

Tendências contemporâneas do desenho: procedimentos em direção ao espaço e sua prática pedagógica

Tendencias contemporáneas del dibujo: procedimientos hacia el espacio y su práctica pedagógica

Contemporary drawing trends: procedures towards space and pedagogical practices

Jéssica Araújo Becker

Instituto de Artes da UFRGS

E-mail: jessicaaraujobecker@hotmail.com

ORCID: 0000-0003-2069-9608

RESUMO:

Problematização da relação entre a linguagem do desenho e o espaço do ambiente a partir de abordagem metodológica prático-pedagógica e de levantamento histórico, conceitual e referencial prático do tema. Seu objeto de estudo está nos procedimentos do desenho em direção ao espaço, subdividido em quatro operações: desenho no espaço, desenho *assemblage*, desenho instalação e desenho instalado, a partir dos referenciais teóricos Alberto Tassinari, Rosalind Krauss, Diego Rayck da Costa, Edith Derdyk e Fernando Castro Flórez. Os principais referenciais práticos são Rosana Paulino, Chiharu Shiota, Edith Derdyk, Gego e Waltércio Caldas. Este artigo busca apresentar a fundamentação teórica dos conceitos operacionais da pesquisa e alguns dos resultados da experimentação prática aplicada em atividades pedagógicas dirigidas dentro das disciplinas de desenho do curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS.

Palavras-chave: Desenho no espaço. *Assemblage*. Instalação. Práticas pedagógicas.

BECKER, Jéssica Araújo. *Tendências contemporâneas do desenho: procedimentos em direção ao espaço e sua prática pedagógica*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.38610>>

RESUMEN:

Problematización de la relación entre el lenguaje del dibujo y el espacio del ambiente, a partir de abordaje metodológica práctico-pedagógica y levantamiento histórico, conceptual y referencial práctico del tema. Su objeto de estudio es está en los procedimientos del dibujo hacia el espacio, subdividido en cuatro operaciones: Dibujo en el Espacio, Dibujo *Assemblé*, Dibujo Instalación y Dibujo Instalado, a partir de los referenciales teóricos: Alberto Tassinari, Rosalind Krauss, Diego Rayck da Costa, Edith Derdyk e Fernando Castro Flórez. Los principales referenciales prácticos son: Rosana Paulino, Chiharu Shiota, Edith Derdyk, Gego y Waltercio Caldas. Este artículo busca presentar la fundamentación teórica de los conceptos operacionales de la investigación y algunos de los resultados de la experimentación práctica aplicada en actividades pedagógicas dirigidas en disciplinas de dibujo del curso de Artes Visuales del Instituto de Artes de UFRGS/Brasil.

Palabras-clave: Dibujo en el Espacio. *Assemblé*. Instalación. Prácticas Pedagógicas.

ABSTRACT:

The relationship between the language of drawing and the space of the environment based on a practical-pedagogical methodological approach and a historical, conceptual and practical reference of the theme. The object of study is the process of drawing towards space, subdivided into four operations: drawing in space, *assemblage* drawing, installation drawing and installed drawing, based on the theoretical references Alberto Tassinari, Rosalind Krauss, Diego Rayck da Costa, Edith Derdyk and Fernando Castro Flórez. The practical references are Rosana Paulino, Chiharu Shiota, Edith Derdyk, Gego and Waltércio Caldas. This article seeks to present the theoretical foundation of the research's operational concepts and some of the results of practical experimentation applied in pedagogical activities directed within the drawing disciplines of the Visual Arts course at the Institute of Arts at UFRGS/Brasil.

Keywords: Drawing in space. *Assembly*. Installation. Pedagogical Practices.

Introdução

A questão da espacialidade para além do bidimensional e em direção ao ambiente é o mote central do presente artigo, que, sendo resultado de pesquisa realizada em instituição de ensino superior ao longo de três anos (de 21 de novembro de 2018 a 31 de dezembro de 2021), teve sua base metodológica centrada na investigação teórico-conceitual, no levantamento referencial prático e na aplicação pedagógica através de atividades direcionadas em sala de aula.

Na necessidade permanente de aprofundamento, renovação e atualização dos temas e conteúdos oferecidos pela academia, o objetivo geral desta pesquisa está na problematização das relações que a linguagem do desenho vem estabelecendo com o espaço ao longo da história da arte, buscando também sua compreensão pela realização prática de seus processos e procedimentos.

Nisto, o artigo parte de um levantamento histórico e referencial do tema, com recorte temporal marcado entre o período moderno da arte (final do século XIX a meados do século XX) até a contemporaneidade (década de 1960 à atualidade), atrelado a quatro procedimentos operacionais: desenho no espaço, desenho *assemblage*, desenho instalado e desenho instalação. Entendendo que esses procedimentos podem fazer parte dos conteúdos acadêmico-pedagógicos da área de desenho, aqui também são expostos alguns dos resultados da aplicação de exercícios práticos realizados junto aos alunos das disciplinas de desenho na instituição em que se atuou.

Desenho no espaço

A percepção da espacialidade é o aspecto mais significativo da transição da modernidade ao contemporâneo, afirma o professor e crítico Rodrigo Naves (2001). Para pensarmos a espacialidade a partir do desenho, é necessário remontarmos ao período entre o fim do século XIX e meados do século XX, quando o desenho iniciou a saída dos parâmetros até então tradicionais da linguagem

em direção ao que Rosalind Krauss (2006) chama de “tradução” ao espaço. Esse movimento ocorreu com a eliminação do suporte bidimensional e construção de um volume virtualizado, uma vez que, mesmo adentrando o espaço do objeto escultórico, ainda assim eram obras tão planas que só poderiam ser visualizadas frontalmente (KRAUSS, 2006). Uma dessas “traduções” referidas por Krauss é também pela autora defendida como presente nos ditos “desenhos no espaço” do artista Júlio González. O termo “desenho do espaço” foi cunhado e pela primeira vez utilizado por esse artista enquanto trabalhava na execução técnica de uma escultura para Picasso, em 1929, que utilizava diferentes materiais soldados (técnica do metal direto) e colados entre si, como sucatas, molas, formas de sapato, entre outros. Ao longo de sua trajetória artística, González reutilizou e pôde aprofundar conceitualmente e na prática tal termo, sendo esse mais bem compreendido, posteriormente, em sua própria obra do que efetivamente na de Picasso (KRAUSS, 2006). González reiteradamente afirmava seu trabalho dentro desse “novo procedimento” (como assim o chamou), instaurando-o desde suas esculturas soldadas bidimensionalizadas como *Femme se Coiffant* (1931)¹ até suas reflexões ligadas às constelações: “Na quietude da noite, as estrelas apontam pontos de esperança no céu. Estes pontos no infinito anunciam uma nova arte: o desenho no espaço.” (GONZÁLEZ, 1932 In KRAUSS, 2006).

É importante considerar que o período moderno em que González iniciou os procedimentos de desenho no espaço já vinha apresentando, dentre as preocupações do campo da arte e do desenho, o desejo de ruptura com a representação espacial ilusória (provinda da perspectiva renascentista) a favor da tomada do espaço literal (TASSINARI, 2001). Esse intuito teve no cubismo sintético, da década de 1910, executado por Braque² e Picasso³, a intencionalidade da aplicação de um volume no desenho que pudesse retirá-lo de uma planaridade extrema e também liberá-lo da representação perspectiva do espaço. As colagens cubistas, ainda que permanecendo como registro gráfico bidimensional, podem ser percebidas como um primeiro indício do questionamento sobre a planaridade dos elementos que compõem o desenho. Nelas, pela sobreposição dos elementos, a tradicional e longa história do desenho como “inscrição” sobre uma superfície bidimensional é retirada da ilusão perspectiva, a favor de uma construção física e palpável.

Rompendo os limites do plano e dos materiais tradicionais (papel e lápis), essas colagens cubistas abandonaram a ilusão do espaço linear e pictórico, agregando o espaço literal e gráfico. A exploração da volumetria do plano era uma das intenções e ocorria pela utilização de materiais diversos, muitos apropriados do cotidiano, como pedaços de cadeiras, de instrumentos musicais, papelões de caixas usadas, entre outros. Estes se conectavam e se articulavam com o desenho tradicional, promovendo volumes não antes esperados dentro da linguagem do desenho que ali ganhava ainda mais autonomia (DE MICHELI, 2004). Além da colagem, o cubismo sintético trouxera à área do desenho outros modos de expressão e domínio técnico, como a abertura das formas, deixando-as ao infinito; o abandono de seus contornos, que até então eram a marca central da diferença entre a representação gráfica e a natureza, trabalhando apenas com a massa e o volume; a exclusão dos claros-escuros que representavam os volumes, em detrimento do uso de cheios e vazios e do volume real por justaposição e aglomeração de planos físicos de materiais diversos; a negação da representação do espaço perspectivo ilusório, por uma planaridade que assumia possíveis volumes a partir de si (TASSINARI, 2001).

Ampliando ainda mais as direções que o desenho foi adquirindo no período moderno, a percepção espacial que tem o lugar, o ambiente, como elemento compositor da obra fez parte do movimento de muitas proposições construtivista, do futurismo, do movimento Dadá (década de 1920 à de 1940), das intenções de Brancusi, El Lissitzky, Kurt Schwitters, entre outros artistas. Sendo tradicionalmente qualificada como desdobramentos ou “caminhos da escultura moderna”, especialmente após as pesquisas e publicações da teórica Rosalind Krauss, tal percepção poucas vezes que é vista e estudada como originária ou pertencente a outras linguagens, como ao desenho, por exemplo, sendo que também esse possui em sua história contribuições importantes à expansão dos elementos ao espaço.

