

Dissertação de
mestrado em
design de
comunicação
apresentada à
Escola Superior
de Artes e Design
de Matosinhos

Marta Alexandra
Teixeira Ramos

orientação

Professora
Ana Luísa
Sobreiro Rainha

Fevereiro 2014

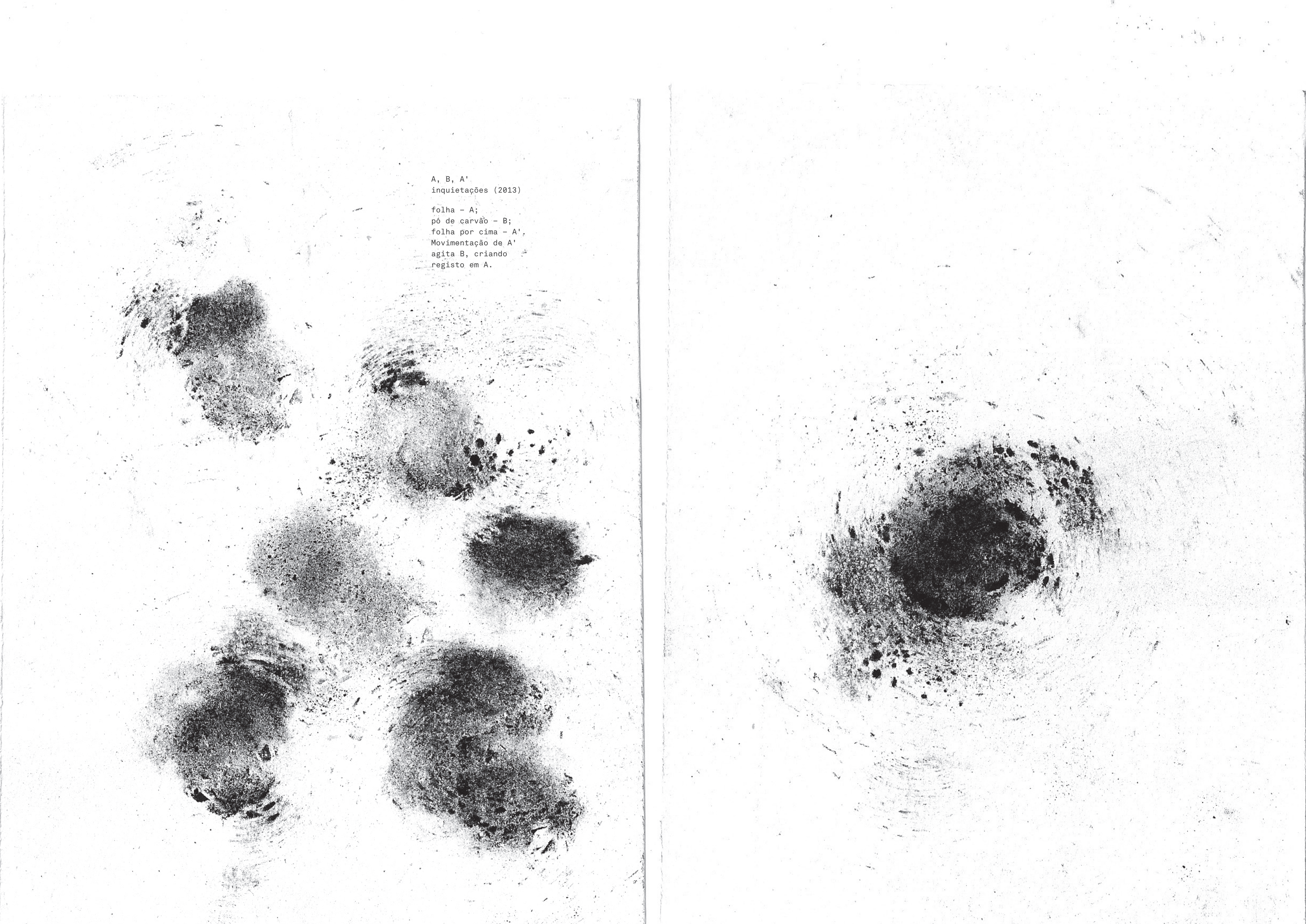


Do registo
como condição
coreográfica
no design:

experiência,
notação e
performance

A, B, A'
inquietações (2013)

folha - A;
pó de carvão - B;
folha por cima - A';
Movimentação de A'
agita B, criando
registro em A.



Palavras-chave design, performance, registo, ideia, processo, pensamento, movimento

O que é o registo? Para quê registar e o que se regista? O presente estudo tem como intuito a exploração do conceito *registo*, entendendo-o como um idioma, como uma grafia que parece estar subjacente a duas áreas disciplinares aparentemente distintas: o design e a performance.

Este modo de inscrever algo será pensado de formas diferentes: no campo do design de comunicação falaremos dele como meio, como processo, como uma tradução do pensamento e como o esboço que permite encontrar a ideia; na área da performance acrescentaremos elementos tais como o movimento, o gesto e a acção enquanto potenciais ingredientes a serem utilizados no gerar desses vestígios.

Registos de designers e performers assemelham-se formalmente e parecem ter intenções comuns ao permitirem que a acção (do pensamento ou do movimento) se prolongue no tempo. Deste modo, o resgate da acção está garantido, resultando dele uma nova interpretação e residindo aí a possibilidade do *novo* surgir.

No âmbito do presente estudo, pensar-se-á o registo e a forma de o realizar como resultado das características daquele que grafa tratando-se, por isso, de uma espécie de duplo do indivíduo, sendo os traços gerados a evidência da sua poética, isto é, do seu modo de pensar, notar, optar e agir. •

dissertação
escrita segundo
o antigo acordo
ortográfico

Key-words design, performance, inscription, idea, process, thought, movement

What is a record? Why and what do we keep records? The current study intends to explore the notion of *record*, looking at it as an idiom and as a way to write, that seems to be present in two apparently different subjects: design and performance.

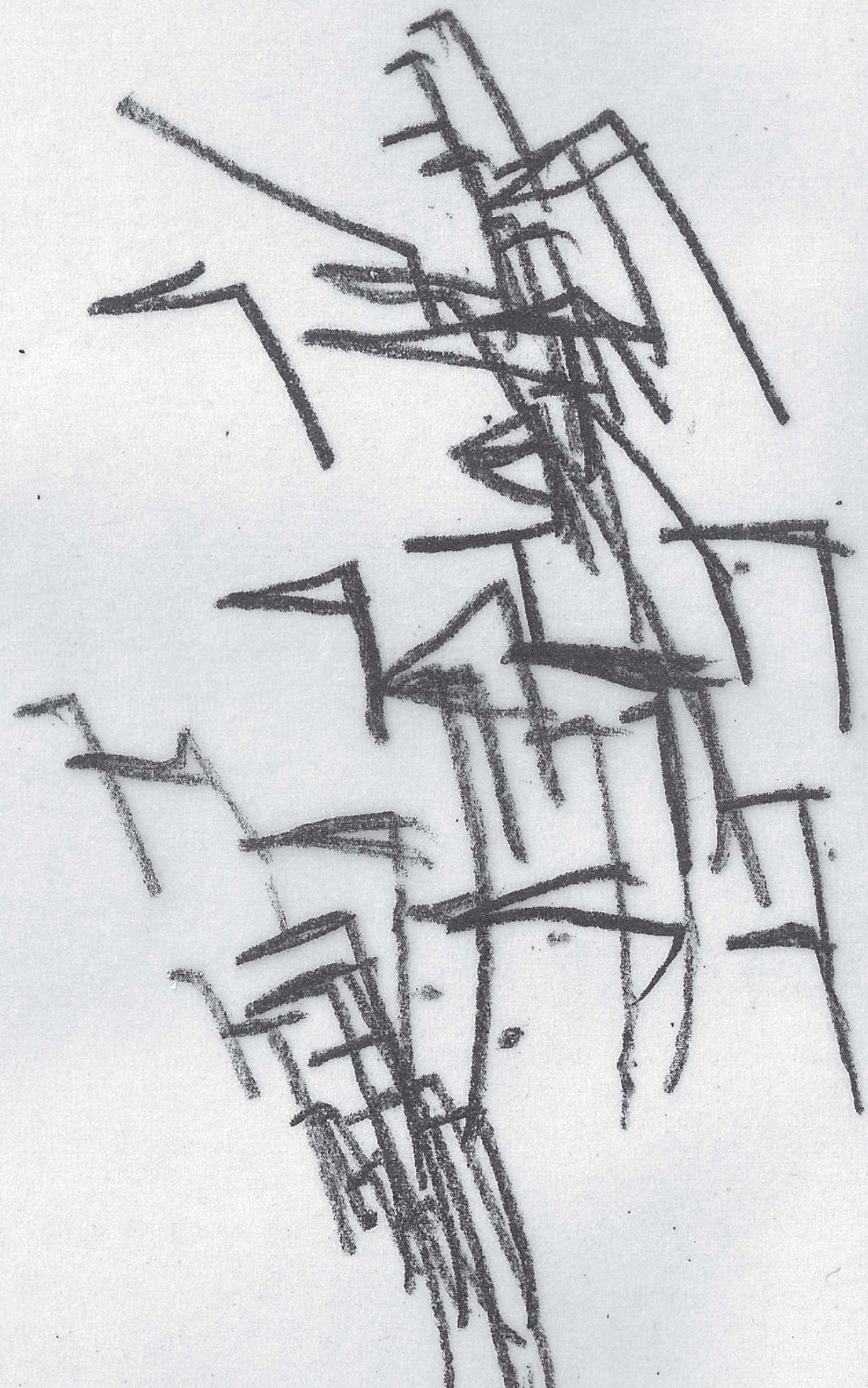
The way to record something will be approached in different ways: in the design field we will think of it as a medium to achieve something, as a process, as a translation of thought and as a sketch that allows new ideas to be found. In the performance area we will add elements such as movement, gesture and action as potential ingredients to be used in the making of these vestiges.

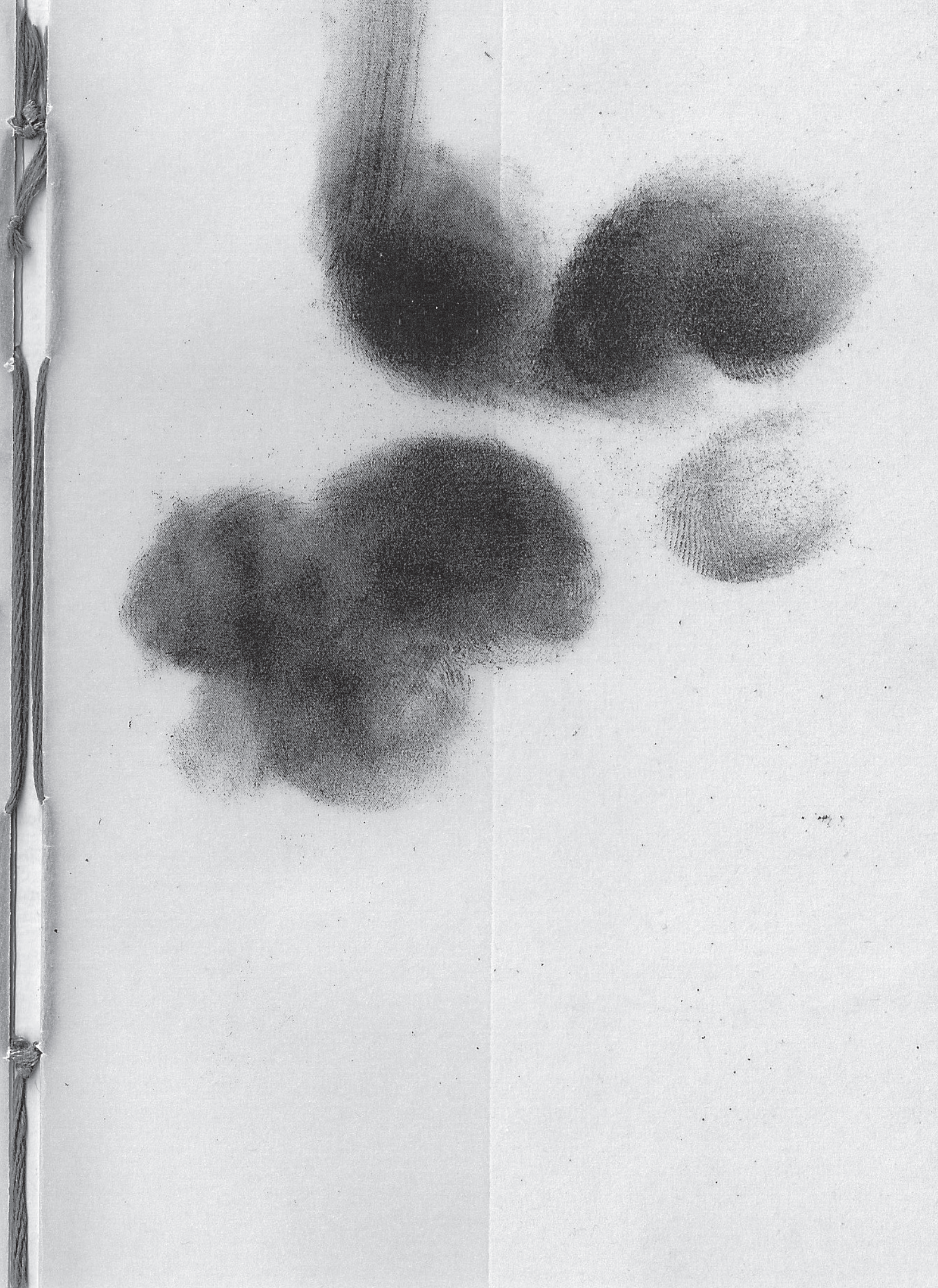
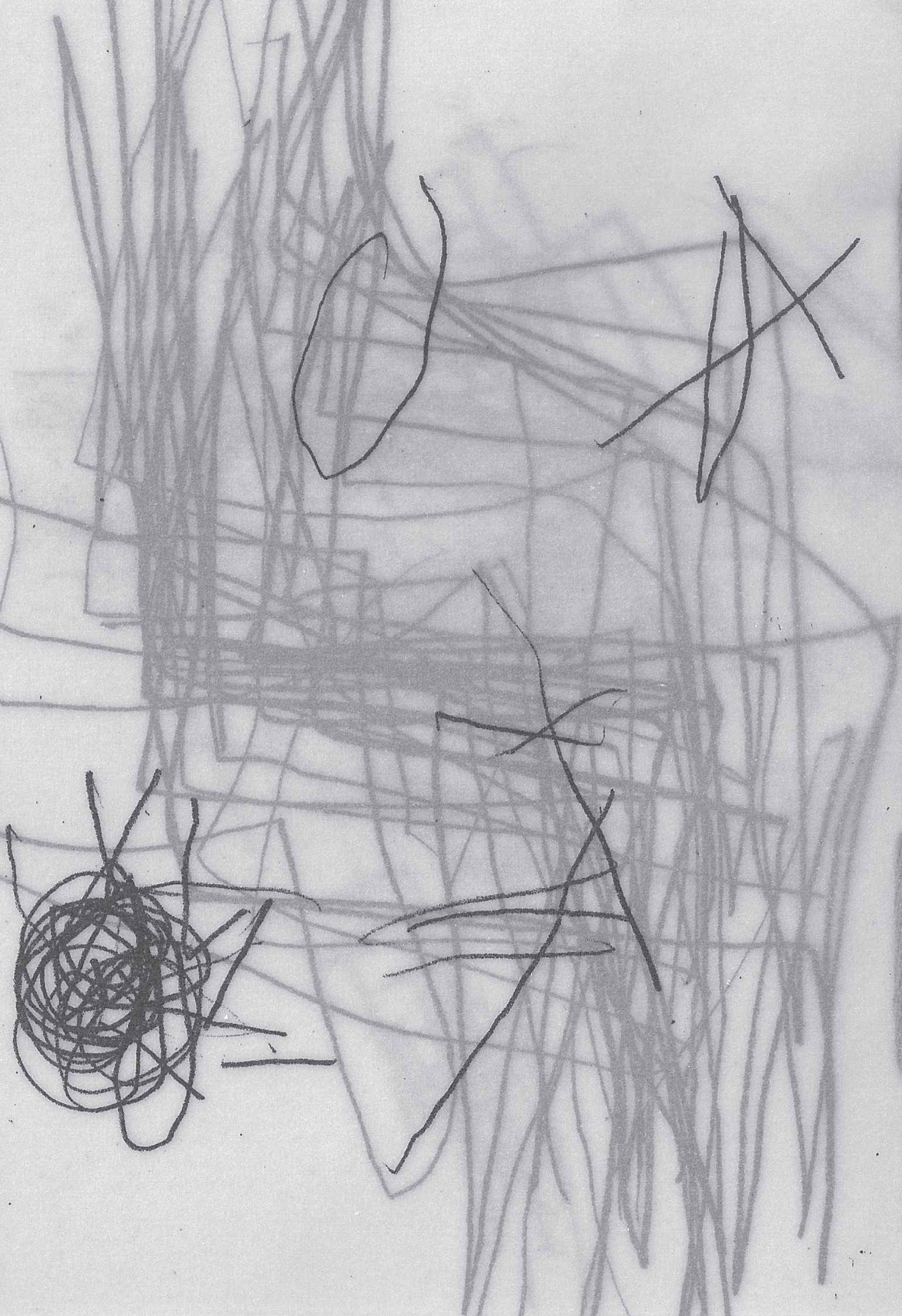
Designers' and performers' records are formally similar and seem to have common intentions. They allow the action (of thought or movement) to extend in time, allowing its rescue to result in a new interpretation, enabling *new* outcomes.

In the current study we will think about records and the way of doing them as a result of the characteristics of the one who makes them. In this way, the records will be considered as a double of the individual and the traces made as evidences of his/her poetics: the way he/she thinks, notates, opts and acts. •

Para os que estão sempre.

Os cavalos:
também se abatem
(num minuto)
(grafite, 2013)





Sempre pensei a pertinência da existência de uma página intitulada agradecimentos numa dissertação. Achei que não iria fazer uma por acreditar que agradecer pessoalmente seria suficiente.

Contudo, e após esta longa viagem, percebi a importância desta página e a necessidade de anexar à descrição deste percurso os nomes das pessoas que me apoiaram, me ouviram, me deram a sua opinião e que acreditaram neste trabalho e em mim, por vezes até mais do que eu própria. Assim fica registado.

Em primeiro lugar, o agradecimento dirige-se à minha orientadora, Professora Ana Rainha, que me apoiou incondicionalmente nestas pequenas descobertas e me foi mostrando mundos que nunca tinha ouvido falar, onde existem palavras complicadas e senhores que pensam sobre coisas de um modo como eu nunca tinha pensado. Um agradecimento muito sincero pela amizade, pelos livros, pelas conversas, pela ajuda em todo este processo e por ter aceite esta aventura de partir sem destino.

Ao Professor Emílio Remelhe pela amizade, pelos livros, por toda a ajuda, interesse e pela combinação inspiradora das suas palavras.

Ao Núcleo de Experimentação Coreográfica (à Cristiana, à Mafalda e à Joana) pelo apoio na Residência Artística 6x6, pela amizade, pela partilha de conhecimentos e pelas palavras de incentivo.

Ao Pedro pela troca de opiniões e pelas aulas de dança. À Renata pela ajuda nas experiências durante a residência e por me lembrar que existem mais pessoas que gostam de muitas coisas ao mesmo tempo e à Maria pelo dueto.

Ao João Faria pelas conversas ao almoço, ao Victor Hugo Pontes pelo café no Piolho, à Vera Mantero pela partilha no final de uma das aulas e à Ura Aragão pela conversa que quase me fez perder o comboio.

À Marta pela partilha dos momentos de frustração, de alegria e de escrita e por todo apoio e cumplicidade e à Joanhinha por estar sempre por perto.

A todos os meus amigos que sempre lançavam a pergunta dolorosa “então, como vai a dissertação?” mas que sempre me faziam responder com uma gargalhada

À minha mãe pela paciência e por achar sempre que sou capaz, à Si pela partilha das dicas bibliográficas e do horário das 7h às 20h, ao Pedro que mesmo estando longe conseguia fazer chegar as palavras de incentivo via *skype* e ao meu pai que apesar de não saber muito bem o que ando a fazer sempre compactuou com a minha constante insatisfação de querer saber mais. •

< 0 >	introdução	20
< I >	registo e design	
< I1 >	inquietações	25
< I2 >	registo e design	26
< I3 >	registo e pensamento	28
< I4 >	registo e desenho	31
< I5 >	registo – processo – projecto	32
< I6 >	registo e poética	33
< I7 >	registo como meio e mapa	38
< I8 >	registo, linguagem, idioma	47
< I9 >	síntese	48
< II >	design e performance	
< II1 >	inquietações	49
< II2 >	design em contexto	50
< II3 >	design e performance: aproximações	52
< II4 >	design – performance, performance – design: reflexões	79
< II5 >	uma experiência performativa: caso de estudo	97
< III >	performance, registo e design	
< III1 >	inquietações	121
< III2 >	registo e duplo	122
< III3 >	registo e grafia	123
< III4 >	registo e prolongamento do efémero	135
< III5 >	condição efémera da acção	143
< III6 >	objecto-registo: design, experiência, performance	145
< 0 >	considerações finais	149
	bibliografia	155
	lista e créditos das imagens	160



exp26 p40
(NEC 2013)
sentei ao pé +
iniciar uma nova
etapa + conservarmo-
nos em movimento

A minha mão é inteiramente o instrumento de uma vontade longínqua.

Paul Klee

(A) *investigação* é o nome prudente que, sob a pressão de certas condições sociais, damos ao trabalho de escrita; a investigação está do lado da escrita, é uma aventura do significante, um excesso da troca; é impossível manter a equação: um *resultado* por uma *investigação* (Barthes, 1984, p. 269).

Qualquer trabalho de investigação parte de um conjunto de inquietações que se vão formalizando, isto é, ganhando formas e contornos, num contínuo processo de questionamento e de aquisição de ferramentas que potenciam novos pensamentos sobre o que nos inquieta e que despoletam a vontade de querer saber mais ou de perceber melhor que formas e contornos são afinal aqueles.

Segundo António Guerreiro, “pensar é sempre um gesto de auto-consciência e de consciência da linguagem” (Guerreiro, 2013, p. 31) e, por isso, podemos pensar esta dissertação como um trabalho compositivo de montagem, onde através dos argumentos/fragmentos utilizados, olhamos para o mundo ao mesmo tempo que olhamos para nós próprios com distanciamento e atitude crítica, onde (idealmente) cada palavra escolhida e a orquestração da sequência de várias, resultam de um exercício constante de construção, percepção e, evidentemente, auto-consciência.

Numa primeira instância, parece fazer sentido a ideia de colagem associada à construção deste trabalho. Ainda António Guerreiro refere que “numa primeira definição, *collage* seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da selecção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes. O acto de *collage* é por si só entrópico e lúdico” (Guerreiro, 2013, p. 31).

Contudo, o ponto de partida para esta dissertação, não foi a união de pontos ao acaso, mas a reunião de um conjunto de fragmentos à partida não relacionados entre os quais linhas de pensamento foram sendo tecidas, num processo então “entrópico e lúdico”. Assim, pensamos que mais do que se tratar de uma *collage*, este trabalho assente num exercício de construção e de montagem. A partida caracterizou-se não pela definição de um objectivo ou resultado, que se desejava obter, mas sim por um mapa de constantes descobertas e de possíveis relações entre conceitos e termos aparentemente não relacionáveis numa primeira leitura, mas encontradas num processo moroso e cirúr-

gico, onde se procurou valorizar a investigação e a reflexão. Tal como refere Andrew Howard, “a research project is not simply a destination but a journey of inquiry” (Howard, 2012, p. 4).

Esta dissertação será talvez uma espécie de “objecto de pensamento” (Guerreiro, 2013, p. 31), onde se criou espaço para um investimento nas perguntas em vez das respostas e onde se acreditou que, e tal como refere Umberto Eco, “desenvolver um problema não quer dizer resolvê-lo: pode significar apenas esclarecer-lhe os termos de modo a tornar possível uma discussão mais aprofundada” (Eco, 1989, p. 31).

Assim, o seu objectivo estará latente na reflexão e na construção do pensamento e o seu cariz reflectirá do mesmo modo um tipo de discurso inevitavelmente incompleto, que requer na leitura um igual grau de aceitação construtivo e maleável, adaptável aos excursos do pensamento.

Metodologia

O carácter exploratório da dissertação conduziu a uma metodologia não linear, mas com fases importantes e demarcadas para o seu desenvolvimento, ao longo do qual nos íamos lembrando que uma “research methodology is simply a set of self-imposed rules by which you choose to engage a project” (Howard, 2012, p. 3).

Assim, considera-se que o primeiro destes momentos (e que teve uma importância significativa no rumo que o trabalho acabou por seguir) foi o *workshop* realizado no âmbito do mestrado em design de comunicação na Escola Superior de Artes e Design (ESAD), em Matosinhos, com o designer e investigador Russell Bestley, onde foram realizadas algumas experiências em que se pensava a ligação entre o design, o movimento e uma espécie de registo que poderia resultar dessa movimentação.

Em seguida, surgiu a oportunidade de desenvolver uma residência artística no Núcleo de Experimentação Coreográfica (NEC), onde a primeira experiência foi desenvolvida e onde começaram a entrar no jogo outras questões e outras vontades. Esta residência foi acompanhada por alguns momentos expositivos igualmente importantes para o desenvolvimento da dissertação, nos quais estiveram envolvidas pessoas relacionadas com as áreas do design, da dança e da performance.

A investigação teórica propriamente dita, assentou na leitura de alguns autores significativos para o seu desenvolvimento. Com Norman Potter, falamos de poética, de método e processo; com Jacques Rancière pensamos sobre o que são imagens e qual o seu destino; com Maria Filomena Molder lemos sobre ideia, forma e metamorfose. Ellen Lupton, Abbott Miller, Steven Heller, falam-nos de design, da sua história e das suas características. Relativamente à área da performance evocamos autores como RoseLee Goldberg, Peter Eleey, André Lepecki, Paul Schimmel, Germano Celant, José Gil entre outros. Autores que, quando citados, não surgem como meio de legitimação ou tendo-se como objectivo um estudo exaustivo de cada um deles, mas aparecem como pretexto para a reflexão de alguns argumentos utilizados no desenvolvimento do conteúdo teórico da investigação.

Estrutura

Os contornos desta reflexão começaram a surgir quando se sentiu vontade de pensar o modo como ocorre a analogia entre várias disciplinas, no sentido de confirmar uma intuição que motivou o ponto de partida para a realização da dissertação. Segundo Pedro Bandeira, o arquitecto Eduardo Souto de Moura acredita nessa analogia por que diz que “vai tudo dar ao mesmo: os problemas são todos iguais, quer na arquitectura, quer na dança ou na música (...). No outro dia estava a ler a *Poética musical* de Igor Stravinsky que dava um livro de arquitectura...” (cit. por Bandeira, 2011, p. 22).

Assim, pensou-se a possibilidade de abordar o design gráfico, relacionando-o com uma eventual dimensão performativa que pudesse estar inerente à prática do design. Deste modo, considerou-se ser a oportunidade para explorar em maior profundidade duas áreas de interesse pessoal – o design e a performance – e de perceber que, se ambas despertavam curiosidade é porque talvez existissem nelas inerentes características comuns que motivavam o desejo de querer descobrir mais sobre elas. O que teriam em comum estas duas áreas aparentemente tão distintas e como poderíamos conjugá-las no desenvolvimento desta dissertação?

Para além de se analisarem termos que ambas têm subjacentes ao seu modo de fazer e de pensar, encontrou-se o termo *registo* como elemento comum entre elas. Um registo mutável, com características específicas; o registo como um pretexto para, uma palavra-chave a ser analisada segundo diversos pontos de vista; um registo como um idioma e como uma grafia. ►

Deste modo, partindo de uma colecção de imagens e de conteúdos teóricos, o trabalho foi encontrando uma estrutura tripartida, que se prevê, de certo modo, cíclica. Três partes a que não chamaremos de *capítulos* já que esse termo evoca a ideia de uma divisão clara entre partes. Chamaremos antes de *estados*, isto é, modos de estar diferentes perante temas e matérias que vão sendo abordados e que admitem sobreposições e cruzamentos, incentivando leituras também elas sobrepostas e cruzadas. Maria Filomena Molder, em relação à estrutura do seu livro *O pensamento morfológico de Goethe* (1991), refere que “as três partes não têm entre si uma relação exclusivamente sequencial ou, melhor, a ordem sequencial é orientada por uma forma regulada de concentração” (Molder, 1991, p. 15), sendo que o mesmo se tentou fazer na presente dissertação.

Assim, os três estados são: *Registo e design*, *Design e performance* e *Performance, registo e design*. Estes três grandes blocos nomeados por palavras que se vão repetindo, geraram outras questões complementares que foram sendo encaixadas de forma a apoiarem esta estrutura; como estilhaços de um todo desarmado que mais do que criarem um caminho linear a seguir, obrigavam-nos a perder numa teia de fragmentos que foi sendo construída e que agora apresentamos.

No estado I – *Registo e design* – evocamos o conceito de *registo* para pensar o modo como este está presente no design de comunicação. Reflecte-se sobre o modo como surge durante o processo em design, pensando-o como um tradutor do pensamento, com características formais específicas que dependem do indivíduo que regista e, por isso, que nota. Sugere-se que se pense aqui o registo como um idioma, como inscrições e vestígios deixados por um diálogo construído entre o pensamento, o corpo que regista e um suporte que permite percepcionar as metamorfoses das ideias (e, por isso, do pensamento), auxiliando quem risca a tomar opções e a encontrar caminhos a seguir. Molder refere que “o acto de pensar não é um acto visível, aliás como nenhum acto mental” (Molder, 1991, p. 59), mas o que se pretende perceber é como são as formas visuais que parecem traduzir o pensamento ficando deste modo gravado/grafado o mapa do seu percurso.

No estado II, denominado *Design e performance*, surge a tentativa de aproximar claramente estas duas áreas através de termos que partilham, sugerindo-se que a performance possa estar presente na especificidade da disciplina que é o design. Conceitos como *efemeridade, participação, audiência, colaboração* estão presentes neste estado, bem como são demonstrados dois exemplos ligados ao design gráfico que podem ser analisados como estando relacionados com conhecidas práticas performativas. Ainda nesta segunda secção relatamos experiências realizadas no *workshop* concretizado na ESAD com Russell Bestley e as elaboradas na Residência 6x6 no NEC onde se deu continuidade ao trabalho inicialmente realizado nesse *workshop*. No mesmo, procurou-se perceber de que modo através de uma prática performativa seria possível encontrar novas formas que poderiam ser incluídas numa gramática já utilizada pelo designer.

Por último (ou para começar), *Performance, registo e design*, onde se procura fechar um ciclo que nos vai remeter para o aparecimento do conceito registo como o elemento de ligação entre as áreas do design e da performance. O registo, nesta altura, será entendido como uma escrita, como uma *grafia*, correspondendo à possibilidade de prolongar um acontecimento efémero. O registo como a tradução do movimento e, por isso, do pensamento, onde abordamos também o conceito de *coreografia*. Características que associamos a uma prática performativa, mas que nos fará retomar algumas questões levantadas no estado I quanto ao modo como esta forma de grafar é utilizada no processo no design gráfico.

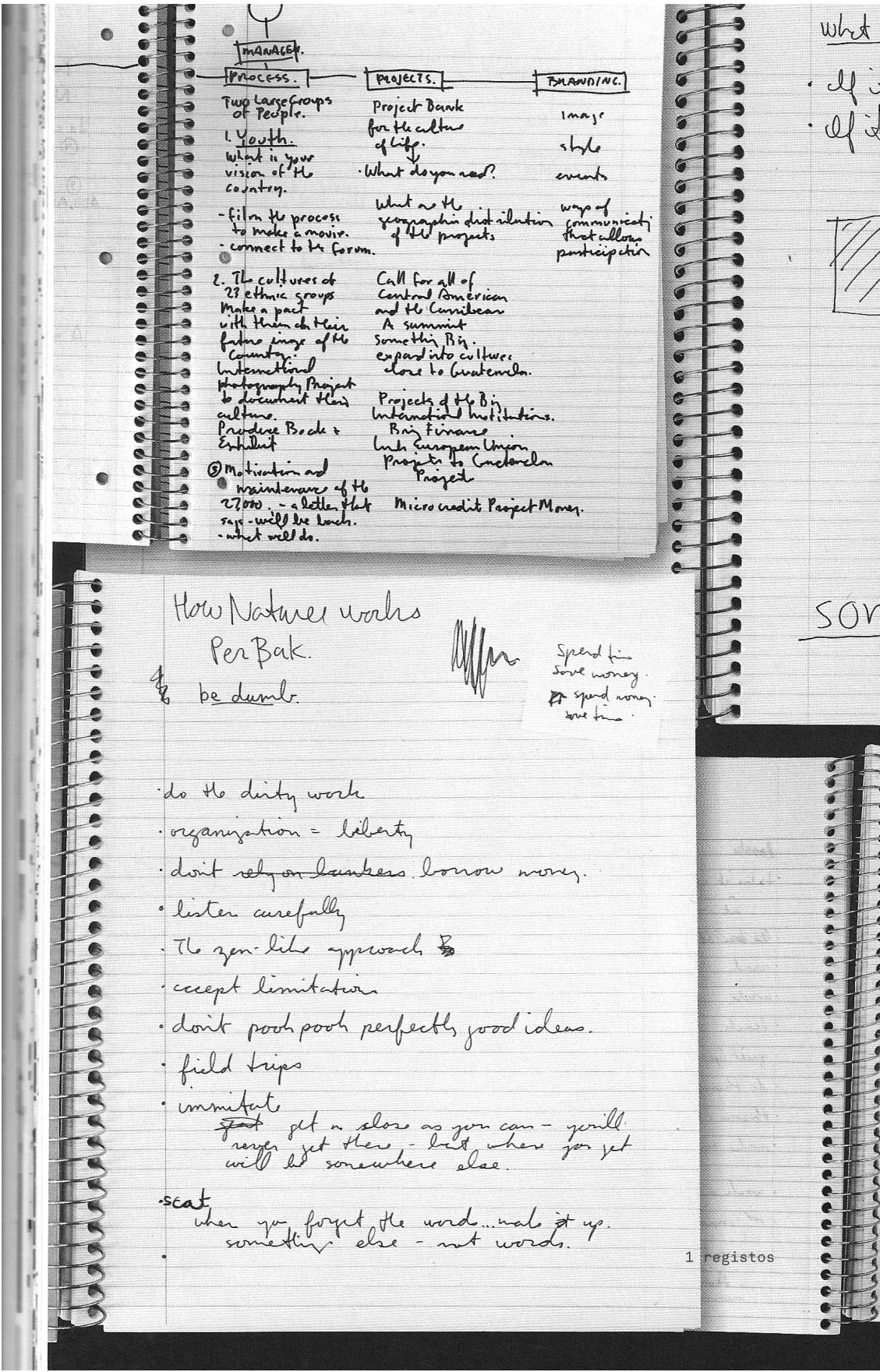
Percebemos desta forma que a noção de registo e o modo como é encarada ao longo do trabalho vai sendo alterada: se numa primeira etapa falamos dos traços gerados pelo designer numa superfície, posteriormente falamos de imagens, recortes, fragmentos, escrita enquanto tradução de movimento e pensamento (grafia). Todos são expressões gráficas que surgem em etapas específicas, dotados de características daquele que as capta ou inscreve com a particularidade não de garantir a possibilidade da reprodução de algo (o fazer outra vez o mesmo), mas assente numa lógica de repetição, memorização, de eternização daquilo que uma vez se pensou, gerando sempre algo novo.

Podemos em certa medida pensar também a presente dissertação como um outro modo de registo já que, e como podemos ler no desdobrável do ciclo de conversas e performances *Sintomas e efeitos secundários* (2013), “o exercício da crítica supõem a ideia de perduração e corresponde a uma outra forma de registo” (Lambert, Neves & Monteiro, 2013).

Os três estados são acompanhados de exemplos e casos de estudo que visam complementar a investigação teórica que vai sendo construída e que estão ligados a vivências, a coisas que foram vistas ou em que se participou directamente, pensando que isso talvez confira ao trabalho uma relação não só com as nossas vivências académicas mas também pessoais e (espera-se) profissionais. Assim, esta reunião de pensamentos permitiu que o trabalho adquirisse um carácter pessoal, ao mesmo tempo que se tentou não descurar os propósitos académicos das sua execução.

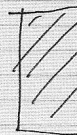
No final, apresentaremos algumas considerações onde serão sintetizados os aspectos mais relevantes desta dissertação.

A construção gráfica da dissertação, assenta em alguns pressupostos presentes ao longo do trabalho que invadem e influenciam a composição das suas páginas. Os destaques de texto são sobrepostos ao texto principal ou às imagens possibilitando a acumulação em camadas de registos; estes blocos de texto, quando lidos isoladamente, oferecem uma leitura estilhaçada do todo, mas permitem a construção de uma linha de pensamento que atravessa todo o trabalho. Não existem separadores entre as secções e apenas uma folha de papel vegetal separa os três estados que anteriormente apresentámos; uma pequena película que diferencia o conteúdo, mas não cria uma barreira opaca entre os diferentes assuntos. Papéis e formatos diferentes indicam conteúdos distintos ou complementares ao texto principal. Para terminar esta introdução recorreremos a uma citação de Karl Marx, que nos diz: “os meios são parte da verdade assim como o resultado. A busca da verdade tem, ela própria de ser verdadeira; a busca da verdade localizada com os seus vários fios reunidos no resultado” (Bernard, 2010, p. 22). •



What

• If i
• If i

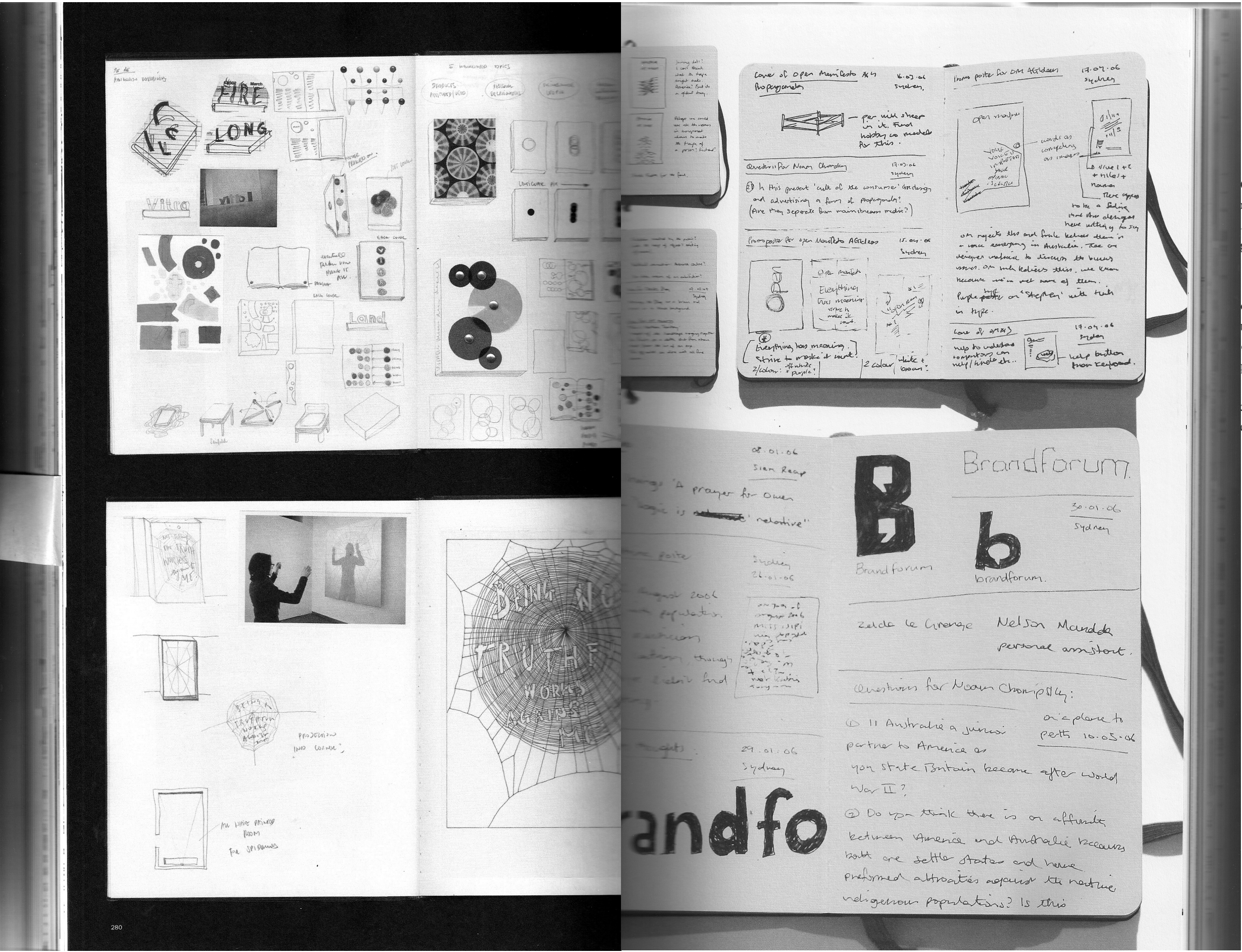


que significa registrar? Como
o design de comunicação? Em
nos mostram os registros dos
os e para que poderão servir?

ensar-se-á o modo como
esses traços deixados poderão
pensamentos que se vão
erísticas específicas e únicas,
ele que pensa.

