

# **Desmaterialização e Campo Expandido: dois conceitos para o Desenho Contemporâneo**

Elias, Helena. & Vasconcelos, Maria

CICANT Centro de Investigação em Comunicação Aplicada e Novas Tecnologias

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

*IV Congresso Ibérico, VI SOPCOM, VIII LUSOCOM; II Actas Colóquio Portugal-Brasil, Universidade Lusófona*

## **Abstract**

Hoje, o desenho é entendido como uma disciplina que abrange uma variedade de práticas interactivas e multidisciplinares. Durante os anos 50 e 60 do séc. passado, o campo artístico foi-se expandindo e em particular, o enfoque dado à arte-como-processo, permitiu ao desenho afirmar-se também como uma disciplina artística por direito próprio. Esta mudança é, em parte, devida à desmaterialização do objecto artístico, em que se considerou o desenho como uma forma de registar uma acção ou declaração, tal como Sol LeWitt referiu em *Paragraphs on conceptual art*. Este novo enquadramento permitiu assim que outras dimensões do desenho se destacassem. Esta comunicação visa promover uma reflexão sobre a forma como algumas estratégias artísticas, assentes nos conceitos de “campo expandido” e “desmaterialização do objecto artístico”, podem contribuir para enriquecer os conteúdos da prática do desenho e desencadear novas formas de transferir conhecimento, na educação em design. A aplicação destes conceitos serve como estrutura metodológica para exercícios específicos do desenho que poderão incentivar os estudantes a explorar múltiplas soluções, por forma a colmatarem as dificuldades de representação e a encontrarem resultados criativos na solução de problemas. Com base na prática reflexiva faremos uma revisão de algumas estratégias e conceitos vinculados à desmaterialização do objecto artístico e apresentaremos alguns exemplos desenvolvidos na aula, em que

conceitos como o processo na arte, o tempo real das tecnologias video, a documentação ou participação foram aplicados.

**Palavras chave:** desenho contemporâneo, “campo expandido”, desmaterialização do objecto artístico, prática reflexiva

### **Introdução e contextualização**

“Today what constitutes drawing is being revisited as artists exploit the infinite potential of the discipline.” Macfarlane (2007)

Nas práticas artísticas contemporâneas há, como diz Wandschneider e Faria (1999), uma redefinição do desenho que se caracteriza, não só pela conquista de autonomia relativamente a outras disciplinas como também, pela aquisição dum estatuto semelhante. Dexter (2005) refere que agora e pela primeira vez, os artistas podem optar pelo desenho como seu principal e primeiro medium confiantes de que o seu trabalho não sofrerá por esse estatuto. Curiosamente, aquilo que hoje mais se valoriza no desenho é exactamente o que durante tanto tempo foi afastado dos olhos do grande público e separado da obra de arte, para a qual contribuiu conceptualmente: a sua espontaneidade, vitalidade como elemento central da criação, instrumento de pensamento e ideias em vez de representação do real e as suas características potenciadoras da experimentação. Sobre o que deve ser valorizado no desenho na arte contemporânea Morimura *et al* referem entre outros factores a sua capacidade de reflectir as preocupações pós-modernas, de apropriação, fragmentação, indeterminação, a sua capacidade de expressar formas contrastantes através do gesto e da alegoria, o seu potencial para desafiar o que pode ser considerado estético.

O séc. XX, encarregou-se de subverter radicalmente, as hierarquias herdadas das tradições académicas que respeitavam disciplinas, temas, técnicas e suportes, levando ao abandono das categorias instituídas de pintura, escultura e desenho. As propostas artísticas interdisciplinares, onde diferentes áreas se cruzam e complementam, fertilizando-se mutuamente, tornaram obsoletas as taxonomias tradicionais. Como diz

Wandschneider e Faria (1999:13), reconhecendo embora que muitos artistas continuem a trabalhar segundo a tradição:

*“... mesmo quando joga o jogo das disciplinas, a arte contemporânea é por fatalidade histórica indisciplinada. Os artistas já não se regem por regras e convenções ditadas pela tradição, desarticulada ao longo de um século de rupturas e inovações; utilizam a tradição com o conhecimento dos modos como foi sucessivamente reinventada ou subvertida.”*

Passamos a centrar-nos em dois aspectos que constituíram mudanças radicais na disciplina: os conceitos de “desmaterialização da obra de arte” e de “campo expandido”, através de algumas das estratégias artísticas que lhes estão associadas. Procura-se analisar como estes dois conceitos são retomados quando se fala na prática do desenho hoje e de como o desenho na actualidade, beneficiando destes conceitos, aglutina linguagens e perspectivas muito diversas.