A corporificação dos elementos fundamentais do desenho, em especial da linha, ao espaço do objeto, diferente da “tradução” das formas de Júlio González e também distinta do desejo de volume do cubismo sintético, foi importante contribuição à ampliação do campo do desenho. Usar a linha como matéria física, seja por fios, arames, cordões ou outros materiais, foi um meio de ruptura com a bidimensionalidade extrema da representação gráfica tradicional da linguagem. Esse tipo de construção esteve presente nas práticas construtivistas russas, em obras como *Spheric*

Theme (1937)⁴ de Naum Gabo e *Construção Espacial 12* (1920)⁵ de Alexander Rodchenko. Nelas, formas geométricas vazadas, muito presentes no aspecto gráfico do desenho, tinham suas linhas corporificadas e direcionadas ao espaço do objeto tridimensional. Esse fator foi defendido por Rosalind Krauss (2006) como sendo o “método construtivista da transparência”, o que se liga, relativamente, ao que Naum Gabo intitulou “esteriométrica” (procedimento que retirava o volume da escultura, exibindo seu núcleo interior), em 1915. Tanto na obra de Gabo como na de Rodchenko, a escultura perde sua massa, recorrendo basicamente à linha, que é proveniente essencialmente do desenho, seu elemento expressivo. O espaço da obra é um vazio (ainda que se mantenha como um objeto escultórico), deixando que a linha seja o contorno, o movimento e o núcleo.

Uma outra percepção que contribui para o pensamento sobre a espacialidade do desenho está nas práticas da *Land Art* (1960-1970), segundo o filósofo e crítico espanhol Fernando Castro Flórez (1999). Em sua teoria, as proposições da *Land Art* trazem do desenho o “deslocamento”, pois a ação de deslocar um material sobre um determinado suporte (o lápis pela folha, a caneta sobre o papel, um galho sobre a areia, por exemplo) é uma das características primordiais da linguagem do desenho. Proposições como *A Line Made by Walking* (UK, 1967) de Richard Long⁶, *Desert Cross* (EUA, 1969) de Walter de Maria⁷, *Whirlpool Eye Storm* (EUA, 1963)⁸ e *Annual Rings* (Canadá, 1968) de Dennis Oppenheim⁹, entre muitas outras, desenharam sobre o solo, sobre a neve, no céu, percursos marcados por linhas. Além disso, Flórez defende a *Land Art* como originária do desenho também pela presença e pelo interesse recorrente das formas gráficas, especialmente as geométricas, como os círculos de *Broken Circle* (NL, 1971) de Robert Smithson¹⁰.

O desenho no espaço é compreendido como um procedimento descendente dessa vanguarda modernista que tomou posição e lugar na contemporaneidade em múltiplas possibilidades. Dar corpo aos seus fundamentos mais básicos, como o ponto e a linha, retira do desenho a condição limitante ao plano, permitindo sua evasão ou invasão no ambiente e na vida, dando a ver e a sentir outras formas e maneiras de ser.

Desenho *assemblage*

Formado por uma rede infinita de conexões e cruzamentos, o desenho *assemblage* trabalha com a expansão da linguagem e de sua autonomia para ser construído. Recorrendo a materiais, suportes, técnicas, apropriações diversas de elementos cotidianos, rompe com fundamentos tradicionais do desenho para transitar entre a poética e a *poiética*. O *modus operandi* vai-se construindo enquanto se realiza, aproximando e hibridizando procedimentos, linguagens e técnicas, tradicionais ou contemporâneos, para conquistar seus objetivos. Sendo composto pela aproximação, justaposição, colagem ou sobreposição de elementos, transpõe os limites do suporte em direção ao espaço, ainda bidimensional, da parede ou do piso em que se constrói, possuindo como característica central a estética da acumulação.

Com influência das colagens cubistas e dadaístas (1913-1920) e se utilizando das conceituações do termo *assemblage*, cunhado e desenvolvido por Jean Dubuffet esse procedimento é descendente de um pensamento iniciado pelas vanguardas modernistas do início do século XX, que instauraram o processo de percepção espacial do desenho para além do plano e da ilusão da perspectiva representacional renascentista.

Das colagens cubistas sintéticas de Picasso e Braque, inúmeros processos e procedimentos foram, ao longo de anos e nas mãos de outros artistas – como Kurt Schwitters, Jean Dubuffet, Claes Oldenburg e Robert Rauschenberg – desdobrando-se e construindo novas conexões, não somente práticas como conceituais. A *assemblage* é um desses procedimentos e, quando pensada na relação com o desenho, três fatores são especialmente relevantes: a) a utilização de distintos materiais e técnicas na colagem por sobreposição, justaposição e acumulação de planos, buscando dar volume à superfície; b) a ruptura e o extravasamento dos limites de formato tradicionais do suporte, especialmente no que se refere ao retângulo áureo euclidiano, em favor de uma noção mais ampla de composição e formato; c) a mistura e a desconstrução de linguagens, extravasando definições e limites conceituais, matéricos, técnicos e processuais em favor de uma conexão mais estreita entre arte e vida.

Nessa direção, o desenho *assemblage* se faz presente na contemporaneidade artística não em uma defesa da autonomia da linguagem, mas em uma percepção e um desejo de expansão e mestiçagem.

O processo criativo da artista contemporânea brasileira Rosana Paulino foi abraçado como referencial central nesta pesquisa da prática do desenho *assemblage* em consonância com conceitos sociais importantes como memória, gênero e raça. Não se fechando em uma linguagem específica e compostos pela aproximação, justaposição, acumulação ou sobreposição de elementos, seus desenhos usualmente transpõem os limites do suporte em direção ao espaço, apropriando-se de materiais diversos do cotidiano e de práticas interdisciplinares para alcançar seus objetivos. Suas séries *As Filhas de Eva* (2011)¹¹, *Paraíso Tropical* (2017)¹² e, especialmente, *Assentamento* (2012)¹³ abordam características ligadas ao hibridismo promovido na *assemblage*, trabalhando com colagem e sobreposição de elementos de diferentes linguagens, como a fotografia, o desenho e a gravura. Também nessas séries, a artista se apropria de imagens históricas, de enciclopédias, entre outras fontes, para compor o que o trabalho solicita em relação, especialmente, à ancestralidade. Por seu desenho *assemblage*, Rosana problematiza e coloca em debate o racismo das teorias científicas criacionistas e poligenistas do século XIV, dando-lhes novos significados e rememorando a importância, especialmente da mulher negra, na construção étnica do povo brasileiro (PAULINO, 2015).

Além da referência em Rosana Paulino, o desenho *assemblage* é investigado, para este artigo, também em práticas desenvolvidas por outras(os) artistas atuantes na contemporaneidade, considerando os aspectos ligados à expansão e ruptura dos tradicionais materiais, suportes, técnicas e estratégias operacionais e comunicacionais. Algumas dessas referências são a argentina Liliana Porter, nas séries *White Reconstruction II* (1990)¹⁴ e *Alice III* (1989)¹⁵; as obras do brasileiro Carlos Asp¹⁶; a série *Reflexões sobre livro* (2015)¹⁷ do brasileiro Andrey Rossi; o trabalho *A Place for Everything* (2004)¹⁸ da venezuelana Nicola López; e a série *Os Meus Desenhos Heterodoxos* (1973-2008) do português Artur Barrio¹⁹.

Desenho instalado

A efemeridade e impermanência do desenho como marca de uma passagem, uma inscrição bidimensional que envolve o entorno como parte de seu fazer, é a característica principal do que nesta pesquisa entendemos como desenho instalado. Sendo sempre construído *in loco*, sobre um plano bidimensional específico (parede, solo, teto), seja interno ou externo, de um espaço institucionalizado, esse tipo de procedimento contemporâneo se difere do desenho *assemblage* ao não utilizar procedimentos de acumulação, justaposição ou sobreposição (ainda que faça, recorrentemente, uso da colagem); e também é distinto do desenho instalação, que veremos adiante.

O desenho instalado mantém configurações tradicionais da linguagem, como a inscrição sobre um plano bidimensional, porém adquire complexidade ao escolher como suporte elementos arquitetônicos específicos, que podem ser entendidos apenas como plano de inscrição, bem como *site-specific*.

Quando o desenho instalado utiliza paredes, solo e teto de espaços expositivos apenas como suporte, ele está a aproveitar a bidimensionalidade desses recursos como plano ou superfície de inscrição. Questões específicas do espaço, sejam elas formais, conceituais ou simbólicas, são pormenorizadas ou desconsideradas. Trabalhando com a efemeridade, uma vez que após o período da exposição será apagado, esse modo de atuação enfatiza as questões gráficas e o conteúdo da proposição em si, de forma externa ou deslocada das particularidades do local, como se a parede fosse uma grande “folha/tela em branco”. O local onde estiver tal “folha em branco”, que é a parede de um espaço expositivo, não é relevante para os níveis conceituais/simbólicos do trabalho, apenas sua fisicalidade (textura, dimensões e iluminação, em especial).

Nessa direção, entende-se nesta pesquisa que a série *Wall Drawings* (1969-2007)²⁰ de Sol LeWitt, faz jus a esse procedimento, uma vez que utiliza a parede como suporte plano ideal para o desenho, indiferentemente de se ela se encontra dentro do Museu de Nova York ou de qualquer outra instituição de arte. Explorando os aspectos físicos ligados especialmente aos eixos ortogonais (verticais e horizontais) e à singeleza do desenho de linha (em especial) inscrito sobre paredes, LeWitt instigava à valorização das questões da arte conceitual que buscava instaurar, externas às especificidades da parede, mas ligadas ao local expositivo institucionalizado. Duas dessas questões são a

desconstrução do objeto (saindo da configuração moderna do desenho sobre papel e também rompendo com o mercado de arte, pois, na parede, seus trabalhos não podiam ser vendidos como objetos) e de autoria (pois os desenhos na parede são realizados por artistas ou voluntários que seguem um “roteiro” de LeWitt).