SOV

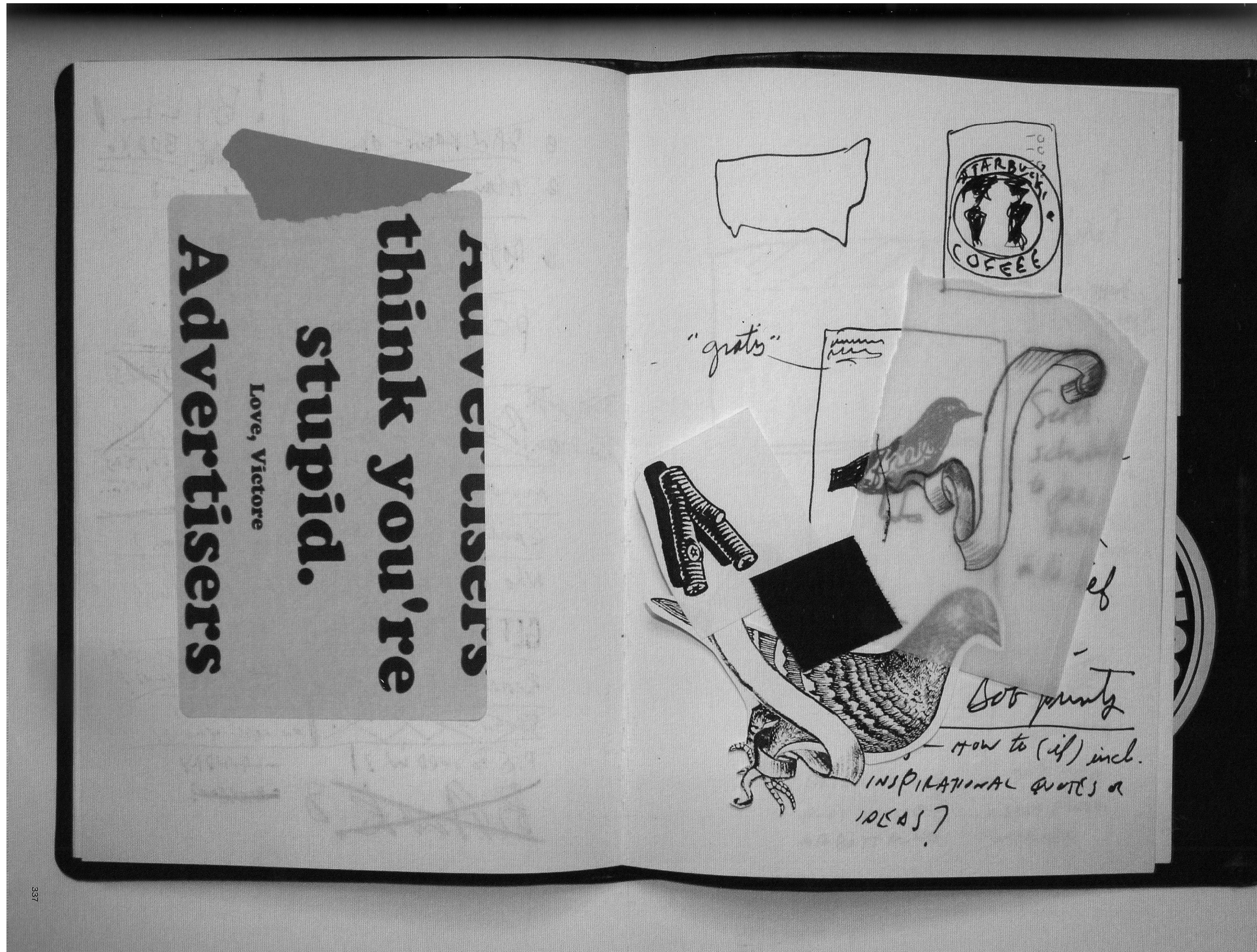
e a pequenos fragmentos
ncaramos o registo no âmbito
emos associado ao design
esponder às questões



O que significa registrar? Como
o design de comunicação? Em
nos mostram os registros dos
e para que poderão servir?

pensar-se-á o modo como
esses traços deixados poderão
os pensamentos que se vão
características específicas e únicas,
aquele que pensa.

de a pequenos fragmentos
encaramos o registro no âmbito
vemos associado ao design
responder às questões



que significa registrar? Como
o design de comunicação? Em
os mostram os registros dos
s e para que poderão servir?

nsar-se-á o modo como
esses traços deixados poderão
pensamentos que se vão
rísticas específicas e únicas,
le que pensa.

a pequenos fragmentos
caramos o registo no âmbito
mos associado ao design
sponder às questões



que significa registrar? Como
o design de comunicação? Em
os mostram os registros dos
s e para que poderão servir?

nsar-se-á o modo como
esses traços deixados poderão
pensamentos que se vão
rísticas específicas e únicas,
le que pensa.

a pequenos fragmentos
caramos o registo no âmbito
mos associado ao design
sponder às questões



0 I II III 0

Pois nada
surge com
a sua
própria
forma.
Paul Celan

O que entendemos por registo? O que significa registar? Como é ou pode ser encarado o registo no design de comunicação? Em que etapa surge o registar? O que nos mostram os registos dos designers? O que são esses vestígios e para que poderão servir?

Neste estado I desta dissertação pensar-se-á o modo como o designer gráfico regista e como esses traços deixados poderão corresponder à sucessão dos seus pensamentos que se vão traduzindo em formas com características específicas e únicas, referentes àquele que regista, àquele que pensa.

Esta primeira secção corresponde a pequenos fragmentos que enquadrarão o modo como encaramos o registo no âmbito deste trabalho e o modo como o vemos associado ao design de comunicação e onde se tenta responder às questões acima enunciadas. •

O termo *registo* é um substantivo que existe associado a várias práticas e utilizado em diversas situações. Consoante a mesma, o recurso ao registo, ao registar, adquire características formais específicas, dependendo do que se pretende desse acto ou do que se procura através desse meio. Este termo, o *registo*, é utilizado em náutica, música e linguística; recorre-se a ele no discurso mais informal e inconsequente; por exemplo, tiramos uma fotografia para *registar* um momento, *registamos* o código do multibanco, *registamos* o nome daquela banda, num instante, para que depois a possamos ouvir com mais atenção, evidenciando-se, neste último caso, a ideia de rapidez e de emergência, a da necessidade de inscrever, de anotar para que aquele pensamento não se dissolva com todos os outros que consideramos, à partida, insignificantes mas que nos assaltam.

O registar pode ser entendido apenas como um processo mental, no qual confiamos à mente uma informação que esperamos que não seja esquecida no meio de todo o caos diário de excesso de imagens e de dados que nos assediam permanentemente, fazendo-nos ter consciência da “imensidão do mundo e do mundo representado” (Bandeira, 2011, p. 9).

Contudo, e talvez por não confiarmos por completo na nossa memória ou na nossa capacidade de reter informação, o registo adquire normalmente uma forma visual específica caracterizando-se por anotações que são de uma grande importância a nível pessoal ou profissional já que mantêm por perto uma informação útil. Apesar disto, e ultrapassando a questão do tipo de mensagem que permite reviver ou visitar, o registo como interlocutor implica acção, gesto, naquela que é uma tradução de um pensamento para um conjunto de formas e traços, ou mesmo palavras, que garantam esse reviver e esse visitar, um prolongamento do tempo; uma espécie de escrita que pode ser vista como uma extensão do corpo, suplementando a sua capacidade de falar e de lembrar verbalmente: “it is permanent rather than ephemeral, it withstands movement in place and time, and it remains in absence of its author” (Lupton & Miller, 1996, p. 50).

No campo do design de comunicação, o recurso ao termo *registo* é constante, mas raramente se analisa a sua potencialidade e o seu significado quando surge em etapas específicas do processo.

Parece interessante perceber, numa primeira instância, a ligação existente entre o conceito de *design* e o de *registo*, no que diz respeito ao significado de ambos. O primeiro surge como to “mark out; to plan, purpose, intend; adaptation of means to end; a plan conceived in the mind, of something to be done” – definição utilizada por Norman Potter e retirada do *Oxford English Dictionary*, que em modo de provocação ou com o objectivo de gerar inquietação, se segue ao título do primeiro capítulo: *What is a designer?* (Potter, 2002, p. 10). Em seguida, Potter lança mais uma provocação dizendo que “every human being is a designer”, rematando com “many also earn their living by design – in every field that warrants pause, and careful consideration, between the conceiving of an action and a fashioning of the means to carry it out, and an estimation of its effects” (Potter, 2002, p. 10).

Potter refere ainda que neste seu livro irá estar concentrado numa profissão minoritária – o design – onde encara o designer como alguém que procura ajudar a dar ordem e forma “to the amenities of life, whether in the context of manufacture, or of place and occasion” (Potter, 2002, p. 10).

Esta noção do designer enquanto agente que tenta dar forma ao mundo visual faz-nos pensar o modo como tal é feito encarando-se essa acção como parte integrante do processo de design, enquanto processo de formulação de ideias. Aqui estabelecemos uma triangulação entre os conceitos *design*, *forma* e *registo*. Um dos sinónimos de design anunciado por Potter é *to mark out* que significa, entre outras coisas, a definição de fronteiras, delimitar, ou a marcação de um território. A fronteira, o contorno, o limite exterior, permite conferir um feitio ou uma configuração determinada a algo, dar forma a alguma coisa, que aqui se sugere que seja uma ideia, processo que se alcança através do registo.

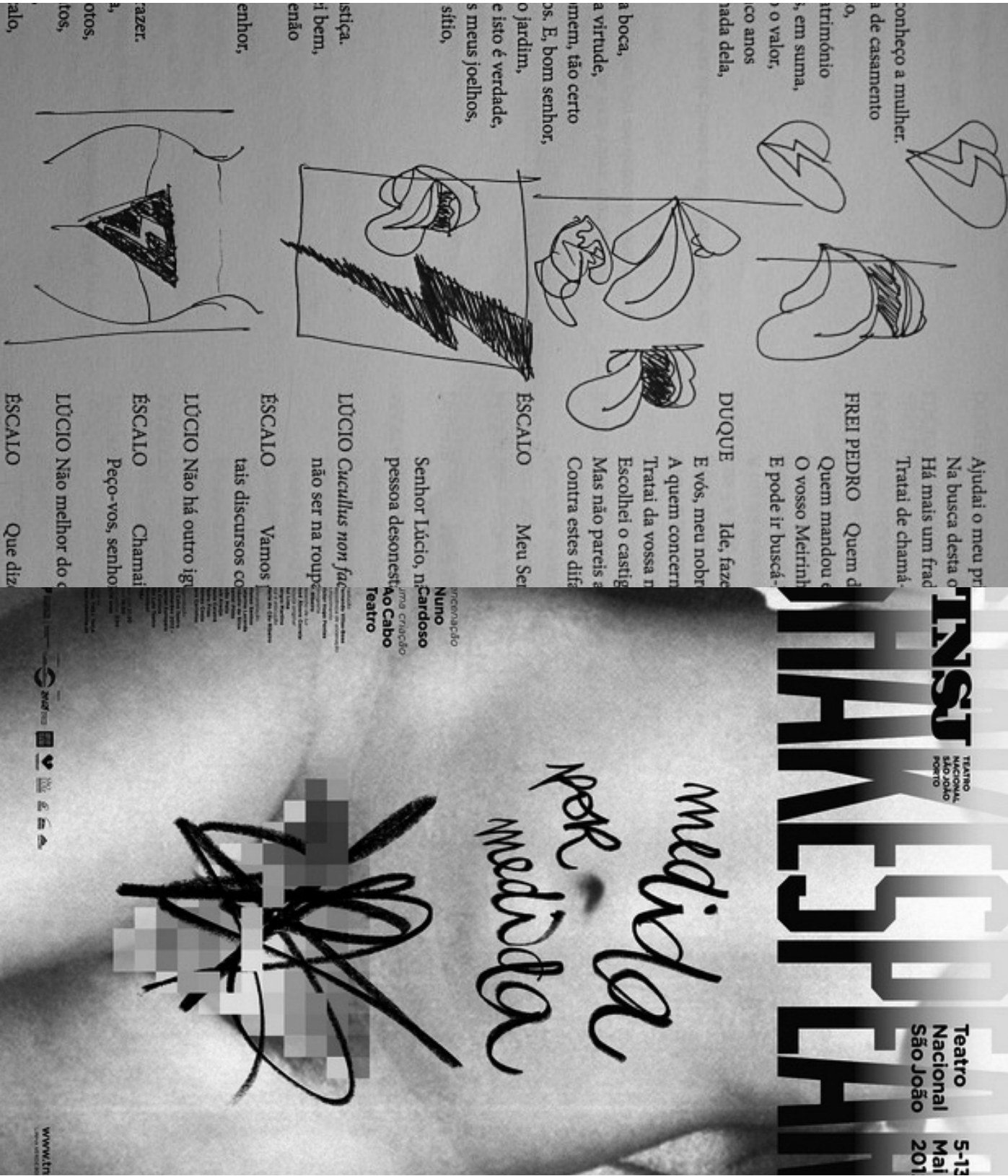
Assim, acções associadas ao conceito de design como *to mark out* ou *to plan*, por exemplo, implicam de facto registo, enquanto “acto ou efeito de registar; anotação”. Parece pertinente considerar a relação entre “a plan conceived in the mind” e uma outra definição de registo, “acto ou efeito de inscrever um facto para não ser esquecido”. As duas definições em conjunto parecem corresponder a uma parte significativa do processo de trabalho em design de comunicação.

Planear (design) implica anotar (registo). A ideia de planear, de calcular, relaciona-se com a necessidade de inscrever para não esquecer, para prever, registar para delinear, marcar traçando, tornando evidente e dando uma forma visual ao pensamento. Registar para anotar, para notar, encarando as formas que se vão gerando como “transitórias intermédias” (Molder, 1991, p. 188) que se sucedem umas às outras até uma proposta *final*. Como refere Filomena Molder “as questões da forma terão de ser formuladas como questões de transformação e de permanência, de fragmentação e de plenitude, de passagem e acabamento” (Molder, 1991, p. 183).

Etapas que se vão sucedendo e estabelecendo uma espécie de processo dialéctico entre os pensamentos e as formas à medida que estas se vão definindo e a ideia vai sendo encontrada.

registo como
interlocutor
implica acção,
gesto, naquela
que é uma
tradução de
um pensamento
para um
conjunto de
formas e
traços

2 Drop registos
+ cartaz *Medida por medida* (2012)



Num primeiro momento deste trabalho, analisar-se-á o registo enquanto evidência do processo dialéctico entre a mente e os traços que resultam em marcas visíveis, vestígios. Evidências de pensamento com características formais específicas e que parecem narrá-lo. Este tipo de registo está associado ao modo como se formulam ideias à medida que os diálogos do pensamento se vão sobrepondo, já que no pensamento “não existe permanência. Os pensamentos formam-se a desenhar” (Arici, 1994, p. 202, tradução livre), a registar, sendo que os traços resultantes podem servir o designer como uma espécie de “pró-memória” (Munari, 1981, p. 69), como uma orientação.

Um exemplo que pensamos evidenciar o registo enquanto tal – como *pró-memória*, como auxiliar da memória, como orientador – relaciona-se com a elaboração do cartaz para a peça de teatro *Medida por medida* de William Shakespeare, uma criação Ao Cabo Teatro com encenação de Nuno Cardoso, que estreou em Guimarães em Abril de 2012. Para a sua execução o designer da Drop, João Faria, partiu da leitura do texto da peça (como é recorrente) e, à medida que o lia, registava alguns traços ao longo do texto evidenciando a importância que este tem e a potencialidade nele inerente para a criação de imagens que ilustrem, ou melhor, que traduzam uma ideia da peça. Esses registos iniciais, por um lado funcionam como o despoletar de novas ideias e, por outro, ao traduzirem palavras em *imagens*, acabam por ter ingredientes nelas presentes que permitem o relembrar do que está a ser dito no texto, auxiliando assim a memória mas também ao permitirem uma apropriação futura daqueles mesmos traços que poderiam vir a ser um caminho a seguir para a elaboração do cartaz a apresentar. Estes registos como pró-memória, informam-na permitindo o relembrar.

Como espectadores perguntamo-nos agora se esta questão da pró-memória não poderá estar presente também na obra produzida no final pelo designer. De facto, quando assistimos a uma peça de teatro e na impossibilidade de a retermos na totalidade na nossa mente, o cartaz, o flyer, o bilhete, funcionam como uma espécie de passes de acesso ao passado, que nos relembram o porquê de termos gostado ou não daquela peça; que nos relembram sobre de que falava, sem contudo ser necessário utilizarem uma *imagem-cópia* da peça mas, por outro lado, corresponderam à interpretação de um outro que nos alimenta o imaginário possibilitando uma leitura individual da peça, propiciando uma interpretação nova – a nossa.

Neste exemplo somos nós que registamos na mente o registo anteriormente realizado pelo designer, que aliado à visualização da própria peça activa os mecanismos da nossa memória.

Parece importante esclarecer a que nos referimos quando falamos de *imagem* neste âmbito e no contexto deste trabalho. Numa conferência realizada em 2011 na Culturgest (Lisboa), Jacques Rancière dizia:

de Platão a Guy Debord, passando por Marx e por muitos outros, a imagem foi constantemente mostrada como muito mais do que um processo mental ou uma superfície de representação. Foi mostrada, no fundo, como uma ideia de um mundo vivido, um mundo onde o olhar está cativo, onde o espírito está confuso e onde a acção está paralisada por todo um nó de simulacros (Rancière, 2011).

Na mesma comunicação, Rancière falou da imagem como uma operação e não a cópia de um original e da sua pensatividade, isto é, “a sua capacidade e autonomia em relação às operações de construção de significados” (Rancière, 2011).

“Não existe uma imagem por si só. Uma imagem é uma relação entre formas visuais e o sentido que podemos atribuir-lhes, as realidades que nela podemos reconhecer ou, pelo contrário, que não reconhecemos de todo” (Rancière, 2011).

Segundo John Berger,

an image is a sight which has been recreated or reproduced. It is an appearance, or a set of appearances, which has been detached from the place and time which it first made its appearance and preserved – for a few moment or a few centuries. Every image embodies a way of seeing (Berger, 2005, p. 10).

Este modo de ver leva-nos a pensar a imagem como uma mensagem visual “composta de diferentes tipos de signos” (Joly, 2007, p. 61), que nos faz considerá-la uma linguagem e, portanto “um instrumento de expressão e comunicação” (Joly, 2007, p. 61). Assim, podemos observar que a imagem constitui sempre “uma mensagem para o outro, mesmo quando este outro é o próprio autor da mensagem” (Joly, 2007, p. 61). ►

Martin Joly refere que a imagem

designa algo que, embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual e, em todo o caso, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém, que a produz ou a reconhece (Joly, 2007, p. 13).

Deste modo, talvez possamos pensar o registo como uma imagem ao considerar que, igualmente ao que Joly refere em relação a esse conceito, também o registo depende da produção de um indivíduo, toma de empréstimo o visual, o visível, mesmo que a existência desse visível esteja apenas representada no seu pensamento.

O registo poderá então ser pensado como uma espécie de forma de visualização de uma imagem mental. Segundo Joly, uma imagem mental “trata-se de um modelo perceptivo de um objecto, de uma estrutura formal que interiorizamos e associamos a um objecto e que alguns traços visuais são o bastante para evocar” (Joly, 2007, p. 20). Tal como a construção das representações mentais ocorre no nosso pensamento, de modo automático, fugaz e difuso, o registo parece também ter essas características de forma visível e exterior ao corpo e à mente. Registo fugaz e difuso que se vai consolidando à medida que a ideia se vai definindo, abandonando a imagem mental e transformando-se em imagem, em ideia.

A imagem, tal como é sublinhado por Ernst Gombrich, “pode ser também um instrumento de conhecimento porque serve para ver o próprio mundo e interpretá-lo” (Joly, 2007, p. 68), tal como faz o registo. Para Susan Sontag “to possess the world in the form of images” (em forma de registos, memórias) “is, precisely, to reexperience the unreality and remoteness of the world” (Sontag, 1999, p. 85). A imagem ou o registo tornando possível o re-experienciar algo, o rememorar, como a possibilidade de “conjure up the appearances of something that was absent” (Berger, 2005, p. 12), entendendo ambos os conceitos – registo e imagem – como passíveis de prolongar aquilo que representam, um olhar sobre algo.

O caso anteriormente apresentado – elaboração do cartaz para a peça *Medida por medida* – evidencia que o registo possibilita uma constante adequação da forma ao pensamento e do pensamento à forma, que se vão moldando mutuamente à procura de uma resposta, ao mesmo tempo que se dialoga, à medida que se vê e se nota e à medida que os traços se vão metamorfoseando enquanto o pensamento também se altera. Neste contexto podemos pensar o registo como Beuys define o conceito de desenho, como um “prolongamento do pensamento” (Beuys cit. por Grinten, 1994, p. 14, tradução livre), onde os fenómenos que ocorrem durante tal não podem ser tidos como absolutos e definitivos, já que deixam várias portas em aberto (Arici, 1994, p. 202, tradução livre). •

a ideia de
planear, de
calcular,
relaciona-se com
a necessidade de
inscrever para
não esquecer,
para prever,
registar para
delinear, marcar
traçando,
tornando evidente
e dando uma
forma visual ao
pensamento

No contexto deste trabalho o conceito de *registo* distancia-se do de *desenho*, sendo certo que desenho também traduz o pensamento, também se caracteriza por uma acção específica e por um gesto que o gera, mas está dotado de uma formalidade e de uma intencionalidade específicas que se distanciam de um tipo de acção mais descomprometido, que corresponde à inscrição por necessidade e na definição de um percurso, que representa o modo como o registo é visto no âmbito deste trabalho e no campo específico do design de comunicação. Tal como refere Norman Potter: “designers think and talk with sketches and diagrams, sections, full-size details; a fluent and personal use of diagrammatic technique is certainly necessary. Such work can be better seen as analytical mark-making than analytical drawing in the classical sense” (Potter, 2002, p. 121). •

uma espécie de triangulação se obtém entre registo – processo – projecto, como termos equivalentes que se geram em simultâneo

Este registar associa-se ao modo como as ideias são formuladas.

A ideia é, de acordo com Goethe, o plano absoluto da significação – como pertença recíproca de cada coisa a cada coisa – e deve ser concebida como lei de formação e de transformação de tudo aquilo que aparece. Essa lei não verifica uma previsibilidade, não antecipa um estado de coisas, mas configura a possibilidade de uma forma (Molder, 1991, p. 387).

Esta observação de Filomena Molder, remete-nos precisamente para o modo como vemos associado o registo à procura da ideia, onde se vão tomando opções quanto aos caminhos a seguir em detrimento de outros e onde as formas das ideias se começam a gerar num riscar inicial, entre um “fazer e desfazer até que as partes encontram conformação com o todo” (Fusco, 2005, p. 123) que se metamorfoseia no processo de trabalho em design, onde os verbos são aplicados no gerúndio.

Considera-se aqui que os registos ganham uma dimensão operativa, pensando-se este processo de procura como projecto. Deste modo, o registo corresponde, à partida, à elaboração de projecto já que esse riscar inicial se caracteriza também por ser isso – projecto –, onde a ideia de planear e de esboçar se encontram presentes. Assim, uma espécie de triangulação se obtém entre registo – processo – projecto, como termos que se geram em simultâneo.

Esta ligação entre processo e projecto surge aqui com a intenção de se entender que o projecto se vai concretizando enquanto o processo decorre num determinado espaço e tempo, num determinado enquadramento e com um riscador específico, gerando um registo igualmente característico de todas as circunstâncias que o criam.

Na tese de mestrado intitulada *Desenho e palavra: notas da sua relação* (2007), Emílio Remelhe considera os dois termos opostos, evidenciando a origem latina das duas palavras em questão. Processo significa “avanço”, enquanto que projecto significa “lançado” (Remelhe, 2007, p. 105). Como termos equivalentes de processo, enumera: “modo de, norma, sistema, formação, acto, discurso; e como de projecto plano para a concretização de um acto”. É interessante perceber a semelhança que encontramos entre esta definição de projecto (“plano para a concretização de um acto”) e uma das definições de design que Potter cita

do *Oxford English Dictionary*: “plano concebido na mente”. O design implica esse plano, implica então projecto. São condição recíproca de existência. Se o design é projecto e pode ser considerado processo (“o processo é a própria profissão” afirmam os designers Artur Rebelo e Lizá Ramalho no catálogo *Process is the project* (2010, p. 8)) então podemos talvez considerar que se constrói uma teia densa de termos sinónimos, que apesar de serem designados por substantivos diferentes parecem implicar-se simultaneamente.

Remelhe, considera que o “desenho” – e podemos aqui substituir o termo pelo de *registo* – “funciona por avanços” (processo) e o “projecto por antecipações” (Remelhe, 2007, p. 105). No âmbito deste trabalho parece estranha a distinção entre estes termos – projecto e processo – ao poder-se facilmente relacionar os dois. Projecto, projecção, antecipação, lançamento. Esta antecipação, projecção, implica pensamento, implica registo. Projectar enquanto um “meio de prever, permitindo pôr à prova as hipóteses transformando-as em predições verificáveis” (Los cit. por Massironi, 1982, p. 11), criando-se o tal plano (projecto, design) ou o tal sistema (processo) que se concretiza numa acção (gerada no processo).

Se aqui o processo é projecto e o próprio processo corresponde ao pensamento e à sua forma e metamorfose, então fará sentido falar em pensamento projectual, “feito de irresoluções e incertezas, composto de balanços, deslocações, exposições, omissões e apropriações e devoluções, desvios, marcas, propiciados pelo movimento” (Magalhães & Pombo, 2009, p. 129), movimento do pensamento na troca de argumentos constantes entre mente e registo e movimento da mão e do corpo quando manipula um riscador e realiza a inscrição de traços num suporte onde tudo fica registado. •

Os registos efectuados neste processo de interrogações têm características formais próprias, evidenciando a procura, a tentativa, o erro, a correcção e a incerteza. Revelam um percurso, desvendando os tais desvios e omissões. Caracterizam-se normalmente por terem uma escala reduzida, onde se observam constantes repetições de formas que se vão sucedendo e alterando pontualmente; vamos percebendo a metamorfose destas formas:

só a mostração total das passagens de cada forma à seguinte, compreendido o crescimento de modo sinóptico, permitirá a captação sensível do curso da metamorfose. Por conseguinte, devemos ver a forma como história interna da sua própria transformação, a história da série das variações e da repetição transfigurada de alguns motivos, formas que se geram umas às outras, série ordenada de acordo com um modelo primitivo. Tal passagem de uma forma, ou melhor, de um momento a outro de uma forma, é percebido pelo acto da imaginação (Molder, 1991, p. 188).

Sobreposições ocorrem e alguma despreocupação na colocação espacial dos elementos gráficos que vão surgindo. Sem uma regra, sem rigidez, apenas a tentativa de compreender ou de explicar.

Podemos comparar estes registos aos desenhos técnicos, encarando-os como ferramentas que ajudam a interpretar e a representar um objecto ou um projecto – um pensamento, uma ideia –, tratando-se de formas gráficas que parecem desconstruir aquilo que pretendem dar a explicar. Poderíamos tentar imaginar o pensamento submetido a uma vista explodida (um tipo de desenho técnico), onde é mostrada a relação de ordem ou de montagem das diferentes partes que o constituem (aqui seriam as ideias), que graficamente se encontram suspensas num espaço determinado, separadas por uma distância específica (a colocação das ideias no espaço disponível da folha em branco). Através desta desconstrução, explosão, cada ideia é evidenciada de modo a que se possa prestar igual atenção aos componentes que a constitui, permitindo deste modo a sua análise mais minuciosa e cirúrgica – uma abordagem útil no surgimento de pensamentos inesperados e inculcados. ►

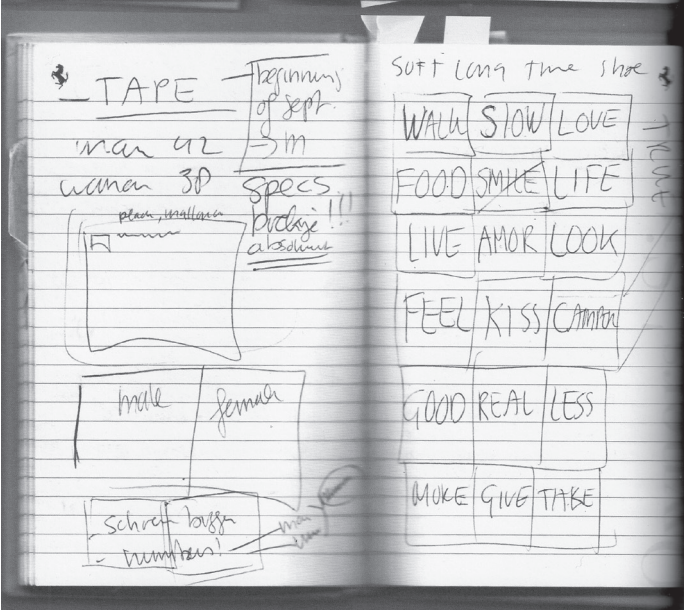
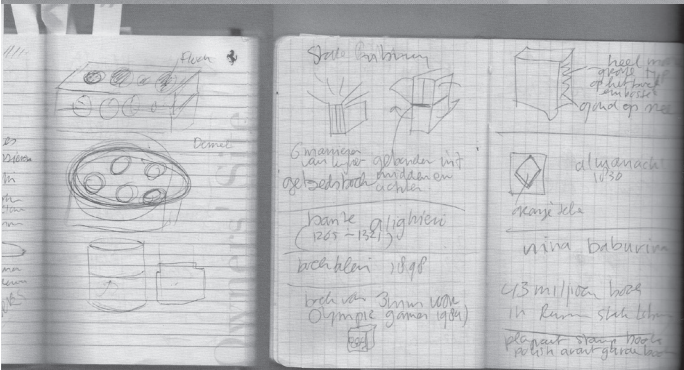
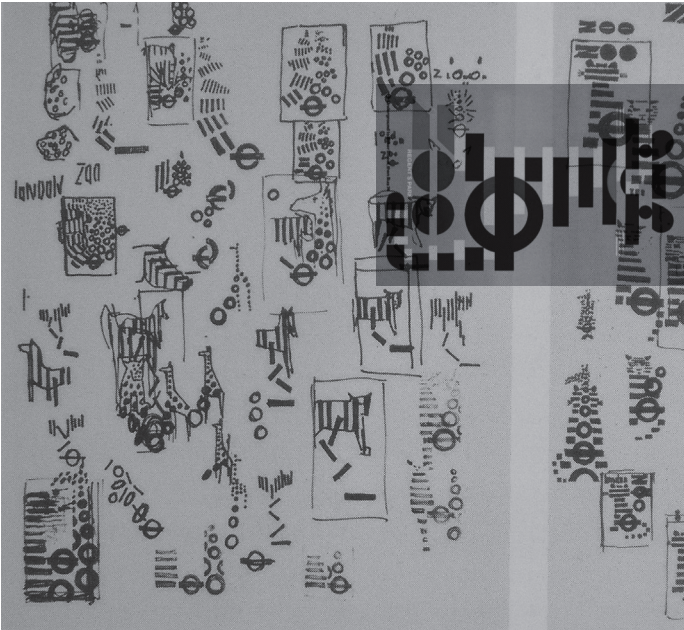
Estes tipos de registo de procura são frequentemente encontrados nos cadernos de esboços de designers e são resultado da “natural urge of artists and designers to make marks on paper, to explore, analyze and refine ideas and notions” (Heller & Talarico, 2010, p. 7). Nestas páginas vêem-se esquemas diagramáticos, palavras descritivas e traços onde se testam formas e onde se vão definindo noções, encontrando caminhos. Tal é visível, por exemplo, nos registos efectuados pelo designer Abram Games para a concretização do cartaz *London Zoo* realizado em 1976, o último desenhado por Games para o London Transport, onde claramente se evidencia a tal procura de um caminho a seguir ou o teste das formas a que nos referíamos. O cartaz, no final, e como é observado através do processo apresentado por estes registos, consistiu num tigre construído por barras e círculos – os componentes formais da identidade gráfica da rede de transportes londrina.

Um caso onde assistimos, por outro lado, ao recurso da palavra que auxilia a descrição da ideia é o dos registos realizados pela designer holandesa Irma Boom. Tal utilização da palavra é frequente, funcionando como modo de suplementar o registo mais abstracto. Esta ideia é defendida por Norman Potter que refere:

many kinds of drawings and most models are too abstracted to be fully indicative of their intention. Words in this context may enquire, annotate, argue, describe, record, and otherwise supplement drawings and models, and may be written or oral or occasionally recorded on tape (Potter, 2002, p. 122).

Nestas páginas, aquele que as possui, cruza referências, estabelecendo relações entre noções, imagens e novos conceitos. Mapas mentais sem formalmente o serem, mas ao permitirem o despoletar de novas ideias através da criação de associações a partir das já registadas. “In the unstructured playground of the sketchbook, we can mull ideas over at our leisure, scratching out or erasing anything that doesn’t hold up to closer scrutiny, or editing and reworking the ideas that merit further exploration” (O’Donnell, 2009, p. 7). Cada designer encontra a sua forma de registar, fazendo abordagens bastante diferentes consoante as suas características pessoais ou a proposta que recebe.

3 Abram Games
registos + cartaz
London zoo (1976)



4 Irma Boom
registos

cada designer encontra a sua forma de registar, fazendo abordagens (...) diferentes consoante as suas características pessoais (.)

Utilizemos aqui o caso do designer alemão Uwe Loesch de que nos serviremos para demonstrar vários pontos presentes no parágrafo anterior. Loesch, não utiliza um convencional *sketchbook*; em vez disso, recorre a “pedaços de papel de todos os tipos” (Loesch cit. por Heller & Talarico, p. 225, tradução livre), onde cruza as tais referências conferindo à proposta final apresentada um maior impacto, devido à combinação desses elementos e da sua interacção num mesmo suporte. Loesch é conhecido precisamente por ter uma poética muito própria e um fazer que revela algumas das suas características quanto ao modo de encarar a profissão, sendo evidente o chamado *Weltanschauung* do designer – “identifies the intelectual perspective of the designer as an integral part of the design process” (Buchanan, 2009, p. 97).

No livro de Steven Heller e Lita Talarico, *Graphic – Inside the sketchbooks of the world’s great graphic designers*, são apresentados os registos de Uwe Loesch para a elaboração de um cartaz que anunciava a exposição *Faire le beau. Affiches de Uwe Loesch*, no Centro de Arte Contemporânea em Quimper (França) em 1993. Os registos elaborados correspondem, por um lado, aos diálogos que decorriam entre Loesch e Alain Le Querrec, curador da exposição e, por outro, ao tal cruzamento de referências e a procura da forma *ideal*. O pastor-alemão simboliza a Alemanha, a língua remete-nos para a conhecida imagem de marca da banda *Rolling Stones* (símbolo da sua geração) e ainda está presente um fragmento da pintura da Escola de Fontainebleau, o retrato de Gabrielle d’Estrées e da Duquesa de Villards (1594) que simboliza o país onde decorria a exposição. Retalhos de memórias e imagens, que são retiradas do contexto original e combinadas nos registos iniciais, na procura de um significado específico, que será depois traduzido numa determinada mensagem que comunique a ideia que se gerou pelos traços de procura e pelos fragmentos reunidos nas folhas utilizadas pelo designer.

Estas folhas de Loesch, ou os cadernos de outros designers recebem os registos que documentam uma parte fundamental do processo individual no design de comunicação. Nesta etapa – onde os diálogos se constroem –, o inesperado é valorizado, os “erros são permitidos e a experimentação encorajada” (O’Donnell, 2009, p. 6, tradução livre). Irma Boom refere-se a estes registos como sendo a sua memória para as coisas que de outro modo se perderiam, sendo que representam todos os

seus planos mais ambiciosos e os primeiros pensamentos para um projecto. Registos compilados sendo “quase como diários” (Bloom, cit. por Heller & Talarico, 2010, p. 59, tradução livre), dotados de secretismo e longe de julgamentos. Registos que parecem resultar de um diálogo criado pelo designer para o designer, um “diálogo pessoal” (Smith, 2005, p. 3, tradução livre) como um processo de auto-conhecimento, auto-descoberta, mas também de análise que permite ou facilita o processo de tomada de decisões. Maria Filomena Molder refere que

diferentemente do acto cognitivo instrumental que visa fixar-se, ensinar-se e progredir, revelando-se no seu grau de aplicação e eficácia em relação ao mundo existente, o acto pensante parece fundar-se em si próprio, não procurando imediatamente qualquer entendimento aprovador com o mundo das coisas (Molder, 1991, p. 59),

com o mundo do outro. Mais do que serem inteligíveis para esse outro, os registos devem permitir ao próprio traduzir os seus pensamentos de um modo visual (diagramático, esquemático, com o recurso à linguagem, etc.), ou tornarem-se meios facilitadores de comunicação da ideia como acontece com Uwe Loesch que os utiliza para o construção de um diálogo com o curador da exposição mencionada, ou com Michel Bouvet na *negociação* com o seu cliente como veremos mais à frente.