No final da década de cinquenta do século XX, o desinteresse pelo recurso à arte perceptual<sup>1</sup> e aos materiais convencionais para a concretização do objecto artístico foi-se acentuando, ao mesmo tempo que se criavam interdisciplinaridades entre vários domínios artísticos. Alguns artistas passaram a desenhar o seu trabalho delegando noutros profissionais a execução. Outros quiseram levá-lo a locais não legitimados pelas instituições culturais e construir novas estratégias de relacionamento com a audiência. Outros ainda, procuraram meios visuais alternativos aos da pintura e escultura, que incluíam a possibilidade de reflectir sobre dimensões como tempo e espaço. No final dos anos sessenta e setenta respectivamente, dois textos eram publicados para procurar explicar algumas das mudanças que ocorreram na criação artística das artes visuais: “*The Dematerialization of the Art*” escrito por Lucy Lippard e John Chandler, para a publicação *Art International*, em 1968, e “*Sculpture in the Expanded Field*” da autoria de Rosalind Krauss, publicado na *October*, em 1978.

Em “*The dematerialization of the art*”, Lucy Lippard e John Chandler falam do interesse dos artistas por trabalhos que enfatizam o processo do pensamento e assinalam a conseqüente perda de interesse pelo objecto artístico. Os autores referem que o objecto

---

<sup>1</sup> Toma-se a definição de “perceptual” como Le Witt a descreve em Paragraphs of Conceptual Art: “Art that is meant for the sensation of the eye primarily would be called perceptual rather than conceptual. This would include most optical, kinetic, light, and color art.”

artístico é um dos muitos aspectos que um trabalho poderia apresentar, alinhando a sua declaração com os escritos de Sol LeWitt, quando este diz que esboços e esquemas podem ser considerados trabalho artístico. Arte como ideia e arte como acção, são apontadas como duas fontes para as manifestações artísticas associadas à desmaterialização do objecto, sendo que, na Arte como Ideia, a sensação deu lugar ao conceito, e na Arte como Acção, a matéria transformou-se em energia e em movimento-tempo. Com estas ideias, os artistas trabalharam novos modelos, entre os quais se incluem a arte conceptual, arte anti-formal, *Land* e *Earth Art*, *Process Art* ou *Body Art*. A transformação dos procedimentos artísticos exigiu também ao espectador uma nova forma mental e participativa de se relacionar com os trabalhos. Em vez de olhar passivamente para uma obra acabada, o observador era convocado a ver e partilhar o meio ambiente com o olhar do artista. Robert Smithson, ao rejeitar a produção de objectos formais, que implicavam a relação tradicional com o espectador, elaborou para o seu trabalho, os conceitos de “site” e “não-site”, que definiam a relação que pretendia com o público: o público fazia parte das suas obras de *land-art*, que eram um site, diferente da galeria, um não-site, onde apenas apresentava os testemunhos documentais da obra (Smithson 1969). *Performances* ou *Happenings*, por exemplo, contemplavam a intervenção dos participantes mas tiveram no filme, vídeo e fotografia, meios poderosos de documentação que permitiam ao mesmo tempo alargar a vida destes eventos. Por exemplo, em 1970, Yoko Ono propôs para a exposição *Information*, no MOMA de Nova Iorque, um projecto em que instruía o leitor a “desenhar um mapa imaginário” e a caminhar por uma rua da cidade seguindo o mapa (Goldberg 2007:125). O material resultante da documentação destes trabalhos era posteriormente editado em revistas, livros de artista, *fanzines*, ou exibido em diversos locais. A arte enviada por correio constituiu também uma forma de divulgar e partilhar trabalho com uma audiência mais alargada.

Durante este período, a noção do que constituía um trabalho finalizado alargou-se também ao processo. O princípio e o fim do trabalho eclipsavam-se no acto de fazer, considerado a massa crítica do trabalho (Butler 2006:86). O processo era então privilegiado como trabalho artístico, em obras que ilustravam a actividade da mente (Williams 2000:85), como eram os “desenhos de exploração que esboçam todas as

possibilidades” (Lippard 1970), as evidentes manipulações físicas nos materiais olhadas como indexes do processo<sup>2</sup>, ou actividades puramente conceptuais, em que o “fazer” era apenas uma operação intelectual<sup>3</sup> (Lee 1999). Entrevistado sobre a arte enquanto processo, Ricahard Serra diria que o Desenho é um verbo: *“There is no way to make a drawing, there is only drawing,” ‘Anything you can project as expressive in terms of drawing – ideas, metaphors, emotions, language structures- results from the act of doing.’*