Também Artur Barrio utiliza uma parede e caneta hidrográfica para “tomar anotações” de seus afazeres, pensamentos, esboços, rascunhos, horários, em *Trabalho de Lugar Nenhum* (2003)²¹. Como um diário de artista ampliado em dimensões e expandido em recepção, uma vez que permite que um número grande de pessoas possa acompanhar sua construção e conhecer o mais íntimo do artista, essa proposição, realizada durante a 4ª Bienal do Mercosul, e com derivações em outros espaços expositivos, inclusive na 54ª Bienal de Veneza (2011), coloca em seu próprio nome a desvinculação do desenho com o espaço específico, utilizando a parede apenas como suporte do diário.

Outros artistas e trabalhos que recorrem a esse procedimento do desenho instalado, tomados aqui como referenciais práticos a esta pesquisa, são a norte-americana Swoon, como na série *Swimming Cities of Switchback Sea* (2008)²²; *Situação de Risco* (2018)²³ da gaúcha Claudia Hamerski; a série *Landscape X: Under Construction* (2011)²⁴ da venezuelana Nicola López; o trabalho *The Rebellion of the Dead* (2019)²⁵ da indiana Nalini Malani; e o trabalho *Twins* (2019)²⁶ das nigerianas Ruby Onyin-yechi Amanze e Wura-Natasha.

Já na perspectiva *site-specific*, o desenho instalado pode estabelecer um contato com o espaço expositivo, seja ele institucionalizado ou não, incorporando as questões simbólicas, conceituais e também formais que esses espaços apresentam. Segundo Miwon Kwon (1997, p. 3), um trabalho *site-specific* se configura desta forma:

Fosse dentro do cubo branco ou no deserto de Nevada, orientada para a arquitetura ou para a paisagem, a arte *site-specific* inicialmente tomou o “*site*” como localidade real, realidade tangível, com identidade composta por singular combinação de elementos físicos constitutivos: comprimento, profundidade, altura, textura e formato das paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito; características topográficas particulares. [...] a arte *site-specific*, quer interruptiva ou assimilativa, desistiu de si própria por seu contexto ambiental, sendo formalmente determinada ou dirigida por ele.

O posicionamento do desenho instalado de caráter *site-specific* quebra ou descontinua os elementos arquitetônicos estabilizados do local. Sobre isso, o artista e pesquisador Diego Rayck da Costa defende parte de sua produção prática realizada durante o mestrado no PPGAV-CEART/Udesc, dissertando sobre o processo criativo que envolveu a série *Homens-de-nada* (2009)²⁷, em que desenhava humanoides de pequena dimensão diretamente nas paredes do espaço expositivo:

Para cada montagem e instalação dos trabalhos *Homens-de-Nada* era necessária uma experiência presencial no local que não era definida por nenhum método preciso, mas por um conjunto de percepções e escolhas. Apesar de aparentemente arbitrárias, ou pelo menos intuitivas, as intervenções muito discretas destes trabalhos acabavam apontando áreas negligenciadas da percepção comum do espaço, “sobras” deste espaço, ou seja, paredes, degraus, vãos, quinas, que tinham uma presença secundária, mas essencial para a consolidação do “espaço principal” e das zonas de visibilidade privilegiada. [...] O que se mostrava como possibilidade ainda aberta e motivadora era justamente a investigação destas situações variadas, destas zonas negligenciadas ou obscuras, ainda que constituintes de nossos espaços cotidianos mais banais, através do desenho. O desenho como forma de acessar reações de estranhamento possíveis em um determinado espaço. (COSTA, 2009, p. 46-50).

Neste trecho de sua pesquisa, Costa afirma pontos importantes do desenho instalado *site-specific*: a necessidade da experiência do espaço, presencial e prévia, que será utilizado como suporte nos desenhos; o protagonismo que o desenho instalado proporciona aos espaços negligenciados do lugar, como um rodapé, uma quina, etc.; as múltiplas possibilidades de exploração do espaço físico na desconstrução de percepções ou modos de recepção tradicionais, permitindo a presença do estranhamento, tanto no que diz respeito ao desenho quanto ao que diz respeito ao lugar em si.

Como *site-specific*, a visibilidade ou o protagonismo que as especificidades dos elementos arquitetônicos constroem com o desenho instalado promovem relações de dependência. Percebemos isso em trabalhos como *Vórtice* (5º andar do edifício da Eletropaulo/SP, 2004)²⁸ e *Abissal* (Atlas Sztuki, Lodz/Polônia, 2010)²⁹, da brasileira Regina Silveira: ainda que não sejam desenhos inscritos diretamente no solo dos espaços expositivos, mas sim impressos em vinil adesivo, o que se vê são desenhos de espelhamento, em anamorfose, das janelas do ambiente, configurando, desse modo, a dependência que não permite a existência do trabalho fora dali.

Sob essa conexão íntima entre o desenho e o espaço no viés *site-specific*, Diego Rayck da Costa descreve o processo criativo de seu trabalho *Locus Suspectus* (2009), permitindo-nos conhecer as percepções do artista na condição de criador:

Nestes trabalhos o desenho se relaciona com o espaço expositivo de forma mais imbricada do que a série *Homens-de-nada*, pois envolve desenhos que se referem ao próprio espaço, criando sobreposições de versões, referências e experiências de um lugar específico. Além de conduzir a esta formulação, *Locus Suspectus* insinua a ideia de um lugar que, mesmo familiar, não é de todo conhecido, não apresenta um mapa preciso nem pode ser acessado através de uma rota clara, restando indicações de desvios e outros acessos. [...] diferentemente de uma obra menos vinculada ao seu local expositivo e em um espaço de uma institucionalização já consolidada, estes trabalhos explicitam um tipo de relação na qual a obra intervém e se confunde com o espaço. Esta relação provoca a demanda por uma atenção diferenciada a esta situação arquitetônica [...] (COSTA, 2009, p. 195-196).

Costa acrescenta aqui a potência do apontar ao espaço entorno não como algo exterior ao desenho, mas como parte tão íntima dele que permite estar no lugar dele; mais do que suporte ou superfície, atuando no nível simbólico e conceitual do trabalho.

Em direção semelhante, a série *Five Stories* (2005)³⁰, da norte-americana Swoon, incorpora no desenho instalado não somente os significados da parede e do local onde é realizado, mas também o contexto envolvido na produção do trabalho:

Five Stories foi um projeto colaborativo que uniu arte-terapia, narração de histórias e murais públicos como forma de abordar a natureza cíclica do trauma não curado. Os participantes do programa de arte da Penitenciária *Graterford* da Filadélfia *Mural Art*, do programa *Guilds Restorative Justice* e residentes do centro de reabilitação de drogas da *Interim House*, todos na Filadélfia/EUA, trabalharam compartilhando suas histórias de vida e superação, através de oficinas de desenho que incluíam autorretrato e criação de mitos e fábulas para contar a história de experiências passadas e presentes. (SWOON, 2005).

Os autorretratos produzidos nas oficinas foram colados e se tornaram murais públicos na área externa do centro de reabilitação, construindo uma conexão muito íntima entre o espaço, a representação, o representado e o público, expandindo o desenho instalado ao nível contextual de atuação.

O desenho instalado, como se vê, possui ampla gama de possibilidades, tanto expressivas como técnicas e conceituais, configurando-se também como importante tendência contemporânea do desenho.

Desenho instalação

No ano de 1942, o artista Marcel Duchamp, influenciado pela corrente surrealista e dadaísta da arte, realizou a proposição *Mile of String* (1942)³¹ na abertura da exposição *First Papers of Surrealism*, em Nova York. Nesse trabalho, o artista utilizou 1610 metros de fio contínuo entrelaçado entre as obras expostas, o que interferia no espaço da galeria, dividindo-o e limitando o trânsito. Essa “trama” de linhas formava uma espécie de desenho: o espaço da galeria e o local onde cada obra se encontrava formavam os elos do caminho percorrido pela linha. Nesse sentido, *Mile of String* de Duchamp inaugurou uma percepção ampliada sobre o desenho que, dessa vez, consolidava em matéria, em corpo, um dos seus elementos mais característicos e primordiais: a linha. Desenhando com o fio, não sobre um plano, bidimensional e limitado por suas margens, mas sim sobre o espaço ambiental da galeria, que nesse caso expunha pinturas surrealistas, o trabalho de Duchamp leva o elemento base da linguagem do desenho, que é a linha, para além de qualquer expectativa.

A corporificação da linha do desenho em intenções similares, ainda que influenciada por outras correntes artísticas (construtivismo russo e abstracionismo geométrico), construiu a carreira da artista Gego (Gertrud Goldschmidt) entre as décadas de 1940 e 1990, na Venezuela. Trabalhando a partir do desenho, uma vez que foi uma artista multidisciplinar, a linha de Gego se “emancipou” da superfície planar para ganhar fisicalidade no espaço (MARTINS; PEDROSA, 2019). Sobre esse processo de saída da bidimensionalidade e corporificação da linha, a curadora e crítica Iris Peruga (2001) afirma:

A partir de 1969 Gego [...] comienza a realizar dibujos con líneas entrecruzadas formando redes planas y moduladas. Desde entonces, con mayor flexibilidad configura espacios diferentes según sea la asociación y los enlaces de las redes, creando un universo de conexiones. De ello dan testimonio sus obras llamadas Reticuláreas, Troncos y Esferas, que caracterizan esta fase de su trabajo y por la cual es más conocida. Esta época prepara el camino para un tránsito más libre en su quehacer artís-

tico, cuando a partir de 1976 abandona toda idea de composición preconcebida con los llamados Dibujos Sin Papel y más tarde, con sus Bichitos, para los que usa material de desecho en composiciones aparentemente arbitrarias.