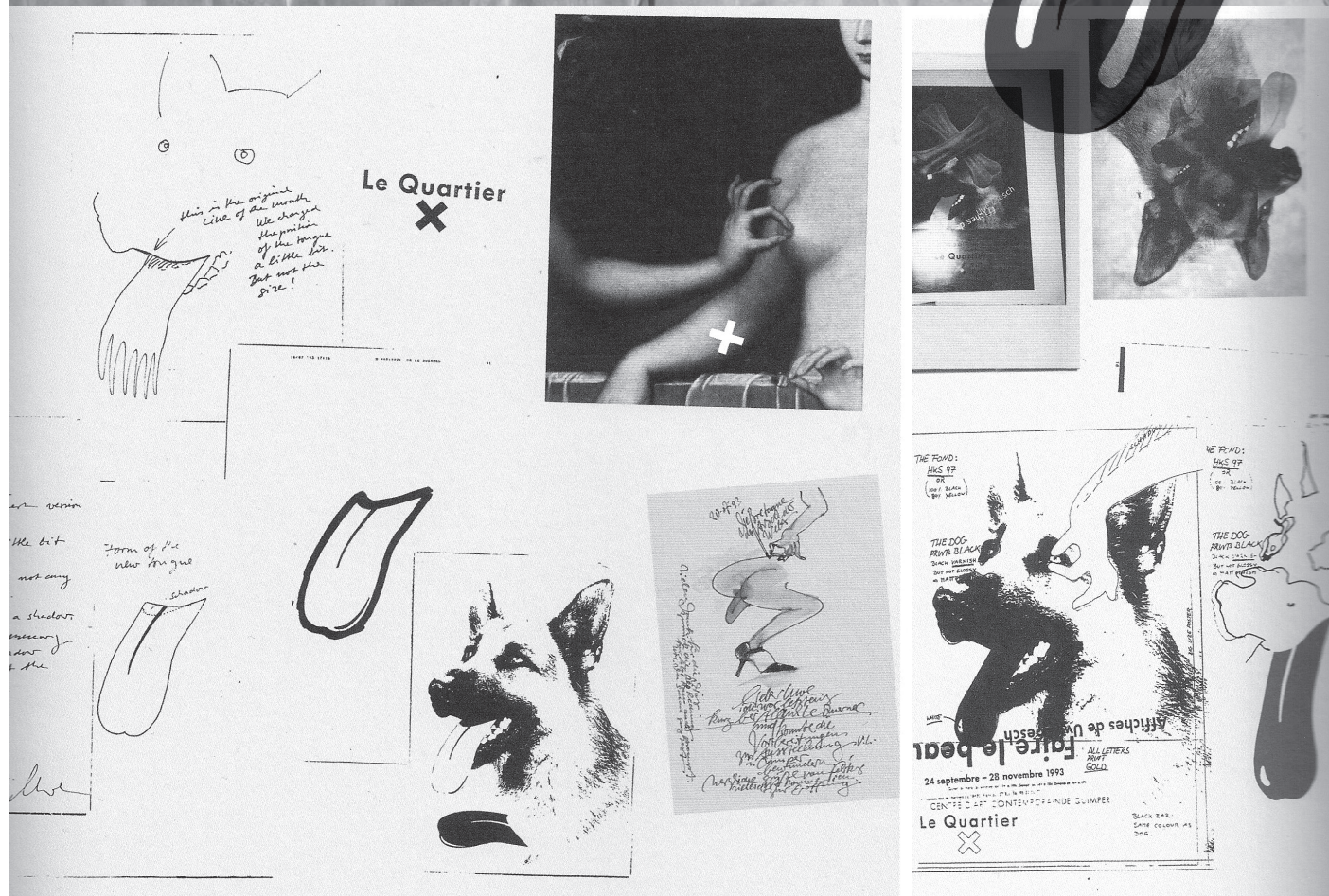
Falamos assim do registo como evidência da poética do designer, demonstrando as suas particularidades e o modo como pensa o projecto/processo. Richard Buchanan refere que “the actual sequence of design thinking and decision making is not simple linear process” (Buchanan, 2009, p. 97), sendo a universalidade de um método a seguir amplamente questionada, já que está dependente daquele que pensa, conferindo unicidade ao processo e, como tal, ao resultado. Ainda Buchanan menciona que o design “has no special subject matter of its own apart from what a designer conceives it to be” (Buchanan, 2009, p. 97), e como nos diz Victor Margolin,

the history of design in the twentieth century shows us that designers have not been constrained by a set of principles as rules that proscribed the scope of their work. Rather, they have invented the subject of matter of their own profession as they have gone along (Margolin, 2009, p. 37). •

falamos (...)
do registo
como evidência
da poética
do designer,
demonstrando
as suas

particularidades
e o modo
como pensa
o projecto/
processo.

5 Uwe Loesch
registos + cartaz
Faire le beau.
Affiches de Uwe
Loesch (1993)



Normalmente, os *sketchbooks* são “em primeiro lugar e principalmente um meio e não um fim” (Heller & Tallarico, 2010, p. 7), tal como os registos que lá se inscrevem sendo geralmente abandonados quando uma ideia parece ter sido suficientemente explorada para ser encaminhada a uma nova etapa de execução.

Como são meios e não fins em si mesmos, raramente são visíveis em resultados considerados finais: a ideia estará eventualmente presente, mas, formalmente, abandonam-se os traços de indecisão e de indefinição que se transformam em formas sólidas, acabadas e expressões da ideia gerada no processo (cf. registos e cartazes de Lech Majewski para o teatro Reszow, *Ball at the opera*, 1999).

Podemos chamar a estes registos *sistemas de notação do pensamento*, que apesar de não pretenderem oferecer dados para voltar a pensar do mesmo modo ou a levar à criação de um método ou fórmula para abordar os desafios que recebe, permitem configurá-lo e revisitá-lo através de uma escrita específica, surgindo durante o processo de trabalho em design, numa etapa em que se procura testar formas, encontrar ideias que respondam em conformidade ao desafio proposto, onde o registo assume um carácter de mediador, sendo uma espécie de facilitador comunicacional entre a mente e a expressão, ou entre a sua expressão e o outro.

Como referimos anteriormente, o registo ocorre no processo de trabalho em design. Este processo é susceptível de ser comparado a uma viagem ou a um percurso que se realiza, onde existe um ponto de partida e um de chegada não definido *a priori*, onde as paragens intermédias ou as estradas que se percorrerão permanecem misteriosamente ocultas, esperando pelas respostas às perguntas que vão surgindo pelo caminho; “journeys of inquiry”, como lhes chamou Pedro Almeida na conferência na Escola Superior de Artes e Design em Matosinhos (Almeida, 2013).

Importa perceber que o processo, tal como o pensamento, é movimento, acção, formulação, construção.

(Process) it's about moving, seeking out, involving, becoming, not a journey along a line to a fixed point when it will all happen, when it will all be clear, but a journey within a circle that explores and maps the possibilities that arise along the way. (Warwicker, et al., 1996).

Continuando com a analogia à viagem, os registos parecem corresponder ao mapeamento do pensamento e, quando os vemos, temos acesso a um mapa da tal viagem a que nos referimos, ao mapa que permitiu delinear o registo de uma determinada forma.

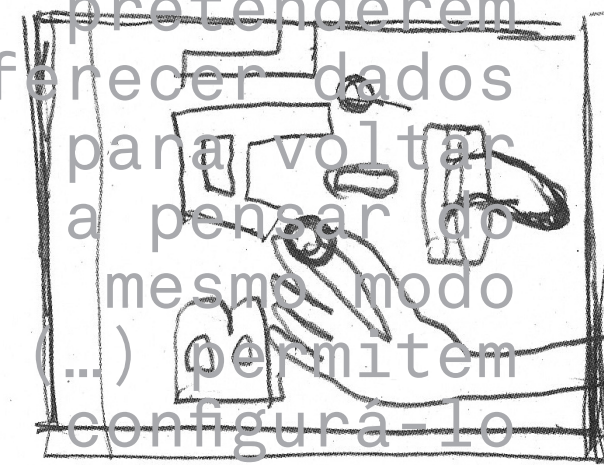
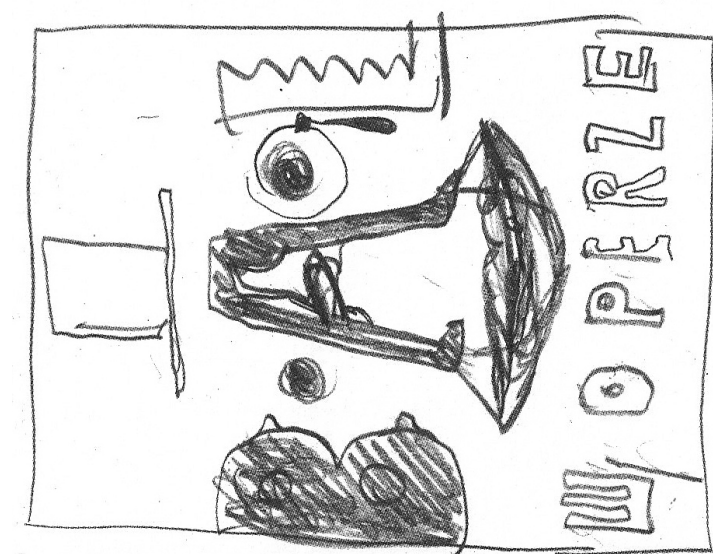
Segundo William Owen, tudo pode ser mapeado e os mapas são “figurative representations of dimensions, attributes and relations of things in the physical or logical world” (Owen, 2011, p. 5). “Maps give their makers the power to define the territory in their terms and write a singular vision onto the landscape” (Owen, 2011, p. 6). A visualização de mapas que organizam uma determinada informação permitem observá-la de uma perspectiva diferente podendo-se alternar entre uma visão mais geral e uma mais detalhada, ao mesmo tempo que permite a percepção de padrões e de relações que, *a priori*, não seriam detectadas. Tal como refere Owen: “maps allow patterns to emerge and become real, by showing what lies between the visible incidents, artifacts or moments we can otherwise never see” (Owen, 2011, p. 19). Um mapa como um *score*, uma partitura, como um percurso passível de ser percorrido.

Em cada viagem que se realiza, potenciada pelos inúmeros mapas de que dispomos, nem tudo é previsível; deste modo, também o processo em design dificilmente se livra de pequenos incidentes ou acasos que para além de enriquecerem a viagem permitem gerar novas ideais. Assim, será difícil fazer corresponder uma fórmula específica ou um método a esta etapa presente no design de comunicação.

Como refere Norman Potter, “existem procedimentos e técnicas que ajudam a evitar a perda de tempo e esforço” (Potter, 2002, p. 46, tradução livre) na procura de uma resposta, sendo importante salientar a “distinção entre técnica e método, encarando a última não mais do que a noção mais *suave* de procedimento” (Potter, 2002, p. 63, tradução livre). Potter chama ainda a atenção para a existência de algum perigo em levar a questão do método demasiado a sério. ►

podemos chamar
a estes registos
sistemas
de notação
do pensamento,
que apesar
de não
pretenderem
oferecer dados
para voltar
a pensar do
mesmo modo
(...) permitem
configurá-lo
e revisitá-
lo através
de uma escrita
específica(...)

6 Lech Majewski
registos + cartaz
Ball at the opera
(1999)



A criação de etapas obrigatórias que devem ser a todo o custo ultrapassadas sem se ter em conta a especificidade da proposta, o contexto em que surge, as condições existentes para se desenvolver, os constrangimentos que a irão moldar e as características individuais e pessoais do designer em questão, irão ser castradoras, limitando significativamente as possibilidades que poderiam vir a surgir. “Design opportunities are so various and plentiful, and designers so different in their natural capability, that it is rash to generalize too far about the way in which they do (or should) approach their work” (Potter, 2002, p. 62).

Como numa viagem a tomada de uma saída errada acaba por ser geradora da descoberta de novos caminhos, também na viagem do processo em design se terá que dar espaço ao desvio e à surpresa, ao indeterminado e à intuição, que poderão enriquecer significativamente o percurso de descoberta.

Não há uma fórmula para um processo de trabalho, há apenas ficção. Até as mentes mais organizadas e pragmáticas têm de reconhecer o mistério e a intuição envolvidos na descoberta de ideias. Qualquer um que delinhe uma fórmula irá descobrir que há sempre desvios. O desvio, a surpresa, a consistência inesperada do pensamento é o que produz o bom trabalho (Scher, 2010, p. 11).

A inexistência de um método ou o pouco interesse na sua domesticação ou total compreensão, parece permitir o aparecimento de zonas de indeterminação, sem fronteiras, onde os contornos indefinidos vão, ao longo do tempo, ganhando uma maior densidade.

Em vez de do termo *metodologia*, parece pertinente perceber o modo como Juan José Gómez Molina o substitui por *estratégia*; este termo remete para a ideia de planear subjacente ao projecto e à de antecipação e previsão que o registo pode permitir. O registo enquanto um meio e o termo “estratégia como um conjunto de meios e planos para atingir um fim” (Infopédia, 2013).

Esta utilização do termo *meio* não é em vão. Referiu-se que o registo é um meio para atingir um determinado fim. Uma viagem é de facto um meio, um espaço entre dois pontos, A e B, o meio é o processo de chegar a algum lugar. O *meio*, o *entre*, corresponde a um espaço de indeterminação, onde se geram questões que são mais importantes do que a formulação de respostas.

Assim se gera o pensamento: através de uma persistência de interrogações que se sucedem e que “se repete(m) de cada vez que pensamos” (Molder, 1991, p. 3).

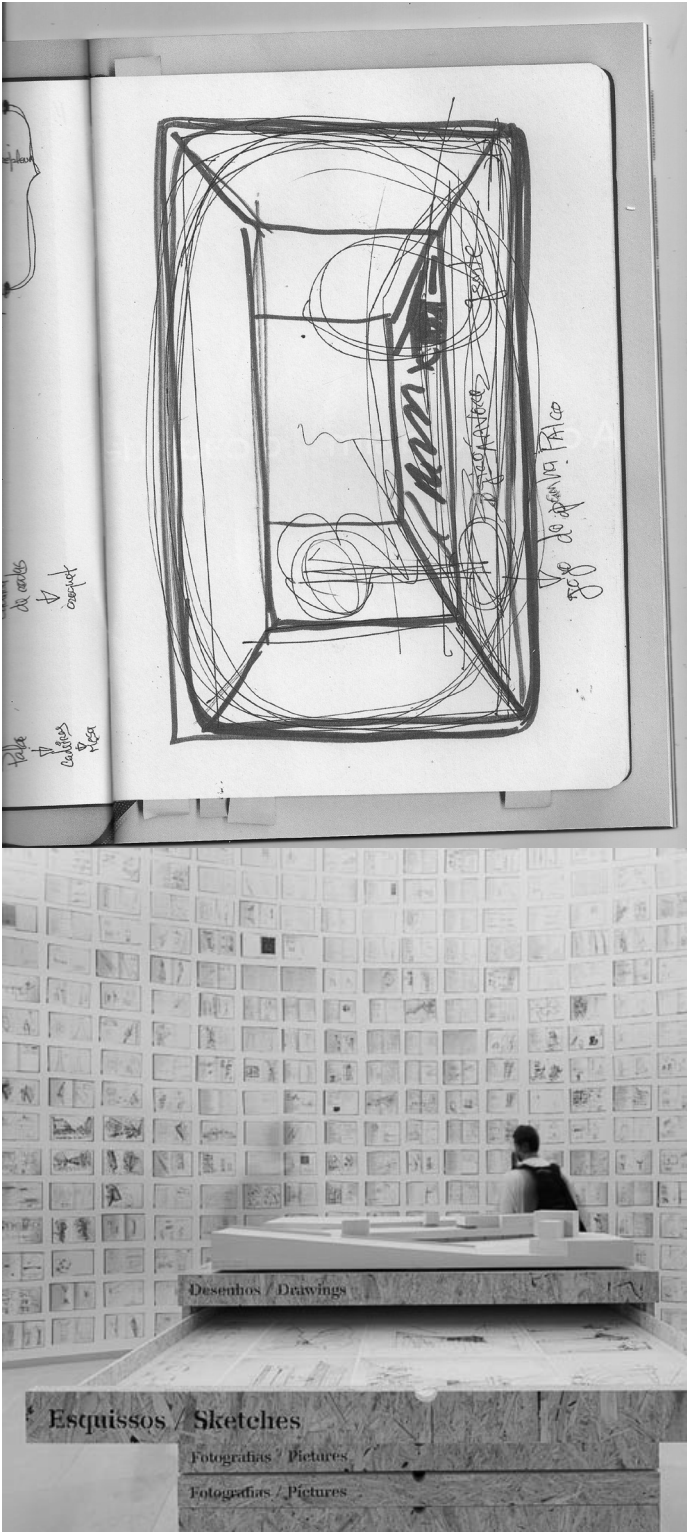
No “*entre* situa-se o problema, o incontestável, a vida eternamente activa, pensada na tranquilidade” (Molder, 1991, p.96); o *entre* é o espaço gerado pela *dúvida*, pela *experimentação*, pelo *não saber*. Então, podemos pensar que o jogo deve começar pelo meio, pensando que somos também isso – espaço, tempo, relação –, “teias de um mapa vivo que é diferente de um mapa linear narrativo” (Eugênio & Fiadeiro, 2013). João Fiadeiro e Fernanda Eugênio (directores do centro de investigação artística e criatividade científica – AND_LAB) sugerem que se comece pelo meio e que o processo sendo meio, se possa transformar num fim em si mesmo, ganhando visibilidade e autonomia. A motivação encontrada para trabalhar o *entre*, o processo, apoia-se na convicção de que “um mundo novo não se inaugura quando encontramos respostas, mas quando formulamos as perguntas” (Eugênio & Fiadeiro, 2013).

Os resultados finais, acabados, tendem a ser opacos, a esconder as suas razões intrínsecas e as interacções que se desenrolam num campo social alargado. Independentemente do valor formal dos objectos, essas interacções contam-nos a história das coisas e das pessoas que as fazem. Trata-se de uma desmistificação dos processos que enriquece a compreensão da disciplina e pode deslocar o olhar que o público tem sobre o design (Rebelo, Ramalho & Tavares, 2010, p. 28).

Não é por acaso que, em certas ocasiões, o processo é pretexto para se realizarem exposições, ou acaba por ser inserido numa peça de design apresentada como resultado; de modo a autenticar esse resultado, mostrando o tal percurso, surgindo enquanto *meios* de validar a *solução* encontrada, evidenciando que o que se vê no final vem de algum lado e que é mais do que aquilo que à partida se tem acesso enquanto observador/espectador. “The design process can be analyzed in a way that provides us with more knowledge about why design exists, how design affects our lives, and where design will take us in the future” (Brody, 2009, p. 70).

7 Nuno Cardoso
registos A
gaivota (2010)

8 Exposição
Eduardo Souto
Moura: concursos
(2011)



Na brochura que acompanha a peça *A gaivota* de Anton Tchékhov, com a encenação de Nuno Cardoso, apresentada no Teatro Nacional São João em 2010, vêem-se, em algumas das suas páginas, digitalizações de outras páginas que pertencem ao caderno pessoal do encenador. Nas mesmas, apresentam-se registos semelhantes àqueles anteriormente mostrados, onde entre muitos traços e linhas se parece começar a encontrar um caminho a seguir, quando o espaço ocupado por aquela folha de papel dá lugar a um espaço à escala real. Este caso, além de tornar clara a importância do registo no processo de procura numa outra área como o teatro, mostra como são utilizados naquele que é um produto final, acabado; como o processo de execução da peça teatral é trazido para o ponto em que o espectador se senta para assistir à mesma. Com esta opção percebe-se a necessidade de mostrar ao espectador o *como*; o *como* se chegou ao que ele está prestes a ver com o seu olhar, mostrando como aquilo foi visto pelo olhar do outro. Registos que parecem confirmar decisões e opções que se tornam mais claras ao espectador quando o *como* lhe é apresentado, quando o *meio* se torna meio de compreensão, explicação e também fim, permitindo reflectir sobre ele.

Um outro exemplo onde vemos o processo ganhar visibilidade e autonomia e onde o registo assume um grande protagonismo é numa exposição realizada na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (2011), que integrava cerca de 50 projectos concebidos para concursos de arquitectura ao longo de 31 anos pelo arquitecto Eduardo Souto de Moura. O objectivo da exposição seria revelar o método de trabalho do arquitecto através de uma série de “programas, esquissos, maquetas, desenhos, fotografias e fotomontagens” (Andrade, 2011) – registos, vestígios. A exposição com o design e projecto dos R2, contava com uma série de documentos que se tornaram o motivo da própria exposição e que raramente são mostrados ao público. ►

estes
registos
parecem
revelar a
intenção de
“não querer
esquecer”
aquilo, de
permitir
reviver

9 Drop livro
Eduardo Souto de
Moura: Atlas de
parede - imagens
de método (2011)

No livro *Eduardo Souto de Moura: Atlas de parede – imagens de método*, desenhado por João Faria (Drop) e editado por André Tavares e Pedro Bandeira, também o processo do arquitecto é evidenciado mas, neste caso em particular, através da reunião de imagens encontradas nas suas gavetas, no seu atelier, nas suas paredes. A sua reunião permitiria a construção de um atlas onde as imagens “se assumem como metodologia para pensar o projecto de arquitectura” (Bandeira, 2011, p. 10), sendo encaradas como meio para tal pensamento; imagens que “não são (...) itens passivos numa colecção, mas agentes activos de um processo em curso” (Ursprung, 2011, p.124). Pela sucessão desta imagens – “arbitrárias”, “afectivas”, “latentes”, “analógicas”, “recorrentes” e “utópicas” (Bandeira, 2011, p. 17) – e pela montagem cuidada da sua sucessão pelo designer, que aqui utiliza os registos de um outro para a criação de um objecto processual também da sua autoria, é criada uma narrativa, dando ao leitor/observador/espectador o espaço de, por um lado, estabelecer relações entre as imagens criando uma nova interpretação (relacionando-as com as suas próprias experiências e vivências enquanto indivíduo) e, por outro, corresponde à oferta de uma espécie de exercício intelectual de compreensão do modo como estes fragmentos, estes recortes, estas selecções, adquirem uma grande importância para Souto de Moura enquanto inspiração, apropriação e empréstimo para a elaboração dos seus projectos. Através dessa organização, encontram-se padrões e temas recorrentes, encontram-se os modos de seleccionar essa informação, quais os critérios que levam a tomar essa opção, permitindo perceber quais os interesses do indivíduo em questão.

No fundo, a riqueza deste tipo de objectos, conferências, exposições que desmontam o processo de um determinado indivíduo através dos seus registos, parece residir na possibilidade de nos aproximarmos mais dele, de o conhecermos melhor e de termos acesso a elementos e processos que parecem estar inerentes à maior parte dos indivíduos, permitindo o reconhecimento de nós próprios através do outro. Quando se guarda o bilhete do concerto, a fotografia de grupo no festival de Verão, ou o guardanapo de uma refeição em viagem, estes registos parecem revelar a intenção de não esquecer, de permitir reviver, demonstrando as características individuais da pessoa que tomou essa opção de guardar, de não querer esquecer. ►

[illegible]

A black and white photograph of the National Diet Building in Tokyo. The image shows the main building, a large white structure with a central section and two long wings extending to the left and right. The building is surrounded by a large open area with several trees in the foreground. The sky is overcast.



PRINTED ON

Kodak

FILM

ATHENS 1

36 COLOR SLIDES

Kermes



o, a Rua
a colina
a Mém
Museu",
de Bu
"Museu
idô Neg
rati; Mu
um", a
25
visíveis

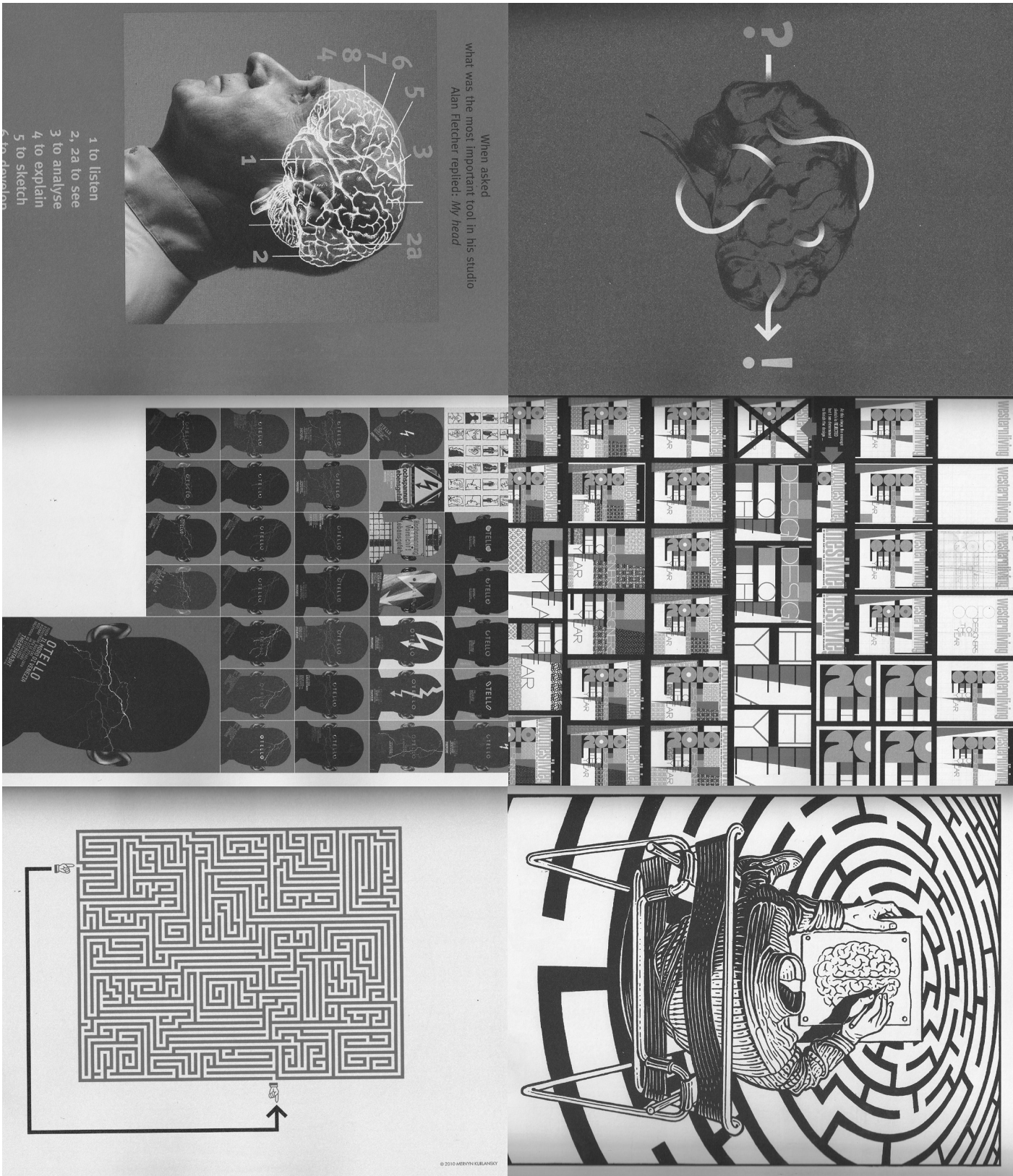
del (tel.
"restra:
n domi-
ni (em
re v-nho

RIAS VEZES DESTRUÍDA E RECONSTRUÍDA



capital, B
dade, em
no mais i
coletivis
habitante
to de me
que troc
gônicas d
dores de
po enfiã
da Rua
sua, não
Só as
ções itali
E as me
os mesp
que ja ec
rias prop
dade cor
bém a el
regresso
ses foto

Pinke
by
Conley



10 Cartografias
do processo (2010)

Ben Bos/
Ken Carbone

Stephan Bundi/
Marian Bantjes

Mervyn Kurlansky/
István Orosz

0 I II III 0

Em torno da questão do processo e dos registos utilizados no decorrer do mesmo são recorrentes as conferências e palestras onde se reúnem profissionais que falam das suas viagens processuais. Em 2010, por exemplo, decorreu na Casa da Música (Porto), o AGI Open, cujo tema foi *Process is the project*, título que nos permite confirmar a relação anteriormente estabelecida entre processo e projecto. O objectivo deste AGI Open seria contribuir para a reflexão e o debate do processo criativo no design, através de conferências, exposições e *workshops*.

Para uma exposição realizada no Palacete Pinto Leite – *Cartografias do processo* – 84 designers criaram um cartaz onde apresentam e representam simultaneamente o seu processo criativo. Estes mapas de processo permitiram a

construção de um discurso sobre o nosso modo de funcionar, neste caso específico um discurso construído a partir dos recursos que a própria disciplina oferece, dirigido à própria disciplina do design. O mapa é um mecanismo de descrição do nosso próprio território. (Ramalho, Rebelo & Tavares, 2010, p. 30)

Estas cartografias são interessantes por traduzirem o que será o processo, sendo por sua vez construção desse mesmo processo. É curioso perceber também as diferenças existentes entre as abordagens de cada um dos designers, onde se reflecte a sua individualidade e o seu pensamento, onde o designer se confunde com o seu próprio objecto de design, evidenciando-se a sua poética, os princípios que orientam a sua actividade e a sua maneira própria de fazer. Existem, contudo, imagens recorrentes, lugares comuns, nestes cartazes: a ideia geral de mapa, de labirinto (cf. cartazes de István Orosz e Mervyn Kurlansky), a referência ao cérebro humano e a sua desmontagem, desconstrução (cf. cartazes de Ben Bos e Ken Carbone), a sucessão de formas (cf. cartazes de Marian Bantjes e Stephan Bundi). Os cartazes realizados “expõem sistemas em camadas sobrepostas; identificam cronologias em etapas sequenciadas ou alternadas; evocam pilhas de informação desconexa; citam influências e referências concretas; caracterizam relações entre elementos aparentemente distintos; sugerem afinidades e mecanismos de processamento” (Ramalho, Rebelo & Tavares, 2010, p. 31). ►

registos que parecem confirmar decisões e opções que se tornam mais claras ao espectador quando o como lhe é apresentado, quando o meio se torna meio de compreensão, explicação e também fim, permitindo reflectir sobre ele

Esta demonstração e desconstrução do processo parece ser pertinente para diversas áreas. Em Julho de 2013, decorre no Teatro Nacional São João o *IV Encontro Nacional de Cenografia*, organizado pela APCEN – Associação Portuguesa de Cenografia. Na folha de sala do acontecimento percebia-se que as temáticas que se propunham abordar seriam inspiradas pela “grande diversidade de processos que conduzem e informam o gesto criativo, através da reunião de experiências, referências, gerações, cruzando territórios e pensamentos, pretendendo evocar o encontro, a partilha e a interpelação entre vozes, visões e fazeres singulares que compõem a efervescente e plural cena criativa” (folha de sala do TNSJ, 2013).

Um dos blocos das comunicações, precisamente intitulado *Cena criativa: processos*, teve como convidados André Braga (um dos directores artísticos da companhia Circolando), José Capela (co-fundador, co-director artístico e cenógrafo da companhia Mala Voadora) e Pedro Tudela (artista plástico e cenógrafo). Nas três comunicações foi interessante perceber a pertinência dos termos *meio* e *entre*, com as características que já foram apresentadas anteriormente. No caso do primeiro – André Braga – a sua apresentação teve como título *Entre a oficina e a sala de ensaios*, equacionando-se o processo de construção como algo que está entre, que se gera num percurso e num confronto entre conclusões que se vão gerando, quer na oficina quer na sala de ensaios; como um “vai e vem” (Braga, 2013), onde não se segue um método e onde se valoriza a interdisciplinaridade. Na comunicação de José Capela, *Modos de não fazer nada*, questionou-se o papel do cenógrafo e o intervalo existente entre o observador e o espaço, onde se opta por concebê-lo tal como está, como existe, onde não se intervém porque o que está presente é suficientemente significativo para a cenografia de uma determinada peça. Também Pedro Tudela (*O quadro que vê*), falou de um espaço que se gera entre o que é olhado que também nos olha, criando-se uma espécie de “terra/espaço de ninguém” (Tudela, 2013). Nós no meio desse fluxo entre duas faces. •

“Os limites da linguagem são os do mundo, que os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo. E que falando, limito o mundo, termino-o” (Godard, cit. por Bandeira 2011, p. 20).

A linguagem pode ser entendida como um sistema por meio do qual o homem comunica as suas ideias através de um conjunto de signos e símbolos que relaciona e combina, expressando, da melhor forma possível, aquilo que pensa e que quer comunicar. “Não é um instrumento para, mas uma estrutura” (Barthes, 1972, p. 145).

O pensamento de um indivíduo, pode ser também considerado linguagem. Segundo Roland Barthes, a linguagem é um “veículo do pensamento” (Barthes, 1972, p. 147), que tem características específicas que dependem do indivíduo que pensa e que comunica, evidenciando o modo como se exprime através de um sistema representacional “formal” dos seus pensamentos, das suas ideias e de tudo aquilo que deseja transmitir a um outro ou tornar evidente face a si mesmo. Como refere Noam Chomsky, “language can serve as an instrument of thought and self-expression, as it does not only for the exceptionally gifted and talented, but also, in fact for every normal human” (Chomsky, 2006, p.11).

Anteriormente neste trabalho, evidenciámos como o registo funciona enquanto modo de traduzir aquilo que se pensa, dando-lhe uma forma e entendendo essa constante formulação como um processo que apresenta a metamorfose dos diálogos internos que se geram do designer para o designer. Assim, se se assume o registo como pensamento, e se aqui se evidencia que o pensamento é linguagem com características próprias de cada indivíduo então, podemos clarificar que o registo é também ele uma linguagem ao ser entendido como uma amostra ou uma espécie de *frotagge* do pensamento.

De facto,

(Charles) Pierce postulou que todo o pensamento se dá em signos (...). Qualquer coisa que esteja presente à mente, seja ela de uma natureza similar a frases verbais, a imagens, a diagramas de relações de quaisquer espécie, a reacções ou a sentimentos, isso deve ser considerado como pensamento (Santaella, 2011, p.55),

o registo como pensamento, o registo como linguagem, o registo como idioma.

Lúcia Santaelle refere que para que a ponte de ligação entre pensamento e linguagem fique mais visível “é preciso considerar que os signos podem ser internos ou externos, ou seja, podem manifestar sob a forma de pensamentos interiores ou se alojar em suportes ou meios externos, materiais” (Santaella, 2011, p. 56). Neste caso, os signos são os traços registados que se evidenciam nestes suportes ou meios externos – as folhas que recebem a matéria (o pensamento) e o material (o riscador utilizado).

Quando nos referimos a *idioma* estamos a falar de uma forma de expressão que “caracteriza uma pessoa, (...) um movimento”, sendo um elemento diferenciador dentro de uma comunidade linguística e próprio dessa comunidade. Por isso, tem em si inerentes características peculiares que o distinguem de outros idiomas, contendo particularidades especiais; no caso do idioma ligado à linguagem, falamos de particularidades ao nível de léxico, regras gramaticais, fonéticas, do indivíduo, etc.; quando nos referimos ao registo como um idioma falamos de outras particularidades como riscadores, suportes e também do indivíduo. Consideramos, e no âmbito deste trabalho, que o idioma possa corresponder a uma espécie de desvio; como o que deriva de algo determinado e universal que corresponde a uma uniformização das formas e conteúdos. O idioma corresponde a uma apropriação da linguagem que terá características especiais e únicas, determinadas pelas particularidades que mencionámos anteriormente: desde os materiais utilizados, aos suportes envolvidos e às características do indivíduo que ousa gerar esse desvio. •

And even
when I
affirm,
I am still
questioning.

Jacques
Rigault

Após as questões levantadas e as relações estabelecidas nesta primeira parte do trabalho, percebe-se que o que se pretende é analisar o registo e a sua presença no design gráfico. Entende-se o registo enquanto passível de ser um idioma, com características formais específicas e que variam consoante o desafio que se pretende responder, dependendo do designer que regista, sendo exclusivo daquele indivíduo.

O registo são os traços, os vestígios deixados pelo movimento do riscador numa superfície que corresponde, por sua vez, ao movimento do pensamento na procura de uma ideia, na procura da sua forma e da sua constante modificação e adequação: na procura do meio mais adequado possível ao pensamento que pretende traduzir. Como refere Filomena Molder, “se a forma é concebida como algo em movimento, como o que está sempre em vias de ser, então a forma é, no seu sentido primordial, formação: a doutrina da forma é doutrina da transformação” (Molder, p. 236, 1991).

No âmbito deste estudo parece fazer sentido pensar esta ideia de transformação, de se relegar para um segundo plano o *acabado*, o *final*, o *resultado*, valorizando-se antes o que existe *entre*, no *meio*; o que se vai construindo, o que vai sendo, sem se analisar o construído. O registo como um acontecimento gerador de uma intrínseca e complexa teia de referências e traços que se metamorfoseiam e que se geram na tentativa de resposta a uma sucessão de interrogações que surgem; onde o indivíduo se mistura com os riscos e onde se vislumbra a sua identidade, ou melhor, o que o diferencia do outro, já que as relações que estabelece nesse riscar e, arriscaríamos, nesse momento composicional, são únicas e dependentes das suas vivências e experiências.

O registo como um mediador entre: 1. a mente e os traços; 2. o designer e o designer; 3. o designer e o outro, sendo o registo processo e projecto, livre de um método condicionante mas que permite o despoletar de ideias inesperadas.

O registo é aqui entendido como o entre, o meio, a viagem, o processo. •

Nesta segunda etapa do trabalho falar-se-á das semelhanças entre disciplinas aparentemente distintas como o design e a performance. Esbatem-se os contornos que tentam engavetar estas áreas, encontram-se termos e argumentos utilizados em ambos os casos, notam-se procedimentos comuns e princípios que orientam as duas disciplinas.

Num primeiro ponto, irá pensar-se na dimensão performativa que parece desde sempre inerente ao design de comunicação evidenciando-se, recorrendo a exemplos específicos, essa ligação através do recurso a argumentos como efemeridade, tempo, colaboração, participação, audiência, acção, transformação, apropriação. Tanto no design como na performance, a manipulação dos ingredientes caracterizadores de cada um destes conceitos originam abordagens distintas que fazem pensar o designer como performer, evidenciando-se as suas características individuais e a sua poética própria tal como foi referido no estado I através do registo.

O registo será o elemento unificador de ambas as áreas, pensando-se agora nele, como algo para além do traço gerado ou de imagens que documentam o processo. A sua noção ultrapassa a de inscrição formal numa superfície através de um riscador, e pensa-se o registo como meio de expressão, meio de reter uma performance ou meio de documentar um determinado acontecimento. Também falaremos dele como resultado de uma acção performativa e como este tipo de registo pode ser anexado a uma gramática incorporada e utilizada pelo designer.

O termo *processo* é igualmente importante neste estado II. Anteriormente evidenciou-se a sua relevância na etapa da procura da ideia através do registo no design de comunicação e, nesta próxima etapa, encarar-se-á a performance como uma actividade essencialmente processual, geradora de registos de diversos tipos.

Em seguida, estudar-se-ão casos onde o design recorre visivelmente a ferramentas utilizadas pela performance para a elaboração de propostas específicas que respondam a um determinado desafio. Mostra-se processo em design gerado através de uma prática com ligações claras com as artes performativas, dando exemplos concretos.

De modo a demonstrar esta ligação entre design e performance, e tentando encontrar a origem ou o interesse pela sobreposição e osmose entre várias disciplinas, recorre-se ao exemplo da Bauhaus analisando-se as suas várias etapas, os seus professores, as suas filosofias e ideologias educacionais, tentando demonstrar que uma dimensão performativa esteve presente desde o início desta escola com uma filosofia muito específica, que apoia a coexistência em detrimento da separação

Por último, apresentamos exemplos concretos elaborados no âmbito deste estudo onde através de uma prática performativa e do registo resultante da mesma se procura encontrar novas formas que possam ser anexadas à gramática utilizada pelo designer, quando se extrapolam as condições e premissas apresentadas no estado I relativas ao gerar do registo numa etapa de investigação e de formação de ideias. •

“What is certain is that the boundary line of any discipline is fuzzy rather than sharp and that it overlaps the circles of several other disciplines” (Walker, 2009, p. 42).