O vídeo tornou-se um recurso incontornável no discurso construído à volta do processo (Butler 1999:82). Com a utilização da câmara de vídeo *Portapack*, transportável para todo o lado, o vídeo revelou-se um meio poderoso para muito artistas que queriam gravar o seu trabalho enquanto processo. David Hall (1975, in Andrews 2006), referindo-se às particularidades da Vídeo Arte, destaca as suas potencialidades dentro das práticas artísticas não centradas na produção do objecto:

*“(...) no vídeo há um fluxo contínuo de luz dirigido a um sinal (...) que é transportado para a fita. Por causa deste fluxo contínuo, o processo é directamente relacionado com o tempo real contínuo. Considerações sobre o tempo real e justaposições temporais são aquelas que podem ser efectivamente mais exploradas no vídeo. O envolvimento com o meio tem uma racionalidade histórica considerando as recentes movimentações na arte, que vão da arte centrada na produção de objectos para a “process art”, em que o tempo se torna uma substância intrínseca”.*

Rosalind Krauss (1978), no seu ensaio “The expanded field of sculpture”, escreve sobre o reposicionamento da escultura, mercê das mudanças ocorridas na prática artística nas décadas anteriores. Durante estas décadas, a escultura parecia ter mostrado uma “extraordinária demonstração de maleabilidade” mas tornara-se uma categoria difícil de definir e aceitar para a quantidade de manifestações artísticas cujas intervenções pareciam tão diversas. “Era algo em frente a um edifício mas não era um edifício; era algo na paisagem mas não era a paisagem” (Krauss 1978: 36). Esta “condição de negatividade” definia as intervenções escultóricas pós-modernas<sup>4</sup>. A escultura convertera-se num conjunto de exclusões (Krauss 1978: 38). Esta autora define o “campo expandido” diagramaticamente, por expansão lógica de uma série de binários definidos a partir da escultura, configurando um campo que reflecte a oposição original

---

<sup>2</sup> Assim foram interpretados por alguns curadores as séries *Castings*, de Richard Serra.

<sup>3</sup> Como era o caso de alguns trabalhos de Robert Morris e de Richard Serra, em que o material era menos importante.

<sup>4</sup> Artistas como “Robert Morris, Robert Smithson, M. Heizer, Ricahrd Serra, W. De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman são apontados pela autora como pertencentes a esta nova condição.

e ao mesmo tempo a alarga. Segundo Krauss, esta estrutura ou campo converte-se num campo logicamente expandido. O “campo expandido” é gerado pela problematização de conjuntos de pares de opostos, dos quais a escultura é apenas uma das definições que formam o campo: escultura, não-paisagem, “*marked-sites*”, paisagem, “*site-construction*”, arquitectura, estruturas axiomáticas, não-arquitectura.

Também as definições de arte e artista, identidade e comunidade, se revelaram limitadas e redutoras. Uma série de desenvolvimentos teóricos acompanhou estas décadas, na qual se encontravam os estudos culturais, pós-colonialistas e feministas, entre outros. Muitos escritos teóricos foram desenvolvidos a partir destes estudos e influenciaram a prática artística (Foster 1996: 184). Por sua vez os artistas encontravam na arte um meio de ir ao encontro de questões sociais e através do seu trabalho reflectir sobre os problemas que inquietavam os movimentos sociais e que também eram seus (direitos civis, vários feminismos, política *queer* e multiculturalismos). Rapidamente as instituições de arte deixaram de ser definidas apenas em termos espaciais (galeria, museu, centros de arte) para serem enquadradas em termos de práticas e redes colectivas independentes, por outras subjectividades e comunidades (Foster 1996: 184). Como identificou Hal Foster (1996:184) assim passou a arte para o “campo expandido” da cultura, no qual a Antropologia intervem. Em muitos projectos artísticos desenvolvidos a partir destes enquadramentos, o artista agia como um “etnógrafo”.