De sua extensa obra, chama atenção a série supracitada, *Dibujos sin papel* (1976-1987)³², na qual a artista buscara a dissolução das formas, dos volumes e dos planos do desenho em direção ao espaço. Esses trabalhos eram derivações das retículas espaciais que a artista vinha desenvolvendo e que traziam a busca incessante pela transparência e pela estrutura no espaço e através deste. Diferente de *Reticularias* (1969)³³, *Dibujos sin papel* negava o “estudo/esboço” prévio à construção do trabalho e não utilizava hastes metálicas especialmente compradas e fabricadas para os trabalhos, mas se apropriava de materiais com aspectos marginais como antenas de tv, arames de fios elétricos, entre outros. Em *Dibujos sin Papel*, a artista assume as relações que estabelece entre as construções desses “objetos” e “instalações” com a linguagem desenho, influenciada pelo abstracionismo geométrico, porém “agregando elementos do corpo e da vida às purezas da geometria e da abstração [...] desestabilizando a fria e sisuda objetividade construtiva e concreta” (MARTINS; PEDROSA, 2019, p. 11).

Os processos de diluição das categorias e do objeto artístico, surgido nas décadas de 1960 e 1970, acentuaram as práticas do desenho no espaço e puderam trazer a este um desdobramento e paralelismo conceitual com o termo “instalação”. Este foi pela primeira vez utilizado para fazer referência ao trabalho de Dan Flavin, em 1964, tornando-se fundamental para a compreensão da produção artística da segunda metade do século XX até a atualidade. Ainda que defendida como decorrente da área da escultura (KRAUSS, 1998), a instalação, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970, se firmou pela ruptura com a hegemonia do mercado de arte, com o espaço institucionalizado, com o objeto-produto e com o público-espectador. Outras de suas características centrais estão na relação íntima com o espaço como parte da proposição, na efemeridade das propostas (colocando o tempo em questão) e na interação direta ou indireta do público, não como espectador passivo, mas sim participe ao se inserir e interagir (seja com sua presença ou com ações) na proposição. Ela estabelece a interação completa entre a ideia, o espaço, os elementos e as relações existentes entre estes, priorizando, assim, acima de uma análise sobre um aspecto ou meio específico do que se vê, a percepção holística da proposição. Ela constrói uma nova arquitetura, que está para ser experimentada e habitada pelo espectador que dela participa, direta ou indiretamente.

As questões características da instalação e a corporificação dos elementos fundamentais do desenho, especialmente a linha, também são aqui observadas em somatório às reverberações conceituais herdadas do minimalismo. Dentre estas reverberações, algumas se fazem mais presentes quando se pensa o desenho instalação: a resistência ao significado, a exploração da matéria em sua essencialidade física e a matéria inerte intocada pelo pensamento, sem conteúdo, muitas vezes niilista. Artistas brasileiros como Edith Derdyk e Waltercio Caldas consagraram suas carreiras na dedicação à linha como elemento e matéria central de grande parte de suas produções consoante à linguagem do desenho, especialmente o desenho instalação.

Edith Derdyk, artista brasileira, atualmente uma das principais referências quando se trata das relações entre o desenho e o espaço, levanta questões como: “Onde acontece o desenho?” ou “A quem pertence a linha do horizonte?” (DERDYK, 2013) para descrever e fazer compreender seu processo criativo:

Toda minha produção é permeada por investigações derivadas do território do desenho: seja na gravura, na escultura, na fotografia, no livro-objeto, no vídeo, na palavra ou na instalação, existe uma “costura” que atravessa, conecta e articula estas várias linguagens. Desde 1997 tenho realizado instalações efêmeras, que compreendo como “atos de espacialização”. Utilizando centenas de metros de linha preta de algodão _ linha de costura _ que se estendem no espaço, de um plano ao outro, as linhas enfatizam um movimento constante e repetitivo de ir e vir, ininterruptamente, afirmando uma vocação transitiva; ou instalações com folhas e mais folhas de papel em branco que vão sendo empilhadas umas sobre as outras, construindo vazios e frestas por entre as camadas de folhas, evocando uma outra natureza de linha. (DERDYK, 2013, p. 169).

Ao que Edith chama de “atos de espacialização”, chamamos aqui de “desenho instalação”, em que a linha, ganhando fisicalidade como fio, compõe proposições nas quais a luz e a sombra, o volume e as texturas, típicos da linguagem do desenho, se constroem pelo vaivém do movimento que a artista executa carregando o fio de um canto a outro ou de uma parede a outra de um ambiente (seja ele institucionalizado ou não). Para Edith, “a linha é a estrutura óssea do desenho – capta, delinea, designa, atrai, arrasta, puxa, traceja, lança, planeja, projeta como vetores de ação que se estendem dos traços de pensamento” (DERDYK, 2007, p. 18), permitindo que se possa compreender o quão amplo é seu pensamento sobre o desenho. Propondo-se a examiná-lo e

executá-lo para além da planaridade de uma superfície e enfatizando a importância que a linha tem em seus procedimentos, Edith desenha instalações ou instala a linha do desenho no espaço, como, por exemplo, no trabalho *Rasuras* (1998)³⁴, *Slice* (2003)³⁵ ou *Fantasmagoria* (2017)³⁶.

Em relação semelhante, encontra-se a obra do artista brasileiro Waltercio Caldas, ainda que com objetivos e percepções distintas do trabalho de Edith Derdyk. Defendendo o “estado de imagem” sobre qualquer linguagem, procedimento ou objeto, Waltercio afirma ser esse o ponto no qual qualquer coisa pode transitar entre o bidimensional e o tridimensional. Em entrevista ao Canal-Arte, do Youtube, quando da mostra Estados de Imagem, realizada na Múltiplo-Espaço de Arte (SP, 2017)³⁷, o artista exemplifica essa transição relatando que, certa vez, ao fotografar um de seus trabalhos-objetos para um catálogo, percebeu que estava a transpor o objeto tridimensional para a forma bidimensional, quando o colocava em um “estado de imagem”. Colocando suas proposições em “estado de imagem”, elas podem ser trabalhadas, também, no movimento contrário, do bidimensional ao espaço do tridimensional e do ambiente, como Waltercio afirma:

Eu diria que há uma espécie de transcendência da limitação do meio; se você trata o papel como se fosse uma superfície, você fica sempre inserindo alguma coisa numa superfície, mas se você trata o papel como se fosse imagem, você pode dar ao papel características tridimensionais, você pode, de uma certa forma esculpir um pouco a imagem, e é nesse sentido que eu trato o desenho, como se fossem objetos tridimensionais. (CALDAS, 2018, 2’53”).

Pode-se perceber que Waltercio entende ser uma limitação ao trabalho a respectiva designação a uma só linguagem, pois isso o engessa dentro de configurações estanques. As qualidades físicas das coisas, seja uma linha ou uma folha de papel, ocorrem na obra de Waltercio conforme o trabalho solicita, não se submetendo a um só meio ou técnica, mas sim permitindo a ação também no espaço entre os objetos, como, por exemplo, em *O Ar mais Próximo* (1991)³⁸.

Uma outra artista de atuação na contemporaneidade que reflete e nos ajuda a pensar o desenho instalação é a japonesa Chiharu Shiota. Tendo formação acadêmica em pintura, sentiu-se limitada pelo bidimensional, buscando, por isso, o espaço do ambiente através de “desenhos no ar”, como coloca em entrevista ao Canal VICE, quando de sua participação no *The Creators Project* na *Fundación Sorigué*, em Lérida, na Espanha:

Utilizo corda para fazer desenhos. É como desenhar no ar. Acumulando muitas linhas se ganha profundidade, uma profundidade negra como o céu da noite. [...] Queria desenhar desde o teto e criar linhas, linhas infinitas. Queria que as pessoas caminhassem ao redor, como caminhando pelo universo. [...] as pessoas começaram a caminhar por minha instalação, caminhar até o buraco negro. (SHIOTA, 2016, 2'40 a 4'08).³⁹

O relato de Chiharu se refere especificamente ao trabalho *In The Beginning Was*, porém é abrangente a boa parte de suas proposições. Desenvolvendo uma metodologia própria, a artista desenha com linhas grandes emaranhadas que se envolvem em coleções de objetos específicos. Essas proposições são realizadas no espaço de um ambiente museológico, requerendo e permitindo o trânsito do público dentro ou entre grupos de acumulação de linhas. O diferencial dos trabalhos de Chiharu em relação aos artistas anteriormente mencionados é que ela aborda o desenho instalação para além da materialidade/fisicalidade da linha no espaço, sai do abstracionismo puro ou de um minimalismo de formas espaciais, acrescentando o nível simbólico e metafórico da rede ou da teia como conector de histórias pessoais, sejam dela ou de outros. Chiharu agrega outros elementos às suas tramas de fios, geralmente objetos coletados ou recebidos em doação para compor a obra, quase sempre já usados, como sapatos, cartas, pedras, chaves, roupas, bilhetes, para que possam representar as vivências e as memórias das pessoas que deles fizeram uso.

O desenho sem papel de Gego, os atos de espacialização de Edith Derdyk, o estado de imagem de Waltercio Caldas e os desenhos no ar de Chiharu Shiota são termos variados ao que nesta pesquisa se compreende como desenho instalação, demonstrando a variedade de percepções e potências que ele, como procedimento, pode desenvolver na contemporaneidade. Além desses quatro referenciais centrais do desenho instalação, também são nesta pesquisa assim percebidas as proposições espaciais de Antônio Augusto Bueno⁴⁰, Janaína Mello Landini (série *Ciclotramas*, 2015)⁴¹ e Gabriel Dawe (*Eye Candy*, 2011)⁴².

Práticas pedagógicas

A metodologia de aplicação pedagógica das pesquisas de nível superior nas atividades de ensino busca transcendência do conhecimento teórico através de ações empíricas, sendo que a experiência do “fazer” se torna o centro de suas operações. A prática sobre a espacialidade do desenho, por sua ampla gama de possibilidades, estimula a liberdade de criação e de criatividade nos(as) estudantes-artistas.

Sendo apresentado primeiramente em seus aspectos histórico-conceituais e referenciais práticos, cada um dos procedimentos nesta pesquisa estudado é aplicado seguindo uma metodologia que estimula o desenvolvimento de projetos prático-reflexivos, nos quais o trabalho seja produzido e analisado dentro do reconhecimento de um processo criativo próprio.