A história do design tem sido acompanhada por reflexões de diversos autores e críticos que procuram o significado da palavra design e da própria disciplina. Compreender a história do design é compreender também as alterações que o termo *design* foi sofrendo ao longo do tempo, alterações essas que derivaram do facto da linguagem se encontrar em constante evolução. Como refere John Walker, “another reason why definitions are inadequate and provisional is that language, like everything else, is subject to historical change. The word design altered its meaning through time” (Walker, 2009, p. 42). Assim, a história do design é entendida pela tentativa constante de se definir através da identificação daquilo que pode distanciar o design de outras disciplinas com pontos em comum. Compreendemos então, que no design o entendimento da sua evolução parte da compreensão da metamorfose do seu conceito, dos designers que fazem uso do termo para classificar a sua actividade e dos artefactos produzidos por eles (Walker, 2009).

Esta necessidade de definir o design assenta na convicção de que compreendemos melhor aquilo que conseguimos nomear, classificar e *arrumar* numa gaveta onde conceitos semelhantes se situam. Facilita o entendimento do mundo em que vivemos. Contudo, e no caso específico do design, a evolução do conceito – e ultrapassando as questões da linguagem – parece não assentar numa cronologia linear; cada designer ou autor, consoante a sua prática, as suas características individuais e a sua filosofia, encontra uma definição única, pensando-se, no extremo, que existem tantas definições quanto autores que a ousam definir ou que praticam esta actividade. Como se cada resposta a um desafio fosse uma nova definição com características que tomam de empréstimo outras que fazem claramente parte de áreas disciplinares vizinhas que já *engavetamos* na nossa mente sem dificuldade. Ora esta mistura de particularidades entre gavetas, entre contextos disciplinares, começa a gerar confusão e torna as coisas menos claras e com contornos menos definidos.

John Walker refere que

specifying the object of study, establishing the boundaries of the subject, are first tasks of any new intellectual discipline. By so doing, it differentiates itself from other, rival disciplines. Although drawing a circle around a certain body of material may be essential in order to found a discipline, the very act gives rise to arguments about limits. Necessarily, it also disrupts the totality and continuity of reality and thereby prompts questions about the relations between inside and outside (Walker, 2009, p. 42).

O que Walker menciona, reforça o que foi dito anteriormente quando dizemos que compreendemos melhor aquilo que conseguimos nomear. Torna evidente a importância de delinear uma fronteira para o estabelecimento de uma disciplina mas, ao mesmo tempo, chama a atenção para as questões que podem surgir nesta tentativa de divisão. Ao analisar as particularidades de cada uma das áreas disciplinares, e no caso do design em particular, esta tentativa de divisão assentaria num jogo interminável onde se entenderia a dificuldade de tal separação. Deste modo, considera-se que estas fronteiras devem ter uma certa flexibilidade ou até serem permeáveis de forma a tornarem possíveis trocas, contribuindo para uma maior riqueza na abordagem do designer.

De facto, o design é entendido como uma “disciplina híbrida” (Jones, 2009, p. 80, tradução livre) que se serve de características especiais de outras como a arquitectura, a engenharia, a antropologia, a psicologia, as artes plásticas, as artes performativas, e com elas partilha modos de pensar e de fazer que, se por um lado contribui para a confusão na nossa tentativa de organizar o mundo, por outro, dotam o design de um conjunto de possibilidades, libertando-o de limites estanques e barreiras que condicionariam não só a resposta do designer como o seu próprio modo de pensar e fazer.

O conceito de *disciplina* associado ao design é posto em causa, propondo-se antes pensar o *contexto* – onde, quando e como – em que surge. Segundo Victor Margolin, “to think of design history as a discipline based on firm assumptions of what design is and how we might study its part is to ignore the dynamic crossings of intellectual boundaries that are crossing elsewhere” (Margolin, 2009, p. 35). Deste modo, falar da história do design e da sua evolução é falar de múltiplas histórias que a constituem.

Assim, não falemos do design como disciplina, nem evoquemos o conceito de *interdisciplinaridade*; pensemos antes sobre o de *indisciplina*. Parece fazer sentido associá-lo ao design e a esta discussão sobre a dificuldade de o nomear, e que parece actuar na desordem e num espaço indeterminado, sem regras estabelecidas que orientem a sua conduta disciplinar disciplinada.

Ao se aceitar esta permeabilidade e esta indisciplina, aceitam-se trocas e contributos das mais diversas áreas que tentam enriquecer a prática do designer gráfico e permitem a reflexão mais cuidada e analítica entre disciplinas que aparentemente actuam por vias diferentes mas que, de facto, são orientadas por experiências e termos comuns, como se entende que seja o caso entre a performance e do design – relação que irá ser abordada seguidamente. •

Falar de design é falar de relações, de apropriações, de forma, de formação e de transformação. É pensar o espaço, o tempo, o vazio, o equilíbrio, a escala e a composição. É falar de registo. Falar do designer é falar de um agente, de um catalisador, de um indivíduo dotado de ferramentas que permitem a transmissão de conteúdos através de uma linguagem própria. É pensar o designer como um autor (Michael Rock, *Designer as an author*, 1996), por exemplo, e como um mediador. O design é, como refere Norman Potter, “a field of concern, response, and inquiry, as often as decision and consequence” (Potter, 2001, p. 32).

As características acima descritas tratam-se de ingredientes que entram no jogo da construção de uma peça de design gráfico. A selecção de apenas de alguns deles ou a combinação de vários desses elementos, dotam o design da possibilidade de para uma só proposta, e seguindo o mesmo conceito, desenvolver um conjunto de respostas de onde se seleccionará aquela que, à partida, responde de forma mais adequada ao contexto em que se insere, comunicando sob a forma de um discurso não verbal (Potter, 2001). É o que afasta o design das áreas científicas onde não se pretende chegar a uma solução única, mas onde se aceitam todas as variáveis que possam interferir com o processo de criação e que participam activamente na construção de uma proposta.

Falar de performance e do performer é também falar de tudo isto. Nela também se fala de apropriações, relações, tempo, espaço, vazio, composição. Fala-se de registo. Fala-se de formação, logo de movimento, pensa-se a forma, o como. O performer pode ser visto como um “catalisador” (Goldberg, 2012, p. 8), sendo que quase nunca é uma personagem; é o próprio artista que através da utilização da sua condição, do seu corpo comunica com a audiência.

A performance, tal como o design, permite “comunicar directamente com um grande público” (Goldberg, 2012, p. 8), obrigando os espectadores a reflectir e a revalidar os seus conceitos e a sua relação com o contexto social, político e cultural em que vivem.

A sua definição, tal como a de design, reside num desafio constante pois engloba vários modos de fazer e de pensar, servindo-se de ferramentas de áreas disciplinares diversas.

Até cerca de 1979 – altura em que é publicada a primeira história da performance – a performance fora insistentemente deixada de lado “no processo de avaliação do desenvolvimento artístico (...), o que se deveu mais à dificuldade de conseguir situá-la na história da arte do que a qualquer omissão deliberada” (Goldberg, 2012, p. 7). De facto, e como refere RoseLee Goldberg, considera-se que a história da performance no século XX é a história de um meio de expressão “maleável e indeterminado, com infinitas variáveis e praticado por artistas insatisfeitos com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr a sua arte em contacto directo com o público” (Goldberg, 2012, p. 10). Devido à sua natureza, a performance acaba por dificultar a sua definição, levando-nos a aceitar tratar-se de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer outra definição mais “rígida negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e meios como material (...), utilizando-os nas mais diversas combinações” (Goldberg, 2012, p. 10).

Relatamos agora dois casos, um relativo à performance e outro ao design de comunicação, onde se percebe a dificuldade de caracterizar e definir cada uma destas áreas.

Nas performances realizadas pelo artista alemão Klaus Rinke, em colaboração com a sua companheira Monika Baumgartl, explorava-se uma relação entre a escultura e a acção. Rinke “transpôs metodicamente as propriedades tridimensionais da escultura para um espaço real numa série de *Primary demonstrations*, iniciada em 1970” (Goldberg, 2012, p. 203). Em conjunto, Rinke e Baumgartl, “produziam configurações geométricas movendo-se lentamente de uma posição para outra, o que demorava geralmente várias horas. ►



11 Klaus Rinke
e Monika
Baumgartl *Primary*
demonstrations(1970)

a semelhança
entre o
design e a
performance,
(...) parece
residir aqui:
na dificuldade
em se
definir e no
facto de se
apropriar de
outras áreas
disciplinares
para a
criação
gráfica ou
artística

Um relógio na parede realçava o contraste entre o tempo normal e o tempo necessário para criar cada forma escultórica” (Goldberg, 2012, p. 203). Tratava-se de “esculturas estáticas” (Goldberg, 2012), que partiam das mesmas premissas teóricas da escultura em pedra no aço, mas “a sua compreensão por parte do espectador era alterada pelos elementos adicionais de tempo e movimento: ele podia, de facto, observar, o *processo* de criação de uma escultura” (Goldberg, 2012, p. 203). O principal objectivo de Rinke, seria que essas demonstrações mudassem a percepção que o espectador tinha da sua própria realidade física.

Em 2004, com a produção do colectivo Mala Voadora (com direcção artística de Jorge Andrade e José Capela), estreou *The zoo story* – um texto de Edward Albee com encenação de João Mota. Na sinopse desta peça disponível no blogue do colectivo lemos: “através do encontro furtuito entre dois homens no Central Park de Nova Iorque, e do consequente diagnóstico dos contextos sociais (e interiores) que os distinguem, Edward Albee promove um exame do modo de vida americano (...) uma tomada de posição contra a ficção de que tudo nesta nossa terra deslizante é formidável”.

Para anunciar a peça nas ruas recorreu-se, como é frequente, à colagem de cartazes nas ruas. “Aproveitaram-se restos de *stock* de folhas de papel de embrulho, coloridas e de formatos variados, disponibilizados gratuitamente por uma empresa. A cada folha, acrescentou-se apenas um rótulo autocolante com a informação necessária” (Capela, 2007).

12 Mala Voadora
cartaz Zoo story
(2004)



Nestes dois casos enunciados anteriormente, relativos à performance (*Demonstrações preliminares* de Klaus Rinke e Monika Baumgartl) e ao design de comunicação (cartaz para a peça *The zoo story*), para além de se evidenciar a dificuldade de definir e caracterizar cada uma das áreas como já foi mencionado, parece ser possível falar de termos e argumentos a um nível mais particular, onde as parecenças entre os dois casos, as duas áreas, parecem existir quando falamos de, por exemplo, efemeridade (a duração da *vida* da acção; a duração da *vida* do cartaz na rua), colaboração (entre mais do que um performer; acções realizadas por um colectivo), participação e audiência (implicam um observador/espectador, um agente que complete o que vê). Seguidamente tentaremos evidenciar melhor estas semelhanças entre as duas áreas que investigamos.

Num sentido mais abstracto, podemos pensar a dimensão performativa do design gráfico quanto à associação entre dois elementos fundamentais da construção de uma peça gráfica: o texto e a imagem. Juntos colaboram, trabalham em conjunto para transmitir mensagens e ideias. “Cada imagem que se escolhe, cada combinação gráfica, cada solução visual torna-se uma forma de dizer algo, uma linguagem visual que faz parte do nosso diálogo social” (Howard, 2006). Combinação no sentido de colaboração. Pensando novamente no cartaz e se aceitarmos que as “duas componentes básicas de qualquer um deles são texto e imagem”, como refere Andrew Howard no catálogo da exposição 175x120: *Uma exposição de cartazes de rua* (parte da série Idiomas: uma exposição de linguagens visuais no design de comunicação, 2006), então o que os cartazes que vemos demonstram é a “variedade de relações que é possível estabelecer entre os dois conceitos e a variedade de formas sob as quais estes elementos básicos podem produzir significados” (Howard, 2006). Pensa-se que a transmissão da mensagem será tanto mais eficaz quanto mais coerente for a sua ligação (colaboração), lembrando-nos que “é a clássica amálgama de texto e ilustração ou símbolos gráficos que produz uma imagem única e integrada” (Howard, 2006).

Esta relação entre texto e imagem parece ser também ela uma relação performativa. Para além dessa relação entre esses dois elementos, podemos pensar o que acontece quando juntamos outros factores que contribuem para o modo como a mensagem que se quer ver transmitida chega ao receptor/espectador/observador.

Se ao texto e imagem juntarmos a escala da peça gráfica podemos abrir um jogo estimulante que a combinação destes elementos permite, pensando a distância do observador a esse suporte e o que ele percebe consoante a sua posição.

Se a estes factores ainda adicionarmos o contexto urbano em que são inseridos – o facto de estarem em conjunto com muitos outros cartazes e com outros factores distractivos como as texturas que os circundam, o trânsito, as pessoas que os atravessam, podemos pensar como estes elementos afectam a mensagem que é transmitida e em que medida o ruído envolvente contribui ou não para a leitura da mensagem que se quer ver transmitida. Uma colaboração entre matéria-prima que é trabalhada pelo designer e outros factores efémeros, ocasionais que fogem ao controlo da sua acção e pensamento na construção da peça que desenha.

as inquietações sentidas nestas duas áreas – o design e a performance – são diferentes, mas subjacente está uma atitude ou um desejo comuns: o de dizer ou mostrar o que se pensa

< II3.1 > designer e performer

João Fernandes refere que “a performance é uma forma de experiência e comunicação muito directa” (Fernandes, 2011, p. 29), que depende do pensamento e da acção de um indivíduo que tenha algo a dizer e que encontra uma forma de o dizer. De facto, a performance “conferiu ao artista uma presença na sociedade” (Goldberg, 2012, p. 9), tornando-o num “agitador” que através das suas acções pretendia, por um lado, descobrir-se a si mesmo e, por outro, fazer a sociedade questionar as suas regras de conduta social e psicológica ou sensibilizá-la para questões políticas e/ou culturais.

Este performer com um papel social está presente desde a altura em que o surgimento da performance está balizado. Somos assim conduzidos até ao futurismo e até à data de 1910, ano em que os pintores Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini, Giacomo Balla e Filippo Tommaso Marinetti publicaram o *Manifesto técnico da pintura futurista*. Um ano depois, em 1911, realizou-se a primeira exposição colectiva de pintura sob égide futurista com obras de Carrà, Boccioni e Russolo, que demonstravam como aquele manifesto teórico foi de facto aplicado à pintura. “O gesto nunca mais será, para nós, um momento fixo de dinamismo universal, mas, definitivamente, a sensação dinâmica eternizada”. Assim, os pintores futuristas voltaram-se para a performance como “o meio mais directo de obrigar o público a conhecer as suas ideias” (Goldberg, 2012, p. 19). A performance iria garantir o

desconcerto de um público acomodado. Dava aos seus praticantes a liberdade de serem, ao mesmo tempo, criadores, implementando um novo tipo de teatro artístico, e objectos de arte, uma vez que não faziam distinção entre a sua arte como poetas, pintores ou performers (Goldberg, 2012, p. 19).

Se por um lado a performance funcionava como um modo de alertar a sociedade, por outro, funcionava como modo de protesto correspondendo a uma tentativa de romper com as formas artísticas anteriores que pareciam não fazer sentido na altura em que estes artistas viviam.

O design de comunicação pode também ser utilizado enquanto um meio de protesto e como tentativa de sensibilizar para questões aparentemente adormecidas mas preocupantes na perspetiva do designer que as cria, tal como faz o performer futurista. O que se pretende demonstrar neste ponto é que as formas de manifestação das inquietações sentidas nestas duas áreas – o design e a performance – são diferentes, mas subjacente está uma atitude ou um desejo comuns: o de dizer ou mostrar o que se pensa. Em ambas as áreas os indivíduos são dotados de um conjunto de ferramentas que lhes permite participar activamente num diálogo de alerta e contestação, de revolta ou simplesmente como manifestos da sua existência, através de acções ou imagens.

No texto *The designer as a catalyst* (2006), Max Bruinsma refere que “design is the instrument of civil discourse, which seeks to provide citizens with means of accessing information and communication, allowing them to make substantiated choices and responsible decisions, whatever their point of view” (Bruinsma, 2006, p. 24). Assim, o design não pretende ser uma resposta final para um determinado problema; em vez disso, “it activates the recipient or user’s awareness of the social and cultural contexts of the design” (Bruinsma, 2006, p. 24), sendo que esta *activação* é concretizada fornecendo “an understanding of, a comment on, or an alternative to that context” (Bruinsma, 2006, p. 25).

A verdadeira responsabilidade deste designer catalisador reside não tanto no dar forma a alguma coisa, mas antes perceber o que é que as suas opções relativas a essa forma podem contribuir para aquilo que se quer dizer e que acabam por significar (Bruinsma, 2006). Deste modo, o processo em design acarreta um posicionamento crítico, pois implícita ou explicitamente implica o questionar, o perguntar o *porquê*; implica o detectar de um *problema*, a sua investigação e a posterior tomada de uma posição que se concretiza através da linguagem encontrada e característica do designer.

13 <u>James Victore</u> cartaz <i>Death penalty mocks justice</i> (1995)	14 <u>Atelier Populaire</u> (1968)
---	------------------------------------



Ser *catalisador* significa que

the designer activates and accelerates the recipient’s process of observing, understanding and assessing his message. The content of the design facilitates connections between the essence of the message (what is said or asked), its background (who’s behind it), and the world around it (for whom is it intended and to what does it refer (Bruinsma, 2006, p. 25).

Neste âmbito, e no caso do design de comunicação podemos analisar, por exemplo, o trabalho de James Victore ou os cartazes produzidos pelo Atelier Populaire no fim dos anos 60 em França, que funcionavam como meio de protesto. No caso do primeiro, e através do recurso a imagens irónicas e metafóricas, este designer, ilustrador, profissional das artes visuais é visto como um artista independente e é conhecido pela sua feroz crítica e intervenção no que se refere a questões políticas e sociais. Utiliza o design como modo de protesto e como gerador de paradoxos. Como refere Victore, “graphic design has power as tool for change and comment, and people don’t take advantage of that enough” (Victore, cit. por Kuang , 2010).

O Atelier Populaire surgiu durante a revolta estudantil em Maio de 1968 em Paris, constituído por estudantes da Escola de Belas-Artes da cidade. Os cartazes produzidos por este grupo, continham *slogans* “often originated in the defiant war-cries of students confronting police on the streets” (Hollis, 2001, p. 184). Eram impressos em serigrafia e para as imagens a utilizar os estudantes “exploited the simplicity of the graphic means (the hand-drawn lettering and brushed silhouettes) to question the complex apparatus of printed image-making in the consumer society whose values they opposed” (Hollis, 2001, p. 184). ►

considera-
-se o processo
enriquecido
quando o
designer vive
esse processo
e assume o
compromisso de
se envolver, de
estar presente

16 Fernando Calhau
Materialização de um quadro imaginário (1974)

17 Isidro Ferrer
Una casa, dos cosas, tres casos (2011)



Para terminar este ponto, gostaríamos ainda de pensar a atitude do designer, as suas características pessoais ou o modo como este se apresenta como factor de aproximação do performer. No caso de Uwe Loesch, por exemplo, quando acedemos ao seu site (<http://www.uweloesch.de>) somos recebidos por um vídeo onde vemos alguém a andar de um lado para o outro (assumimos ser Loesch) com um sapato branco e outro preto. De facto, este designer é conhecido por utilizar um sapato de cada cor e, aquilo que começou por ser uma brincadeira, tornou-se a imagem-marca deste designer ou um desbloqueador de conversas noutros contextos (entrevista a Loesch, 2008, Typeradio). Não será aquele vídeo inicial o registo de uma performance? No caso de Loesch, é fácil considerar que sim, já que o seu trabalho se torna também reflexo de uma atitude diferenciadora regida por princípios claros e por uma filosofia própria que contribuem para um fazer único.

Em Fevereiro de 2011, foi inaugurada no Espaço Quadra (Matosinhos) a exposição individual de Isidro Ferrer, intitulada *Isidro Ferrer: 116 Carteles*. Depois de uma conferência na Escola Superior de Artes e Design (Matosinhos) intitulada *Al pan, pan y al vino, pan* onde Isidro mostrou o seu trabalho como ilustrador e como designer (fazendo esta divisão visível colocando um adereço – um chapéu – enquanto falava do seu trabalho como ilustrador e retirando-o quando demonstrava a sua prática como designer), deslocou-se até ao Espaço Quadra para fazer uma “apresentação performativa do seu trabalho menos conhecido” (Nadais, 2011) intitulada *Una casa, dos cosas, tres casos*.

Na primeira parte desta “apresentação performativa” Isidro movimentou-se em frente da audiência com o punho da mão direita fechado como se agarrasse um riscador. Através da deslocação do seu corpo e da movimentação do seu braço, traçava linhas invisíveis no ar que em simultâneo surgiam projectadas numa tela atrás de si. Passado algum tempo, percebeu-se que aquela acção e aquela movimentação tinha produzido um desenho, o desenho de uma casa de paredes invisíveis.

Encontramos semelhança entre esta acção de Isidro Ferrer e, por exemplo, um dos trabalhos performativos de Fernando Calhau: *Materialização de um quadro imaginário* (1974). Esta obra consiste numa série de quatro fotografias nas quais Calhau desenha por cima a tinta-da-china um quadrado. Aqui, o quadrado

surge não como o delimitador da obra em si (como o recorte de uma fotografia impressa), mas corresponde à própria representação de limite. O que interessa aqui salientar ao nível da relação entre a apresentação de Isidro e esta obra de Fernando Calhau é que o primeiro move-se e, como por magia, um registo do seu movimento surge projectado num suporte; no caso do segundo acontece o mesmo: na fotografia, a deslocação da mão de Fernando Calhau no espaço corresponde ao registo do seu movimento, ao traço produzido por esta acção.

Ferrer formou-se como actor e isso pode ter contribuído para facilitar o modo como apresenta o seu trabalho ou dando-lhe ideias quanto ao modo de o apresentar através da utilização da sua presença, do aparecimento do seu corpo (aqui de destacar a importância crescente que foi dada ao corpo no campo da performance no século XX). Mas, para além disso, reconhece-se que as características pessoais deste “sonhador vigilante” (Remelhe, 2011) se reflectem no seu trabalho e as apresentações do mesmo são mais uma reflexão dessa condição de Isidro ser quem é. Como refere Emílio Remelhe no texto do desdobrável que acompanhou a exposição no Espaço Quadra,

para além da força inventiva, da capacidade de estruturação, da elaboração e produção, as suas imagens transpiram um entusiasmo taxonómico: e se a jusante do trabalho Isidro é avesso a catalogações, a montante, colecciona e classifica como forma de se entender com o mundo e consigo próprio. (...) Isidro é sincero, estóico. Veste-se com a sua própria nudez. Escava a profundidade para nos oferecer a flor da pele. Oferece-nos o jogo transparente: o produto, mas essencialmente a operação, o resultado mas principalmente a equação. Dá-nos acesso ao inacessível, ou seja, a nós mesmos enquanto leitores/observadores, para que não tenhamos dúvida de que nos quer a participar (Remelhe, 2011).

O que se pretende evidenciar neste ponto é o modo como o processo se considera enriquecido quando o designer vive esse processo e assume o compromisso de se envolver, de estar presente. Se isso acontecer, a tomada de decisão, o que faz agir numa direcção em detrimento de outra, implica-o evidenciando referências e posicionamentos pessoais. Como refere Norman Potter, “a designer breathes life into things by the quality of his decision-making” (Potter, 2001, p. 32). ►

designer e performer
colaboração
efemeridade
audiência e participação
síntese
II3.1 >
< II3.2
< II3.3 >
< II3.4 >
< II3.5

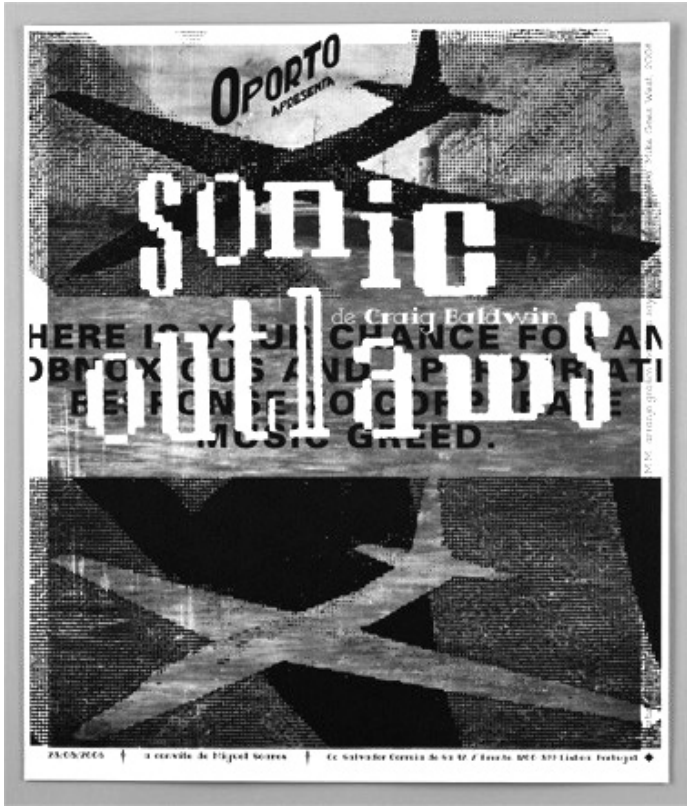
< II3 > design e performance: aproximações

Qualquer imagem criada implica isso, esse envolvimento, e será tanto mais verdadeira quanto maior for a responsabilidade assumida pelo designer aquando da sua criação. Talvez este envolvimento seja ainda mais claro quando o designer decide propor algo não estando obrigado a responder a uma proposta que lhe é exterior, tendo uma maior liberdade para fazer as suas opções e para direccionar o seu trabalho na direcção que mais lhe convier.

Este compromisso e este assumir de responsabilidade, e mesmo a questão da poética, estão inerentes também nos performers que dirigem o seu trabalho numa direcção específica e controlada, assumindo uma atitude comprometida e responsável.

Um exemplo de uma atitude deste tipo e onde se evidencia a poética individual que encaminha o trabalho para uma determinada direcção é, por exemplo, o projecto *Oporto*, uma parceria entre o atelier Barbara Says e o artista Alexandre Estrela. Tal como podemos ler no site do atelier (<http://barbarasays.com>), este “projecto próprio” corresponde a um espaço de “programação e criação (...) que ocupa o antigo Sindicato de Marinheiros Mercantes, um pequeno salão coberto de pinturas murais e de parafernália marítima que espelha não só a história épica marítima portuguesa, como também a luta operária sindical”. É um espaço com um programa de filme e vídeo experimental, “centrado na apresentação individual de peças de natureza excêntrica que requerem uma leitura mais demorada. A programação dedica cada sessão à apresentação de apenas um filme de um leque alargado de artistas contemporâneos bem como clássicos do filme experimental”. Os cartazes para anunciar cada sessão, são impressos em serigrafia e criados a partir de uma matriz comum, onde “a iconografia do espaço se funde com elementos de cada filme”. Este projecto colaborativo, surge sem a encomenda de um cliente, sendo o designer e o artista os curadores do acontecimento e de todos os materiais desenvolvidos. Deste modo, está evidente o compromisso e a vontade da sua ocorrência, criando-se uma linguagem específica e única, caracterizadora desse acontecimento. Os cartazes e flyers, evidenciam as particularidades da sua realização, as especificidades do local onde decorre e as características e o envolvimento deste artista e do atelier de design. •

18 Barbara Says +
Alexandre Estrela
cartaz *Oporto*:
Sonic outlaws
(2008)



< II3.2 > colaboração

Pensamos a existência de colaboração no design no sentido de a encarmos como a reunião de um conjunto de indivíduos ou condições que ajudarão na procura da ideia e na eventual concretização de um objecto. Este movimento colaborativo está subjacente ao design desde sempre. No Renascimento, por exemplo, os livros produzidos correspondiam precisamente à “collaboration between the typographic printer and the illuminator, who added initials and ornaments” (Meggs, 2012, p. 99). Indivíduos com características e aptidões distintas que se juntam para a elaboração de um objecto final. De facto, ao pensarmos o design como uma área indisciplinar que envolve saberes de várias áreas, percebe-se a necessidade do designer se munir de um conjunto de pessoas que sejam capazes de complementar o seu saber.

Como refere Donald A. Schon, “designing is a social process” (Schon, 2009, p. 111) e, se compararmos a construção de uma peça gráfica à construção de um edifício, percebemos que estão envolvidos nesse processo vários participantes que devem comunicar entre si. É como nos diz Schon,

architects, engineers, building contractors, must communicate with each other in order to bring a project to completion. These individuals in their different roles tend also to pursue different interests, see things in different ways, and even speak different languages. Yet they do sometimes come to agree on some thing to be built (Schon, 2009, p. 111).

De acordo com esta afirmação de Schon, temos o que refere Norman Potter: “the designer provides instructions (having exhaustively established and agreed the best course of action), and the work necessarily involves many different people whose interests (often in conflict) he must seek to reconcile (Potter, 2001, p. 17), tal como vimos no caso de Michel Bouvet e a sua gestão dos interesses de todos os envolvidos. Sejam os interesses entre designer-cliente, designer-designers, designer-especialistas de outras disciplinas e/ou designer-audiência. Não é por acaso que hoje se fala tão intensamente de *coworking*: um tipo de trabalho onde pessoas de diferentes áreas partilham o mesmo espaço e que estão interessados nas sinergias que possam surgir dessa união.

Esta colaboração, em geral, contribui quase sempre para o enriquecimento do processo de trabalho o que acreditamos ser também visível no tipo de abordagens seguidas pelo designer através do maior número de caminhos que tem à sua disposição já que sabe lidar com as várias características desses trilhos.

Não estranhamos assim as colaborações existentes entre designers que se unem para desenvolver projectos que resultam não só de uma poética individual, mas de uma linguagem comum que é encontrada através desse encontro.

Podemos falar, por exemplo, da dupla de designers Charles (1907–1978) e Ray Eames (1912–1988). Juntos desenharam alguns dos mais importantes exemplos de mobiliário do século XX, tendo também aplicado o seu talento a outras áreas como brinquedos, *puzzles*, filmes, exposições e arquitectura.

Cada um deles trouxe diferentes áreas de especialidade para o seu trabalho em comum: Charles da arquitectura e design e Ray da pintura e escultura (Kirkham, 2001, p. 70). Na sua filosofia de trabalho estava impregnada a ideia de colaboração, não interessando encontrar o que cada um individualmente teria contribuído para a concretização de um determinado projecto, mas procurando uma abordagem unificadora para o desafio. Como refere Pat Kirkham, “the individual contributions of each person in any creative partnership are often difficult to assess, and this is certainly so in the case of Charles and Ray Eames” (Kirkham, 2001, p. 70).

Tal como menciona Michael Rock, “most design is done in some kind of collaboration setting, either within a client relationship or in the context of a design studio that utilizes the talents of numerous creative people. Thus the origin of any particular idea is clouded” (Rock, 1996).

Para além de trabalharem juntos, Ray e Charles, frequentemente chamados apenas de os *Eames*, formavam um casal e trabalhavam proximamente com um grupo dedicado de outros colaboradores. ►

A arquitecta Alison Smithson (1928 – 1993) que trabalhava em conjunto com o seu marido Peter Smithson (1923 – 2003), utilizava o termo “telepathic” para descrever o entendimento entre dois indivíduos que vivem e trabalham em conjunto. Uma colaboração telepática que se concretiza em acções e objectos, em atitudes e numa filosofia própria: pode ser assim considerada a ligação entre os dois Eames.

No campo das artes performativas este tipo de colaborações também existe. Podemos pensar de uma forma mais abstracta e intuitiva que a colaboração pode existir sempre na medida em que uma acção de um performer sucede a uma de um outro e, por isso, é uma espécie de resposta ou simplesmente é uma colaboração entre o conhecimento da existência de ambos.

Segundo Renato Cohen, na passagem para a expressão artística performance, ocorreu uma modificação importante: “o trabalho passa a ser muito mais individual. É a expressão de um artista (...), dando a sua leitura do mundo, e a partir daí criando o seu texto, o seu roteiro e a sua forma de actuação” (Cohen, 2002, p. 100). Deste modo, o performer vai assemelhar-se ao artista plástico que cria sozinho a obra de arte. “Por esse motivo vai ser muito mais reduzido o trabalho de criação colectiva” (Cohen, 2002, p. 100).

Contudo, existem alguns casos nesta área que são conhecidos precisamente por serem fruto da relação entre dois ou mais performers. Temos, por exemplo o caso de Merce Cunningham (1919–2009) e John Cage (1912–1992), ou o de Marina Abramovic (1946) e Uwe Laysiepen (Ulay, 1943).

O bailarino e coreógrafo Merce Cunningham e o música John Cage encontram-se pela primeira vez em 1937 na Cornish School (Seattle), tendo a sua colaboração dado frutos em 1942, com uma primeira série de concertos. “Durante muitos anos, Cage foi conselheiro musical da companhia de Cunningham (formada em 1953), tocando e compondo para ela. Os contactos musicais estabelecidos por Cunningham influenciaram não só a sua abordagem musical como também a sua atitude” (Jordan, 1999, p. 52).

De facto, estes dois indivíduos são responsáveis por um estudo profundo relativo a métodos compositivos baseados na indeterminação e multidireccionalidade, que resultou da colaboração entre ambos cujo trabalho evoluiu de “forma paralela e osmótica” (Celant, 1999, p. 71).

Quanto ao modo como esta relação colaborativa funcionava entre ambos, Cage refere:

trabalhamos de modos muito diversos. Ora ele escolhe a peça musical e faz a coreografia ora concebe um bailado cabendo-me a mim ou a composição ou a escolha de uma peça musical já existente ou então o convite a algum outro compositor para a escrever. A nossa colaboração tem sido tal que nenhum de nós está numa posição fixa (Cage, cit. por Celant, 1999, p.72).

É então visível que esta colaboração entre Cage e Cunningham não era fechada em si mesma, existindo sempre a oportunidade de criar algo de novo através da colaboração com outros artistas ligados a várias áreas, diferentes mas complementares como a literatura, o teatro e a pintura.

Um exemplo que demonstra a importância da colaboração na obra de Cage e Cunningham foi o acontecimento sem título (mais tarde intitulado *Theatre Piece No. 1*) que decorreu em 1952 no Black Mountain College. Este acontecimento foi “baseado num sistema de relações alógicas ou aleatórias de dança, teatro, música, literatura e arte” (Celant, 1999, p. 74), e consistiu numa autêntica “ruptura” no modo convencional de conceber o teatro. Germano Celant no seu texto intitulado precisamente *Merce Cunningham e John Cage* (1978) refere que “a liberdade organizadora de Cage produziu (...) uma acumulação de acções nas quais o sujeito (Cunningham, Cage, Rauschenberg, Richards, Olsen, Tudor) é ao mesmo tempo singular e plural, objectivamente livre no seu agir, mas vinculado por uma temporalização comum” (Celant, 1999, p. 74).

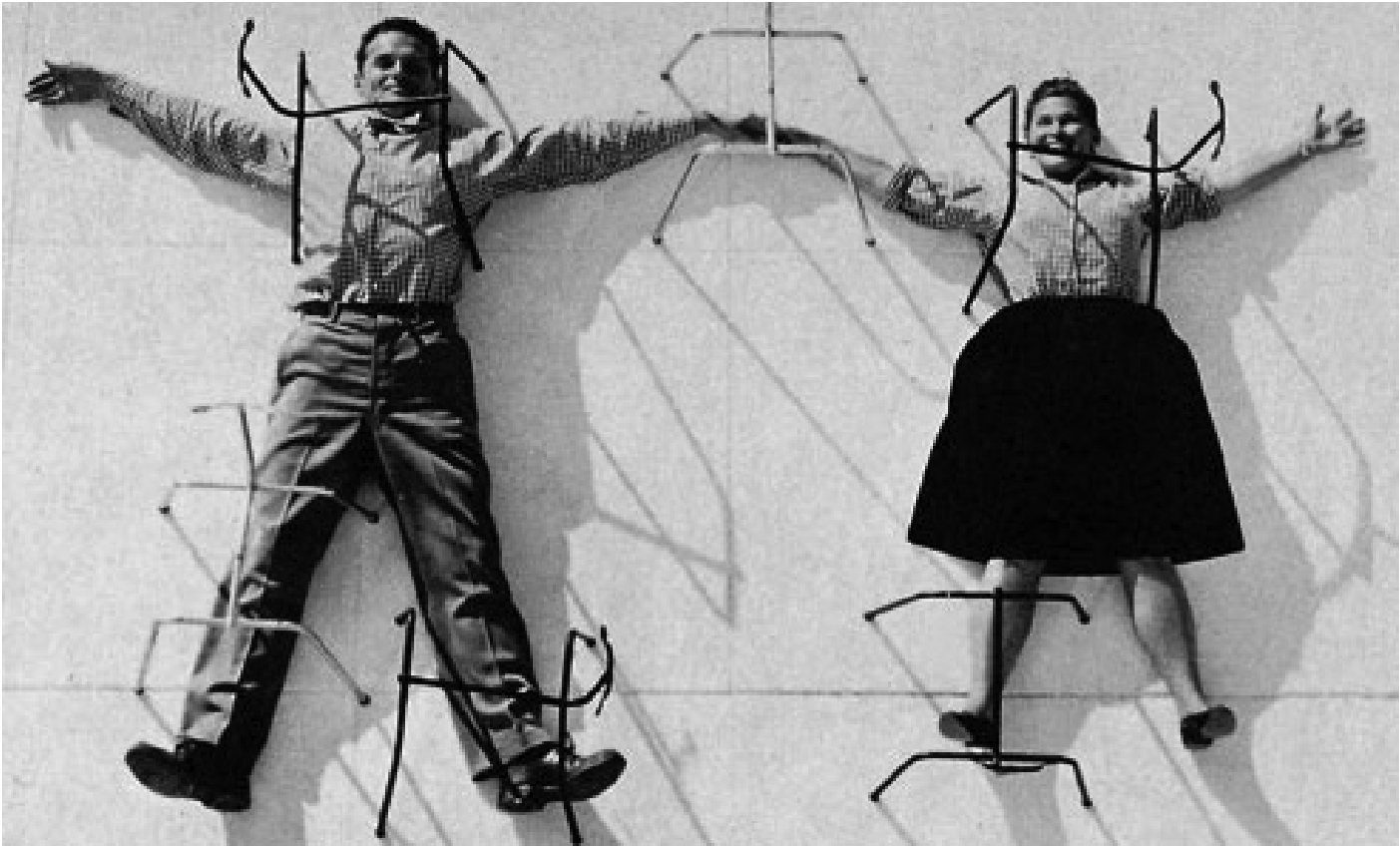
As acções performativas de Marina Abramovic e Ulay são mais um exemplo de colaboração nesta área disciplinar. Juntos, criaram uma série de trabalhos onde investigavam questões de “género, sexualidade e confiança, de um modo que seria impossível de concretizar individualmente” (Schimmel, 1998, p. 99, tradução livre). ►

19 Colaboração

Charles Eames/
Ray Eames

Marina Abramovic/
Ulay

John Cage/Merce
Cunningham



Ulay tornou-se colaborador de Abramovic em 1975 e juntos exploraram a dor e a tolerância do relacionamento entre os dois e entre eles e o público. (...) *Imponderabilia* (1977) apresentava os seus dois corpos nus, um diante do outro, cada um encostado ao caixilho de uma porta. Para entrar no espaço da exposição, o público era obrigado a abrir caminho por entre os dois corpos (Goldberg, 2012, p. 210).