O conceito de “campo expandido” tem sido utilizado quando se pretende designar processos artísticos que procuram esbater fronteiras entre disciplinas ou alargar os limites de determinadas práticas artísticas. Embora esta noção tivesse sido formalizada por Krauss, em 1978, a ideia de “campo expandido” nas Artes era já praticada desde os anos sessenta tendo sido o adjectivo “expandido” aplicado a vários eventos<sup>5</sup>. O conceito foi também utilizado para legitimar entre outras coisas, o vídeo como arte (Youngblood 1970, *in* Andrews 2006). Mais recentemente, quando o desenho adquiriu o estatuto de

---

<sup>5</sup> George Maciunas Fluxus “Expanded Arts Diagram”, 1966, desenho publicado na *Film Culture*, nº43, Winter 1966, número especial “Expanded Arts”. Stan Vanderbeek escreveu neste número: “Everything expands, in all directions, there is a interconnection between all of the arts, literally between them all, and this is what it is about. I mean, let's say that art and life really should be one, and let's see what happens if we really make them one.” O objectivo deste número especial, dizia um dos seus interlocutores: “era dar aos leitores uma ideia do que se está a passar nas artes vanguardistas do momento e servir como forma de catálogo ao trabalho de alguns artistas envolvidos...Cinema Expandido, Musica Expandida, Gags Expandidos e Readymades, e alguns Happenings”.

disciplina artística por direito próprio, alimentando-se de outras práticas disciplinares, o “campo expandido do desenho” foi alvo de reflexão por parte de diversos autores (Vasconcelos & Elias 2006, Kovats 2006) e objecto de várias exposições e *sites* que resgatavam o conceito<sup>6</sup>. Elias & Vasconcelos utilizaram o “campo expandido” em sentido metafórico para ilustrar as potencialidades interdisciplinares do desenho e a sua capacidade de incorporar linguagens provenientes de outros domínios artísticos. Entendido desta forma, o desenho sai beneficiado, já que se constitui, para além de uma disciplina com resultados, como um domínio de experimentação ou de ideação, transversal a muitas práticas profissionais.

Kovats (2006) investiga como o desenho, depois da segunda metade do século XX, foi alargando os seus limites enquanto as práticas artísticas disciplinares se expandiam. Em particular, Kovats considera que o “campo expandido da escultura” foi a chave para o reposicionamento do desenho, nomeadamente com Richard Serra, que considera como um dos artistas mais praticantes no “campo expandido” do desenho, demonstrando a importância para esta geração (Kovats 2006:16). Isto contribuiu para uma reavaliação dos atributos do desenho hoje, e das suas aplicações e métodos de trabalho.

Já Mackfarlane, situa as práticas artísticas associadas à desmaterialização, como referências fundamentais para o modo como se passou a aceitar o desenho. Isto porque, entre os anos sessenta e setenta se deu uma mudança na percepção das artes visuais, considerando-se de grande importância os trabalhos que registavam uma acção ou um pensamento. O desenho tornou-se o meio eleito para expressar a arte como ideia (Tilley). Para citar Sol LeWitt (1967) e retomar os comentários de Lippard:

*“If the artist carries through his idea and makes it into visible form, then all the steps in the process are of importance. The idea itself, even if not made visual, is as much a work of art as any finished product. All intervening steps - scribbles, sketches, drawings, failed works, models, studies, thoughts, and conversations - are of interest. Those that show the thought process of the artist are sometimes more interesting than the final product”.*

Esta mudança de percepção reflectiu-se também nos museus, galerias e na crítica. O desenho hoje não se reduz a um trabalho auxiliar de pesquisa e é aceite nos meios

---

<sup>6</sup> Também algumas universidades abraçaram recentemente este enquadramento:  
<http://www.expandingdrawing.co.uk/>

institucionais como trabalho artístico e não como modo de expressão secundária. Tornou-se um dos focos da arte contemporânea e é uma disciplina artística com o seu status e instituições próprias. Dexter (2005) explicando o enorme interesse no desenho hoje, refere que os artistas encontraram nele um meio de fugir aos rigores do conceptualismo, post-estruturalismo e teoria crítica. Refere ainda que o seu estatuto considerado inferior, se revelou a arena perfeita para a exploração de noções reprimidas de autenticidade, expressão, narrativa, de irracional, sem regras, sendo o meio perfeito de mostrar experiências e a voz dos outros.

O desenho contemporâneo é um espaço de estímulo à criatividade e à experimentação que aglutina e cruza procedimentos de outras realidades (Vasconcelos & Elias, 2006:71). Se por um lado o desenho hoje, deve em parte a sua posição estatutária aos processos artísticos desenvolvidos durante os anos 60 e que o vieram legitimar como arte (Vasconcelos & Elias 2006:69), no que respeita à sua prática contemporânea, há que destacar que esta disciplina se alimenta de muitas perspectivas e modelos de desenho.

### **«Desmaterialização» e «Campo Expandido» no cenário educativo**

O desenho contemporâneo não está mais limitado ao livro de registo, aos sketches preparatórios, ao lápis e papel (Dexter 2005). Sendo definido como um processo de fazer marcas “*mark-making*” usado para produzir composição baseada na linha, o desenho de hoje vai do monumental ao micro, do conceptual ao 3D, do preto e branco à cor, alargando os seus limites a novas direcções (Vasconcelos & Elias 2006).