Com esse propósito, um primeiro movimento proposto é a análise, por parte dos(as) estudantes, acerca dos interesses que têm-se apresentado em sua prática artística prévia ou em seu cotidiano comum, para que haja reconhecimento e conscientização de temas que lhe são motivadores e com os quais desejam atuar a partir do campo da arte. Desenvolve-se nesse momento a troca dialógica e de análise dos trabalhos precedentes do estudante à disciplina, estimulando a compreensão de que o processo reflexivo se refere a ideias, pensamentos, que servem como mote para a realização de uma proposição artística, mais do que a qualquer técnica ou linguagem. São fluxos mentais que, geralmente, necessitam de uma organização (também mental) para serem compreendidos como conceitos operacionais de um trabalho. No ensino acadêmico da arte, muitas vezes cabe ao professor ser o interlocutor para que o estudante perceba toda a potência da sua própria prática e de seus interesses, colocando na prática os três passos que Luis Camnitzer (2012, p. 5) sugere:

La educación de los artistas, entonces y en mi opinión, consiste de tres pasos en los que el profesor puede actuar de guía y, más importante, de interlocutor: 1) plantear y formular un problema creativo interesante, 2) resolver el problema lo mejor posible, y 3) empacar la solución en la manera más apropiada para expresar y comunicarla.

Essas ações, que possuem o estudante-artista sempre como propositor das indagações, são organizadas em atividades dirigidas à aplicação de cada um dos três procedimentos do desenho no espaço. A experiência prática proposta deve considerar em seu cerne reflexivo as questões instau-

radas pelos interesses já analisados de cada artista-estudante, fazendo a interlocução entre a consciência de suas ideias, conceitos, significados e o seu *modus operandi* como forma de materialização e comunicação respectiva.

Consoante ao desenvolvimento prático das propostas e para cada um dos procedimentos, são direcionadas questões para reflexão teórico-conceitual que visam à problematização dos trabalhos por seu próprio executor (os artistas-estudantes).

1) Quais os materiais que você utilizou no trabalho? Por quê?

Ao questionar o porquê das escolhas materiais, instiga-se à reflexão sobre o potencial semântico e contextual respectivo, para além de mero suporte bidimensional, agregando, assim, significado.

2) Quais experiências, ações, práticas, movimentos você utilizou na construção dele? Defina-as em uma lista sequencial de verbos.

Dar atenção aos verbos como ações e experiências permite a expansão da linguagem do desenho, uma vez que se percebe que este não está delimitado por ações específicas, mas estende-se a uma extensa gama de possibilidades. Essa atividade é baseada no trabalho “Lista de Verbos” (1967) de Richard Serra, em que o artista, ao escrever uma longa lista de verbos intransitivos relativos ao seu processo criativo a partir do desenho, permitiu uma associação entre a semântica desses verbos e as experiências que o ato de desenhar pode proporcionar.

3) Quais as ideias, os pensamentos que te motivaram durante o processo? Defina-os em uma lista sequencial de substantivos.

Os substantivos permitem que ideias e pensamentos sejam nomeados e logo trazidos para o plano da consciência racionalizada, auxiliando a compreensão dos temas, significados e conceitos que são abordados durante o processo criativo, em especial no momento da operacionalização prática dos trabalhos.

4) Como essa atividade estimula você a pensar o desenho e a arte?

Nesse processo, também é de extrema importância a percepção do campo e da presença do artista-estudante e do trabalho dentro dele. A questão problematiza o ato criativo sob o viés contextual artístico, legitimando o fazer do artista-estudante e a percepção de si mesmo como parte de um sistema maior de produção em arte, além, claro, de promover a expansão dos limites e predefinições do desenho como linguagem autônoma.

Proposta e resultados do desenho *assemblage*

O trabalho com o desenho *assemblage* é o primeiro procedimento a ser pensado e desenvolvido com os(as) alunos(as), uma vez que serve de transição entre a compreensão do desenho tradicional (lápiz sobre papel) para o conhecimento e a experimentação das tendências contemporâneas do desenho, especialmente no que se refere à espacialidade, foco desta pesquisa.

O processo de expansão do entendimento do desenho para muito além do papel branco retangular, do lápis grafite ou do carvão, da representação mimética pela observação, ganha potência pelo desenvolvimento do desenho *assemblage*. Sua prática estimula a liberdade de investigação e escolha de outros materiais e suportes para além dos tradicionais, bem como, ao colocar os interesses/temas que cada aluno(a) propõe acima das questões técnicas, instiga ao uso e aproximações entre linguagens diversas e superação de enrijecimentos técnicos específicos e fechados em somente uma delas.

Neste objetivo, além de responder às questões de reflexão teórico-conceitual já explicitadas, como atividade direcionada de desenho *assemblage*, é solicitado para a execução da proposta/projeto:

- a) utilizar materiais e suportes não tradicionais do desenho;
- b) explorar sobreposições, colagens, justaposições sem limite de dimensões mínimas nem máximas, utilizando o espaço da parede ou do chão para montagem;
- c) buscar compreender as temáticas e expressões do próprio processo criativo.

A seguir, expomos alguns dos trabalhos e reflexões teórico-conceituais de desenho *assemblage* elaborados a partir de seus processos criativos, desenvolvidos por alguns dos artistas-estudantes que fizeram parte das disciplinas Atelier de Tópicos Especiais em Desenho IV, Atelier de Desenho I e Fundamentos da Linguagem Visual II, nos oferecimentos de 2018/2 a 2020/2⁴³.



Fig. 1. *Lugares*, de Daniela Amon. Desenho *assemblage*. Pastel oleoso, grafite, nanquim e colagem sobre diferentes materiais e sobre planta arquitetônica. 100 x 70cm. Atelier de Desenho I. 2020/1.

Nesse trabalho, sobreponho os diferentes 'lugares' com os quais me relaciono, seja concretamente, fisicamente, seja afetivamente e politicamente. [...] A esses diferentes lugares, representados por mapas desenhados a mão ou recortados de revistas, móveis e, portanto, intercambiáveis em uma infinidade de possíveis associações, contrasta uma imagem capturada por mim na divisa entre as cidades de Jaffa e Tel Aviv, tão próximas geograficamente e tão distintas social e historicamente. [...] entretanto, com o passar do tempo, a convivência entre os árabe-israelenses de Yafo

e os judeus de Tel Aviv se tornou um exemplo, diferentemente do caldeirão em ebulição que é Jerusalém, de que a paz é possível em uma terra tão traumaticamente marcada pela guerra e pela hostilidade. A mim, judia laica, de esquerda e ativista há mais de 6 anos pela paz entre Israel e Palestina e pela existência de um Estado Palestino soberano nas regiões de Gaza e Cisjordânia, ao lado do Estado de Israel, essa ruelinha entre Jaffa e Tel Aviv me toca o coração e me faz ter esperança de que, algum dia, teremos paz. (Daniela Amon, 2020, atividade em sala de aula).



Fig. 2. *Minha Anatomia*, de Luiza Griebeler. Desenho *assemblage*. Papelão e papéis variados, acrílica, gouache, linha, carvão, grafite, fotos. Dimensões variadas. Atelier de Desenho I. 2020/1.

Utilizei estes materiais para realizar uma série de colagens espontâneas por serem prazerosos esteticamente para mim e por ser um exercício de apropriação dos materiais que guardo para essas propostas. Ainda é uma *assemblage* um tanto tradicional e bidimensional, mas sinto que o recortar, riscar, colar, pintar, rasgar, em ordem aleatória permite muita liberdade para criar formas inusitadas. [...] O usar referências a partes do corpo e se rebelar contra as proporções originais delas me impactam também, me fazendo pensar as possibilidades infinitas guardadas na palavra desenho, quando se foge dos meios e principalmente dos suportes tradicionais de lápis e papel branco. Toda essa movimentação me levou a pensar formas de fazer meu próprio papel e buscar novos suportes que já tenham uma história própria visível para que eu possa interferir. Sinto que a potência do trabalho, como o de Rosana paulino, também pede um suporte não “puro”. (Luiza Griebeler, 2020, atividade em sala de aula).

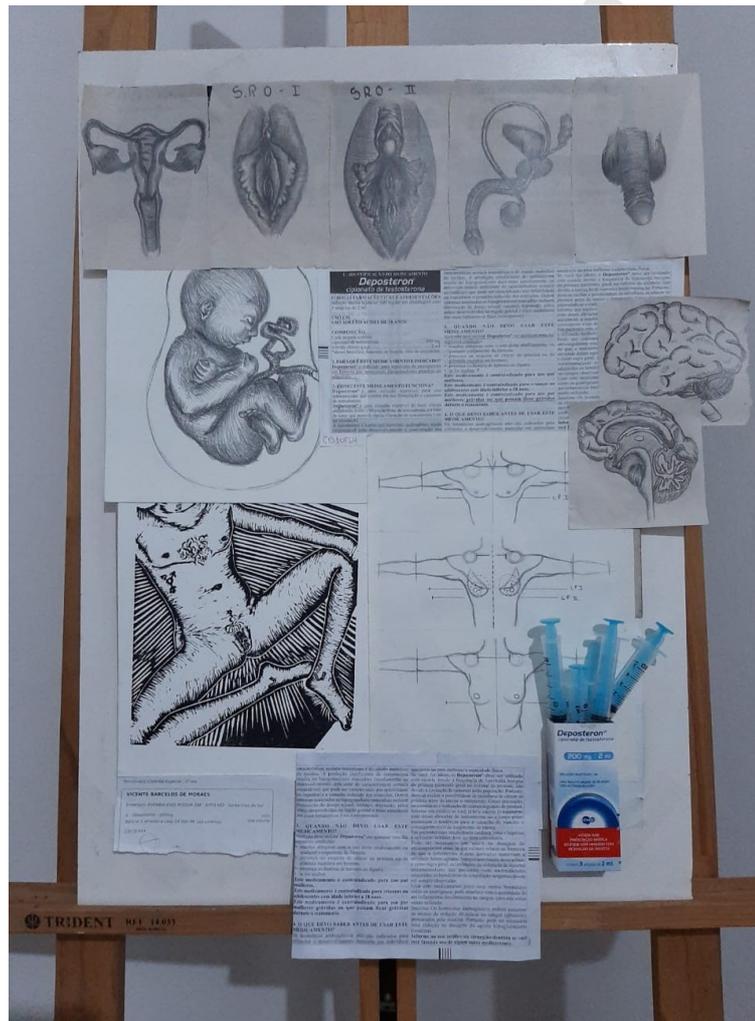


Fig. 3. CID10 F64, de Vicente Lara B. de Moraes. Desenho *assemblage*. Embalagens, papel jornal, gravura, bula de remédio, cartela de remédio, seringas, grafite. 120 x 80cm. Atelier de Desenho I. 2020/2