Esta performance que deveria ter a duração de seis horas, acabou por durar apenas três, já que a polícia foi chamada ao local. Como descreve Marina Abramovic: “they asked our documents, which, of course, we didn’t have. That was the end of that piece”.

Tal como o trabalho dos londrinos Gilbert & George, Abramovic e Ulay, através do seu trabalho colaborativo deixavam de ser cada um deles enquanto indivíduos e gerariam em conjunto uma espécie de uma “terceira identidade” (Green, 2001, p. 157). Segundo Charles Green, “the nature of this modified artist is important for it represents a strategy to convince the audience of new understandings of artistic identity” (Green, 2001, p. 157).

Para terminar este ponto gostaríamos de nos servir de algumas palavras do designer inglês Stuart Bailey (1973), co-editor da extinta revista de cultura visual *Dot Dot Dot* (que surgiu em 2000), na qual trabalhou em conjunto com Peter Bilak e depois com David Reinfurt. Esta publicação vivia da colaboração ente Bailey e Bilak/Rainfurt e contava com o contributo de outros designers e artistas.

Numa entrevista, Bailey refere a importância que o trabalho colaborativo tem para si: “I think it’s a combination of insecurity and boredom, or to turn those around, it’s about the strength of working alongside someone, both confirming or criticizing each other” (Bailey, 2006).

Uma das vantagens do trabalho em colaboração é a possibilidade de chegar a locais que sozinhos não chegaríamos e de vermos as coisas com outros olhos, com os olhos do outro. É a partilha da responsabilidade, da intensidade do trabalho, mas também da amizade e das experiências que o este proporciona.

Na edição número 8 da *Dot Dot Dot* (2004), Kodwo Eshun escreveu: “how fragile it is to form a group, any kind of group. How delicate the task of creating the conditions for a shared belief are”.

Com esta pequena secção conseguimos compreender o modo como o conceito de colaboração está presente nas duas áreas disciplinares em estudo. Em suma, apesar de se tratarem de grupos, de duplas, a colaboração reforça a identidade dessa união, tirando proveito do melhor que cada um dos elementos tem para oferecer. As relações profissionais confundem-se com as pessoais, mas quer no caso da performance como no do design, isso não parece ser de todo um entrave.

Uma das vantagens do trabalho em colaboração (...) é a possibilidade de vermos as coisas com outros olhos, com os olhos do outro.

< II3.3 > efemeridade

O efémero, leva-nos a pensar sobre “uma acção ou acontecimento cuja duração é, numa primeira instância, de um só dia. Por extensão, fenómeno, presença ou fabricação breve, fugaz ou instável: de curta duração” (Gausa, cit. por Ventosa, 2010, p. 26). O efémero é algo que é transitório e temporário, levando-nos a falar de tempo.

De facto, a maior parte dos objectos desenhados pelo designer gráfico têm em si inerentes essa característica de efemeridade e são projectados nessa condição. A utilidade da informação que contêm os cartazes, flyers e desdobráveis é ultrapassada quando a data do acontecimento que anunciam é superada, deixando aquele objecto de responder à função para o qual foi criado. Como refere Phillipe Meggs e Alston Purvis, “graphic design is more ephemeral and timely than most other art forms” (Meggs & Purvis, 2012, p. 213).

A condição de ser efémero é a dos objectos que sofrem ameaça de um desaparecimento próximo, sendo que anunciam o seu próprio fim e renunciam o seu próprio presente (Victor, 1999). Neste sentido, somos confrontados com uma “obra para a morte” (Ventosa, 2010, p. 27), ou seja, uma obra que ameaça desaparecer e que anuncia a sua morte.

Isto faz-nos questionar sobre qual é afinal o verdadeiro significado e a importância real de uma obra efémera (como um cartaz numa rua) que está destinada a desaparecer. A desaparecer por já não responder à sua função, como referimos anteriormente, ou porque o tempo, ao não ser brando com ninguém, também não o é com o objecto exposto na cidade que o vai desgastando.

De facto, e como Margarida Ventosa enuncia no seu artigo intitulado *De que falamos quando falamos de efémero? O efémero enquanto poética emergente* (2010), podemos pensar, numa primeira instância, na questão da pertinência da existência deste tipo de objectos, mas se

reflectirmos simultaneamente sobre a vida e sobre tudo o que nos rodeia, e ainda sobre todas as coisas que nos parecem mais duradouras, percebemos que coincidem com a obra efémera, visto que também resultam efémeras quando as comparamos com a eternidade (Ventosa, 2010, p. 27).

Estes objectos efémeros que correspondem a criações que “não produzem um ser que está no mundo, mas um ser ou um produto que o abandona” (Victor cit. por Ventosa, 1999, p. 27), evocam a memória garantindo a sobrevivência do efémero. Assim, a obra efémera pode ser vista como “fabricante de memórias” (Ventura, 2010, p. 27) que se apoia no carácter não linear do tempo e das fissuras. Fundamenta-se sobre a memória, a distorção e o reenvio. (...) Trabalha com aquilo que se liga despedindo-se, ata-se ao que se desvanece, actua sobre o que se dilui, assim como se data sobre novas origens (Morales, cit. por Ventura, 2010, p. 27).

Se pensarmos no estado I deste trabalho onde nos referimos ao registo como *pró-memória*, percebemos a relação entre essa observação e a questão levantada por José Morales. No design, e relativamente ao tipo de registo a que nos referimos nesse estado I, ele existe como facilitador da memória, como o seu prolongamento, dando-lhe uma forma visual. O registo, apesar de não se desgastar de uma forma visível com as condições meteorológicas ou com as agressões daqueles que se deparam com eles (como no caso de um cartaz na rua), eles são também efémeros na medida em que apesar de permitirem o visitar uma determinada ideia, já não são os mesmos que eram na altura em que surgiram, até porque nós que os criamos e o mundo que os recebeu já não é o mesmo. Também nós e o mundo podemos ser vistos como elementos efémeros constituintes de algo que nos engloba.

Ainda no estado I, falámos do registo enquanto algo que dá forma ao pensamento e que a ideia se constrói através da constante metamorfose dessa forma consoante a informação que vai sendo encontrada nos diálogos privados ou públicos que se vão construindo. De facto, a informação é algo “sobre processo de formalização – literalmente, em *formação* (in-formation) ao invés de algo pré-existente. Aqui temos, mais uma vez, a questão do efémero e do performativo” (Salter, 2010, p. 35). ►

20 condição
efémera do design



Esta questão da efemeridade ligada aos objectos criados pelo designer, que têm uma vida limitada mas que se relacionam com o modo como prolongamos a memória dessas imagens ou desse acontecimento, ligam-se de facto à performance e às acções por ela criadas, falando-se também de transição, mudança, registo e memória.

"O efémero conduz ao acontecimento" (Caeiro, 2010, p. 28), à acção, sendo que esta ideia de efemeridade está intimamente ligado ao performativo (Salter, 2010, p. 33). Quando fala em performance, Chris Salter não se quer apenas referir às "artes performativas mas a qualquer prática artística em que há um foco nos processos dinâmicos e temporais ao invés das representações e de objectos estáticos".

Tal como um cartaz, uma performance é uma obra efémera e, assim, "uma acção espaço-temporal, ou seja, é ela mesma a representação da sua presença, tendo lugar num aqui, e o seu tempo é um agora" (Victor, cit. por Ventosa, 2010, p. 27); e sendo o conceito de performance suficientemente amplo ele abarca "experiências muito diferentes e paradoxais. Porém, o que as une ao sentido original da palavra é a associação à experiência directa da vida e ao sentimento de efemeridade temporal que inexoravelmente a caracteriza" (Santos, 2008, p. 84).

De facto, esta questão da efemeridade parece estar presente não só nos objectos produzidos ou nas acções geradas, como também se parece tratar de uma característica impregnada no mundo em que vivemos. Fazemos parte de um contexto pós-industrial, global e digital, caracterizado pelo consumo frenético e que "lança prenúncios de efemeridade, transitoriedade, mobilidade e desaparecimento" (Furtado, 2010, p. 112). Um mundo instável, que se auto-renova a um ritmo ofegante através de um dinamismo mediático (Furtado, 2010), onde a prática do *zapping* parece ser rainha. Vivemos numa cidade mutante e transitória que muda constantemente.

Tal como em A Era do Vazio, o autor (Gilles Lipovetsky) chega à conclusão de que todo o afã, o frenesi em que vivemos (o efémero) resulta de uma inquietante procura que a Humanidade está a realizar, até agora sem desfechos aparentes (Bastos, 2010, p. 130)

Talvez possamos pensar no mundo como um mundo performativo e olhar para nós mesmos como performers que contribuem para as alterações que impõem ao ambiente em que vivem e consequentemente ao mundo em que habitam.

Deste modo, entende-se que "o que pode construir o efémero é não só o evento ou a estrutura em si mas o ambiente cambiante e em turbilhão" (Salter, 2010, p. 34) em que somos colocados.

A questão do efémero será abordada novamente no estado III quando falarmos da ligação entre o registo e a performance, encarando o primeiro enquanto o elemento capaz de prolongar o efémero (tal como faz no registo no processo de procura mencionado no estado I), e quando reflectirmos sobre o papel do registo enquanto uma escrita para auxiliar a memória. •

tal como um
cartaz, uma
performance
é uma obra
efémera e
assim, "uma
acção espaço-
temporal; (...) a representação
da sua presença,
tem lugar num
aqui, e o seu
tempo é
um agora"

< II3.4 > audiência e participação

Quando falámos anteriormente de colaboração, deixamos de parte o papel da audiência no design e na performance, mas não nos esquecemos do modo como esta também colabora no processo de criação ou na recepção do que é criado. De facto, considera-se que o público que assiste a uma performance ou encara uma peça gráfica é o mesmo e, como tal, é-lhe exigida o mesmo tipo de participação, envolvimento e posicionamento crítico. Neste ponto analisaremos três modos em como a audiência demonstra este relacionamento com o que cria o performer e o designer: **1)** pensaremos quando o espectador é incentivado a tornar-se literalmente e presencialmente participante na construção da peça; **2)** analisaremos o espectador que através do modo como observa essa peça ou performance se torna consciente ou inconscientemente participante na sua construção e leitura; e, por último **3)** o espectador enquanto agente que completa aquilo que vê através do seu olhar e da sua reflexão, completando a “obra aberta” (Humberto Eco, 1962). Cada um dos três pontos será acompanhado com exemplos específicos das duas áreas disciplinares para que se tornem mais explícitos.

Audiência é constituída por aqueles que “ouvem ou dão atenção a quem fala”. Caracteriza-se por se tratar de um grupo de pessoas que se encontram no papel de ouvintes, de espectadores, constituindo assim uma assistência. Ser alguém que presta assistência, é ser alguém que, se por um lado ouve, por outro interpreta aquilo que ouve, tratando-se assim de uma relação recíproca entre duas partes, onde questões de autoria saltam de um lado para o outro e onde o protagonista se vai alterando ao longo do que se vai fazendo ou dizendo. Parece tratar-se do mesmo tipo de discurso dialógico que falámos no estado I aquando a execução dos registos iniciais pelo designer de comunicação: uma troca de diálogos, uma conversa entre a mente e o traço, onde somos os agentes mas onde o traço se torna também ele propulsor de novas formas e de novos diálogos, tornando-se por isso igualmente num protagonista.

Hazel Clark refere que

Design is everywhere. Arguably, nothing today has a greater impact on human beings. The modern world is artificial, if the world we have is a world that we have made and designed and keep on remaking and redesigning. Professional designers have been important in this process from the early twentieth century on, but so are we all, as users, consumers, interrogators, and recipients of designed environments, objects, images, experiences, services, and messages (Clark, 2009, p. 1).

Para além dos objectos desenhados terem impacto no mundo em que vivemos e serem uma resposta do designer a uma situação específica e enquadrada num determinado contexto, este mundo é também alterado por aqueles que recebem esses objectos: pelo modo como se apropriam deles, como os transformam consoante as suas necessidades e os manipulam. Pertinente o modo como Clark se refere à audiência como interrogadores: alguém que ao ver, questiona o objecto, questiona-se a si mesmo, questiona a relação, o *entre*.

Assim, os interrogadores, os consumidores e os usuários são também autores, participantes, já que

o autor é aquele que amplia o mundo. É aquele que aumenta o que já existe. E se o existente só o é graças a quem o vê, sente e diz, aumentá-lo só é possível através de quem o conhece, transforma e promove” (Remelhe, 2011).

1)
Em Julho de 2013, realizou-se a segunda edição do *MAP/P: Mostra de processos, Portugal*, um festival com a concepção e curadoria do coreógrafo Alberto Magno realizado no Mosteiro São Bento da Vitória, em que mais do que se apresentarem propostas fechadas e não ficcionáveis ligadas à performance e à dança, “tratava-se antes da necessidade sentida em criar um espaço de apresentação de processos, pesquisas e inquietações” (Magno, 2013). Neste projecto, para além de vermos reforçadas algumas questões levantadas anteriormente relativas à importância do processo na criação de algo, dos diálogos que surgem nesse período e da relevância quando é dado ao processo autonomia e visibilidade, percebe-se também que à audiência era dada atenção já que, no final de cada apresentação, era promovido um diálogo entre o público e o criador (performer, coreógrafo, bailarino). Através da promoção de um contacto mais próximo entre acto de criação e o público, este coopera para o desenvolvimento do processo e é participante nesse sentido e nesse diálogo que é promovido. O criador expõe um *work in progress*, testando os seus “pressupostos e linguagens” (Magno, 2013) e recebe *feedbacks* de um público interessado na descoberta de novas propostas participando no seu crescimento potencial.

Neste exemplo, quem assiste torna-se um participante activo, em vez de ser um “voyeur passivo” (Rancière, 2010, p. 10), trocando esta última posição pela de alguém que “conduz uma investigação ou uma experiência científica, alguém que observa os fenómenos e investiga as respectivas causas” (Rancière, 2010, p. 11) – o tal interrogador.

Um exemplo onde se confirma esta importância da presença do espectador para que a peça se complete tornando-o activo e participante é o *The bubble project*, que se iniciou em 2005 pelo designer Ji Lee. Este projecto serve-se do espaço público e das imagens nele existentes, principalmente as publicitárias. O público é desafiado a completar balões de fala que são colados sobre essas imagens (ou que o próprio descarrega da internet, imprime e cola), com o objectivo de subverter o sentido das imagens que estão por baixo, questionando-as ou ridicularizando-as.

Como refere Ji Lee num artigo para a AIGA:

advertising is everywhere we look. It's spreading faster and faster to every corner of every street. Public spaces, and the public in general, are helpless victims in this aggressive invasion. There is an inherent sense of powerlessness when faced with advertising messages, because we, as consumers, are treated as passive recipients (Lee, 2006).

O *The bubble project* surge para reivindicar o papel do público com o intuito que este deixe de ser tratado como um simples receptor passivo que se deixa manipular pelas mensagens publicitárias e pelas suas imagens ideais ou falsas. Este projecto corresponde à oportunidade de dar voz ao público que participa expressando aquilo que sente e pensa em relação àquele contexto particular, utilizando o design gráfico como um intermediário, como um meio.

No campo da performance e com o lema do questionamento da relevância da fronteira entre a arte e a vida, o espectador foi assumindo um papel com maior importância chegando a existir performances cuja existência tinha como principal objectivo o visitante tornar-se no performer. Em certos casos, alguns artistas “forneciam instruções aos espectadores, propondo que eles próprios encenassem as performances” (Goldberg, 2012, p. 195), como é o caso de *Command performance* (1974) de Vito Acconci, que consistia num “espaço vazio, numa cadeira desocupada e num monitor de vídeo” (Goldberg, 2012, p. 199) que convidava o visitante a ocupar o seu lugar. No vídeo mostrado aos visitantes, Acconci aparece deitado de costas no chão com a câmara apontada para si, ao mesmo tempo que inicia uma espécie de encantamento hipnótico:

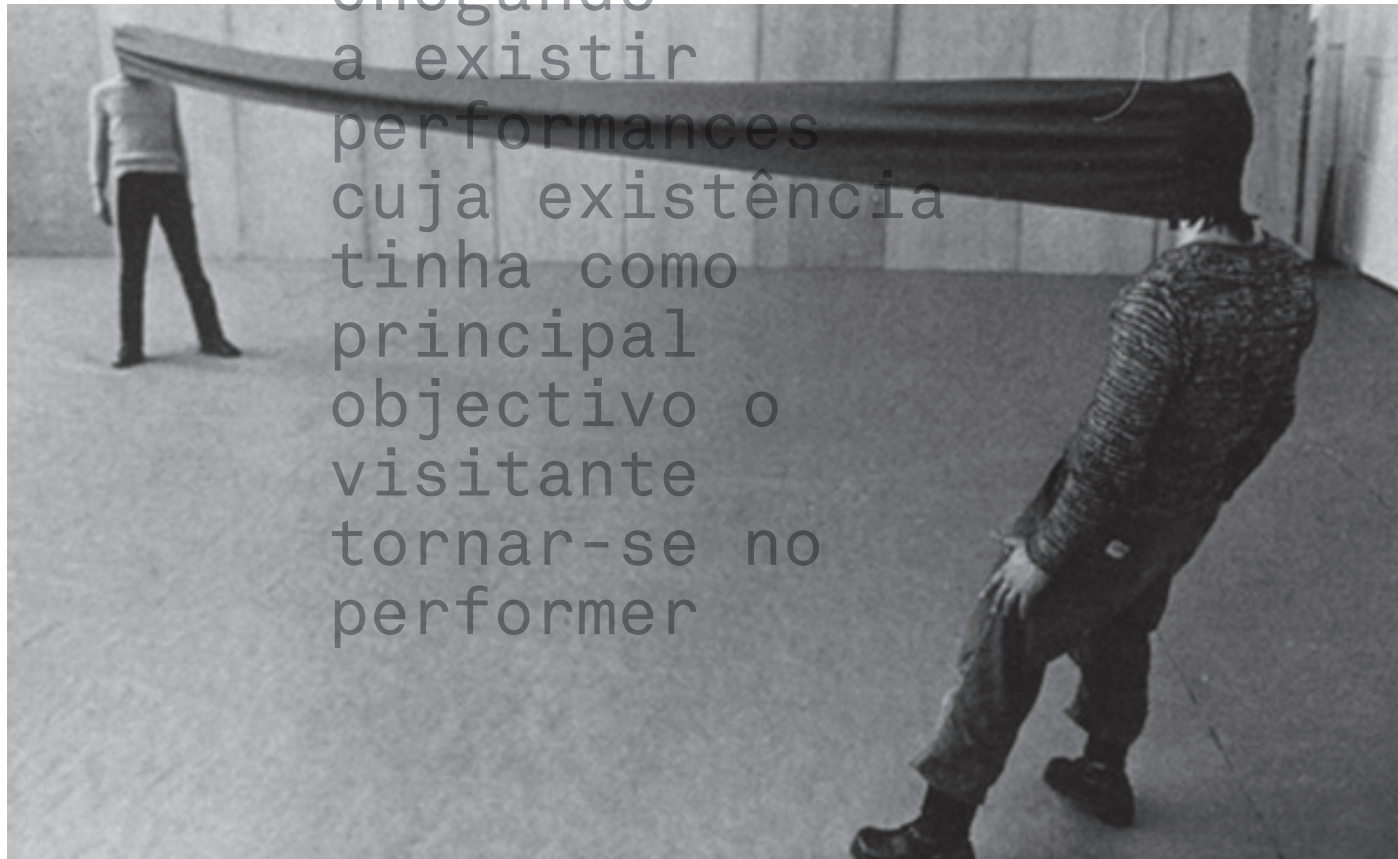
Dream into the space... dream myself out of here, into you. (...) You're there where I used to be. I don't have to be there anymore. You can do it for me now... Oh, you didn't expect this, did you baby? You're used to the way it was. (...) Now you're in the spotlight. You'll do everything I want, my little puppet, my little dancing bear (Acconci, 1974).

Este tipo de obra pretendia alterar a percepção do espectador “instando-o a pôr em causa as *situações* nas quais normalmente contemplava a arte” (Goldberg, 2012, p. 196). ►

no campo da
performance (...)
o espectador foi
assumindo um
papel com maior
importância
chegando a existir
performances
cuja existência
tinha como
principal
objectivo o
visitante
tornar-se no
performer

21 Franz Erhard
Walther Auge
modelliert (1968)

22 Ahn Sang-soo
One eye



As obras de Franz Erhard Walther “davam ao espectador a possibilidade de ter a experiência dos objectos escultóricos em si, ao mesmo tempo que permitiam que ele participasse na sua metamorfose” (Goldberg, 2012, p. 205). Deste modo, a génese da forma das suas esculturas dependeria do papel activo do público através dos seus corpos e do seu posicionamento: da sua acção. Nestas obras acontece aquilo que Jacques Rancière defende na sua obra *O espectador emancipado*, onde reflecte precisamente sobre o papel do espectador quando assiste a um teatro ou a uma performance. Rancière afirma que o espectador

deverá ser subtraído à posição de observador que examina calmamente o espectáculo que lhe é proposto. Deverá ser desapossado desse domínio ilusório e arrastado para o círculo mágico da acção teatral onde trocará o privilégio do observador racional pelo de um ser na posse das duas energias vitais e integrais (Rancière, 2010, p. 11),

precisamente o que ocorre na obra de Walther.

Em *Two consciousness projection(s)* (1973), Dan Graham, cujo estudo do comportamento activo e passivo do espectador tornou-se fundamento em várias das suas performances, pedia a duas pessoas que verbalizassem diante do público o modo como se viam uma a outra.

Uma mulher sentava-se em frente de um ecrã de vídeo que mostrava o seu rosto, enquanto um homem olhava através da câmara vídeo apontada para o rosto dela. Ela examinava os próprios traços e apresentava uma descrição verbal do que via, enquanto o homem fazia o mesmo, expondo as suas impressões sobre esse mesmo rosto (Goldberg, 2012, p. 205).

Tanto a mulher como o homem eram elementos activos, no sentido em que observavam mutuamente as suas performances. A teoria de Graham sobre as relações público/performer “baseava-se na ideia brechtiana de impor ao público um estado de espírito desconfortável e constrangedor, numa tentativa de reduzir o fosso entre ambos” (Goldberg, 2012, p. 205).

Para terminar este primeiro ponto, gostaríamos ainda de invocar o projecto *One eye*, iniciado em 1988 pelo designer Ahn Sang-soo. No seu *website* (<http://www.ssahn.com>) existem mais de 5000 fotografias de pessoas a tapar um só olho que Ahn Sang-soo fotografa diariamente. Este projecto teve início quando Ahn tirou uma fotografia que seria um auto-retrato onde assumia precisamente a posição de estar a tapar com uma das mãos um só olho. Essa pose fascinou-o desde aí e tem viajado pelo mundo tirando fotografias a pessoas que encontra pelo seu caminho assumindo a mesma posição, apesar de cada uma delas executar a instrução de forma diversa: ou utilizando as duas mãos, ou cobrindo um dos olhos com um objecto, etc. Um projecto que começou como uma brincadeira segundo Ahn, é hoje uma vasta colecção de retratos de pessoas de várias partes do mundo, onde o seu corpo e a sua pose são o elemento unificador. Uma performance, se quisermos, onde o protagonista da peça é aquele que a recebe, sendo o designer, o performer o meio, o instrutor e curador que torna possível a execução e o registo do acontecimento. ►

2)
Existem outros modos do espectador participar perante uma performance ou face a uma peça gráfica. Nem todos os modelos participativos necessitam de assentar numa perspectiva que envolva a audiência de uma forma clara e explícita e que a torne parte da obra em questão. Por vezes, os jogos com o espectador ou o manuseador dos objectos pode ser feita de forma mais subtil, chegando por vezes ao ponto do espectador não se aperceber que está a agir de uma determinada forma, sendo exactamente essa a intenção do autor da obra.

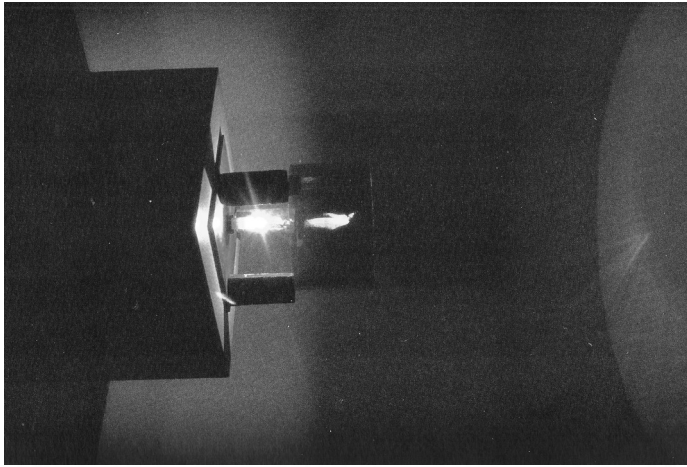
Em *Striding crawling* (1977) de Simone Forti damos por nós a caminhar em volta de um holograma cilíndrico para conseguirmos vê-la a deslocar-se; “participamos na peça e os nossos movimentos não só provocam os movimentos dela como os repetem” (Iles, 2011, p. 35). O nosso corpo assume posições que normalmente não é preciso assumirem quando observamos uma obra de arte ou uma performance, e cria-se assim uma coreografia inesperada dos espectadores, onde o movimento dos seus corpos entra em dueto com os movimentos de Forti.

O mesmo acontece na instalação performativa de Anthony McCall, *Circulations figures* (1972), onde o modo como os observadores se deslocam é também performativa. Nesta obra tornamo-nos parte da peça e completamo-la, através de “acções básicas que são semelhantes às acções quotidianas mas que em condições normais nunca ocorreriam no contexto (de uma) galeria” (Iles, 2011, p. 35). Chrissie Iles descreve esta obra de McCall da seguinte forma:

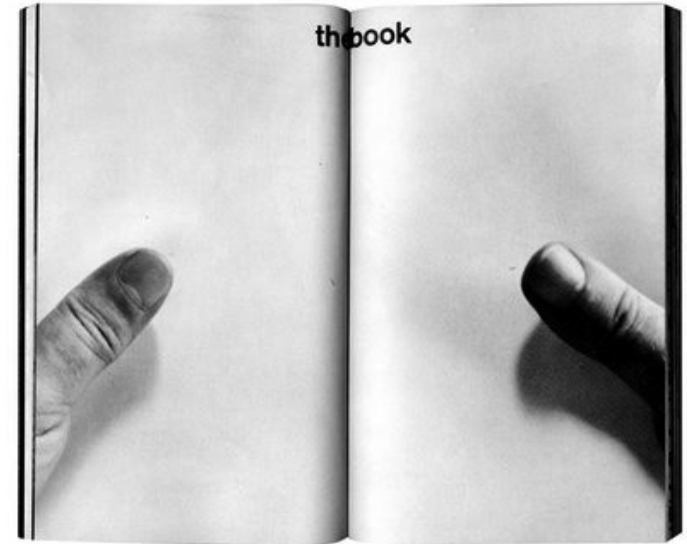
Anthony quer ver no ecrã as sombras que projectamos ao movimentarmo-nos no espaço e encoraja-nos a recolher os fragmentos de papel que estão no chão e são cópias das imagens projectadas no ecrã, a remexer com os pés os jornais espalhados pelo chão ou a fotografarmo-nos no espaço, como os intérpretes fazem no ecrã (Iles, 2011, p. 35).

O som dos jornais a serem pisados pelo público, as suas deslocacões e as sombras que, resultantes da presença dos corpos no espaço, geram uma performance nova, efémera e que resulta do contributo da audiência.

23 Simone Forti
Striding crawling
(1977)



24 Marshall McLuhan + Quentin Fiore
The medium is the message
(1967)



Tanto na obra de McCall como na de Forti, o espectador pode ou não aperceber-se do envolvimento a que está a ser sujeito; a sua participação, tendo sido idealizada pelo autor, não precisa de ser notada por si pois a obra para ser, acontecer, não exige a sua participação consciente. Contudo, ela está disfarçada pela condição curiosa do indivíduo que através dos seus deslocamentos tenta desvendar o que o autor pretende dizer. Em ambas as obras é “transposto o abismo que separa a actividade da passividade do espectador” (Rancière, 2010, p. 20).

Porque em todas (as) performances trata-se de ligar o que se sabe com o que se ignora; trata-se de os sujeitos serem ao mesmo tempo performers põem em jogo as suas competências e espectadores que observam estas competências podem produzir num contexto novo, junto de outros espectadores (Rancière, 2010, p. 34).

Também no design de comunicação encontramos este jogo em que o designer manipula alguns componentes de forma a reforçar uma mensagem, ou de maneira a passar uma sensação específica ao observador, leitor e, por isso, espectador.

Um livro, por exemplo, está repleto de significados que são consequência das decisões tomadas pelo designer. A textura do papel, as cores e acabamentos, a tipografia, o formato são elementos que, em conjunto, influenciam o modo como o objecto é visto e manuseado, reflectindo-se na sua consequente manipulação por parte do leitor. A própria sucessão das imagens montada de modo a propiciar uma viagem narrativa ao leitor é um modo de o expor a uma nova experiência; uma narrativa que é uma escolha, uma construção, um discurso. Opções como o formato dessa imagem, o facto de ocupar uma dupla página ou estar cortada numa determinada coordenada são factores que o designer tem em conta e que, tal como mencionámos nos casos performativos anteriores, podem ou não ser detectados pelo leitor. Contudo, o modo como este manuseia o objecto, como o aproxima de si para ver um pormenor ou afasta para perceber a totalidade, oferecem ao espectador uma coreografia pensada e criada pelo designer. ►

um livro, por exemplo, está repleto de significados que são consequência das decisões tomadas pelo designer (...) e que influenciam o modo como o leitor manuseia o objecto, executando uma espécie de coreografia criada pelo designer

3) O último ponto que nos propomos analisar é o que diz respeito à condição de ser espectador enquanto aquele que completa a obra que vê, mesmo sem uma intervenção manifestada pelo envolvimento do seu corpo ou exigindo acção.

Guy Debord na sua obra *La société du spectacle* (1992), refere que a doença do homem espectador pode resumir-se numa só fórmula: “quanto mais contempla menos é” (Debord, cit. por Rancière, 2010, p. 14). De facto, o termo *contemplação* remete-nos para um estado meditativo, onde o posicionamento crítico parece adormecer e onde a verdade aparece esbatida.

É contra esse estado de contemplação e admiração eterna que o design e a performance devem ou parecem ir contra. Mesmo que o envolvimento dos participantes não seja corporizado, ou mesmo que o performer ou o designer não o tenha pensado como elemento fundamental no jogo da transmissão de mensagens, é necessário perceber que quem vê (e, portanto, contempla), também age e, por isso coopera, participa, completa. Como refere Rancière,

a emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma acção que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age (...). Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cénicos e noutro género de lugares. Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente. Uma espectadora participa na performance refazendo-a à sua maneira, por exemplo, afastando-se da energia vital que esta supostamente deve transmitir para dela fazer uma pura imagem e associar essa imagem a uma história que leu ou que sonhou, que viveu ou que inventou. Deste modo, ele e ela são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes activos do espectáculo que lhes é proposto” (Rancière, 2010, p. 22).

Os espectadores sentem e compreendem algo na medida em que compõem o seu poema tal como, a seu modo, fazem os bailarinos, os performers, os actores, os designers.

Ao termos esta consciência, que o olhar é também acção e um processo de interpretação, tradução e completude da obra exposta, o espectador é activo, desperto, fazendo parte em conjunto com os seus semelhantes de uma “comunidade emancipada, (...) uma comunidade de contadores e tradutores” (Rancière, 2010, p. 35), onde cada indivíduo tem obras oferecidas pelo autor para ler.

Assim, tendo consciência do nosso papel enquanto espectadores, apercebemo-nos de um diálogo que ocorre entre nós e o que se observa, onde surgem questões e uma negociação entre o criador e o observador.

Umberto Eco refere que

uma obra de arte é um objecto produzido por um autor que organiza uma rede de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos, sentida como estímulo pela sensibilidade e inteligência) a própria obra, a forma originária imaginada pelo autor (Eco, 1989, p. 67).

Parece que podemos ousar substituir a expressão “obra de arte” pela de “peça gráfica” ou “performance”. A citação parece continuar a fazer sentido e ajuda a compreender aquilo a que nos queremos referir.

Entra-se assim numa rede cíclica complexa onde oscila o intérprete, o protagonista, parecendo não existir figurantes. O designer, por exemplo, para a elaboração de um cartaz, serve-se de uma linguagem que assenta num universo imagético colectivo, que apesar de poder adquirir um grau de alguma abstracção será, à partida, reconhecível por aquele que a vê e que a relaciona com a imagem concreta que tem na sua mente, se é que já a viu, sobre a que se refere; aquilo a que Gombrich chama “the power to recall” (Gombrich, 1982, p. 12). O processo de reconhecimento é fácil e praticamente automático e, precisamente por isso, é quase inconsciente. Com esta “poética da sugestão” através dessas imagens, a “obra abre-se intencionalmente à livre reacção do fruidor” (Eco, 1989, p. 75).

Deste modo, o espectador ree inventa o que vê num “acto de congenialidade com o próprio autor” (Eco, 1989, p. 68) que dá uma resposta livre e inventida a uma obra que lhe é apresentada mesmo que materialmente completa.

Para terminar este ponto, gostaríamos de citar mais uma vez Umberto Eco e a sua *Obra aberta*:

toda a obra de arte, mesmo que produzida segundo uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver conforme uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal (Eco, 1989, p. 92). •

mesmo que o envolvimento dos participantes não seja corporizado, ou mesmo que o performer ou o designer não o tenha pensado como elemento fundamental no jogo da transmissão de mensagens

< II3.5 > síntese

Podemos concluir após a leitura desta comparação entre termos que estão subjacentes tanto ao design como à performance, que estas áreas disciplinas não são assim tão distantes quanto possa parecer através daquilo que produzem. De facto, os termos que estudámos e comparámos relacionam-se fortemente com o *processo* de descoberta de caminhos e de etapas a seguir que, como vimos no estado I, corresponde a uma etapa essencial no design de comunicação. A performance, por si só, é entendida como uma actividade essencialmente processual; como refere Hubert Klocker relativamente à performance,

the focus then shifts from the self-contained and autonomous artwork towards an emphasís on process and motion in art, the inclusion of the environment as part of the artwork, and the emancipation of thought (...) as form. Vilém Flusser defines the performative, multi-dimensional component as enigma, a puzzle that can be solved through decryption (Klocker, 1998, p. 160).

Esta descodificação é realizada pelo performer à medida que age e pensa e por aquele que vê e participa na completude da obra. Também no design gráfico percebemos a importância do indivíduo que desenha os objectos, a sua poética, e também daquele que observa e executa a coreografia montada pelo designer aquando a realização desses objectos.

Os termos abordados – designer/performer, colaboração, efémero, audiência – foram aqui tomados como entidades separadas, mas raramente o são durante toda a actividade processual, tanto no design como na performance. Estes conceitos interrelacionam-se e influenciam os *resultados* obtidos contribuindo para a criação de uma linguagem única, nova, com símbolos e características que são o reflexo da união e do ênfase que é dado ou não a cada um desses termos.

No estado III tornaremos claro um dos termos mais importantes deste trabalho, o do registo, percebendo como este, que identificámos anteriormente como relacionado com o design gráfico, também está presente significativamente e de uma forma semelhante no domínio performativo.

De forma a esclarecer e terminar este ponto gostaríamos de nos servir de uma citação de Luís Santiago Baptista, atrever-nos-íamos a substituir as palavras que se encontram riscadas (utilizadas pelo autor), por aquelas que assinalamos a bold e assim confirmar o que queremos ver transmitido:

a exploração de uma contaminação intensa e hibridização activa entre a **produção arquitectónica** **performance** e as práticas **artísticas** **o design** tem que ser encontrada não meramente na esfera das aparências e similitudes dos seus resultados, mas principalmente nas estratégias processuais e conceptuais que as potenciaram (Baptista, 2008, p. 6). •

< II4 > design – performance, performance – design: reflexões

Se anteriormente nos agarramos a termos subjacentes às duas áreas disciplinares que de uma forma mais subtil contribuem para a relação entre o design e a performance, dedicaremos agora algum tempo a reflectir sobre três exemplos onde estes campos de estudo parecem confundir-se e misturar-se.

Nestes casos falaremos, em primeiro lugar da Bauhaus enquanto uma instituição que privilegia um ensino *indisciplinado*, onde existe complementaridade e não um confronto entre os contextos de áreas disciplinares aparentemente distintas.

Analisaremos ainda dois casos ligados ao design de comunicação que facilmente conseguimos relacionar com outros do domínio da performance, através do caminho processual que escolhem seguir. Falaremos de corpo, acaso, improvisação e de outros temas que apresentámos no ponto II3; não se trata contudo de uma repetição descuidada mas, pelo contrário, da intenção de reforçar o facto de estarem tão presentes no design e na performance.

Chamamos a atenção para o facto deste segmento da dissertação adquirir o carácter de reflexão em detrimento de uma abordagem mais técnica ou teórico-prática; um caminho sugerido e alertado por Victor Margolin que refere:

(...) design historians are urgently needed to prevent design discourse from taking too strong a turn toward technique as the dominant topic of research. Historians have the capacity to help shape the consciouness of design community and contribute to the articulation of its ideals, principles, and research agendas (Margolin, 2009, p. 38). •

< II4.1 > Bauhaus

Uma das preocupações relativas a este estudo diz respeito à possibilidade de se encontrarem novas linguagens através da reunião de diferentes áreas disciplinares; preocupação essa que parece já ter existido como lema no passado. Na Bauhaus, instituição de ensino que surgiu na Alemanha e funcionou entre 1919 e 1933, diferentes professores participaram na elaboração dos programas escolares e aplicaram as suas filosofias de pensamento e trabalho que correspondem a várias fases distintas desta escola.

Ao longo dos anos 90 a Alemanha foi substituindo a Inglaterra como nação industrial líder e essa posição foi mantida até à Primeira Guerra Mundial. Contudo, os anos antes da Primeira Guerra não foram só uma época de florescimento económico, tendo surgido pela primeira vez na Alemanha guilhermina “contra-movimentos dedicados à reforma do modo de vida e da civilização que atraíram o apoio de todas as classes e gerações” (Droste, 1994, p. 14). No sistema escolar surgiu a *Reformpädagogik*, uma filosofia pedagógica que fomentava o ensino baseado em escolas unificadoras.

Dúvidas quanto ao sentido da Guerra só começaram a surgir a partir de 1916, altura em que arquitectos e artistas começaram a redigir petições e manifestos, chamando a atenção para a necessidade de uma reviravolta intelectual.

Em 1917, Walter Gropius tinha já mencionado a “necessidade de uma reviravolta cultural” (Droste, 1994, p. 16). Gropius fez parte da Werkbund (associação de Artes e Ofícios – DWB) criada em 1907, que apoiava uma triangulação e complementaridade entre arte, artesanato e indústria, sendo que a sua finalidade seria debater os problemas ligados à manufactura e à normalização do fabrico e promover a qualidade dos produtos industriais destinados às grandes massas populacionais.

