elo entre o gráfico e o pictórico. No fim do século XIX, a influência oriental, ligada à tradição da caligrafia, contribui para a liberação do traço. Os valores gráficos adquirem autonomia nas pinturas de Monet, Van Gogh, Toulouse Lautrec ou Derain. Traços e pontos ganham importância expressiva no processo de desfiguração da pintura.

10

Cf. KANT. *Critique de la faculté de juger* (1790). Paris: J. Vrin, 1968. trad. Philonenko

11

Conceitos analisados por WOLFFLIN em *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, traduzido por C. et M. Raymond. Paris: [s.n.], 1952. (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst* foi publicado em 1915 determinando a partir de então toda a percepção do pictórico).

12

Com a invenção da fotografia se confirma uma percepção do mundo através das manchas de valores entre o branco e o preto. O contorno e a cor, qualidades sempre associadas respectivamente à mancha e à linha, não são mais necessárias. A percepção da fotografia, baseada nos efeitos da luz e da escuridão, nos mostra imagens que dispensam a linha e a cor para traduzir uma percepção do mundo.

Entretanto, entre os artistas abstratos que exploram as possibilidades informais da pintura, o número de desenhistas ainda é reduzido. Já que a linha é, por excelência, uma grandeza abstrata composta de um ponto que se desloca no plano, traduzindo, em si mesma, a idéia de movimento e expressão, por que tão poucos artistas atuais utilizam o desenho como linguagem não figurativa?

Podemos pensar que, influenciados pela tradição da linha que modula a forma, é mais difícil para o desenhista abandonar a figura. É curioso constatar que sua função como contorno tenha predominado às suas características expressivas, na história recente da abstração.

O desenho confere um desprendimento em relação à representação mais importante do que os procedimentos da pintura. Basta observarmos desenhistas de diferentes épocas para percebermos que seus esboços, liberados das dificuldades da apresentação final, se tornam mais experimentais e, portanto, mais próximos dos desenhos atuais, do que suas pinturas.

Avaliemos a predominância da linha, de uma parte, e da mancha, de outra, nos dois grandes eixos da história da abstração: abstração informal e abstração geométrica. De um lado, Kandinsky inicia uma pesquisa baseada nas necessidades subjetivas através do tratamento das manchas. De outro lado, Mondrian, segue a tendência do cubismo no rigor geométrico de suas grades. Nele, a descoberta da superfície bidimensional da tela, com suas leis autônomas, dá nascimento a um tratamento que coloca em primeiro plano o desenho como suporte da pintura. A construção das forças geométricas que antes estruturavam a composição se torna visível para constituir o motivo do quadro. Se alguns pintores se serviram da linha reta regular, com a ajuda da régua, era talvez para afirmar a natureza plana da tela. Observa-se então que na história da pintura do século XX, o aspecto linear prevalece no abstracionismo geométrico, enquanto poucos desenhistas se aventuram no informalismo.

O ato de desenhar

Fisicamente, não acontece a mesma coisa quando pintamos ou quando desenhamos. O traço é uma incisão sobre o suporte. Os cortes de Lucio Fontana sobre a tela ilustram tal incisão¹³. O lápis talha a superfície como a faca de Fontana. O lápis não toca a superfície como o pincel, ele a agrida, a desafia. O lápis, seco e pontudo, arranha a superfície. O contato do grafite sólido sobre o papel estabelece uma resistência ao deslocamento do braço e da mão agindo como uma força contrária ao movimento. Colocado sobre uma base rígida que solicita uma tensão oposta, o desenho estimula a força do pulso e da mão. O toque leve do pincel, ao contrário, acaricia a tela e a pintura penetra lentamente no suporte. A natureza líquida da tinta escorre facilmente sob o efeito da gravidade. A flexibilidade do tecido, estendido no *châssis*, faz movimentar a

8
Cf. DAMISCH, Hubert. *Traité du Traité*. Paris: Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, 1995. Obra editada na ocasião da exposição apresentada no Museu do Louvre pelo departamento de Artes Gráficas.

tela. Quando esta é fixada na parede, é possível utilizar-se as ferramentas pontiagudas do desenho, para obter uma fusão maior entre mancha e linha.