[...] A minha intenção é discutir a patologização das identidades e “corpos transvesti-generes” através dos recursos visuais do desenho e dos materiais. [...] Os desenhos apontam para essas novas possibilidades na medida em que explicitam as perspectivas desses corpos, mostrando por exemplo uma vulva hormonizada (testosterona) e as linhas feitas na cirurgia de mastectomia masculinizadora (retirada dos seios). Evidencia também a falta de medicamentos e estudos que considerem o corpo trans como um fim em si mesmo, os nossos hormônios por exemplo não são feitos para nós mas são as únicas possibilidades disponíveis e a longo prazo não se sabe a onde isso tudo vai dar. [...] Esse trabalho foi muito interessante pra mim, as experimentações, questões, problemáticas que surgiram durante o processo foram muito profundas. Me interessei muito pela estética de acumulação e os processos

da assemblage, quero trabalhar com muito mais disso no futuro, essa primeira experimentação foi muito emocionante. (Vicente Moraes, 2020, atividade em sala de aula).

Nos três resultados exibidos, pode-se perceber o comprometimento dos(as) estudantes-artistas com a elaboração prática de seu trabalho dentro do conteúdo apresentado como desenho *assemblage*. Há uma dedicação à busca por materiais que se articulem e permitam a problematização dos temas a que se propõem, explorando-se técnicas diversas de colagem, sobreposição e justaposição. Também, os três trabalhos fazem uso da mestiçagem de meios e do hibridismo de linguagens, trazendo imagens por vezes desenhadas nas técnicas tradicionais do desenho, fotografias, gravuras e apropriações de elementos do cotidiano, como uma bula, um mapa ou frases de jornal. Nesses resultados, fica evidente a importância da reflexão teórico-conceitual do(a) estudante-artista para a conscientização de seu próprio processo criativo. Suas análises permitem ao leitor não somente a aproximação dos temas propostos, mas, sobretudo, o conhecimento dos meandros do processo que nem sempre são diretamente expostos através do trabalho.

Proposta e resultados do desenho instalado

O desenho instalado proposto nas atividades práticas desta pesquisa buscou, sobretudo, a exploração do espaço entorno como plano/suporte bidimensional ao desenho, estimulando a percepção desse entorno para além de suas questões apenas arquiteturais.

Foi incentivada a execução de trabalhos diretamente sobre o chão, teto, paredes, vidraças da sala de aula ou de casa, colocando-se como condicionante o uso de materiais de fácil remoção e que não causassem danos permanentes ao patrimônio arquitetural do local (o que demandou também pesquisa por parte dos(as) estudantes-artistas). Também, foram utilizados como suporte o mobiliário e outros utilitários, ampliando-se a gama de possibilidades do desenho instalado também à inscrição sobre objetos tridimensionais.

As questões essenciais e específicas do desenho instalado que foram trabalhadas envolviam:

a) manter os elementos do desenho sobre o plano bidimensional como suporte físico palpável;

- b) estabelecer ligação, diálogo e até dependência em relação ao espaço/entorno expositivo;
- c) utilizar o espaço do chão, paredes, teto, vidros, dos ambientes internos ou externos;
- d) as dimensões estarem de acordo com o espaço disponível, e o tipo de expressão (figurativo, abstrato...), de acordo com o processo criativo individual;
- e) explorar o múltiplo, as repetições, bem como as apropriações de outros elementos.

A seguir, alguns dos trabalhos e reflexões teóricas de desenho instalado elaborados a partir de seus processos criativos, desenvolvidos por alguns dos artistas-estudantes que fizeram parte das disciplinas Atelier de Tópicos Especiais em Desenho IV, Atelier de Desenho I e Fundamentos da Linguagem Visual II, nos oferecimentos de 2018/2 a 2020/2.

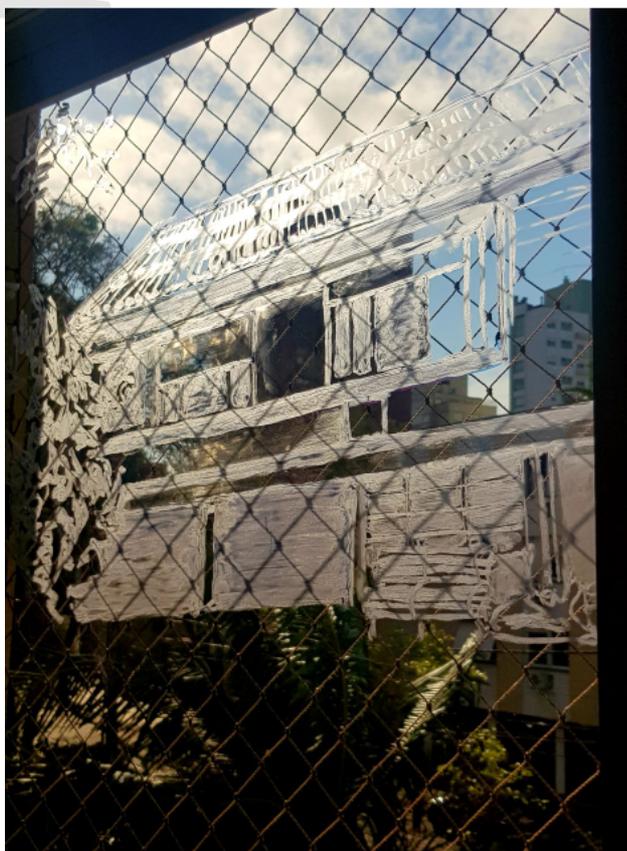


Fig. 4. *Itaborá*, de Daniela Amon. Desenho instalado. Caneta acrílica sobre vidraça. Atelier de Desenho I. 2020/1.

[...] As histórias da casa Itaboraí povoam a memória de minha mãe e, consequentemente, a minha. [...] Substituída por um arranha-céu feio e sem graça, da casa construída pelo já falecido Mozart – que eu não cheguei a conhecer – só sobram os cinamomos, plantados por ele, que acreditava na beleza de uma cidade arborizada. [...] Numa tentativa de ressituar – de ressuscitar, a bem dizer – a casa na rua, a desenhei diretamente no vidro de uma das janelas que dá para a Itaboraí, cujo cenário atual não é o mesmo que a casa, destruída em 1996, conheceu, mas que conserva os paralelepípedos, os ipês e o vento forte e quase que constante, que me faz lembrar dois clássicos da literatura, O Tempo e o Vento e Morro dos Ventos Uivantes [...] (Daniela Amon, 2020, atividade em sala de aula).

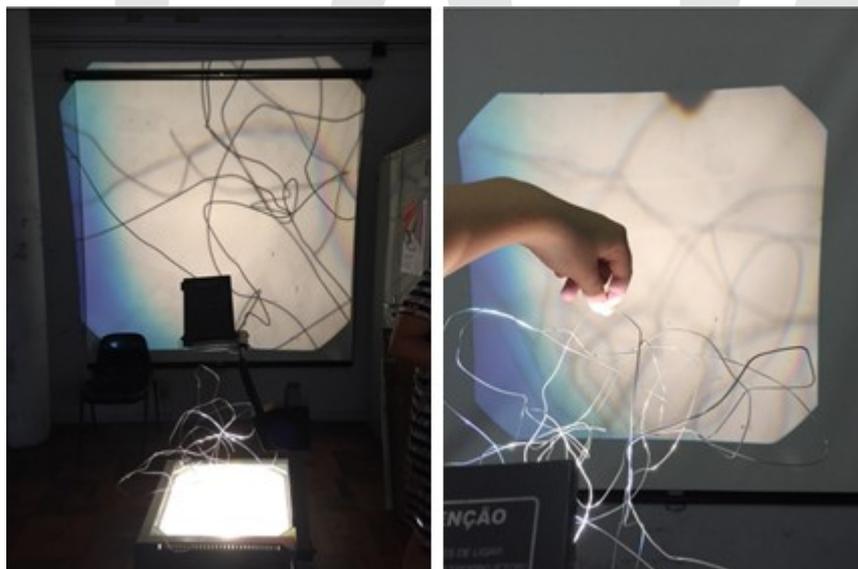


Fig. 5. *Sem título*, de Anna Thereza de Carli Hanel. Desenho instalação Arames e retroprojetor. Atelier de Tópicos em Desenho IV. 2018/2.

Explorei meu desenho de linha, tentando criar profundidade a partir da sobreposição dos traços [...] São desenhos abstratos, mas feitos a partir da memória visual que trago de desenhos de plantas e de cadeias de montanhas repetidos em meus cadernos e em trabalhos anteriores. [...] Testei então o uso de arame e percebi que conseguia criar linhas muito parecidas com as que fazia desenhando, porém que eram tridimensionais e se moviam, então podiam ser milhões de desenhos em um só quando projetadas. [...] O arame tem áreas de sombra e áreas de luz, que podem parecer riscos mais grossos ou mais finos, assim como essa diferença de traços no desenho também cria uma profundidade no olhar. (Anna Thereza Hanel, 2018, atividade em sala de aula).