Gropius funda em Abril de 1919, em Weimar, a *Staatliches Bauhaus (Casa para a construção)* resultante da fusão de dois projectos anteriores – a Escola de Artes e Ofícios de Weimar e a Escola Superior de Artes Aplicadas –, dando origem a uma nova escola com um programa inovador.

Ao contrário das “provocações rebeldes dos futuristas ou dadaístas, o romântico manifesto da Bauhaus, elaborado por Gropius, apelava à unificação de todas as artes numa *catedral do socialismo*” (Goldberg, 2012, p. 123). O “cauteloso optimismo expresso no manifesto fazia entrever um projecto auspicioso de recuperação cultural para Alemanha do pós guerra, um país dividido e empobrecido” (Goldberg, 2012, p. 123).

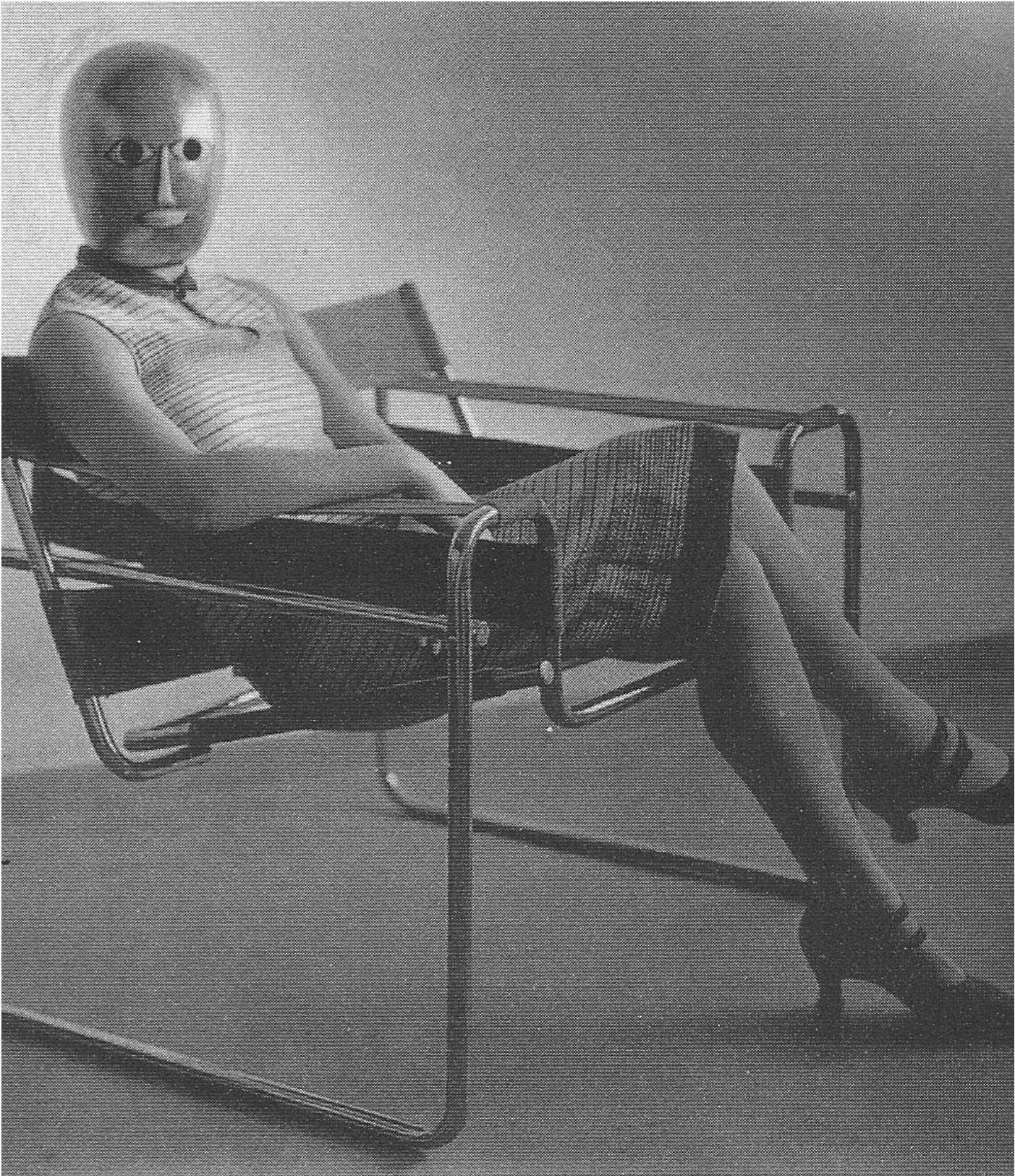
A Bauhaus pretendia ser mais do que a fusão de uma academia com uma escola de artes e ofícios:

a sua formação foi, pelo contrário, dominada pelo objectivo simbólico e prático de *Bauen* (estrutura). De acordo com as ideias de Arbeitsrat, construir para Gropius era uma actividade social, intelectual e simbólica. Ele reconciliava disciplinas e vocações anteriormente separadas, unindo-as numa tarefa comum: a construção destinava-se a eliminar as diferenças e unir o povo com o artista (Droste, 1994, p. 19).

O seu programa lançou um projecto pedagógico que assentava no “trabalho de equipa e na interacção teoria/prática, concedendo, igualmente, grande liberdade de concepção e criação” (Pinto, Meireles & Cambotas, 1998, p. 78). Esse programa foi executado por um grupo escolhido de professores recrutado entre mestres-artesãos, operários industriais e artistas plásticos que funcionaram em sistema de interacção e cooperação. “Na qualidade de tutores da Bauhaus, tornaram-se responsáveis por diversas oficinas – de metal, escultura, tecelagem, marcenaria, pintura de murais, desenho, vitrais – e, ao mesmo tempo, formavam uma comunidade independente da cidade conservadora” (Goldberg, 2012, p. 123).

Deste modo, Gropius conseguiu reunir em 3 anos na Bauhaus “um grupo de artistas vanguardistas que eram contratados para tarefas que à primeira vista não tinham nada a ver com a sua própria especialidade” (Droste, 1994, p. 24), vendo na Bauhaus uma “oportunidade para, através dos seus ensinamentos, tornar a arte uma parte evidente da vida diária. Aqui podiam transformar a reorientação cultural em acção” (Droste, 1994, p. 24). ►

25 Mulher com uma máscara de Oskar Schlemmer sentada numa das cadeiras de Marcel Breuer



Johannes Itten foi uma das personalidades mais importantes na primeira fase da Bauhaus, tendo sido responsável pelo *Vorkus* (o curso preliminar da escola). Itten, iniciava as suas aulas com exercícios respiratórios e de ginástica para descontrair e relaxar os seus alunos, sendo que o princípio pedagógico que regia as suas aulas era o da “intuição e método ou da experiência subjetiva e reconhecimento objectiva” (Droste, 1994, p. 25).

As teorias desenvolvidas por Itten, tinham igualmente em mente o *eu*: os estudantes deviam procurar o seu próprio ritmo e desenvolver uma personalidade harmoniosa. Itten “organizou e estruturou um curso preparatório cujos ideais foram perpetuados, se bem que alterados de tempo a tempo, em muitos cursos de design actuais” (Droste, 1994, p. 31).

Josef Albers e László Moholy-Nagy foram os sucessores de Itten e mantiveram os seus princípios básicos do *Vorkus*, mas negligenciaram os elementos relativos à formação da personalidade individual.

Na fase seguinte da Bauhaus, a tónica teve que ser alterada: “apesar dos princípios básicos continuarem a ser importantes, a discussão centrava-se agora nos conceitos de tipo e função e na controvérsia com a *técnica* e a *indústria*” (Droste, 1994, p. 51). A partir dos anos 20, e com a ausência de Itten, um novo princípio começou a reger a Bauhaus, na direcção da universalidade. Gropius, por exemplo, procurava um “*demoninador comum* da arquitectura; nos ateliers, as formas elementares e as cores primárias foram transformadas no ponto de partida do design” (Droste, 1994, p. 58).

Como referem Ellen Lupton e Jennifer Cole Phillips, “nos anos 20, em instituições como a Bauhaus (...), explorava-se o design como um conceito universal, tendo em conta que seria baseado numa *linguagem* da visão; perspectiva que continua a moldar o ensino do design em várias partes do mundo” (Lupton & Phillips, 2008, p. 8).

Na Bauhaus acreditavam que esta linguagem seria entendida por todos os indivíduos ao estar fundamentada num instrumento universal que seria o olho humano. Esta ideia foi seguida por vários educadores da Bauhaus segundo pontos de vista diferentes:

Wassily Kandinsky called for the creation of a dictionary of elements and a universal visual grammar (...). His colleague László Moholy-Nagy sought to uncover a rational vocabulary retified by a shared society and a common humanity. Courses taught by Josef Albers emphasized systematic thinking over personal intuition, objectivity over emotion (Lupton & Phillips, 2008, p. 8).

Os designers da Bauhaus acreditavam não só num modo universal de descrever as formas visuais, mas também que o seu significado seria igualmente universal. Deste modo, nos anos 20, o *slogan* “arte e técnica, uma nova unidade”, veio substituir aquele iniciado em 1919 que dizia “arte e artesanato, uma nova unidade”.

Apesar do caminho começar então a ser realizado em direcção a uma certa universalidade, Gerhard Marks, responsável pelo atelier de cerâmica, chamava à atenção para o perigo desta tendência que era seguida por muitos outros ateliers:

temos de ter sempre em mente que a Bauhaus é uma instituição de formação (...). Acreditamos que a produção prática é o caminho certo para alcançarmos este objectivo. Mas a produção nunca deve tornar-se o próprio objectivo. Caso contrário a Bauhaus tornar-se-á mais uma fábrica a acrescentar à longa lista já existente (Marks, cit, por Droste, 1994, p. 68).

Para além do atelier de cerâmica, outros faziam parte do currículo disponível na Bauhaus: metal, tecelagem, mobiliário, vitrais e pintura mural, escultura em madeira e em pedra, encadernação, tipografia e teatro.

Como refere Magdalena Droste, “a maior parte dos ateliers da Bauhaus podiam ser encontrados em qualquer escola *normal* de artes e ofícios, e alguns mesmo em academias de artes plásticas. A decisão de introduzir uma classe de teatro não tinha contudo precedentes” (Droste, 1994, p. 100). Logo nos primeiros meses da escola, foi discutida a criação de uma oficina de teatro, considerada uma aspecto fundamental do currículo interdisciplinar, o que levou ao “primeiro curso na área da performance leccionado por uma escola de arte” (Goldberg, 2012, p. 123).

O pintor e actor Lothar Schreyer (membro do grupo Strum), veio supervisionar o primeiro programa da Bauhaus dedicado à performance, adoptando um espírito colectivo desde o início. Schreyer e os seus alunos começaram a criar figurinos para as produções *Kindsterben* (*Morte de uma criança*) e *Mann* (*Homem*), de acordo com a máxima “o trabalho no palco é uma obra de arte”.

O trabalho de Schreyer contudo, começou a não se enquadrar no novo espírito da escola, o que levou a uma série de confrontos ideológicos entre ele, os alunos e o corpo docente, que o levam a abandonar a Bauhaus. A direcção do teatro foi imediatamente entregue a Oskar Schlemmer, convidado pela escola “com base na sua reputação de pintor e escultor, mas também devido às primeira coreografias que produzira e apresentara em Estugarda, a sua cidade natal” (Goldberdg, 2012, p. 125).

Schlemmer elaborou uma teoria específica da performance desenvolvida em manifestos e nas páginas de um diário que manteve desde o início de 1911 até à sua morte, tendo sido um contributo incomparável para a Bauhaus. Schlemmer defendia que “na pintura, tal como nas experiências teatrais, a investigação dizia sobretudo respeito ao espaço; as pinturas delineavam o elemento bidimensional do espaço, enquanto o teatro oferecia um lugar em que se podia sentir o espaço” (Goldberg, 2012, p. 129); deste modo, Schlemmer entendia estas duas actividades como complementares: “nos seus escritos, descreve claramente a pintura como pesquisa teórica, enquanto a performance significava a prática dessa equação clássica” (Goldberg, 2012, p. 129).

Por volta de 1923, as figuras operadas mecanicamente e as marionetas, as máscaras e os figurinos geométricos tinham-se tornado as principais características de inúmeras performances da Bauhaus, concretizando-se, deste modo, uma espécie de teatro visual, onde coexistia um trabalho de “pintura e construções em movimento, de ideias com cor, forma e espaço e a sua interacção dramática” (Schawinski, cit. por Goldberg, 2012, p. 137).

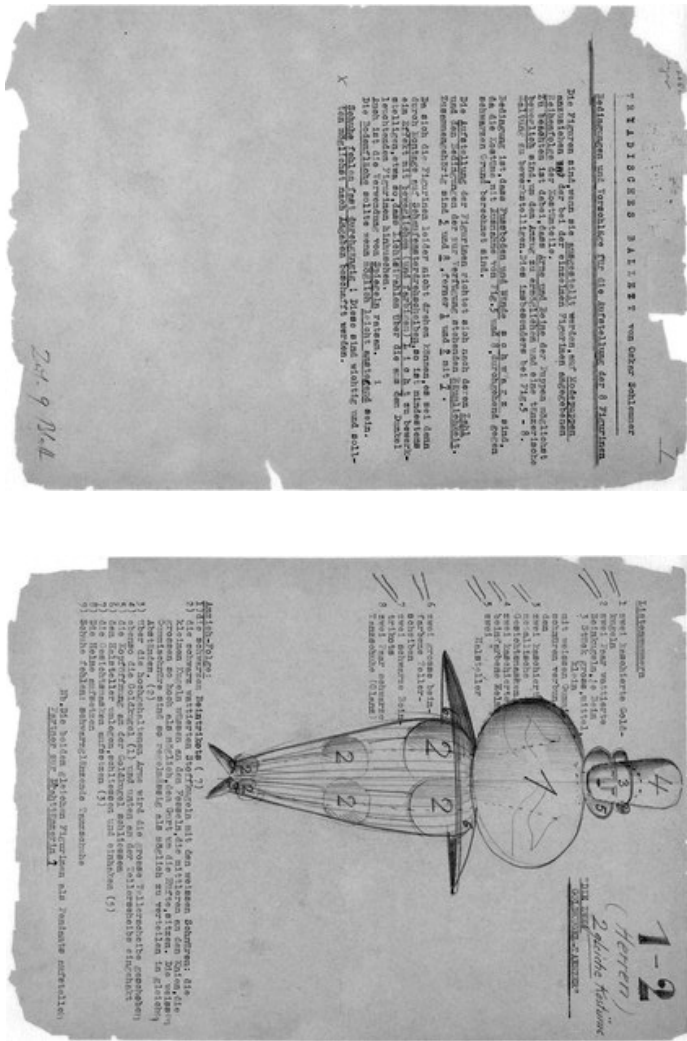
Na *Semana da Bauhaus* em 1923, Shlemmer apresentou a peça *Ballet Triádico*, que não era ballet no sentido convencional, “mas uma combinação de dança, vestuário, pantomina e música” (...), uma peça “anti-dança, uma forma de construtivismo dançante que só podia ter sido criado por um pintor e escultor (Droste, 1994, p. 101). ►

Segundo Karin von Maur (1982), “aqui, as origens e os meios de expressão já não eram o corpo humano, os seus movimentos, mas sim invenções figurativas específicas; o disfarce – podia-se até designá-lo crisálida – era de tal forma dominante que o corpo e o movimento tinham de o incorporar como uma concha estrutural”. Através desta peça, tornou-se claro que finalmente Shlemmer tinha transformado a oficina de teatro expressionista de Schreyer, numa atitude mais próxima da filosofia inerente à Bauhaus da altura.

Apesar de constantes crises internas, da falta de fundos e a inimizade política, a Bauhaus de Weimar desenvolveu-se com bastante sucesso nos 6 primeiros anos da sua existência. Contudo, foi inevitável o seu encerramento em 1925, devido às opressões políticas. Meses depois do seu encerramento a Bauhaus mudou-se para Dessau, que Gropius dirigiu por mais três anos. A cidade aprovou a construção de um edifício conjunto para alojar “a já existente escola de artes e ofícios e a escola que agora seria dirigida pela Bauhaus” (Droste, 1994, p. 120). Nesta nova etapa, foi reduzido o número de ateliers (carpintaria, metal, pintura mural, têxtil, impressão tipográfica e artística, escultura). A oficina não foi logo introduzida no programa em 1925, mas foi subsequentemente reintroduzida. Gropius continuava a ter em vista “tornar a Bauhaus numa unidade de produção rentável. A divisão das actividades do atelier em ensino e produção introduzida em Weimar fazia agora parte de todos os programas de ensino” (Droste, 1994, p. 134).

Durante o período de Dessau, de 1926 em diante, as performances da Bauhaus ganharam reputação internacional, o que só foi possível devido ao forte incentivo de Gropius. O repertório seria basicamente um resumo dos três anos de performances na Bauhaus e incluía: *dança do espaço*, *dança das formas*, *dança das varas*, *dança metálica*, *dança dos gestos*, *dança dos aros*, entre outras.

26 Oskar Schlemmer
notas e esboços
Ballet Triádico
(1923)



27 Oskar Schlemmer
o guarda roupa do
Ballet Triádico



Em 1928, Walter Gropius demite-se da direcção da Bauhaus, sendo substituído por Hannes Meyer, tendo a sua entrada sido acompanhada por reformulações pedagógicas. O atelier de metal, carpintaria e pintura-mural, por exemplo, foram fundidos num atelier de design de interiores sob a direcção de Alfred Arndt. O atelier de publicidade conteria os de tipografia, publicidade, exposição, fotografia e design plástico.

A Bauhaus de Dessau foi encerrada em 1932, tendo sido o sucessor de Meyer, Ludwig Mies van der Rohe, no período em que a escola funcionou em Berlim. Em 1933, a Bauhaus é encerrada definitivamente pelo movimento nazi. •

< II4.2 > síntese

O texto anterior é construído intencionalmente por um conjunto de citações elencadas que se reúnem para que se faça mais facilmente um enquadramento histórico e político do surgimento desta escola. Contudo, o que nos interessa salientar e que corresponde ao motivo pelo qual evocamos aqui o exemplo desta instituição prende-se com algumas questões fundamentais abordadas nesta dissertação. Por um lado, ajuda-nos a constatar que já em 1919, uma instituição de ensino via, na união de disciplinas diferentes, uma abordagem proveitosa para o desenvolvimento do aluno do ensino artístico e, como tal, não as considerava contras-tantes entre si, mas complementares. É constante a preocupação em tentar aproximar a arte da vida (uma preocupação também presente na história da performance), sendo de salientar a pertinência encontrada desde logo pela criação de uma oficina de teatro que resultava da contribuição de outras áreas disciplinares presentes na Bauhaus, tornando-se clara essa união nas perfor-mances apresentadas por Schlemmer.

De facto, e como refere RoseLee Goldberg, “a performance proporciona uma forma de expandir o princípio de obra de arte total gerado na Bauhaus, resultando em produções cuidadosa-mente concebidas e coreografadas. Traduzira directamente as preocupações estéticas e artísticas em forma de arte viva e espaço real” (Goldberg, 2012, p. 148).

As performances realizadas na Bauhaus, apesar de frequente-mente satíricas, raramente eram intencionalmente provocató-rias como acontecera nas dos futuristas, dadaístas ou surrealis-tas. Contudo, tal como estes movimentos, também a Bauhaus “reforçou a importância da performance como meio de expressão independente” (Goldberg, 2012, p. 148).

Deste modo, podemos considerar a Bauhaus em si mesma como uma obra total, e pensá-la como um exemplo educativo que vem confirmar a pertinência na discussão e reflexão sobre a relação entre o design e a performance. •

< II4.3 > Atelier Martino & Jaña: cartaz para o Teatro Oficina

O Museu Nacional de Design *Cooper-Hewitt*, em Nova Iorque, entende o design como um “active process of making and communicating rather than a body of static artifacts” (cit. por Lupton, 1996, p.11). Como processo activo, o design estabelece relações entre imagens e texto através de “cutting and pasting, enlarging and reducing, layering and framing, comping and isolating” (Lupton, 1996, p. 11).

Este processo activo de procura e execução pode, por vezes, extrapolar algumas premissas que parecem estabelecidas à partida. A folha de papel que recebe os tais registos iniciais pode ser aumentada e a alteração dos materiais utilizados podem providenciar um tipo de expressão que de outro modo seria difícil de obter. O que acontece então quando uma folha do caderno em branco do designer dá lugar a um espaço com uma área consideravelmente superior e quando o habitual riscador é substituído por outros meios? Como se encontra um caminho a seguir através de uma abordagem deste tipo?

A elaboração do cartaz para uma peça apresentada pelo Teatro Oficina (Guimarães) em 2010, intitulada *Sonho de uma noite de verão*, com encenação de Cristina Carvalhal, parece ser um bom exemplo de análise neste ponto. Para a sua concretização, o atelier Martino & Jaña, convidou vários designers e actores da peça para se reunirem em torno de um bloco de parede em branco, onde à sua volta se encontravam diversos materiais e impressões de ilustrações relacionadas com a peça. A proposta seria explorar estes materiais, sendo que o bloco em branco daria lugar a sucessivas sobreposições de ideias e de matéria.

Um processo activo que, tal como nos registos apresentados no estado I, correspondem à procura da forma, que se encontra através das suas metamorfoses, naquilo que está sempre em vias de ser, de se tornar. Como refere Filomena Molder, “se a forma é concebida como algo em movimento, como o que está sempre em vias de ser, então a forma é, no seu sentido primordial, formação: a doutrina da forma é a doutrina da transformação” (Molder, 1991, p. 249).

Cada etapa *formada* era registada fotograficamente; quer através de uma fotografia mais ampla, quer por fragmentos da composi-ção que começara a surgir e que era seguidamente modifica-da. O gesto, mais liberto, servia-se das tintas e utilizavam-se trinchas ou mesmo o próprio corpo para elaborar registo, para marcar.

Making is a spatial activity, and the visible pathway of the mo-vement of a tool on a medium is a spatial message. One cannot avoid seeing, beyond every spatial configuration, the force, the speed and direction of movement. The action and the power of the tool determine the structure of visual path. Consequently, each tool and each material has its own idiom of movement (Kepes, 1995, p.187).

Este modo de proceder numa etapa de pesquisa enriquece-a ao serem encontradas formas visuais novas, que podem depois ser conjugadas com a gramática base utilizada frequentemente pelo designer gráfico, encontrando-se assim um novo idioma.

Como se torna claro neste exemplo, encontramos aspectos em comum com as artes performativas: pensa-se o registo (o que é deixado no bloco de parede através do movimento e do riscador), o modo de o documentar (o registo do registo), o papel do corpo na acção, a própria acção. Consideram-se variáveis como o tempo e o espaço e surge o conceito de efemeridade. O desig-ner como performer e os que assistem como espectadores. ►



28 Atelier
Martino & Jaña
execução cartaz
*Sonho de uma
noite de verão*
(2010)



29 Georges
Mathieu

Mitchell sugere substituir o conceito de design como mero produtor de objectos,

pelo do cartaz para um contínuo e não instrumental pensamento processual

No caso particular apresentado, a elaboração do cartaz para o Teatro Oficina, podemos compara-lo com, por exemplo, o trabalho do artista francês Georges Mathieu, que em 1954 realiza *La bataille de bouvines*, uma grande pintura de seis metros feita em frente da audiência criando um “monumental gestural frieze about an undistinguished battle in European history” (Shimmel, 1998, p.31). Também em 1954 realiza *Les capétiens partout!* para jornalistas da revista *Life* e, em 1956, pinta uma tela de 12x4 metros durante apenas vinte minutos intitulada *Hommage aux poètes du monde entier*. Mathieu ficou conhecido precisamente pela pintura de grandes telas e como o “painter of battles” (Marcadé, 2010), pois muitos dos seus trabalhos referiam-se directamente a batalhas históricas, mas também porque o próprio considerava as suas pinturas como autênticos cenários de batalha, onde sempre que pintava uma tela existia um confronto genuíno entre ela e o seu corpo, “onde rituais de arte marcial, dança e transe se reuniam” (Marcadé, 2010, tradução livre).

De facto, uma abordagem como a da elaboração do cartaz mencionado anteriormente, permite a descoberta de um vocabulário expressivo e rico, novo, gerado a partir do gesto que resulta em registos difíceis de obter de outro modo: quer pelas tais questões formais já mencionadas, quer pelas próprias circunstâncias exteriores à acção em si mesma, mas que sem a condicionarem se tornam condição (como será o caso da presença de vários intervenientes em torno de uma proposta ou factores mais inesperados e aleatórios como os salpicos de tinta gerados por um acidente). Uma experiência com características específicas na procura de um objectivo comum.

Michael Bierut no seu texto *This is my process*, originalmente publicado em 2006 no The Design Observer, Observatory e presente no catálogo *Process is the project* do AGI Open, chama a atenção precisamente para se

permitir que as soluções emergjam num processo de falta de controlo no processo e deixar que a improvisação engendrada na incerteza ajude a conduzir um processo; e criar um ambiente de trabalho que defina com clareza os limites dentro dos quais as pessoas podem movimentar-se (Bierut, 2010, p. 20).

Neste ponto, podemos falar de outros termos relacionados com a performance como a indeterminação, o acaso, a improvisação. Associamos estas questões ao trabalho colaborativo entre, por exemplo, John Cage e Merce Cunningham. Anteriormente este nomes surgiram neste estudo associados à ideia de colaboração e agora surgem para evidenciarem a riqueza encontrada no inesperado e nos processos aleatórios de criação.

De facto,

no domínio da cultura, e mais especificamente no da arte, os finais da década de sessenta e os inícios da de setenta assiste-se a um questionamento radical do optimismo progressista que pretendia explicar o mundo como um sistema tendente ao equilíbrio (...). Nestas circunstâncias, a interdependência, a dinâmica caótica, o bloqueio ao acesso à certeza e a indeterminação tornaram-se dimensões inextricáveis do conhecimento e da própria existência (Moure, 2004, p. 10).

Contudo, o músico e compositor John Cage, já nos finais dos anos quarenta, e após ter terminado os seus estudos em filosofia oriental, começou a repensar as convenções da música ocidental tradicional, incorporando o acaso e a indeterminação no processo de composição e na elaboração de performances. Como referiu o próprio Cage, “uma peça musical indeterminada, por mais que soe como se fosse totalmente determinada, é, acima de tudo, desprovida de intenção, de modo que, em oposição à música de resultados, duas execuções da mesma peça serão muito diferentes” (Cage, cit. por Goldberg, 2012, p. 155), sendo que o que Cage parece valorizar é precisamente o processo em detrimento da procura de um resultado final específico e controlado. O objectivo seria gerar uma “composição musical cuja continuidade estivesse inteiramente liberta do gosto e da memória individual, e mesmo da literatura e das tradições da arte” (Cage, cit. por Celant, 1999, p. 73).

Este tipo de método compositivo “afirma-se no âmbito da performance através da obra complementar de John Cage e Merce Cunningham” (Celant, 1999, p. 70). Merce utiliza por volta de 1950, os processos aleatórios e a indeterminação, tal como Cage, mas para a criação de uma nova prática coreográfica (Goldberg, 2012, p. 155).

Esta posição relativa aos princípios da música e da dança foi também possível devido a um contexto social, cultural e político específico: após a Segunda Guerra Mundial, o Holocausto e a bomba atómica, parece ter ocorrido uma mudança de mentalidade na sociedade que toma consciência da fragilidade da sua existência, reconhecendo a primazia da acção e do acto de criação, logo do processo, encontrando aí estímulo e matéria.

No caso de Cage, a “invenção musical nasce então do processo vital que a gera. Ditado pelo momento de necessidade, a música não tem finalidade, mas exige ser criada unicamente quando é necessária, não como produto suplementar, mas como estratificação da experiência”. (Celant, 1978, p. 71).

Deste modo, percebe-se um dos factores que caracterizam a actividade performativa:

actions performed with the goal of producing objects gave rise to the execution of performative actions whose primary goal was the process of creation rather than the production of objects, which gave rise to the creation of performances (...) from which no resulting object was produced (Schimmel, 1998, p. 17).

O compositor David Cope descreve o uso do acaso e da indeterminação dizendo que a indeterminação implica a arte como processo, onde não existe princípio, meio ou fim. “No longer will objects of music exist in that sense, but each new performance, each new circumstance will create a continually variable process of ideas” (Cope, cit. por Mitchell, 1988 p. 211).

No texto de Tom Mitchell intitulado *The product as an illusion*, referem-se os nomes de Cage e Rauschenberg, relacionando-se a sua prática com a do design, pensando-as como possíveis de serem regidas pela sua componente processual, dando ao processo a tal “visibilidade e autonomia” que Fernanda Eugênio e João Fiadeiro falam; tornando o meio num fim em si mesmo.

The work of Rauschenberg and Cage, with its preoccupation with process provides a precedent for understanding designing as a continuous process. Just as John Cage, a musician, had to give up music in order to participate in the more conceptually oriented understanding of designing as a continuous process. (Mitchell, 1988, p. 212)

Se no caso de Cage e Cunningham a perseguição do aleatório é realizada enquanto processo de criação, o indeterminado também surge no design de comunicação, e no caso da elaboração do cartaz para o Teatro Oficina (assente numa prática experimental e processual) mas de um modo ligeiramente diferente: através, por exemplo, do acidente produzindo-se o inesperado, exigindo atenção por parte do designer para notá-lo e, se tal o interessar, torná-lo parte da sua resposta. Como referem João Fiadeiro e Fernanda Eugênio, muitos acidentes

não chegam a cumprir o seu potencial porque, quando despon-tam, são tão precipitadamente decifrados, anexados àquilo que já sabemos e às respostas que já temos, que a nossa existência segue sem abalo na sua cinética infinita: não os notamos como inquietação, como oportunidade para reformular perguntas, como ocasião para refundar modos de operar (Eugênio & Fiadeiro, p. 1, 2012).

O processo solta-se da necessidade da concretização de um objecto específico, ou da necessidade de encontrar uma solução óptima. O que ganha visibilidade no caso da concretização do cartaz pelo atelier Martino & Jaña é o registo: quer através do modo como se documenta a sua execução, quer através dos vestígios formais que resultam dessa prática processual de diálogo e inquietação constantes. Mitchell (1988) fala-nos precisamente na pertinência em substituir o conceito de design como mero produtor de objectos, pelo do design como um contínuo e não instrumental pensamento processual, como um acto criativo existente no designer e no não designer (naquele que tem acesso a esta documentação processual), de forma a participarem de uma forma igualitária tornando o processo em design acessível a todos.

É precisamente aqui que reside mais uma semelhança entre o design de comunicação e a performance, na importância que é dada ao processo, a valorização da experiência e do acontecimento onde se gera a procura, e a atenção ao inesperado ao acidente que podem ser tornadas partes integrantes da peça ou da performance. •

< II4.4 > Stefan Sagmeister: cartaz AIGA

“Um corpo, qualquer corpo, é uma massa compacta de contornos definidos. Um corpo é qualquer objecto material caracterizado pelas suas propriedades físicas. Um corpo é intransponível. Um corpo ocupa espaço; é opaco; está sujeito à lei da gravidade” (Babo, 2004, p. 25).

Ao longo da história, os artistas desenharam o corpo, esculpiram-no e pintaram a forma humana. Contudo, o modo como o corpo é percebido foi sendo alterado ao longo do tempo sendo visível essa modificação até pelas suas próprias representações. O avanço de disciplinas como a psicanálise, a filosofia, a antropologia, a medicina e a ciência permitiram perceber melhor o corpo ao analisa-lo de uma forma profunda, ao mesmo tempo que desconstruíram cada uma das partes do seu todo. O conceito de identidade também foi sendo alterado bem como a questão da representação e da interpretação.

A mudança de paradigma ocorre quando é alterada a percepção que têm do corpo, que começa a ser utilizado não apenas como tema de trabalho, mas também como tela, pincel ou plataforma. Deste modo, a arte do século XX, de um modo crescente, foi vendo o corpo do artista utilizado quer como tema, quer como objecto do seu trabalho, como “matéria-prima” (Breton, 2004, p. 67) e como “material artístico” (Goldberg, 2012, p. 194). Os artistas investigaram a temporalidade, contingência e instabilidade do corpo e “they have adressed issues of risk, fear, death, danger and sexuality, at times when the body has been most threatened by these things” (Warr, 2000, p. 11).

Deste modo, “bound or beaten, naked or painted, still or spasmodic: the body is presented in all possible guises, as the artist quite literally lives his or her art either publicly, in performance, or privately, in video and photography” (Warr, 2000).

O corpo começa a ser encarado como “uma construção pessoal, um objecto transitório e manipulável, susceptível de múltiplas metamorfoses de acordo com os desejos do indivíduo” (Breton, 2004, p. 67); e visto de duas perspectivas diferentes: por um lado, é “manifestado o evidente gosto e interesse pela metamorfose (que relembra a personagem de Rose Sélavy, inventada

30 Marcel Duchamp
Rose Sélavy
(1921)



por Marcel Duchamp) e, por outro, uma atitude auto-punitiva, masoquista, que evoca no público reacções de sofrimento e repulsa” (Ferrari, 1999, p. 112).

Em 1999, o designer austríaco Stefan Sagmeister realiza o cartaz para as conferências organizadas pelo AIGA (American Institute of Graphic Arts) em Detroit, para o qual utiliza o seu próprio corpo como tema central num exercício de automutilação, onde este é suporte da mensagem, agente comunicacional e protagonista numa peça de design gráfico. Sagmeister diz que com a realização deste cartaz tinha como objectivo permitir a visualização da “dor que parece acompanhar a maior parte dos projectos em design” (Sagmeister, 1999).

Se por um lado este trabalho faz pensar o papel do designer, a utilização do seu corpo e a possibilidade de ele próprio se tornar na mensagem que quer ver transmitida, por outro, automaticamente nos lembra exemplos ligados às artes performativas e ao *Viennese Actionism*.

O accionismo vienense desenvolveu-se em Viena entre 1965 e 1970, protagonizado pelos artistas austríacos Herman Nitsch, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler e Günter Brus e pelos escritores Gerhard Rühm e Oswald Wiener. O accionismo vienense, antecessor da *body-art*, quando comparado com outros movimentos (como os Happenings e Fluxos), caracterizou-se como a forma mais violenta de tratar o corpo no âmbito artístico do seu tempo (Pianowski, 2007).

Os accionistas consideravam que as suas acções consistiam na desconstrução de tabus corporais e mentais, na procura da libertação, sendo “o próprio corpo o suporte da obra e os materiais usados eram, além dos instrumentos de corte e perfuração, principalmente o sangue, as secreções do próprio corpo-suporte” (Pianowski, 2007). Segundo RoseLee Goldberg, o accionismo vienense representava “não apenas uma forma de arte, mas acima de tudo, uma atitude existencial” (Goldberg, 2012, p. 209). ▶

a arte do século XX, de um modo crescente, foi vendo o corpo do artista utilizado quer como tema, quer como objecto do seu trabalho, como “matéria-prima” e como “material artístico”

31 Stefan Sagmeister cartaz conferências AIGA (1999)

32 Gina Pane *Sentimental action* (1973)



“What was really effective in these artworks is the rituality of each act; performances assumed the form of theaters where artists played a sort of a sacrificial comedy focused on their own body” (Lombardi, 2012), existindo um jogo entre o público e o privado, já que muitas acções eram apenas gravadas em vídeo ou registadas em fotografias, enquanto outras contavam com a assistência de um público.

Este modo de utilizar o corpo, colocando-o à mercê dos mais brutais actos para consigo mesmo correspondeu a uma tomada de consciência informada por um contexto político, social e cultural específico. O tratamento brutal do corpo humano durante as batalhas e as experiências médicas efectuas no decorrer das duas grandes guerras, informou os artistas de uma nova linguagem que poderia ser utilizada no seu próprio corpo: a da tortura, do sacrifício e da escravatura. “The body becomes a concrete projection surface for what is called the *politics of experience*” (Klocker, 1998, p. 175).

A atitude do austríaco Sagmeister faz de facto relembrar alguns trabalhos associados a este grupo com origens também austríacas. Heller refere que,

while some designers create neutral frames for sanguine messages, Sagmeister follows the model of those irrepressible artists of the early to mid-twentieth century – from Dada to Fluxus artists – who placed themselves in the line of fire to make art and design that theoretically would disrupt the world (Heller, 2008).

A imagem deste trabalho de Sagmeister, fez-nos lembrar o trabalho de Gina Pane (1939–1990), artista francesa de origem italiana, que foi uma das fundadoras de um movimento *body art* em França chamado *art corporel*, nos anos setenta. Pane auto-infligia cortes nas costas, braços, mãos e rosto, acreditando que a dor tinha um efeito purificador, sendo este tipo de obra necessário para “sensibilizar uma sociedade anestesiada” (Pane, cit. por Goldberg, 2012, p. 209). •

Sagmeister realiza o cartaz para as conferências AIGA (...) para o qual utiliza o seu próprio corpo como tema central num exercício de automutilação, onde este é o suporte da mensagem, agente comunicacional e protagonista numa peça de design gráfico

< II4.5 > síntese

Com estes dois exemplos evidenciamos uma vez mais a relação entre o design e a performance e percebemos que existem alguns designers que recorrem a *estratégias*, ou melhor, evocam componentes relacionados com as artes performativas para a realização do seu trabalho. Deste modo, e confrontando os exemplos aqui apresentados, parece que através dessa exploração por parte do designer, este encontra novas formas, uma nova gramática que não seria encontrada se não se ousasse a experimentação e a utilização das ferramentas performativas. Assim, para além da linha, do ponto, da cor, da textura, do formato e das relações que estes elementos podem estabelecer entre si, o designer tem a possibilidade de, através de uma *actividade performativa*, encontrar um novo idioma que possa utilizar e que combinado com os elementos que aprende e tão bem conhece o podem fazer encontrar uma nova linguagem. •

< II5 > uma experiência performativa: caso de estudo

As inquietações sentidas ao longo de certas questões que surgiram no desenvolvimento do processo deste trabalho, levaram à procura e consequente descoberta de novos caminhos para o seu desenvolvimento. Deste modo, surgiu uma parte prática associada ao trabalho da dissertação que, se por um lado veio permitir confirmar o interesse pessoal pelas duas áreas deste estudo – o design e a performance –, por outro, nos fizeram pensá-las de um modo diferente e novo. Neste sub-estado serão descritas experiências realizadas num *workshop* concretizado na Escola Superior de Artes e Design (ESAD, Matosinhos), com o designer Russell Bestley e a Residência Artística 6x6 realizada no Núcleo de Experimentação Coreográfica (NEC), no Porto.

Estas experiências tinham como objectivo a procura da relação entre as duas áreas disciplinares e a possível descoberta de um idioma encontrado por meio do registo e através de uma prática performativa, que pudesse enriquecer a gramática pessoal já utilizada enquanto designer.

A descrição de ambas as experiências será complementada com alguns casos ligados à artes performativas e abordar-se-ão outros termos associados com a performance aos quais ainda não foi dado suficiente ênfase, como o caso do tempo, espaço e tradução. •

< II5.1 > *workshop* ESAD

Em Novembro de 2012, realizou-se na ESAD e no âmbito do segundo ano de mestrado em design de comunicação, um *workshop* com orientação do designer, educador e investigador Russell Bestley. Este *workshop* tinha como intuito ajudar os participantes a definirem um possível caminho para a sua tese de mestrado, devendo os envolvidos desenvolver propostas durante o *workshop* que fossem de encontro com o mesmo.