No panorama do ensino universitário, o desenho é uma disciplina comum a muitos cursos de artes e design que acompanha o percurso curricular do aluno durante vários anos, contribuindo, a par com outras disciplinas, para a formação do Designer. Deve ser encarado não só como um meio de representação ou visualização de um resultado, mas também como um espaço de experimentação e estímulo à criatividade (Vasconcelos & Elias 2006:71). Sale e Betti (2008), afirmam que o desenho contemporâneo envolve respostas complexas, práticas inovadoras, e a actualização das suas definições. Os exercícios que apresentam em *Drawing: a contemporary approach* procuram enquadrar



o desenho nesta perspectiva, tomando em consideração uma selecção de trabalhos de artistas contemporâneos, que reflectiram sobre os conteúdos propostos nos manuais de desenho. Esta perspectiva contribui, em sintonia com o referido anteriormente, para a prática do “campo expandido” e, simultâneamente, abre campo a uma série de inovações metodológicas no cenário educativo, que têm vindo a ser reflectidas pelos autores (Vasconcelos & Elias 2006, 2006a, Elias & Vasconcelos 2008).

Tomando esta abordagem ao desenho, conceberam-se, para as unidades curriculares constantes do plano do curso de Design, uma série de exercícios e projectos inéditos, a partir dos conceitos de “campo expandido” e “desmaterialização da obra de arte” e das manifestações artísticas que lhe são subjacentes. A incorporação de conceitos respeitou os objectivos dos programas das unidades curriculares. A inclusão de estratégias ligadas ao “campo expandido” e ao processo de “desmaterialização da arte”, pretende sensibilizar os estudantes para a importância da experimentação e do processo, familiarizá-los com o desenho contemporâneo e desenvolver capacidades para descobrirem novas formas de experimentação, com o objectivo de se expressarem e de encontrarem soluções próprias. Trata-se de fomentar a autonomia e a capacidade inteligente de saber organizar dados de modo a estabelecer novas hipóteses de sentido, tal como referia Molina, quando sublinhava que o desenho contemporâneo não se esgota na facilidade dos meios (Molina 2002:56). Todo este processo contribui para que os futuros designers possam responder de forma criativa e inovadora às solicitações profissionais.

Nos estádios iniciais, os alunos aprendem a desenhar com base nas variantes do desenho analógico, com o intuito de desenvolver as capacidades de observação, percepção e análise. A utilização de exercícios recomendados em manuais contemporâneos bem como de exercícios criados pelos autores, com o objectivo de introduzir linguagens contemporâneas no desenho (ancoradas no “campo expandido” e “desmaterialização da arte”), completam a formação e consciencializam os alunos para a valorização das experiências e conhecimentos que vão adquirindo ao longo das unidades curriculares. Referem-se aqui alguns exercícios e projectos propostos, o seu desenvolvimento e os resultados obtidos pelos alunos.

### ***“Partes e pormenores do corpo”: Retrato e Auto-retrato***

Dentro das unidades curriculares de Desenho II e III ,que têm como referente a figura humana, foram lançados os seguintes exercícios: “Partes e Pormenores do Corpo”: Retrato e Auto-retrato e Exercícios de “Representação do Movimento” para Diário Gráfico.

O primeiro exercício tem como objectivo a familiarização dos alunos com o desenho de retrato: organizados em pares, cada aluno desenvolve o retrato do colega com a aplicação dos métodos de observação e análise (anatomia da cabeça, proporções, relação entre partes, modelação de claro escuro). Nos três exercícios seguintes os alunos são encorajados a realizar o seu auto-retrato, com o objectivo de investigarem novas soluções de representação, expandir as potencialidades gráficas do exercício e de incluir também o registo do processo por forma a alargar os seus conhecimentos sobre o desenho contemporâneo. Num dos exercícios, o auto-retrato do aluno é desenvolvido a partir de três fotografias (frente, perfil, a três-quartos) tiradas com a *web cam* do seu portátil. Cada uma das fotografias é projectada, com recurso a um vídeo projector, sobre uma folha de papel A2 colocada na parede. Os alunos mapeiam<sup>7</sup> na mesma folha de papel cada uma das imagens projectadas, utilizando dimensões do desenho como o contorno, figura-fundo, cor ou claro-escuro, para marcar e delimitar zonas de contraste, explorando desta forma as potencialidades das imagens projectadas. A projecção na folha é uma mais valia para a resolução gráfica do exercício, já que é uma estratégia que alarga o leque de possibilidades de representação do auto-retrato e estimula a criatividade individual.