Os resultados de desenho instalado aqui expostos trouxeram um olhar sobre os espaços e sobre a bidimensionalidade para além da representação. No primeiro, a artista aponta para o que está além da janela, usando o vidro como suporte e meio de conexão entre o espaço externo e o interno, além das questões de memória familiar e reflexão que traz. É interessante como a artista resolve o

trabalho dentro dos condicionantes propostos, realizando o desenho sobre uma vidraça, com o uso de giz líquido. O segundo trabalho promove uma relação entre o desenho no espaço, composto pelo arame enrolado em forma de objeto tridimensional, e o desenho instalado, dado pela projeção na parede da sombra desse objeto. Na reflexão teórica, a estudante-artista demonstra seu interesse na pesquisa de materiais para a resolução do problema que lhe foi colocado pela atividade e explora de forma muito pertinente o objeto e suas possibilidades para o desenho instalado.

Proposta e resultados do desenho instalação

As atividades propostas em sala de aula de desenho instalação possuem como objetivo o estudo aprofundando e a experimentação dos elementos fundamentais do desenho, especialmente linha, ponto, textura e volume, para além de sua configuração tradicional de inscrição sobre um suporte plano. Aqui, tais elementos são trabalhados como formas, corporificando-se e obtendo fisicalidade através do uso de materiais muito variados: o ponto, unidade mínima e estática, é grão de areia, de arroz, de feijão, é miçanga, botão, folha de árvore, pólen, entre muitas outras possibilidades. A linha é trajeto, caminho e movimento, com início e nem sempre com um fim, sendo por isso corporificada em fios: de lã, de costura, dental, elétrico, cabelos, barbante; arame, galhos, ou filas, formando constelações de pontos juntos. Esses elementos corporificados têm seu uso estimulado para a saída do suporte bidimensional e para a experimentação do espaço, sendo consideradas as premissas da “instalação” como procedimento e método. O espaço utilizado em geral foi o Atelier de Desenho do Instituto de Artes da UFRGS, outros locais como *halls* e sala de exposições; durante o período do ensino remoto, os estudantes foram incentivados a utilizarem materiais disponíveis em casa (como grãos alimentícios que pudessem ser reaproveitados), folhas, pedras, terra, gravetos descartadas pela natureza, no espaço do pátio, da sacada, ou no interior da casa.

Para esse trabalho, os(as) estudantes foram instigados(as) a desenvolverem projetos de desenho instalação seguindo cinco fases:

a) processo mental: definir as ideias e problemáticas que se deseja instaurar; investigar informações sobre o tema proposto e os conceitos que envolve; realizar levantamento de referenciais artísticos;

- b) diálogo com o entorno: visitar o espaço que se deseja trabalhar; investigar funções, usos do local, dimensões, tipo de público, trânsitos, iluminação, história; estudar se o lugar permite uma boa recepção da obra, considerando os diferentes pontos de vista; questionar se o trabalho modifica ou integra-se ao local; prospectar e planejar os possíveis trajetos do público;
- c) processo material: analisar e assumir se a escolha material se dá por questões plásticas (qualidades físicas, peso, textura, sensações...), estéticas (ideológicas, sentimentais, metafóricas) ou simplesmente práticas (orçamento e modo de elaboração);
- d) pré-elaboração do projeto: desenvolver pré-visualização do projeto através de rascunhos, esboços, apontamentos, esquemas, palavras, notas, colagens, fotografias, pedaços de materiais; de esquemas de montagem: esboços e testes de disposição dos elementos da instalação no espaço e de iluminação; solicitar autorização de uso do espaço; buscar e adquirir o material e ferramentas necessárias;
- e) montagem e reflexão teórica: construir a instalação em si, considerando, além dos materiais, seus suportes, segurança, ferramentas necessárias para montar, disposição das luzes sobre a montagem final, acompanhamento da exibição, registros e escrita de relatório respondendo às questões instauradas em cada uma das fases.

A seguir, expomos alguns dos trabalhos e reflexões teóricas de desenho instalação elaborados a partir de seus processos criativos, desenvolvidos por alguns dos artistas-estudantes que fizeram parte das disciplinas Atelier de Tópicos Especiais em Desenho IV, Atelier de Desenho I e Fundamentos da Linguagem Visual II, nos oferecimentos de 2018/2 a 2020/2.

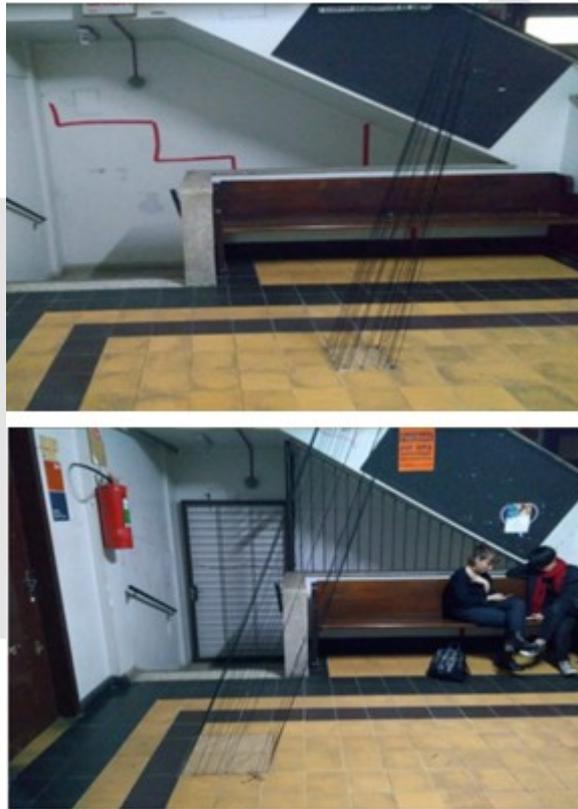


Fig. 6. *Estaliactite*, de Ian Young, João Cavalcante, Laura Fagundes e Mariana Schantz (Grupo Gurians). Desenho instalação. Fios de lã preta. Atelier de Desenho I. 2019/1.

[...] Procuramos criar uma forma que remetesse a um desenho poligonal no espaço. Pensando em formas da natureza, como estalagmites e estalactites ou sincelos de gelo, criamos uma forma piramidal de base quadrada, cujas faces eram formadas por fios que se conectavam no seu vértice. Estendemos essa pirâmide entre dois andares do prédio, criando uma ilusão de continuidade. Com essa ação, queríamos usar os conceitos de linha, mancha e ponto para explorar essa relação que o desenho tem com o espaço, e a forma como pode mudar nossas perspectivas sobre o mesmo. Escolhemos uma forma agressiva como essa que convida o olhar para a direção do vértice. (Grupo Gurians, 2019, atividade em sala de aula).



Fig. 7. *Sem título*, de Sofia Simch Kafruni. Desenho instalação. Lã degradê vermelho, laranja e amarelo. Fundamentos da Linguagem Visual II. 2019/2.

Nas proposições aqui apresentadas como resultados do desenho instalação, observa-se o uso da linha como elemento fundamental do desenho corporificado em fios (barbante e lã). Em ambos, há um interesse em estender o desenho instalação de um ponto a outro (do teto ao solo), sendo que no primeiro trabalho essa extensão sugere a transposição (imaginária) dos andares do prédio onde foi instalado, pois era possível perceber, ao subir ou descer pelas escadarias, que o trabalho iniciava (ou terminava) no quinto e terminava (ou iniciava) no quarto andar. Já a segunda proposição apresentada, a artista explora também o uso de cores, seus significados e percepções na composição do trabalho, construindo um cruzamento de linhas que promove um efeito visual interessante.

Considerações finais

O desenho em direção ao espaço foi, nesta pesquisa, analisado a partir da observação de diferentes procedimentos operatórios, entendendo estes como parte das diversas tendências contemporâneas do desenho. Possuindo complexidades abordadas de forma introdutória nesta pesquisa (pois

não pretende aqui se esgotar), cada procedimento foi estudado a partir do levantamento teórico e conceitual do tema, da observação de práticas de artistas referenciais (destacando-se Rosana Paulino, Edith Derdyk, Chiharu Shiota e Diego Rayck da Costa) e da aplicação prática em sala de aula. Esse último método acreditamos ter sido um ponto fundamental nesta pesquisa, uma vez que propôs o objeto de estudo como experiência a artistas-estudantes, multiplicando, assim, seu conhecimento empírico.

Além disso, a realização prática de desenhos no espaço estimulou a expansão da percepção sobre essa linguagem para além de suas configurações mais tradicionais (inscrição sobre superfície bidimensional, ou lápis sobre papel), fazendo perceber o espaço entorno, da sala, do prédio, da casa, da rua, não somente como suporte, mas especialmente como contexto rico a ser observado, trabalhado e até mesmo transformado através da arte.

REFERÊNCIAS

- ARGILES, Monica Sanches. Los Límites de La Instalación. In: CARRILLO, Jesus. **Tendencias Del Arte, Arte de Tendencias**. Madrid: Arte Cátedra, 2004.
- ASSEMBLAGE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>. Acesso em: 5 fev. 2019. Verbete da Enciclopédia.
- BECKER, Jéssica. Linha de Maior Declive: relações poético-críticas do caminhar. **Revista Palíndromo**, Florianópolis, v. 12, n. 26, seção Corpo, Percurso, Paisagem, 2020.
- C/ARTE PRODUÇÕES CULTURAIS. **Waltercio Caldas**: o atelier transparente. Entrevista. Org. Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte, 2006.
- CAMNITZER, Luis (org.). **Educação para a arte, arte para a educação**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2012. p. 13-28.
- CCBB. **Chiharu Shiota**: Linhas de Vida. São Paulo, 2019. Catálogo. Disponível em: https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2021/04/catalogo_shiota.pdf. Acesso em: fev. 2020.
- SHIOTA, Chiharu. Fios que tecem memórias. **Revista Arte Versa**, Porto Alegre, 2016. Série Coleção de Artistas. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/chiharu-shiota-fios-que-tecem-memorias/>. Acesso em: jun. 2019.
- COSTA, Diego Rayck. **Locus suspectus**: o desenho no espaço e os espaços do desenho. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.
- COSTA, Diego Rayck. **Desenho**: pretensão, erro e ruína. Tese (Doutorado em Arte Contemporânea) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2015.
- DE MICHELI, Mario. **As vanguardas Artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- DERDYK, Edith (org.). **Disegno, desenho, desígnio**. São Paulo: Senac, 2007.
- DERDYK, Edith. **Linha de horizonte**: por uma poética do ato criador. São Paulo: Intermeios, 2012.
- DERDYK, Edith. Desde sempre, sempre desenhei. **Revista Visualidades**, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 165-171, jul./dez. 2013.
- DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho**. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- ENTREVISTA COM ROSANA PAULINO. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação SESC SP**, São Paulo, n. 5, set. 2017. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/0494111c/c343/4429/b5b7/c902f89bee30.pdf>. Acessado em: 24 maio 2020.
- FISCHER, Débora Vier. **Antônio Augusto Bueno**: o artista dos encontros mínimos com a natureza. Porto Alegre: Arte & Versa, 2018.