Ainda longe de se terem presentes referências concretas às artes performativas ou ao movimento, partiu-se para uma série de experiências com a premissa de através de exercícios de “form-making”, como os denominou Russell Bestley (2013), obter no final do *workshop* um pequeno novo léxico, ou “visual grammar of mark-making techniques (...) which could draw upon to create designs that closely reflect coreography, movement and dance” (Bestley, 2013).

Do registo resultante da movimentação do corpo, como uma espécie de vestígio ou rasto de uma acção, resultariam as tais formas que traduziriam todas as condições presentes no momento da sua execução. Assim, o corpo seria encarado como o agente que através de uma acção iria inscrever sobre um suporte marcas, deixando traços de movimento, transformando-o numa espécie de mapa (e aqui chamamos à atenção para o modo como este termo é utilizado anteriormente e relacionado com palavras como viagem e processo), onde estava registada essa acção. Deste modo, o suporte, o resultado, evidenciaria a “correlação entre o movimento corporal, a posição e a deslocação desse corpo no espaço” (Bestley, 2013, tradução livre).

Nas experiências do *workshop* utilizou-se como suporte papel de cenário que se colocou na parede permitindo o delinear de um espaço, e todas as acções foram cronometradas, tendo sido o tempo um factor importante. A sua duração influenciaria o tipo de registo e o respectivo resultado, percebendo-se que para materiais diferentes, com a realização de uma acção com a mesma duração, o espaço ficaria preenchido de forma significativamente diferente.

o corpo seria
encarado como
o agente que
através de
uma acção
iria inscrever
sobre um
suporte marcas,
deixando traços
de movimento,
transformando-o
numa espécie de
mapa (...)

De facto, já nestas experiências iniciais surgem conceitos importantes (tanto para o design como para a performance) como são o espaço e o tempo.

Estes dois termos são indissociáveis um do outro, tal como refere José Jiménez:

Na nossa época, com o desenvolvimento da técnica moderna e no campo específico das artes, com a invenção do cinema – que torna patente a fusão num mesmo universo expressivo das dimensões espaciais e temporais –, a separação estética, semiótica, entre as representações do espaço e do tempo não podia deixar de colocar-se de forma cada vez mais intensa como algo de inadequado. (Jiménez, 2005, p. 50).

De facto, desde a Antiguidade, e mesmo no sentido comum, o espaço e o tempo eram consideradas entidades relacionadas entre si, sendo a expressão latina *spatium tempori* (*espaço de tempo*) um bom exemplo disso. Segundo Giacometti, “o tempo se decompõe no espaço” (Giacometti, cit, por Miranda, 2005, p. 11) e Hermann Minkowski refere que “ninguém observou, ainda, nenhum lugar excepto num tempo, nem ninguém observou nenhum tempo excepto num lugar” (1992). Ainda Minkowski formulou no reino teórico da física que “Espaço e Tempo perder-se-ão nas sombras e só existirá um mundo em si mesmo” (Minkowski, cit. por Miranda, 2005, p. 53).

Contudo, é necessário salientar que ambos os conceitos – tempo e espaço – advêm da criação humana. O conceito temporal surgiu aos humanos a partir da constatação dos “movimento cíclicos da Natureza, como é o caso do dia pela rotação regular e periódica da Terra sobre si própria, ou do ano em consequência da rotação do planeta em torno do Sol” (DR, 2005, p. 71). Os ciclos nas práticas humanas tanto impregnaram a repetição dos períodos “que se chegou à contagem do tempo pelos escoamentos regulares nas clepsidras e depois à medição horária através da rotação uniforme dos ponteiros do relógio” (DR, 2005, p. 71). Deste modo, “generalizou-se a ideia que o Tempo existe, quando afinal apenas constitui um parâmetro característico dos movimentos periódicos” (DR, 2005, p. 71). ►

33 *workshop* ESAD
(2012)



O entendimento do espaço, por sua vez, pressupõe um processo de abstracção pois, “à primeira vista, o espaço é transparente, invisível: vemos as coisas, as pessoas, os objectos, mas não o espaço” (Jiménez, 2005, p. 45). Pode-se então dizer, que se trata de “uma existência imaterial, preenchida por objectos materiais, em posições bem definidas, que estáticas ou dinâmicas” (DR, 2005, p. 72).

Para Paul Klee, “o espaço é também um conceito temporal” (Klee, cit. por Miranda, 2005, p. 50); mas a estes dois conceitos, relaciona um terceiro, de extrema importância: o movimento. Klee concebe-o como a base de todo o acontecer e “isso implica situar a dimensão temporal na génese do espaço” (Miranda, 2005, p. 50). Deste modo, o nosso entendimento do que é existente no espaço, para além dos objectos materiais, “são os deslocamentos da matéria” (DR, 2005, p. 71).

Ainda Klee refere que “quando um ponto se faz movimento e linha, isto requer tempo. O mesmo ocorre quando uma linha se desloca para converter-se em superfície. Da mesma forma, o movimento de superfícies cria espaços” (Klee, cit. por Jiménez, 2005, p. 52).

A passagem do tempo é então o que permite tornar visível o espaço e, o registo – resultante do movimento – é a componente visível dessa passagem que permite o gerar de um espaço real. Tanto nos registos apresentados no estado I, como aqueles que resultam de uma actividade com uma tónica performativa, pela “progressão é mostrada, tanto a espacialidade própria da metamorfose, como a intensificação inerente ao seu processo temporal” (Molder, 1991, p. 231).

Tempo, espaço e movimento são três condições da actividade performativa: ao considerá-la uma actividade essencialmente processual, o tempo ou a duração dessa acção, bem como o espaço onde esta se desenvolve assumem um papel de extrema importância. O movimento está sempre presente, porque movimento é acção e acção implica uma intenção, explícita na actividade performativa. Contrariamente ao automatismo, fala-se na performance num “temporal process of creation” (Osaki, 1998, p. 146), podendo-se pensá-la como uma forma de experiência e comunicação em tempo real; como se cada performer com a sua apresentação ou com o tempo que dedica à sua criação pudesse

reestruturar o seu tempo e o daqueles que assistem à sua acção, surgindo a oportunidade de descobrir e criar novos espaços através dos seus movimentos: do movimento do seu corpo e do seu pensamento.

João Fernandes na introdução escrita para o catálogo da exposição *Out of actions* que decorreu no museu de Serralves em 2011, fala do tempo como um *problema* que surge com a exploração da duração, com a possibilidade que a performance trouxe de essa ser considerada uma variável. “Até então a duração não fazia parte da arte, excepto na música. Os artistas começaram a pensar a duração como um problema, um suporte, uma coisa que é possível trabalhar” (Fernandes, 2011, p. 23).

Dois exemplos ligados às artes performativas que nos fazem ter consciência desta manipulação do tempo por parte do artista e que através dela criam espaço, independentemente de essa ser ou não uma das suas intenções, são as performances de James Lee Byars e as de David Hammons. No caso de Byars, e na performance *The perfect love letter is write I love you backwards in the air*, realizada em 1974, demonstra o “desejo de perceber o tempo no âmbito de um modelo duracional que rejeite uma superestimulação visual” (Iles, 2011, p. 28). Também no vídeo *Phat free* (1995 – 1999), Hammons altera a percepção do tempo “recalibrando o tempo na rua (...) num tempo de deambulação alongado, sem destino” (Iles, 2011, p. 29).

Nas primeiras experiências do *workshop*, o corpo seria o agente principal e a sua movimentação seria fundamental para a elaboração de registo.

Deste modo, podemos pensar um novo espaço, aquele que é criado pelo corpo ou aquele que reside no próprio corpo. José Gil fala-nos de um “espaço-corpo” (Gil, 2001, p. 14) e, neste âmbito, entendemo-lo como sendo o espaço criado pelo performer com o seu movimento: um espaço próprio e diferente do espaço objectivo. Deste modo, o “gesto dançado” (Gil, 2001, p. 14) ou o gesto performativo, abre no espaço “a dimensão do infinito” (Gil, 2001, p. 14), não constituindo as paredes ou os objectos presentes obstáculos, já que tudo se passa naquele corpo, naquele espaço.

0 I II III 0



34 James Lee Byars *The perfect love letter is write I love you backwards in the air* (1974)

35 David Hammons *Phat free* (1995 - 1999)

Assim, o bailarino ou o performer “esburaca o espaço comum abrindo-o até ao infinito” (Gil, 2001, p. 15). Um infinito

actual, não sugerido, não indicado ou representado, mas produzido por um espaço ilimitado. Mary Wigman exprime tudo isto do seguinte modo: “... é o espaço que é o reino da actividade real do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio o cria. Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito, perdendo-se numa completa identidade como raios luminosos, regatos, como a própria respiração” (Gil, 2001, p. 15).

Entende-se, assim, que o performer evolui num espaço próprio, diferente do espaço objectivo e não se desloca “no espaço, segrega e cria espaço com o seu movimento” (Gil, 2001, p. 57).

Nas experiências realizadas no *workshop*, começou a ter-se consciência deste espaço do corpo, bem como a questionar a presença do corpo no espaço. José Gil refere que duas consequências quanto às propriedade do espaço do corpo são a possibilidade de prolongar os limites do corpo próprio para além dos seus contornos visíveis, sendo um “espaço intensificado, por comparação com o tacto habitual da pele” (Gil, 2001, p. 57). Menciona ainda que

nenhum movimento acaba num lugar preciso da cena objectiva, como os limites do corpo do bailarino nunca proibem os seus gestos de se prolongarem para além da pele. Há um infinito próprio do gesto dançado que só o espaço do corpo pode engendrar (Gil, 2001, p. 64). ▶

a passagem do tempo é o que permite tornar visível o espaço e, o registo (resultante do movimento), é a componente visível dessa passagem

Questionamos aqui se não poderá o registo corresponder a esse *infinito*. Talvez possamos pensar o traço deixado pela movimentação do corpo como sendo a possibilidade de mostrar de um modo visível esse prolongamento dos limites do corpo, resultando na criação de um novo espaço.

Do mesmo modo, talvez o tipo de registo a que nos referimos no estado I seja também isso mesmo: o prolongamento do pensamento, a sua forma visual, a sua extensão.

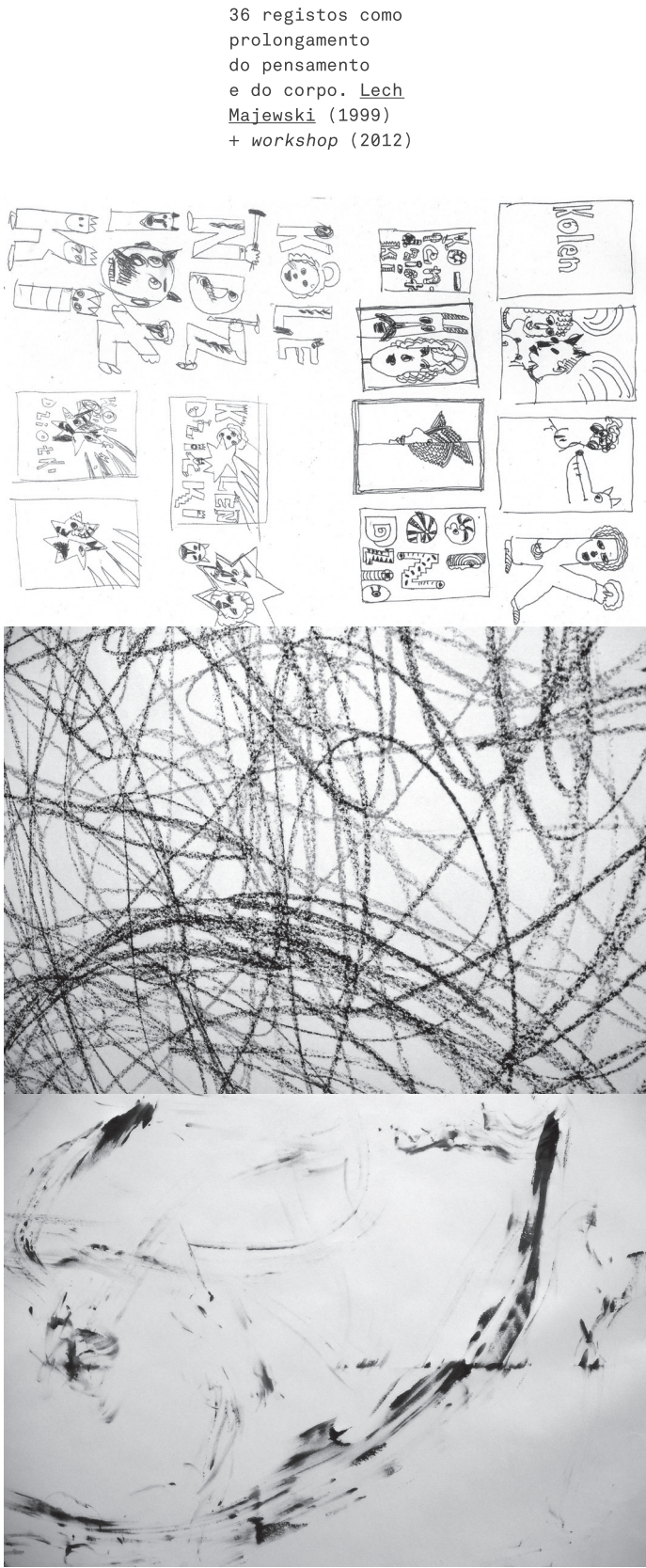
Assim, será que podemos pensar o processo (altura em que o registo é gerado) como um prolongamento do nosso corpo e da nossa mente? De facto, se o processo é pensamento e movimento, e se o entendermos com as características do espaço-corpo, também ele não encontra barreiras para o seu desenvolvimento. Gera-se pela acção, pelos diálogos, não se circunscrevendo às condições do espaço, mas criando o seu próprio espaço, encontrando assim os possíveis caminhos a seguir.

Será a performance também isso? Esse prolongamento dos limites onde se encontram novos espaços e novas superfícies que são visíveis através do registo e imortalizadas pelo registo da acção?

Nas experiências do *workshop*, o corpo foi assumindo papéis diferentes: primeiro, o corpo agarrava um riscador e a sua movimentação deixava vestígios sobre o papel. Seguidamente, ao corpo foi anexado um riscador, tornando-se uma extensão de um membro; por último o corpo torna-se o próprio produtor de marcas ao se pintarem com tinta partes específicas, percebendo que diferentes partes do corpo produzem marcas também diferentes.

José Gil refere que “de um modo geral, qualquer ferramenta e a sua manipulação precisa supõem o espaço do corpo” (Gil, 2001, p. 58), e foi precisamente essa manipulação e a exploração desse espaço que ocorreu nestas experiências.

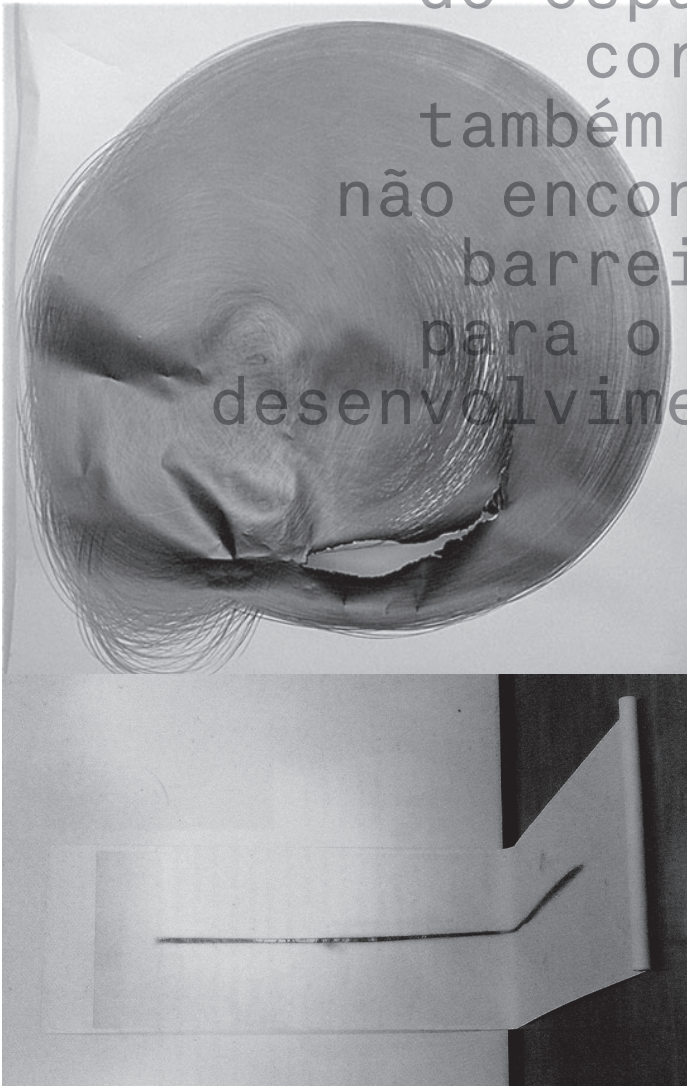
No campo da performance existem já várias actividades semelhantes às realizadas no *workshop*, onde os performers/artistas exploram a ligação entre o corpo e a sua acção com os materiais, produzindo assim registos diversificados.



36 registos como prolongamento do pensamento e do corpo. Lech Majewski (1999) + *workshop* (2012)

37 Carali McCall *Circle drawings* (2006)

38 Tom Marioni *Drawing a line as far as I can reach* (1972)



0 I II III 0

se o processo é pensamento e movimento, e se o entendermos com as características do espaço-corpo, também ele não encontra barreiras para o seu desenvolvimento

Relacionado o primeiro estudo realizado no *workshop* – quando o corpo segura um riscador e a movimentação do corpo deixa vestígios que se inscrevem num suporte – podemos compará-lo com o trabalho de Carali McCall intitulado *Circle drawings* (2006). Neste caso, percebe-se claramente o modo como o factor tempo é evidente no registo obtido quando um corpo realiza círculos sobre um suporte durante o máximo tempo possível, testando-se assim os seus limites. Os registos resultantes traduzem tempo, “energia despendida e processo” (McCall, 2008, tradução livre).

Um outro exemplo é a performance que McCall realiza com a colaboração da artista Jane Grisewood, *Line Dialogues* (2008), onde exploram também a noção de tempo e a transmissão de energia. “O processo interroga o corpo no espaço enquanto fica marcado o movimento e o tempo (McCall, 2007, tradução livre).

Contudo, estas experiências a que podemos chamar de “gestural performances” (Schimmel, 1998, p. 114) já se realizaram nos anos 70. Em 1972, por exemplo, numa performance intitulada *Drawing a line as far as I can reach*, Tom Marioni, sentado no chão, traça repetidamente uma linha que representa a extensão máxima do seu braço.

Nestes três exemplos, uma mão segura um riscador; pensa-se a ideia de tempo. No caso da performance de McCall com Grisewood, estão envolvidos dois corpos, existindo dois intervenientes na acção. Nas performances *Circle drawings* de McCall e *Drawing a line as far as I can reach* de Marioni, percebem-se os limites do corpo, no sentido da exaustão ou das possibilidades oferecidas pela exploração da sua extensão. ►

39 Trisha Brown
(2007)

40 experiências
workshop (2012)

41 Tom Marioni
Percussion works
in dry fresco

Nas performances de Trisha Brown e na obra *Percussion works in dry fresco* de Marioni, aproximamo-nos mais das segundas experiências do *workshop* onde a um membro é anexado um riscador tornando-se assim numa espécie de uma extensão, fazendo com que se tenha menos controlo sobre o registo que é produzido, ou onde as circunstâncias criadas se tornam condição do movimento contribuindo para a execução de registos com características diferentes.

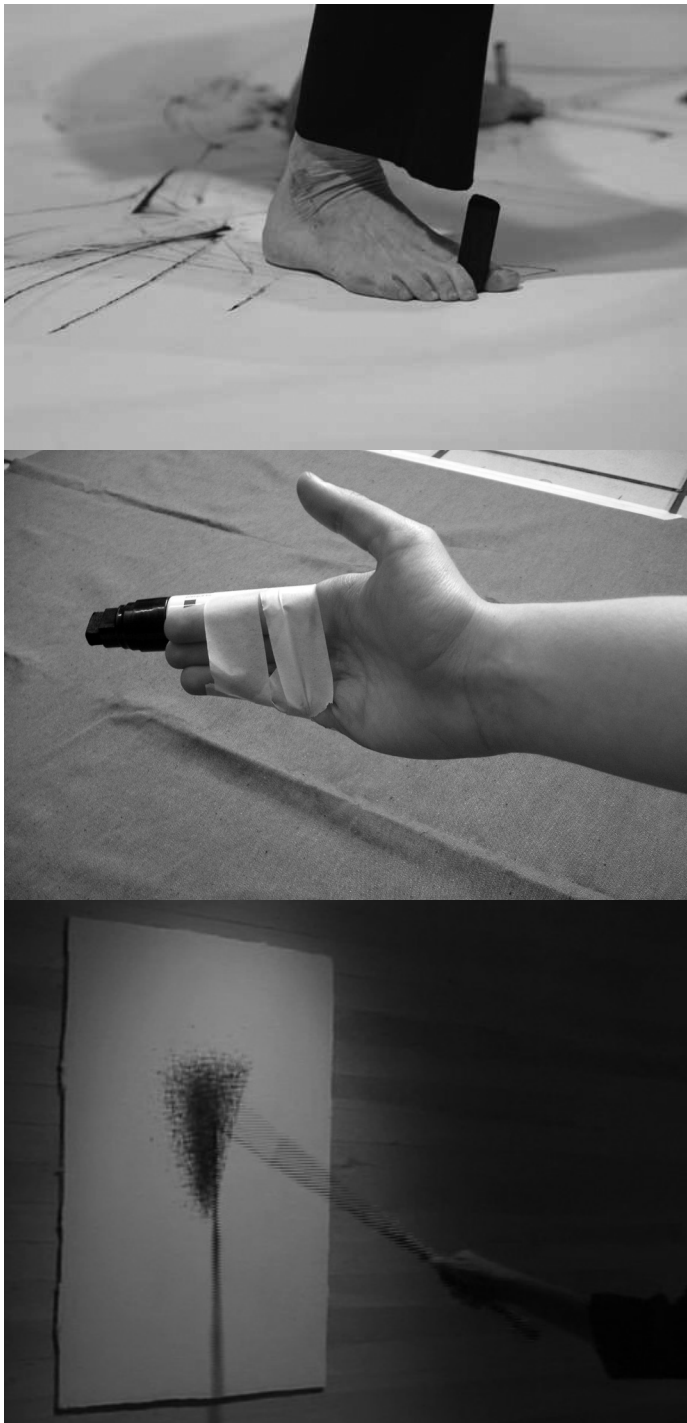
Nas performances de Trisha Brown, onde esta se move sobre um papel, o riscador encontra-se nos seus pés ou nas suas mãos e os registos vão sendo diferentes quando existe alteração da qualidade do movimento que os gera. Nas performances de Brown que originam estes registos, assistimos a um jogo entre “estrutura e improvisação, entre repetição, invenção, entre escolha e acaso” (2008, tradução livre). Nas suas explorações Brown “allowed her movements to speak for themselves on paper in the process of creating a kind of full-body self-portrait” (Eleey, 2008, p. 25).

Usando uma folha suficientemente grande para conter todo o seu corpo, Brown

began to treat the frame of the paper as a stage. Moving across it with pastels or graphite in her toes, rolling over, pivoting, sitting back, pushing, skidding, pulling, swooping, breaking her materials, skipping and stuttering them over the surface (or across the gap between the sheets), thrusting, rubbing up the texture of the floor beneath, sweating, scooting, fidgeting, smearing, x-marking-the-spot, lying in wait: Brown thereby recalls a whole range of artists (...) in whose surfaces the moving figure is present full scale (Eleey, 2008, p. 25).

O papel, o suporte, ganha uma dimensão nova que é dada pela escala de um corpo que se irá servir dele. Estes registos “definem um jogo estimulante entre a excepção que apresentam e a escala do nosso corpo, que é sempre indirectamente mobilizada pela relação latente entre o gesto de desenhar (de registar) e o tamanho que perturbará tal relação” (Rodrigues, 2003, p. 116).

Na série de registos *Percussion works in dry fresco*, Tom Marioni utiliza um lápis inserido num “two-foot-long piece of bamboo and beat the pencil against the surface”. Neste exemplo existe um elemento exterior que é anexado entre o corpo e o riscador, funcionando como uma extensão do membro e como uma extensão do seu movimento.



Tanto nas primeiras como nas segundas experiências, os materiais utilizados conferem aos registos uma linguagem específica e acabam por influenciar o próprio movimento.

Deste modo, podemos considerar que o movimento não existe livre em si mesmo porque está sempre condicionado pelo meio que é utilizado. A rugosidade da superfície que estava por baixo do suporte, a dimensão do riscador, a própria dimensão do suporte, são também condições do registo gerado.

Pensa-se que são estas características diferenciadoras, algumas destas subtilezas que influenciam o idioma que se encontra através deste tipo de registo e que o torna diferenciador de outros, conferindo unicidade a cada objecto criado. Falamos então aqui de acaso e de indeterminação, que assumem um papel presente neste tipo de experiências.

Estes exercícios remetem-nos para a *Action painting*, onde

the process of painting was as important as the resulting work, and the artist's chosen method of mark-making on canvas became the subject of the art work. The artist's presence in the work through the act of painting led to the artist's body becoming a tool for applying paint, akin to the paintbrush, leaving a direct trace of the body in the work (Warr, 2000, p. 49).

A *Action painting* foi teorizada em 1952 por Harold Rosenberg que fez entender um novo modo de conceber as imagens: como “a result of the encounter between artist and surface, he evoked a creative process that rounded more like accosting than painting” (Eeey, 2008, p. 23).

Os traços gerados por Pollock “brought with them associations of desecration and violence against the canvas itself” (Foster, Krauss, Bois & Buchloh). Segundo Rosenberg, e com o trabalho de Jackson Pollock em mente, a tela começa a ser equiparada a uma arena onde o artista age e actua, em vez de se tratar de um espaço de reprodução, re-design, análise ou um local de “expressão” de um objecto real ou imaginário (Rosenberg, 1952, tradução livre). “What was on the canvas was not a picture but an event” (Schimmel, 1998, p. 19).

Assim,

painters had tended to conceal the fact that their works were a result of a process, in favor of the creation of equilibrated compositions that displayed carefully selected segments of the world that could be appreciated as pictures (Schimmel, 1998, p. 16).

Por último, no *workshop*, realizaram-se experimentações onde o corpo seria o agente gerador de marcas sobre o suporte, não existindo entre ele e o papel qualquer intermediário.

Esse contacto directo entre o artista e o suporte, que toma por condição a presença do artista e do seu corpo surge, por exemplo nas *Anthropométries* (1958) de Yves Klein, que apesar de não estar presente o seu próprio corpo, ele conduz outros corpos a produzirem marcas visíveis. Quando Klein visitou Hiroshima em 1953, viu uma silhueta de um homem “burned into a rock by the atomic flash, a phenomenon of terror with a visual analogy to the cave paintings of Lascaux” (Schimmel, 1998, p. 33). Este momento parece ter inspirado Klein para realizar estas acções em que controlava à distância o movimento de modelos, que com os seus corpos pintados deveriam *imprimi-los* no suporte. Também o facto de “a human shadow could remain after death” (Schimmel, 1998, p. 33) foi igualmente inspirador para Klein.

Estas performances eram coreografadas por Klein e ensaiadas detalhadamente: as modelos transformavam-se assim em “pincéis vivos” (Klein, cit. por Goldberg, 2013, p. 36) e sob a sua orientação, “a própria carne aplicava cor à superfície” (Klein, cit. por Goldberg, 2012, p. 182). Estas monocromias criadas a partir da experiência imediata” (Klein, cit. por Goldberg, 2012, p. 182) permitiam Klein desfrutar do acontecimento ao mesmo tempo que podia “permanecer limpo, sem se sujar”, sendo a obra criada à sua frente com a total colaboração da modelo. Klein via estas demonstrações como uma forma de “rasgar o véu do templo do atelier (...) e não deixar oculta nenhuma parte do (seu) processo”; eram “marcas espirituais de momentos apreendidos” (Klein, cit. por Goldberg, 2012, p. 184). ►

42 Yves Klein
Anthropométries
(1958)

43 experiências
workshop (2012)

44 David Hammons
Body prints
(1974)

45 Kazuo Shiraga
(1959)

46 Ana Mendieta
Body tracks
(1974)

Estas acções de Klein, evocam o trabalho realizado por Rauschenberg e Susan Weil em Nova Iorque, uma década antes, entre 1945 e 1951, “produced by lying directly upon the paper”, criando fotogramas. Este trabalho colaborativo antecipou não só o trabalho de Klein, como também o de Le Va (*Velocity: impact run*), de Jasper Johns (*Skin drawings*), de David Hammons (*Body prints*) e de Bruce Conner (*ANGEL*) (Eleey, 2008, p. 23).

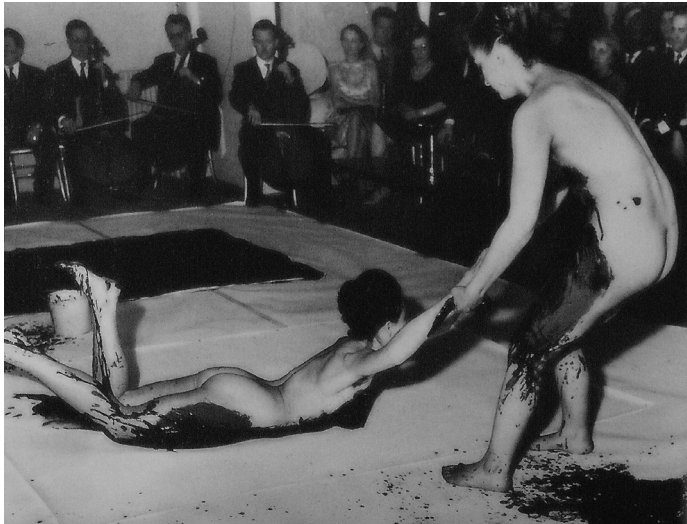
Nestes casos, o registo acaba por se tratar de uma impressão do corpo numa superfície. Deste modo, o corpo-registo é visível como tal e voltamos a ver uma representação do corpo, ao contrário dos registos demonstrados anteriormente por Trisha Brown ou Tom Marioni, onde o registo é o resultado do movimento do corpo sobre a superfície, onde são obtidos resultados mais abstractos e que, embora o corpo não esteja figurativamente presente, é sentida a sua presença.

Existem contudo casos que parecem conciliar estes dois pontos, ou seja, onde o corpo não estando representado, o registo é o resultado da acção e do movimento de uma parte desse corpo que se encontra pintada. Kazuo Shiraga e Ana Mendieta são dois desses casos.

O primeiro – Kazuo Shiraga –, fez parte do grupo Gutai fundado em 1954, no Japão por Jiro Yoshihara. Este grupo era composto por diversos artistas que “lived through the devastating experience of World War II, which culminated fot the Japanese with the explosions of atomic bombs in Hiroshima and Nagasaki” (Schimmel, 1998, p. 25). Escrito antes da actividade deste grupo, a afirmação de Jean Dubuffet, relembra parte do manifesto do grupo Gutai:

art is born from the material and the tool. It must leave the trace of the tool and the struggle with the material. Man must speak. But so should the tool, and so should the material as well (Dubuffet, cit. por Osaki, 1998, p. 146).

O nome Gutai significa literalmente concretude e “captures the direct engagement with materials” (Tiamo & Munroe, 2013), tratando-se muitas das acções realizadas experimentações e utilizações inesperadas dos materiais, dando-lhes protagonismo em detrimento da procura de um resultado estético específico. “The essence of their action is linked to time process of painting a picture” (Osaki, 1998, p. 146).



Paul Schimmel refere que, se Jockson Pollock é a personificação mítica da *Action painting*, Kazuo Shiraga é a mais completa e multifacetada personificação do grupo Gutai (Schimmel, 1998, p. 26).

Num dos seus trabalhos, Shiraga cobre os seus pés com tinta e suspende-se numa corda.

Swing over a canvas roled flat on the ground applying paint in the process (...). But the act of swinging allowed the artist to move in a circular dance or figure eights, swirls, and arabesques, which would seem to run counter to the brutally forceful manner in which he applied the paint (Schimmel, 1998, p. 25).

Como menciona Schinichiro Osaki “the traces of splashed paint and paint crushed by feet are, literally, the evidence of a violent struggle between the body and the material” (Osaki, 1998, p. 146).

Ana Mendieta, artista cubana nascida em 1948, realizou a partir de 1974 um conjunto de trabalhos sem título, mas frequentemente intitulados *Body tracks*. Durante um minuto e dez segundos, Mendieta realiza em silêncio um registo numa parede que corresponde ao deslizar das suas mãos de cima para baixo nesse mesmo suporte. Em vez de utilizar tinta como Kazuo Shiraga, Mendieta mancha as suas mãos com sangue e com os braços esticados acima da sua cabeça contra a superfície começa a deslizar gradualmente até colocar os seus joelhos no chão, sendo que as marcas deixadas de cada uma das suas mãos nunca convergem. Ao contrário do trabalho que apresentamos anteriormente de Yves Klein, Mendieta torna-se, simultaneamente, o instrutor e o participante da e na acção. ►

um livro de instruções, um registo processual, um compêndio notando e anotando as acções realizadas

Resumindo estes três modos de como o corpo se serviu de um riscador ou se tornou no produtor de marcas, podemos perceber, e como refere Gyorgy Kepes, que “every created picture image serves, therefore, as an optical expression of movement. The action and the power of the tool determine the stucture of visual path. Consequently, each tool and each material has its own idiom of movement” (Kepes, 1995, p. 187).

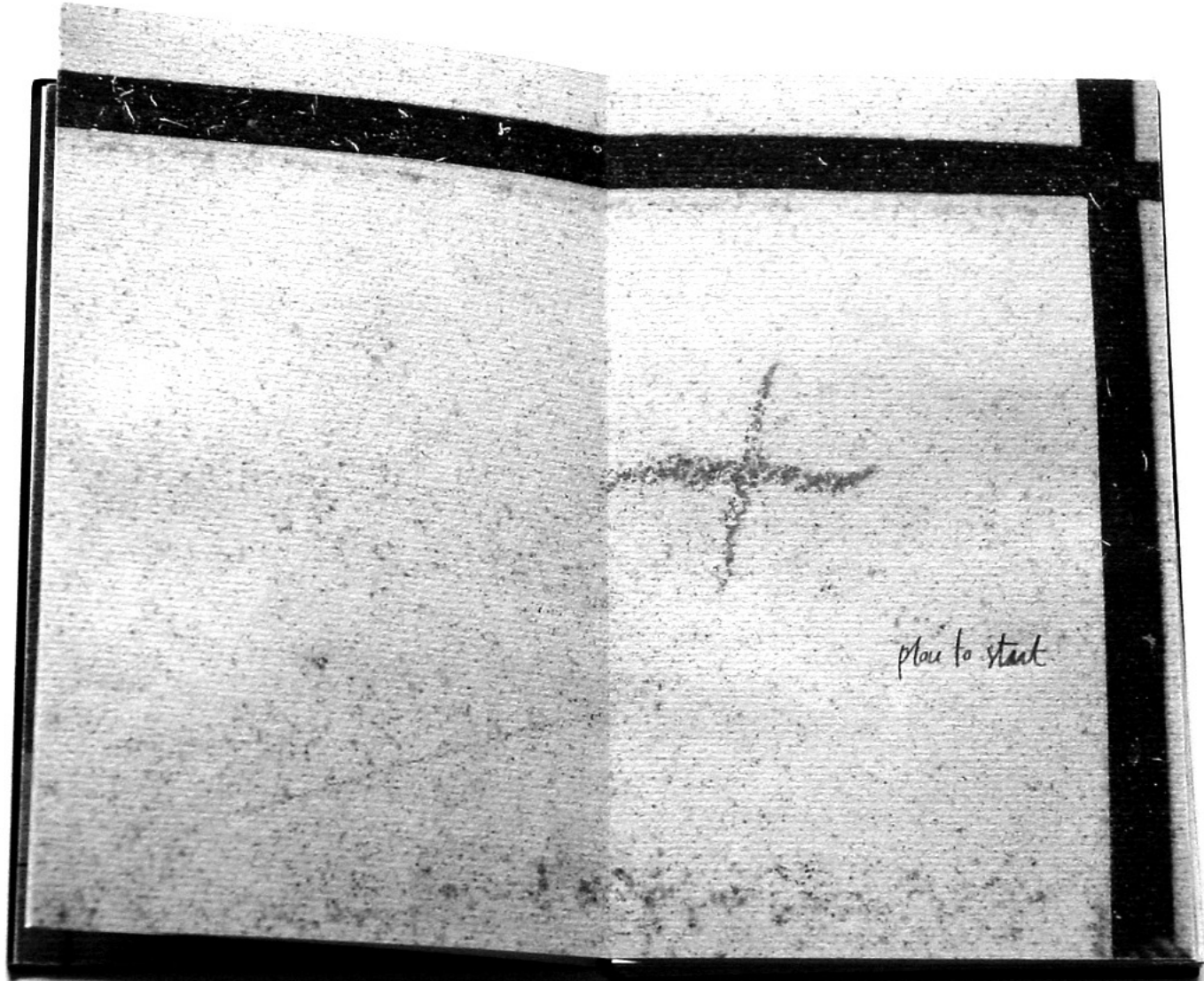
No caso dos exemplos apresentados, percebe-se como a pintura, ou o registo como acção (performance) levou à “exploration of the artist’s gesture as constituting a artwork itself” (Warr, 2000, p. 70). Para Vilém Flusser o gesto é um “phenomenon of our active presence in the world” (Flusser, cit. por Klocker, 1998, p. 175), que pensamos poder tornar-se evidente através do registo deixado num determinado suporte.

O facto do gesto se tratar da nossa presença no mundo e de este ser utilizado através de uma acção específica, parece exemplificar o meio através do qual toda a arte está relacionada com o mundo e com a vida. Este tipo de experiências – onde o corpo é o agente – chama a atenção para o facto de ser o próprio corpo que produz o objecto artístico, sendo “the made object a projection of the human body” (Scarry, cit. por Stiles, 1998, p. 227).

No final do *workshop* realizado com Russell, realizou-se uma espécie de um objecto-registo, onde se compilaram todas as experiências, acompanhadas com uma descrição do acontecimento e com a respectiva duração de cada acção. O objecto começava apresentando um *place to start*, uma cruz feita no pavimento de onde a base do corpo não poderia sair e, em seguida, mostra-se o espaço livre, em branco, o suporte, como algo de fantasmagórico e abandonado que aguarda a acção de um corpo. Posteriormente, surgiam as diferentes experiências e os resultados obtidos. Um livro de instruções, um registo processual, um compêndio notando e anotando as acções realizadas. •

47 objecto-
-registo *workshop*
(2012)

0 I II III 0



< II5.2 > residência 6x6 no NEC

De forma a dar continuidade às experiências realizadas no *workshop* que decorreu na Escola Superior de Artes e Design em Matosinhos, e no sentido de aprofundar algumas questões que surgiram no decorrer do mesmo, procurou-se um espaço onde estas inquietações pudessem ser investigadas.

Deste modo e após apresentar o que se pretendia e o que se procurava ao Núcleo de Experimentação Coreográfica (NEC) no Porto, surgiu a oportunidade de lá realizar uma Residência Artística 6x6, que teve início a 15 de Março de 2013.