Num outro exercício sobre o auto-retrato, o aluno utiliza, em substituição do espelho, uma câmara de vídeo, que ligada a um monitor, projecta a sua imagem no ecrã, enquanto se desenha. Desta forma os alunos aplicam métodos de representação e análise

---

<sup>7</sup> Neste caso mapear é utilizado no sentido do verbo inglês *Mapping*, considerando-se uma relação estabelecida entre um conjunto de pontos de partida (imagem de luz projectada) e um conjunto de pontos de chegada (a conversão gráfica no papel através do desenho).

do rosto, explorando simultaneamente as potencialidades do vídeo, quer como ferramenta de observação em “tempo real” quer como forma de documentação de um processo. O resultado do exercício não se resume ao registo material em papel, já que se considera também a própria documentação do processo de “se desenhar” como parte do auto-retrato. O documento realizado em vídeo é o registo do momento em que o desenhador se retrata. Um momento que é habitualmente esquecido durante a execução do auto-retrato.

O terceiro deste conjunto de exercícios parte da realização de um *clip* de vídeo no qual cada aluno diz o seu nome. O *clip* tem a duração do nome de cada aluno e é depois exposto na pista de um *software* de edição. Nela estão registados todos os frames que constituem a imagem em movimento e o som correspondente ao seu nome. Cada aluno faz a selecção de um conjunto de *frames* e som correspondente, para projectar numa grande folha de papel. O aluno é encorajado a desenvolver um conjunto de grafismos sequenciais sobrepostos na folha e que correspondem às movimentações do rosto quando pronunciam o seu nome. O resultado é uma mancha gráfica mais ou menos densa, resultante da projecção dos *frames* e da imagem da onda de som. O trabalho é visto como um todo e engloba também o elemento de partida, o *clip* de vídeo.

### ***Exercícios de “representação do movimento” para Diário Gráfico***

Durante o ano, os alunos são incentivados a manter um diário gráfico actualizado, que é entendido como espaço de experimentação, de recolha de ideias e também de desenvolvimento de exercícios realizados na aula. Ao ser proposto o módulo sobre a “representação do movimento”, o diário gráfico foi considerado um sítio de eleição para execução de exercícios relacionados com essa temática.

A partir de verbos que descrevem acções como comer, pensar, caminhar, fechar, entre outros, os alunos são incentivados a desenvolver formas de os representar, baseando-se nas actividades humanas associadas a estas acções. Foram facultados alguns exemplos de diários gráficos e publicações elaborados por artistas cujos trabalhos se relacionavam com a “desmaterialização da arte” e o “campo expandido” (Sol LeWitt, Kiki Smith, Ed

Rucha, entre outros). Para eles estes documentos eram vistos como um local de encontro entre a arte e a vida, sítio de experimentação de técnicas interdisciplinares, documentação de ideias e de registos do quotidiano. A necessidade de representação do movimento, com ênfase no próprio processo que descreve a acção, levou os alunos a explorarem soluções interessantes, como a de expandir o formato físico do diário gráfico, apresentando as acções quotidianas em desenho animado.

### ***A documentação como prática artística***

A unidade curricular de Desenho IV tem como objectivo o estudo da relação do homem com o espaço, nas suas mais diversas dimensões. O trabalho de campo sobre diferentes tipos de espaços e ambiências, complementado com visitas a exposições que reflectam esta relação, fazem parte da metodologia utilizada. Este ano e a propósito da Experimenta Design foi inaugurada a exposição do arquitecto Peter Zumthor, na LX Factory, uma excelente oportunidade de conhecer e vivenciar a sua obra e experienciar os espaços por ele criados, através das instalações fílmicas de Nicole Six e Paul Petritsch. No final da visita, foi pedido aos alunos que organizassem as suas memórias da exposição através duma concretização plástica que poderia assumir as mais variadas expressões, (livro, folheto, cartaz, objecto, peça 3D etc) onde o objectivo central se materializaria na procura de um fio condutor entre si e a documentação recolhida da obra do artista – a obra como objecto de experiência. A organização de informação recolhida exige a prevalência duma atitude reflexiva e criativa fulcral no processo educativo.