FLÓREZ, Fernando Castro. Robert Smithson. El dibujo en el campo expandido. *In*: MOLINA, Juan José Gómez. **Estrategias Del dibujo en el arte contemporánea**. Madri: Cátedra, 1999. p. 553-592.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: MAC e Iluminuras, 1999.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. **Desenhar no espaço**: Artistas Abstratos do Brasil e da Venezuela na Coleção Patrícia Phelps de Cisneros. Material Didático. Porto Alegre, 2010.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. **Limites sem limites**: desenhos e traços da arte povera. Material Didático. Porto Alegre, 2014. Disponível em: http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2018/07/Material-Dida%CC%81tico_Limites-sem-limites-%E2%80%93-desenhos-e-trac%CC%A7os-da-Arte-Povera.pdf. Acesso em: 10 mar. 2019.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. **Waltercio Caldas**: o ar mais próximo e outras matérias. Material Didático. Porto Alegre, 2012. Disponível em: http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2018/07/Material-Dida%CC%81tico_Waltercio-Caldas-%E2%80%93-o-ar-mais-pro%CC%81ximo-e-outras-mate%CC%81rias.pdf. Acesso em: 28 jul. 2021.

GONZÁLEZ, Júlio (1932) *In* KRAUSS, Rosalind. **La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos (1981)**. Madri: Alianza, 2006.

INGOLD, Tim. **Líneas**: uma breve história. Barcelona: Gedisa, 2015. E-book. Disponível em: www.livrariacultura.com.br. Acesso em: abr. 2019.

JIMÉNEZ, Ariel. **Desenhar no espaço**: artistas abstratos do Brasil e da Venezuela na Coleção Patrícia Phelps de Cisneros. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

KRAUSS, Rosalind. **La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos (1981)**. Madri: Alianza, 2006.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro**: anotações sobre *site-specificity*. Tradução: Jorge Menna Barreto. Massachusetts: October Magazine, 1997.

LARRAÑAGA, Josu. **Instalaciones**. San Sebastián: Nerea, 2001.

LONG, Richard. **Walking the Line**. Londres: Thames & Hudson, 2005.

MARTINS, Heitor; PEDROSA, Adriano. Gego: a linha emancipada. *In*: GEGO. **A Linha Emancipada**. São Paulo: Masp, 2019. Catálogo.

MOLINA, Juan José Gómez. **Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo**. Madri: Cátedra, 1999.

MOLINA, Juan José Gómez (org.). **Las Lecciones del Dibujo**. Madri: Cátedra, 1995.

MONSELL, Alice; BANDEIRA, Rogger da Silva. A assemblagem e o uso de detritos urbanos na história da arte. **Revista Seminário de História da Arte**, Pelotas, v. 01, n. 07, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13505>. Acesso em: mar. 2020.

MORAIS, Angélica. **Regina Silveira**: cartografias da sombra. São Paulo: Edusp, 1996.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE AMERICANA. **Rosana Paulino**: Assentamento. Material Educativo. São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/wp-content/uploads/2013/11/PDF-Educativo.pdf>. Acesso em: abr. 2019.

NAVES, Rodrigo. Apresentação do livro *In*: TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 1

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco** – A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PAULINO, Rosana. **Diálogos Ausentes, vozes presentes**. Mostra Diálogos Ausentes. São Paulo: Itaú Cultural, 2016b. Disponível em: http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/12/di%C3%A1logosausentes_rosanapaulino-rev.pdf. Acesso em: maio 2010.

PAULINO, Rosana. **A costura da memória**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016a. Catálogo. Disponível em: http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF_ROSANAPAULINO_18.pdf. Acesso em: 03/12/2021

PAULINO, Rosana. Reflexos e costuras da negritude. **Revista Arte e Versa**, Porto Alegre, abr. 2015. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=132>. Acesso em: 15/10/2021

PERUGA, Iris. **Gego**: obra completa 1955-1990. Caracas: Fundación Cisneros, 2003.

RAQUEJO, Tonia. **Land Art**. San Sebastián: Nerea, 2003.

SWOON. **Five Stories**. 2005. Disponível em: <https://swoonstudio.org/projects-1#/five-stories/>. Acesso em: 29 nov. 2022.

LEWITT, Sol. **A Wall Drawing Retrospective**. EUA: Mass Moca's, 2008. Disponível em: <https://massmoca.org/event/walldrawing46/>. Acesso em: jan. 2021.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Vídeos

CALDAS, Waltércio. **ESTADOS de imagem: Waltercio Caldas**. Direção: Canal Arte. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LPhqUn8rT-g>. Acesso em: 21 maio 2020.

NOTAS

- 1 Cf. <<https://juliogonzalez.org/catalogue/femme-se-coiffant-i/#.Y1W4YXbMI2w>>.
- 2 Cf. <<https://www.wikiart.org/en/georges-braque/the-violin-valse-1913>>.
- 3 Cf. <<https://www.moma.org/collection/works/38359>>.
- 4 Cf. <<https://www.guggenheim.org/audio/track/naum-gabo-translucent-variation-on-spheric-theme-1937-reconstructed-1951>>.
- 5 Cf. <<https://www.moma.org/collection/works/81043>>.
- 6 Cf. <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>>.
- 7 Cf. <<https://www.wedgcollection.org/de-maria-walter>>.
- 8 Cf. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486096>>.
- 9 Cf. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/282758>>.
- 10 Cf. <<https://holtsmithsonfoundation.org/broken-circlespiral-hill>>.
- 11 Cf. <<https://rosanapaulino.com.br/multimedia/as-filhas-de-eva-3-1/>>.
- 12 Cf. <<https://www.artsy.net/artwork/rosana-paulino-paraiso-tropical>>.
- 13 Cf. <<https://rosanapaulino.com.br/multimedia/assentamento-n-4/>>.
- 14 Cf. <<https://lilianaporter.com/pieces/450/assets/859>>.
- 15 Cf. <<https://lilianaporter.com/pieces/449/assets/858>>.
- 16 Cf. <<https://galeriajandiralorenz.wixsite.com/exposicao/post/exposicao%3%A7%C3%B5es-virtuais-galeria-jandira-lorenz-dav-carlos-asp>>.
- 17 Cf. <<http://andreyrossi.com/trabalhos/assemblage/>>.
- 18 Cf. <<https://www.joanmitchellfoundation.org/nicola-lopez>>.
- 19 Cf. <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/cBcBP/>>.
- 20 Cf. <<https://massmoca.org/sol-lewitt/>>.
- 21 Cf. <<https://www.escrioriodearte.com/artista/artur-barrio>>.
- 22 Cf. <<https://swoonstudio.org/#/swimming-cities/>>.
- 23 Cf. <<https://www.claudiahamerski.com/2018>>.
- 24 Cf. <<https://www.nicolalopez.com/selected-installation#/landscape-x/>>.
- 25 Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=PTPTddAo0Ag&t=8s>>.
- 26 Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=JP50fxSYLCE>>.
- 27 Cf. <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=164026>.
- 28 Cf. <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra16318/vortice>>.
- 29 Cf. <<https://reginasilveira.com/ABYSSAL>>.
- 30 Cf. <<https://swoonstudio.org/projects-1#/five-stories/>>.
- 31 Cf. <<https://www.marcelduchamp.net/images/mile-of-string/#:~:text=In%201942%2C%20Andre%20Breton%20organised,called%20the%20Mile%20of%20String>>.
- 32 Cf. <<https://gegoartista.com/portfolio/dibujos-sin-papel/>>.
- 33 Cf. <<https://gegoartista.com/portfolio/reticularea/>>.
- 34 Cf. <<http://2.bp.blogspot.com/-K5lytTGhfGs/T9sxn-SOOz/AAAAAAAAAFcs/wvgRoivDPRM/s1600/edithderdyk.jpg>>.
- 35 Cf. <<http://4.bp.blogspot.com/-mHpOI05MAcl/T9svsVEliol/AAAAAAAAAFbs/eEmkP1d8Hg/s1600/2003++Slice+ARCO+Madrid.jpeg>>.
- 36 Cf. <<https://vimeo.com/224525443>>.
- 37 Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=LPhqUn8rT-g&t=2s>>.
- 38 Cf. <<http://iberecamargo.org.br/exposicao/waltercio-caldas-o-ar-mais-proximo-e-outras-materias/>>.
- 39 Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=wCyHeTkyU7s>>.
- 40 Cf. <<https://www.ufrgs.br/arterversa/antonio-augusto-bueno-o-artista-dos-encontros-minimos-com-a-natureza/>>.
- 41 Cf. <<https://www.mellolandini.com/>>.
- 42 Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=xC2cd6XPTRA>>.
- 43 É importante ressaltar que neste artigo optou-se pela exposição de apenas dois ou três trabalhos de cada procedimento devido à limitação de imagens, pois os trabalhos foram realizados por todos(as) os(as) estudantes-artistas das disciplina indicadas, com uma média de 30 vagas em cada.