O tamanho do suporte assim que sua posição tem um papel decisivo nas relações físicas do desenho ou da pintura. No grande formato, mais utilizado na pintura, o corpo todo passa a pertencer ao espaço do quadro como se estivesse dentro de um cenário. O pequeno formato, mais propício ao desenho, funciona de forma oposta, como uma janela que distancia o corpo para fora dos limites do quadro. Na posição horizontal a distância do olhar não muda para observar o trabalho, o corpo não se desloca para longe ou para perto. A diminuição do tamanho do quadro e sua posição horizontal incitam ao tratamento do detalhe. Há uma redução na amplitude dos gestos e nas possibilidades dos movimentos. São, sobretudo, a mão e o punho que se movimentam. Na posição vertical do suporte, o corpo é solicitado de modo mais ativo. São dois corpos paralelos que se enfrentam gerando um encontro ou um combate. A posição em pé, vertical, permite o deslocamento do artista ou do observador que se distancia ou se aproxima, entra ou sai do quadro que se mostra em sua situação definitiva, como será apresentado ao observador.

Os expressionistas americanos que trabalhavam suas telas no chão, criaram uma outra relação do corpo e do olhar. Pollock deixava respingar o pigmento caminhando sobre a tela como se fertilizasse um terreno. Assim, se estabelece uma visão aérea do campo pictórico que não é mais governado pela lei da gravidade, todas as áreas têm o mesmo peso visual, o que facilita o preenchimento homogêneo do todo, a composição *all-over*.

Tecnicamente, o desenho e a pintura se constroem por adição de matéria. Esta ocupação do plano, tela ou papel, se faz de modo diferente conforme utilizamos a linha ou a mancha. Uma mancha pode esconder a outra pelo recobrimento sucessivo a partir do fundo em direção à superfície. Se evitamos a utilização da borracha, é para conservar a memória do gesto. No entanto, a borracha é também um instrumento de construção no desenho. Mostrando sua marca, ela acentua o caráter revelador do esboço. Os desenhos eróticos de Rodin ou de Egon Schiele exploram aspectos secretos das figuras pela utilização da borracha. Enquanto Rodin intensifica o traço para acentuar o mistério das manchas apagadas, Egon Schiele esfumaça a linha, deixando quase imperceptível as zonas íntimas das figuras, forçando o olhar a procurar o que fica velado. Para Giacometti, o desenho é, sobretudo, um processo de ensaios e erros, tentativas e acertos. O lápis, que utiliza para traçar, é resistente ao papel. Sua marca fina e silenciosa pede um esforço do olhar. Se utiliza a borracha para apagar algumas zonas do desenho, deixa-as mal apagadas e mostra as reminiscências do primeiro impulso.

A pintura, de um ponto de vista técnico, se faz, geralmente, pela superposição de manchas a partir do fundo, aceitando várias camadas. O desenho se constrói, sobretudo, por justaposições. Por definição geométrica, uma linha e um ponto estabelecem um plano. Todo o sistema de representação bidimensional é baseado sobre dois eixos

lineares. A linha ocupa os espaços do papel através das duas dimensões na rede ortogonal. Assim, um segmento de reta de mesma espessura nos revela um plano único. Mas, se a intensidade e a espessura da linha não são regulares, temos a impressão de diferentes planos. Se a linha como conceito matemático não apresenta espessura, no desenho artístico ela se materializa pela fricção ou deposição dos materiais. O grafite passa do estado sólido e se transforma no pó fixado ao papel por agregação. É pela variação na intensidade e na espessura do traço que se estabelece a modulação da linha e seus diferentes relevos. Uma mesma linha pode passear num espaço de profundidade infinita.

Os pintores chineses¹⁴ traduzem a natureza pela sinuosidade dos movimentos do pulso através dos diferentes tipos de pincéis. Nos croquis dos pintores de paisagens, é esta variedade da linha que determina uma espécie de perspectiva gráfica comparável à perspectiva aérea, estabelecendo as distâncias. Uma linha intensa e espessa representa melhor o que está próximo, contrariamente aos traços fracos ao fundo. Na modulação das formas um traço fino pode desaparecer para deixar brilhar a luz ou se intensificar para esculpir organicamente os relevos.

É graças ao papel e aos materiais secos e limpos que o desenho pode ser transportado facilmente e se adaptar à diferentes circunstâncias. De certo modo, todo mundo desenha. Tracejamos um plano de trabalho, rabiscamos para refletir melhor sobre um problema. O bloco de croquis é como um diário realizado em qualquer canto, um convite à introspecção. O caráter provisório do desenho possibilita a anotação do pensamento. A rapidez, a lentidão, a violência ou a fragilidade do gesto que se revela instantaneamente.