### ***Identidade através de práticas artísticas***

Na unidade curricular de Desenho V, antigo curso, o tema “Identidade e através das práticas artísticas” foi um projecto proposto com o objectivo de promover a investigação na área do desenho, onde tanto a conceptualização como a experimentação são consideradas fundamentais no sentido de ligar teoria e prática. Como podemos expressar a nossa identidade (consciente e inconscientemente) através dos trabalhos

artísticos que produzimos? Que reflexões nos sugere a exploração deste tema - identidade pessoal e de grupos?

O tema caracteriza-se pela sua natureza interdisciplinar e tem a ver com uma pesquisa com um enfoque holístico. Os alunos lidarão, continuamente, como futuros designers com várias questões da identidade (identidade corporativa, nacional, de imagem, etc). É um tema privilegiado na área dos estudos culturais, muito se tendo escrito nos últimos tempos, sobre a relação entre o mundo do eu e o mundo exterior bem como sobre o simbolismo da identidade. A socióloga Woodward (2002) refere: “É através de sistemas de representação que criamos um sentido para nós e para os outros. É através destes sistemas que os outros pensam em nós”. Os sistemas de representação são um meio de classificação, expressam o modo como as pessoas acentuam as suas semelhanças e diferenças.

Como metodologias para a execução deste trabalho foram utilizados: Brainstorming sobre o tema; Execução de mindmaps individuais e discussão na turma; Recolha teórica de material para reflexão; Análise de diferentes aspectos da identidade através de obras de diferentes artistas; Focagem em sub-temas: a identidade individual, legal, cultural, social, nacional, de género, de grupos, a identidade do espaço urbano, a identidade na arte através dos materiais usados; Proposta de exercícios práticos com base na reflexão sobre os textos e trabalhos seleccionados, através do desenho, no sentido de “campo expandido”; Exploração e experimentação utilizando práticas artísticas e diferentes técnicas.

Entre os múltiplos trabalhos realizados em que os alunos desempenharam parte importante na proposta de exercícios, referimos o projecto “Dinner Party” com base no trabalho de Judy Chicago. A escolha de Judy Chicago tem a ver com o tratamento privilegiado que a artista dá à identidade de género, o trabalho de investigação aturado que desenvolve na preparação das intervenções e a identidade através da escolha de materiais. Judy Chicago integrou um movimento de arte feminista nos EUA a partir da constatação de que muito poucas obras de arte expressavam o facto de se ser mulher. Os seus trabalhos, controversos e emotivos são facilmente identificados, trabalhando com

materiais reconhecidamente femininos como bordados, cerâmica etc. Produz a instalação *Dinner Party*, nos finais dos anos 60, concluída em 1979. Trata-se dum enorme banquete cerimonial onde convoca 39 convidadas de honra, cuja identidade é expressa através do conjunto toalha (bordados e aplicações), prato, copo, (em porcelana).

A partir desta obra e no seguimento de exercícios anteriores sobre identidade (auto-retrato, viver dentro de uma máscara, bilhete de identidade; caligramas como expressão de subjectividade) foi proposto que cada aluno idealizasse um “Dinner party” (instalação, portfolio, publicação, vídeo, exposição, representações mixed media) convocando personalidades marcantes na construção da sua identidade, vista no sentido dinâmico de Woodward (2002) que prefere acentuar caminhos- “routes” do que raízes- “roots”.

Pretendia-se, por um lado, aumentar a consciencialização dos alunos sobre o tema, que sistemas de representação usam no sentido de se distinguirem dos outros, de que modo esses sistemas evoluíram no passado e como estão agora a mudar? Por outro lado, os estudantes, como refere Westgeest (2004) tornam-se conscientes de que uma grande parte dos seus pensamentos e acções (no dia a dia bem como nas suas capacidades como artistas) consistem em fragmentos das suas histórias de vida (individuais e colectivas) e percursos.

## **Conclusões**

Apesar de ter mantido ao longo dos tempos um papel fundamental de ideação, considerada uma base de trabalho pelos artistas, só recentemente o desenho recebeu um estatuto de centralidade. A enorme alteração produzida nas práticas artísticas a partir de meados do século passado tem obviamente de se reflectir nas práticas pedagógicas e na didáctica do ensino de disciplinas do campo das artes. No desenho contemporâneo as práticas tradicionais coexistem com práticas artísticas muito diversificadas. Questionar e reavaliar as funções e dimensões do desenho à luz de temas levantados pelo pensamento e práticas contemporâneos é um enorme desafio. No entanto, entendido à luz do seu novo estatuto o desenho sai beneficiado, já que se constitui, para além de uma disciplina

com resultados, como um domínio de experimentação ou de pensamento, transversal a muitas práticas profissionais.

O nosso compromisso com o ensino do desenho dentro da prática pedagógica é testemunhá-lo como meio de desenvolver o conhecimento, de refinar a percepção e a intuição tão necessárias à criatividade, de pensar, expressar e comunicar ideias e conceitos. Preocupamo-nos em promover a literacia em artes, em promover o desenho em todas as suas dimensões, em incentivar a experimentação, em articular conceitos e ideias com práticas, em promover a reflexão e espírito crítico. Centramo-nos na procura de processos de trabalho que facilitem o explorar e questionar, que permitam a compreensão do papel da arte na sociedade e em contextos multiculturais, para além do domínio dos aspectos técnicos, que ainda são relevantes para os alunos de design.

### **Referências bibliográficas**

- Barnard, M. (2001). *Approaches to Understand Visual Culture*. Hampshire, 2001
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York
- Butler, C. H. (1999) “Ends and Means”, in *Afterimage: Drawing Through Process* pp.81–112, Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Cambridge: MIT Press
- Dexter, E. (2005) “Intoduction”, in *Vitamine D: New Perspectives in Drawing*. London: Phaidon Press Limited, pp 4-10
- Downs & Marshall & Sawdon & Selby & Tormey (2007) *Drawing between the Lines of Now Contemporary Art*. New York: B. Tauris & Co Ld
- Elias, H. & Vasconcelos, C. (2008) Approaching urban space through drawing: the garden and the neighbourhood, *Sensory Urbanism Proocedings*. Glasgow: The Flâneur Press
- Foster, Hall (1996) “The Artist as Ethnographer”, in *The return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century, An October Book*,. Massachusetts: The MIT press, pp. 171-204
- Goldberg, R (2007) *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*. Orfeu Negro: Lisboa
- Hall, Stuart (1996) “Identidade cultural na pós-modernidade”, in *A identidade em questão*. London pp 7-22

- Krauss, R. (1978) "The Expanded Field of Sculpture". In *October* vol. 8
- Lee, P. (1999) "Some Kinds of Duration: The Temporality of Drawing as Process Art", in *Afterimage: Drawing Through Process*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Cambridge: MIT Press, pp. 25-47
- LeWitt, S. (1967) "Paragraphs in Conceptual Art", in *Artforum* 5, no. 10, pp. 79–83, June 1967
- Lippard, L. (1971) "The Dematerialization of Art" in *Changing. Essays in Art Criticism* New York: E. P. Dutton & Co
- Macfarlane, K. (2007) *The Drawing Book* (ed.) Tania Kovats. London: Black Dog Publishing
- Meigh-Andrews, C. (2006) *A History of Video Art: The Development of Form and Function*. Berg: Oxford
- Molina J. & Cabezas L. & Bordes, J. (2001) *El Manual de Dibujo: Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Madrid: Catedra
- Sale, T. & Betti, C. (2008). *Drawing: A Contemporary Approach*, Belmont: Thompson Higher Education
- Schiffer, M (1999) *The Material Life of Human Beings, Artifacts, Behavior and Communication*, London
- Smithson, R- Una teoría provisional de los no-sitios (1969)  
[www.ub.es/escult/lecturas.htm](http://www.ub.es/escult/lecturas.htm)
- Tilley, A. The Inexorable Rise of Drawing  
[http://www.transitiongallery.co.uk/documents/The\\_rise\\_of\\_drawing\\_Annabel\\_Tilley.pdf](http://www.transitiongallery.co.uk/documents/The_rise_of_drawing_Annabel_Tilley.pdf)
- Vasconcelos, & C. Elias, H. (2006) "O campo expandido do desenho e suas práticas criativas" in *Caleidoscópico* nº7, Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, pp.67-79
- Vasconcelos, C. & Elias, H. (2006a). Questioning Drawing for Designers: Project work as a strategy and examples from the practice. Wonderground Conference, IADE, November 2006,  
[http://www.iade.pt/drs2006/wonderground/proceedings/fullpapers/DRS2006\\_0035.pdf](http://www.iade.pt/drs2006/wonderground/proceedings/fullpapers/DRS2006_0035.pdf)



- Wandschneider, M. & Faria, N. (1999) “Introdução”, in *A Indisciplina do Desenho*. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea, pp 13-31
- Westgeest, H. (2004). “Identity and Materiality: Cultural studies in artistic practice”, in *The Reflexive Zone: Research into theory and practice*. Utrecht: Utrecht School of Arts
- Williams, R. (2000) *After Modern Sculpture, Art in United States and Europe 1965-1970*. Manchester University Press: Manchester
- Woodward, K. (2002). *Understanding Identity*. London