No final do *workshop*, sob a orientação de Bestley, percebeu-se que existia uma grande quantidade de experiências que poderiam ainda ser realizadas se se tivesse em conta outros factores não analisados nas primeiras foi, por exemplo: o que aconteceria se o tamanho do suporte fosse significativamente maior, ou bastante mais pequeno; o que aconteceria se a duração de uma acção se prolongasse; que tipo de registo se obteria pela repetição de um determinado movimento; qual seria o resultado se mais do que uma pessoa estivesse envolvida na realização de uma acção; o que aconteceria se os registos se sobrepussem e qual o resultado se fossem explorados materiais e riscadores diversos.

Com estas questões em mente a residência foi encarada como um campo de exploração, onde mais do que a procura das respostas ou de um idioma estético apelativo, interessaria pensar o processo gerador do movimento, os materiais envolvidos, o corpo e o espaço por ele ocupado e o modo de registar o registo produzido, de anotar todo esse processo, assim como registar o acontecimento e o resultado encontrado. Deste modo, este seria o momento para um

investimento inequívoco nas questões em vez das respostas, nas sugestões em vez das conclusões e no processo em vez do produto. Esta desaceleração do tempo e do olhar só pode acontecer a partir de paradigmas renovados de encontro, confronto e troca (Eugénio & Fiadeiro, 2013).

O(s) espaço(s)

No início foi necessário perceber qual o espaço disponível para a pesquisa, encarando-o como condição, mas não como condicionante da acção a decorrer no mesmo. José Gil refere que,

o corpo tem de se abrir ao espaço, tem de se tornar de certo modo espaço; e o espaço exterior tem de adquirir uma textura semelhante à do corpo a fim de que os gestos flutuam tão facilmente como o movimento se propaga através dos músculos (Gil, 2001, p. 61).

Era também isso que se pretendia nestas experiências. O delimitar físico de um espaço de acção, uma sala com limites estruturais, não iria restringir o movimento mas, pelo contrário, o corpo iria servir-se do espaço, tornando-se ele próprio uma extensão desse espaço em que se encontrava.

Embora invisíveis, o espaço, o ar adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou ténues, tonificantes ou irrespiráveis. Como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele: o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço (Gil, 2001, p. 58).

Este espaço, de seis por seis metros livre, tornar-se-ia num espaço mutável e adaptável à investigação. Deste modo, funcionaria simultaneamente ou alternadamente como estúdio, atelier, laboratório, galeria, sala de ensaios e sala de interrogatório. Território incerto, sem contornos definidos, mas sujeito a metamorfose da acção e do pensamento que iria ocorrer durante a estadia. Cada acção, por isso, desencadearia reflexão e geraria novas perguntas com respostas não visíveis à partida: tal como falámos no estado I sobre o modo como os diálogos do pensamento se sucedem e sobrepõem sucessivamente, também nestes meses de pesquisa o mesmo tipo de pensamento existiria, assim como o registo produzido iria, como perceberemos mais à frente no trabalho, ser evidência do mesmo tipo de pensamento.

Dentro dos limites físicos de um espaço, criou-se um novo que lhe fosse circunscrito, definido pela dimensão de um suporte que iria receber o corpo e a sua movimentação. Um espaço fragmentado e neutro. Passivo no sentido de estar parado em relação ao movimento do agente-corpo, mas activo por ser permeável e volátil a todas as características do espaço que o sustenta: a rugosidade da parede, os veios da madeira do chão, a fita-cola que não o prende na totalidade dando origem a dobras

e vincos inesperados. Um suporte vivo num espaço igualmente desperto. Os limites deste novo espaço eram flexíveis e teriam as características de uma membrana elástica que permitiria constantes trocas entre o seu interior e exterior. As condições a ele externas influenciariam a acção no interior, assim como a acção no interior se prolongaria para além do mesmo. Isto aconteceria de modos diferentes: ou pela propagação imprevisível dos salpicos de tinta que ultrapassavam o espaço estabelecido, ou pela presença de um observador exterior (normalmente uma câmara fotográfica que faria o registo em vídeo de todas as acções).

Aqui a câmara apresenta-se como “testemunha” (Iles, 2011, p. 22), tornando-se um instrumento libertador com o qual se escreve uma “nova gramática do espaço e da experiência” (Iles, 2011, p. 22). O registo que regista o movimento, permitindo assim o prolongamento da efemeridade do movimento, conservando-o como documento/documentário e provando assim a sua ocorrência.

Esta utilização da câmara como *testemunha* é recorrente no campo das artes performativas. A performance é, e como já evidenciamos anteriormente, uma actividade efémera por excelência, onde o modo como esta é documentada se trata da única forma de a prolongar no tempo. O registo da acção é o que perdura quando o movimento desaparece. O registo é o que garante o reviver e o revisitar aquele momento específico e irrepetível. Tal como refere Klocker,

we know that the performative work (...) is an ephemeral and participatory event. As such, it is primarily a direct experience and loses its immediacy upon being realized. Its presence can then only be conveyed by the media, or by means of representational objects. This does not necessarily imply a dissolution of the art object. It indicates rather a new, expansive, and free conception or the artwork and art itself, for eventually in the performative work, even though archives plasticity. It then becomes a gesture that in the conceptual and performative work can not only stand by itself, but can also lead one to a reevaluation of the art objects. This then provides the languages of art new contextual possibilities and conceptual variations (Klocker, 1998, p. 159).

O trabalho *Black and white tapes* de Paul McCarthy realizado entre 1970 e 1975, é um exemplo que demonstra a importância da presença de um objecto de registo da acção – a câmara de filmar – desempenhando o papel não só de *testemunha*, mas também o de observador *principal*, já que acção desempenhada era concebida para a câmara.

Numa das suas experiências, McCarthy pinta uma linha branca no chão com a sua cara, arrastando o seu corpo de um lado para o outro do estúdio, atravessando-o. No final, o vestígio do seu movimento, o registo da sua ação, é o vídeo e a linha branca que rasga o chão.

Esta acção de McCarthy era realizada quando estava sozinho no seu estúdio, ou com poucas pessoas a assistir e a câmara tornava-se em mais uma forma de “olhar” os seus movimentos. Assim, dois espaços se associavam devido a este modo de olhar: o espaço do estúdio e o espaço do monitor.

Este tema será abordado com mais profundidade no estado III, onde nos debruçaremos sobre a ligação entre o registo (seja ele fotográfico, vídeo, ou através de uma escrita específica, marcas, vestígios) e a performance. Sobre o modo como o registo garante a presença do corpo mesmo na sua ausência (e mesmo sem, por vezes, o representar figurativamente). ►

Pretexto para o movimento: o texto (tradução)

Depois de compreendido o espaço, de o aceitarmos como nosso e de disposto o papel de cenário no chão, seria necessário perceber o que iria desencadear o movimento. Procurava-se uma partitura ou uma espécie de raciocínio mental, que guiaria cada experiência para que não fosse permitida uma excessiva preocupação ou manipulação dos vestígios deixados no suporte. O movimento tentaria existir o mais independentemente possível do suporte e do material, tendo-se consciência que acabaria sempre por se gerar uma relação muito forte entre estes três elementos e que posteriormente se relacionaria com outros factores indeterminados e inesperados.

Decidiu-se escolher uma narrativa de onde cada página se iria retirar de uma a três palavras ou expressões que pudessem propiciar o movimento. Essas expressões dariam indicações de tempo, de espaço, de ritmo, da parte do corpo que se deveria utilizar. Essa utilização poderia ser relativa à parte do corpo que seguraria o riscador ou que seria pintada, ou que se deveria mover.

Assim, uma página do livro corresponderia a uma experiência específica, que no final era como um mapeamento do movimento que lhe estaria inerente. Quando todas as experiências se reunissem, teríamos um novo livro, uma nova narrativa, aquela que traduz o movimento que está subjacente à narrativa principal.

Tratar-se-ia de um exercício de tradução ou de “transdução”, como refere José Gil (2001), de “palavras, de formas, de imagens e de pensamentos em movimento” (Gil, 2001, p. 97). Encarando a “tradução como um caso exemplar de metamorfose” (Steiner, cit. por Molder, 1991, p. 275), esta foi entendida como

... não separável da própria vida do original, que vê redimida, projectada nos seus próprios efeitos, a sua própria vida: a tradução é uma das manifestações da vida do original (Molder, 1991, p. 275).

Tal como refere Michael Rock, “the translation becomes a second art. Translation is neither scientific nor ahistorical. Every translation reflects both the character of the original and the spirit of the contemporary as well as the individuality of the translator” (Michael Rock, 1996).

Desde o início, pretendia-se que esta tradução não caísse na tentação de se agarrar de forma literal ao original escolhido,

mas que a acção resultasse de algo que a expressão escolhida suscitasse ao pensamento e ao corpo. Parece-nos interessante pensar o modo como Filomena Molder nos fala de uma

... relação paradoxal entre tradução e original, comparável a duas manifestações de uma mesma forma ou à transformação de uma forma na outra, por um lado fusão, por outro, irredutibilidade de uma à outra, tendendo cada forma para a outra sem se perder completamente de si própria (Molder, 1991, p. 276).

Deste modo, o registo obtido não traduz literalmente um movimento que é accionado por uma palavra ou expressão da página do livro, mas serve-se do original para criar uma nova forma autónoma cuja génese se encontra enraizada na palavra. Assim, o texto é pretexto para a acção.

A tradução, neste caso, configura-se do mesmo modo como refere Walter Benjamin no seu texto *A tarefa do tradutor*:

... assim como a tangente toca ao de leve e unicamente num ponto da circunferência, e do mesmo modo que a lei prevê e prescreve o seu contacto mas não o ponto, de acordo com o qual a tangente continua em linha recta até ao infinito, assim também a tradução toca ao de leve no original e apenas num infinitamente pequeno ponto do sentido, para prosseguir, segundo a lei da sua fidelidade, na liberdade do movimento da língua, o seu próprio caminho (Benjamin, 1923).

O livro escolhido foi *Os cavalos também se abatem* de Horace McCoy, escrito em 1935, uma edição de bolso da editora Círculo de Leitores de 1973. A história passa-se nos anos 30 nos Estados Unidos, na altura da Grande Depressão, quando a participação em maratonas de dança se tornava num modo de conseguir ganhar alguns bens.

Pensou-se que poderia ser interessante utilizar esta narrativa pois sabia-se que o tipo de vocabulário presente seria rico ao fornecer as tais indicações que se procurava que desencadeassem movimento. Assim, as partituras de cada experiência foram sendo criadas, mas raramente se ensaiava um movimento específico. O movimento existia no pensamento, criando-se sempre espaço para a surpresa e para o indeterminado: para o pé que rasga um pouco do papel, para a tinta que com o excesso de água escorre mais depressa, para o riscador que se parte no decorrer da acção.



registo como a possibilidade de desdobramento do corpo e do pensamento, formando o seu duplo apesar de se tratar de uma tradução não literal, já que o registo não figura o corpo, mas permite o descodificar do seu movimento (seja o da sua acção, seja o do seu pensamento).

... acção),

... movimento onde o espírito e o corpo são nam) porque o movimento do sentido do do movimento: dançar é não “significar” significações ou coisas, mas traçar qual todos estes sentidos nascem. No sentido torna-se acção (Gil, 2001, p. 46).

... s e expressões seleccionadas,

... sivas experiências que se realizam tirando: o material que se utiliza eriza o movimento que surge, depende do movimento. O que foi o alterando uma das variáveis do eador utilizado, a viscosidade da n movimento, quando são dois os sultados e a própria acção foram Uma grande quantidade de formas mesmo movimento, dependendo de significantes como a dimensão do sua misturada na tinta. ►

Pretexto para o movimento: o texto

Depois de compreendido o espaço, e de disposto o papel de cenário no chão, chegou a vez de receber o que iria desencadear o movimento: a partitura ou uma espécie de raciocínio que guiaria a experiência para que não fosse percebida a manipulação dos vestígios do movimento. Tentaria existir o mais próximo possível do suporte e do material, tendo-se sempre por se gerar uma relação entre os elementos e que posteriormente se revelaria como factores indeterminados e inesperados.

Decidiu-se escolher uma narrativa e retirar de uma a três palavras ou expressões para definir o movimento. Essas expressões seriam escolhidas de espaço, de ritmo, da parte do corpo a utilizar ou da utilização poderia ser relativa à parte do riscador ou que seria pintada, ou que seria riscada.

Assim, uma página do livro correspondente ao movimento específica, que no final era como um texto que lhe estaria inerente. Quando o movimento terminasse, teríamos um novo livro, um texto que traduz o movimento que está subjacente ao texto.

Tratar-se-ia de um exercício de tradução, como refere José Gil (2001), de “passagem de pensamentos em movimento” ou de “tradução como um caso exemplar”, cit. por Molder, 1991, p. 275), esta foi a ideia que guiou a experiência.

uma experiência performativa: caso de estudo

Tal como refere Michael Rock, “the contemporary condition. Translation is neither scientific nor artistic. Translation reflects both the character of the contemporary spirit of the contemporary as well as the individuality of the translator” (Michael Rock, 1996).

Desde o início, pretendia-se que esta tradução não caísse na tentação de se agarrar de forma literal ao original escolhido,

específico. O movimento existia no pensamento, criando-se sempre espaço para a surpresa e para o indeterminado: para o pé que rasga um pouco do papel, para a tinta que com o excesso de água escorre mais depressa, para o riscador que se parte no decorrer da acção.

registo como a possibilidade de desdobramento do corpo e do pensamento, formando o seu duplo apesar de se tratar de uma tradução não literal, já que o registo não figura o corpo, mas permite o descodificar do seu movimento (seja o da sua acção, seja o do seu pensamento).



espaço estúdio,
atelier, museu
Laboratório,
sala de
interrogatório

acção),

o movimento onde o espírito e o corpo são um só (Gil, 2001, p. 46). O movimento do sentido do movimento: dançar é não “significar” significações ou coisas, mas traçar qual todos estes sentidos nascem. No sentido torna-se acção (Gil, 2001, p. 46).

s e expressões seleccionadas,

diversas experiências que se realizam tirando: o material que se utiliza define o movimento que surge, depende do movimento. O que foi alterando uma das variáveis do riscador utilizado, a viscosidade da tinta, o movimento, quando são dois os riscadores e a própria acção foram utilizados e a própria acção foram utilizadas. Uma grande quantidade de formas foram utilizadas no mesmo movimento, dependendo de variáveis como a dimensão do riscador, a viscosidade da tinta, a sua misturada na tinta. ►

Pretexto para o movimento: o texto

Depois de compreendido o espaço, e de disposto o papel de cenário no chão, o que iria desencadear o movimento era a partitura ou uma espécie de raciocínio que iria proporcionar a experiência para que não fosse percebida a manipulação dos vestígios do movimento. Tentaria existir o mais próximo do suporte e do material, tendo-se sempre por se gerar uma relação entre os elementos e que posteriormente se tornassem factores indeterminados e inesperados.

Decidiu-se escolher uma narrativa e retirar de uma a três palavras ou expressões para criar o movimento. Essas expressões de espaço, de ritmo, da parte do corpo ou da utilização poderia ser relativa à partitura, ao riscador ou que seria pintada, ou que seria o movimento.

Assim, uma página do livro correspondia a uma expressão específica, que no final era como um movimento que lhe estaria inerente. Quando terminassem, teríamos um novo livro, um novo movimento que traduz o movimento que está subjacente ao texto.

Tratar-se-ia de um exercício de tradução, como refere José Gil (2001), de “parte do corpo e de pensamentos em movimento” e a “tradução como um caso exemplar” (cit. por Molder, 1991, p. 275), esta foi a ideia que guiou a experiência.

o corpo não é separável da própria vida, é projectada nos seus próprios efeitos, é uma das manifestações da vida.

Tal como refere Michael Rock, “the condition of art. Translation is neither scientific nor artistic, translation reflects both the character of the contemporary as well as the individuality of the translator” (Michael Rock, 1996).

Desde o início, pretendia-se que esta tradução não caísse na tentação de se agarrar de forma literal ao original escolhido,

específico. O movimento existia no pensamento, criando-se sempre espaço para a surpresa e para o indeterminado: para o pé que rasga um pouco do papel, para a tinta que com o excesso de água escorre mais depressa, para o riscador que se parte no decorrer da acção.

registo como a possibilidade de desdobramento do corpo e do pensamento, formando o seu duplo apesar de se tratar de uma tradução não literal, já que o registo não figura o corpo, mas permite o descodificar do seu movimento (seja o da sua acção, seja o do seu pensamento).



o que recebe
o corpo limitado,
existente no
enquadramento
do espaço

acção),

o movimento onde o espírito e o corpo são um só (Gil, 2001, p. 46). O movimento do sentido do movimento: dançar é não “significar” significações ou coisas, mas traçar qual todos estes sentidos nascem. No sentido torna-se acção (Gil, 2001, p. 46).

s e expressões seleccionadas,

diversas experiências que se realizam tirando: o material que se utiliza cria o movimento que surge, depende do movimento. O que foi alterando uma das variáveis do riscador utilizado, a viscosidade da tinta, o movimento, quando são dois os resultados e a própria acção foram Uma grande quantidade de formas no mesmo movimento, dependendo de significantes como a dimensão do movimento e a sua mistura na tinta. ►

Pretexto para o movimento: o texto
Depois de compreendido o espaço, e de disposto o papel de cenário no chão, chegou a vez de receber o que iria desencadear o movimento: a partitura ou uma espécie de raciocínio que seria a experiência para que não fosse percebida a ocupação ou manipulação dos vestígios do movimento tentaria existir o mais próximo possível do suporte e do material, tendo-se sempre por se gerar uma relação entre os elementos e que posteriormente se revelaria por factores indeterminados e inesperados.

Decidiu-se escolher uma narrativa e retirar de uma a três palavras ou expressões para definir o movimento. Essas expressões, relacionadas com o espaço, de ritmo, da parte do corpo, da forma de utilização poderia ser relativa à partitura, ao riscador ou que seria pintada, ou que seria riscada.

Assim, uma página do livro correspondente ao movimento específica, que no final era como um texto que lhe estaria inerente. Quando o movimento terminasse, teríamos um novo livro, um texto que traduz o movimento que está subjacente ao movimento.

Tratar-se-ia de um exercício de tradução, como refere José Gil (2001), de “palavras e pensamentos em movimento” e a “tradução como um caso exemplar”, cit. por Molder, 1991, p. 275), esta foi a ideia que guiou a experiência.

“... não separável da própria vida, e projectada nos seus próprios efeitos, uma das manifestações da vida”.

Tal como refere Michael Rock, “the condition of art. Translation is neither scientific nor artistic, translation reflects both the character of the contemporary as well as the individuality of the translator” (Michael Rock, 1996).

Desde o início, pretendia-se que esta tradução não caísse na tentação de se agarrar de forma literal ao original escolhido,

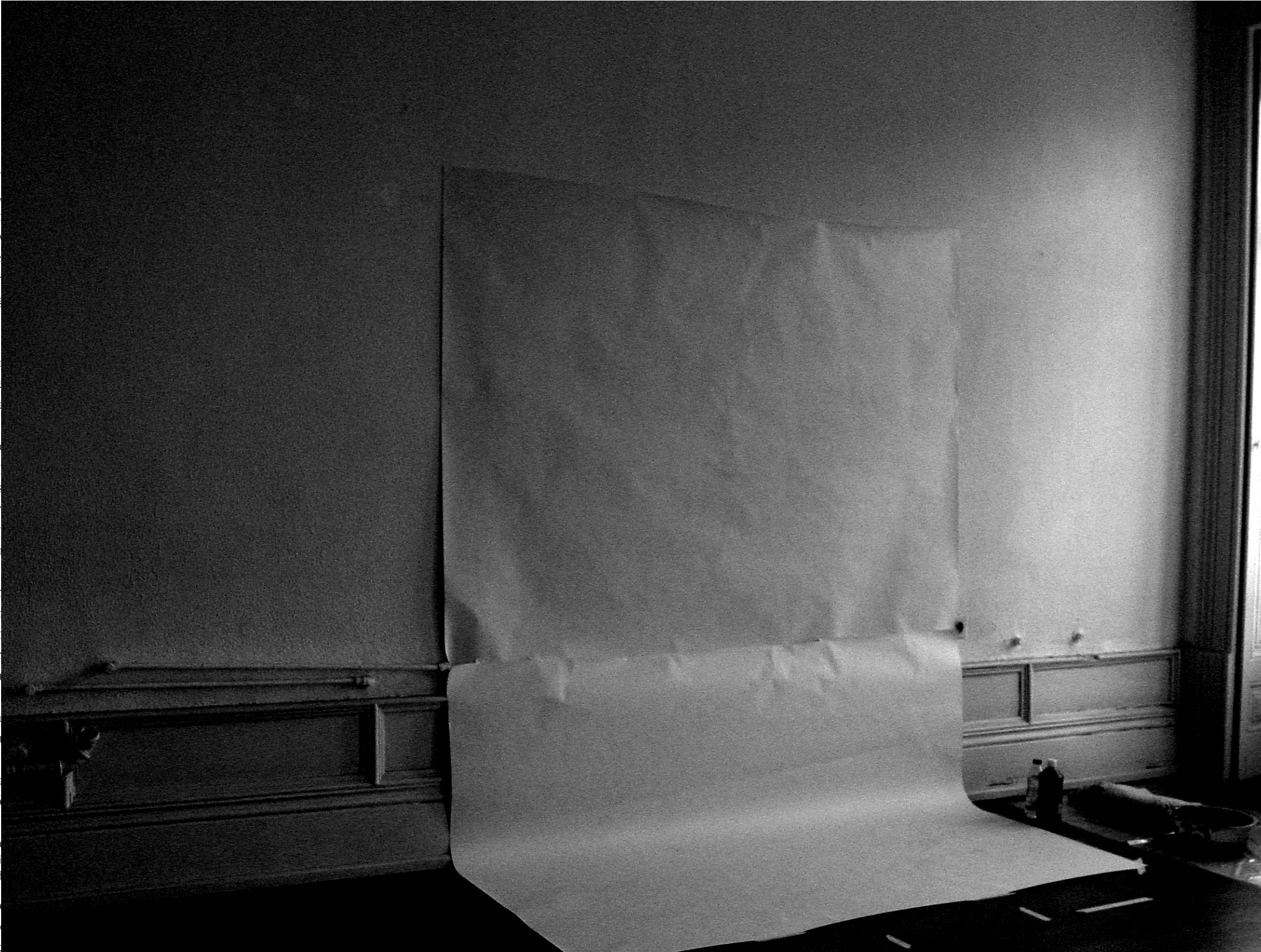
específico. O movimento existia no pensamento, criando-se sempre espaço para a surpresa e para o indeterminado: para o pé que rasga um pouco do papel, para a tinta que com o excesso de água escorre mais depressa, para o riscador que se parte no decorrer da acção.

registo como a possibilidade de desdobramento do corpo e do pensamento, formando o seu duplo apesar de se tratar de uma tradução não literal, já que o registo não figura o corpo, mas permite o descodificar do seu movimento (seja o da sua acção, seja o do seu pensamento).

acção),
... movimento onde o espírito e o corpo são
... iam) porque o movimento do sentido
do do movimento: dançar é não “significar”
significações ou coisas, mas traçar qual todos estes sentidos nascem. No
entido torna-se acção (Gil, 2001, p. 46).

s e expressões seleccionadas,

sivas experiências que se realizam tirando: o material que se utiliza
... riza o movimento que surge, depende do movimento. O que foi
... alterando uma das variáveis do riscador utilizado, a viscosidade da tinta
movimento, quando são dois os resultados e a própria acção foram
Uma grande quantidade de formas
mesmo movimento, dependendo de
significantes como a dimensão do
sua misturada na tinta. ►



Pretexto para o movimento: o texto

Depois de compreendido o espaço, e de disposto o papel de cenário no chão, a tarefa era de receber o que iria desencadear o movimento: uma partitura ou uma espécie de raciocínio lógico que fosse uma experiência para que não fosse percebida a manipulação ou ocupação ou manipulação dos vestígios do movimento tentaria existir o mais próximo do suporte e do material, tendo-se sempre por se gerar uma relação entre os elementos e que posteriormente se tornassem factores indeterminados e inesperados.

Decidiu-se escolher uma narrativa e retirar de uma a três palavras ou expressões para criar o movimento. Essas expressões de espaço, de ritmo, da parte do corpo ou da utilização poderia ser relativa à partitura ou que seria pintada, ou que seria riscada.

Assim, uma página do livro correspondente ao movimento específica, que no final era como um texto que lhe estaria inerente. Quando o movimento terminasse, teríamos um novo livro, um texto que traduz o movimento que está subjacente ao texto.

Tratar-se-ia de um exercício de tradução, como refere José Gil (2001), de “papel e de pensamentos em movimento” a “tradução como um caso exemplar”, cit. por Molder, 1991, p. 275), esta foi a ideia que guiou a experiência.

uma das manifestações da vida não separável da própria vida, projectada nos seus próprios efeitos, uma das manifestações da vida.

Tal como refere Michael Rock, “the contemporary art. Translation is neither scientific nor artistic. Translation reflects both the character of the contemporary spirit of the contemporary as well as the individuality of the translator” (Michael Rock, 1996).

Desde o início, pretendia-se que esta tradução não caísse na tentação de se agarrar de forma literal ao original escolhido,

específico. O movimento existia no pensamento, criando-se sempre espaço para a surpresa e para o indeterminado: para o pé que rasga um pouco do papel, para a tinta que com o excesso de água escorre mais depressa, para o riscador que se parte no decorrer da acção.

registo como a possibilidade de desdobramento do corpo e do pensamento, formando o seu duplo apesar de se tratar de uma tradução não literal, já que o registo não figura o corpo, mas permite o descodificar do seu movimento (seja o da sua acção, seja o do seu pensamento).

acção),

o movimento onde o espírito e o corpo são um só (Gil, 2001, p. 46). O movimento do sentido do movimento: dançar é não “significar” significações ou coisas, mas traçar qual todos estes sentidos nascem. No movimento torna-se acção (Gil, 2001, p. 46).

s e expressões seleccionadas,

diversas experiências que se realizam tirando: o material que se utiliza cria o movimento que surge, depende do movimento. O que foi alterando uma das variáveis do riscador utilizado, a viscosidade da tinta, o movimento, quando são dois os riscadores utilizados e a própria acção foram utilizadas. Uma grande quantidade de formas foram criadas, dependendo do mesmo movimento, dependendo de variações significativas como a dimensão do movimento, dependendo da sua misturada na tinta. ►



Pretexto para o movimento: o texto

Depois de compreendido o espaço, e de disposto o papel de cenário no chão, a tarefa era de receber o que iria desencadear o movimento: uma partitura ou uma espécie de raciocínio lógico, uma experiência para que não fosse percebida a manipulação dos vestígios do movimento. Tentaria existir o mais próximo do suporte e do material, tendo-se sempre por se gerar uma relação entre os elementos e que posteriormente se tornassem factores indeterminados e inesperados.

Decidiu-se escolher uma narrativa e retirar de uma a três palavras ou expressões para criar o movimento. Essas expressões de espaço, de ritmo, da parte do corpo a utilizar poderiam ser relativas à partitura, ao riscador ou que seria pintada, ou que se tratava de uma experiência.

Assim, uma página do livro correspondente ao movimento específica, que no final era como um texto que lhe estaria inerente. Quando lido e compreendido, teríamos um novo livro, um texto que traduz o movimento que está subjacente ao texto.

Tratar-se-ia de um exercício de tradução, como refere José Gil (2001), de “papel e de pensamentos em movimento” e a “tradução como um caso exemplar”, cit. por Molder, 1991, p. 275), esta foi a ideia que me guiou.

Tratar-se-ia de uma experiência que não separável da própria vida, que se projecta nos seus próprios efeitos, que é uma das manifestações da vida.

Tal como refere Michael Rock, “the condition of art. Translation is neither scientific nor artistic, translation reflects both the character of the spirit of the contemporary as well as the individuality of the translator” (Michael Rock, 1996).

Desde o início, pretendia-se que esta tradução não caísse na tentação de se agarrar de forma literal ao original escolhido,

mas sim, de se criar um movimento específico. O movimento existia no pensamento, criando-se sempre espaço para a surpresa e para o indeterminado: para o pé que rasga um pouco do papel, para a tinta que com o excesso de água escorre mais depressa, para o riscador que se parte no decorrer da acção.

Tratar-se-ia de um registo como a possibilidade de desdobramento do corpo e do pensamento, formando o seu duplo apesar de se tratar de uma tradução não literal, já que o registo não figura o corpo, mas permite o descodificar do seu movimento (seja o da sua acção, seja o do seu pensamento).



o corpo produtor de marcas, que é também suporte

acção),

o movimento onde o espírito e o corpo são um só (Gil, 2001, p. 46). É importante notar que o movimento do sentido do do movimento: dançar é não “significar” significações ou coisas, mas traçar qual todos estes sentidos nascem. No sentido torna-se acção (Gil, 2001, p. 46).

s e expressões seleccionadas,

diversas experiências que se realizam tirando: o material que se utiliza cria o movimento que surge, depende do movimento. O que foi alterando uma das variáveis do riscador utilizado, a viscosidade da tinta, o movimento, quando são dois os riscadores utilizados e a própria acção foram utilizadas. Uma grande quantidade de formas foram criadas no mesmo movimento, dependendo de variações significativas como a dimensão do riscador, a quantidade de tinta, a sua misturada na tinta. ►

Pretexto para o movimento: o texto

Depois de compreendido o espaço, e de disposto o papel de cenário no chão, a ideia de receber o que iria desencadear o movimento foi a partitura ou uma espécie de raciocínio que geraria a experiência para que não fosse percebida a ocupação ou manipulação dos vestígios do movimento tentaria existir o mais próximo do suporte e do material, tendo-se sempre por se gerar uma relação entre os elementos e que posteriormente se tornassem factores indeterminados e inesperados.

Decidiu-se escolher uma narrativa e retirar de uma a três palavras ou expressões para criar o movimento. Essas expressões de espaço, de ritmo, da parte do corpo a utilizar ou a utilização poderia ser relativa à parte do riscador ou que seria pintada, ou que seria riscada.

Assim, uma página do livro corresponde a uma expressão específica, que no final era como um movimento que lhe estaria inerente. Quando o movimento terminasse, teríamos um novo livro, um novo suporte que traduz o movimento que está subjacente.

Tratar-se-ia de um exercício de tradução, como refere José Gil (2001), de “passagem de pensamentos em movimento” e a “tradução como um caso exemplar”, cit. por Molder, 1991, p. 275), esta foi a ideia.

“O movimento não separável da própria vida, é projectada nos seus próprios efeitos, é uma das manifestações da vida”.

Tal como refere Michael Rock, “the contemporary art. Translation is neither scientific nor artistic. Translation reflects both the character of the contemporary spirit of the contemporary as well as the individuality of the translator” (Michael Rock, 1996).

Desde o início, pretendia-se que esta tradução não caísse na tentação de se agarrar de forma literal ao original escolhido,

específico. O movimento existia no pensamento, criando-se sempre espaço para a surpresa e para o indeterminado: para o pé que rasga um pouco do papel, para a tinta que com o excesso de água escorre mais depressa, para o riscador que se parte no decorrer da acção.

registo como a possibilidade de desdobramento do corpo e do pensamento, formando o seu duplo apesar de se tratar de uma tradução não literal, já que o registo não figura o corpo, mas permite o descodificar do seu movimento (seja o da sua acção, seja o do seu pensamento).

acção),

movimento onde o espírito e o corpo são um só (Gil, 2001, p. 46). Não é porque o movimento do sentido do movimento: dançar é não “significar” significações ou coisas, mas traçar qual todos estes sentidos nascem. No sentido torna-se acção (Gil, 2001, p. 46).

s e expressões seleccionadas,

diversas experiências que se realizam tirando: o material que se utiliza cria o movimento que surge, depende do movimento. O que foi alterando uma das variáveis do riscador utilizado, a viscosidade da tinta, o movimento, quando são dois os riscadores e a própria acção foram utilizados. Uma grande quantidade de formas surgiram no mesmo movimento, dependendo de variações significativas como a dimensão do riscador, a sua mistura na tinta. ►

Pretexto para o movimento: o texto
Depois de compreendido o espaço, e de disposto o papel de cenário no ceber o que iria desencadear o movimento partitura ou uma espécie de raciocínio experiência para que não fosse percupação ou manipulação dos vestígios movimento tentaria existir o mais do suporte e do material, tendo-se sempre por se gerar uma relação entre elementos e que posteriormente se factores indeterminados e inesperados.

Decidiu-se escolher uma narrativa e retirar de uma a três palavras ou expressar o movimento. Essas expressões de espaço, de ritmo, da parte do corpo utilização poderia ser relativa à partiscador ou que seria pintada, ou que

Assim, uma página do livro corresponde específica, que no final era como um to que lhe estaria inerente. Quando nissessem, teríamos um novo livro, um traduz o movimento que está subjacente

Tratar-se-ia de um exercício de tradução como refere José Gil (2001), de “pa e de pensamentos em movimento” a “tradução como um caso exemplar cit. por Molder, 1991, p. 275), esta foi

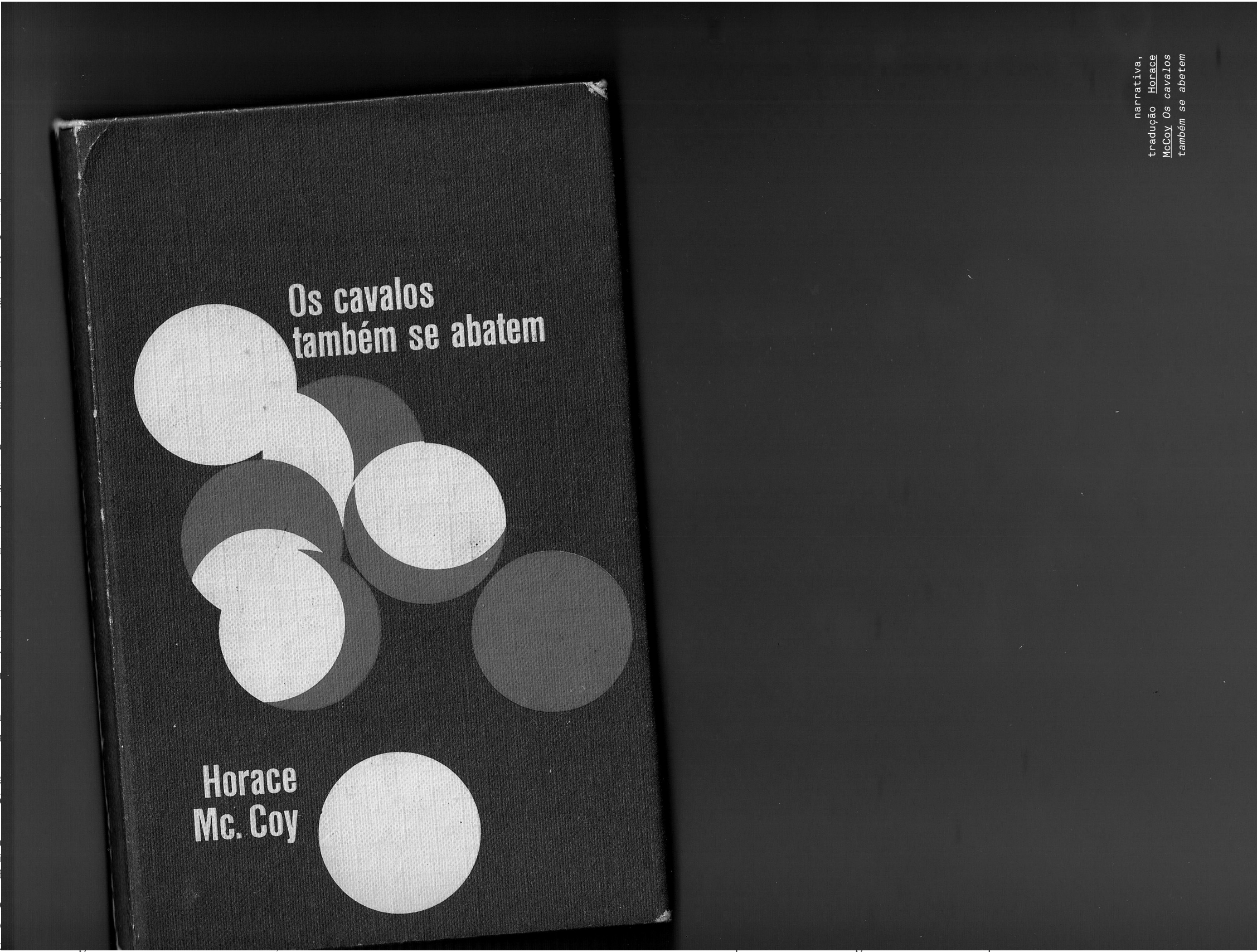
não separável da própria vida e jectada nos seus próprios efeitos uma das manifestações da vida

Tal como refere Michael Rock, “the cond art. Translation is neither science translation reflects both the character spirit of the contemporary as well as the individuality of the translator” (Michael Rock, 1996).

Desde o início, pretendia-se que esta tradução não caísse na tentação de se agarrar de forma literal ao original escolhido,

específico. O movimento existia no pensamento, criando-se sempre espaço para a surpresa e para o indeterminado: para o pé que rasga um pouco do papel, para a tinta que com o excesso de água escorre mais depressa, para o riscador que se parte no decorrer da acção.

registo como a possibilidade de desdobramento do corpo e do pensamento, formando o seu duplo apesar de se tratar de uma tradução não literal, já que o registo não figura o corpo, mas permite o descodificar do seu movimento (seja o da sua acção, seja o do seu pensamento).



acção),

vimento onde o espírito e o corpo são nam) porque o movimento do sentido do do movimento: dançar é não “significar” significações ou coisas, mas traçar qual todos estes sentidos nascem. No sentido torna-se acção (Gil, 2001, p. 46).

s e expressões seleccionadas,

sivas experiências que se realizam tirando: o material que se utiliza eriza o movimento que surge, depende do movimento. O que foi o alterando uma das variáveis do eador utilizado, a viscosidade da n movimento, quando são dois os sultados e a própria acção foram Uma grande quantidade de formas nesmo movimento, dependendo de significantes como a dimensão do sua misturada na tinta. ►

Pretexto para o movimento: o texto
Depois de compreendido o espaço, e de disposto o papel de cenário no chão, a ideia de receber o que iria desencadear o movimento foi dada pela partitura ou uma espécie de raciocínio lógico. Foi uma experiência para que não fosse perseguida a ocupação ou manipulação dos vestígios do movimento tentando existir o mais próximo do suporte e do material, tendo-se sempre por se gerar uma relação entre os elementos e que posteriormente se tornassem factores indeterminados e inesperados.

Decidiu-se escolher uma narrativa e retirar de uma a três palavras ou expressões para criar o movimento. Essas expressões de espaço, de ritmo, da parte do corpo ou da utilização poderia ser relativa à partitura, ao riscador ou que seria pintada, ou que seria o movimento.

Assim, uma página do livro corresponde a uma expressão específica, que no final era como um código que lhe estaria inerente. Quando traduzido, teríamos um novo livro, um código que traduz o movimento que está subjacente ao texto.

Tratar-se-ia de um exercício de tradução, como refere José Gil (2001), de “passagem de pensamentos em movimento” para a “tradução como um caso exemplar”, cit. por Molder, 1991, p. 275), esta foi a ideia.

... não separável da própria vida, ... projectada nos seus próprios efeitos, ... uma das manifestações da vida.

Tal como refere Michael Rock, “the contemporary art. Translation is neither scientific nor artistic translation reflects both the character of the contemporary as well as the individuality of the translator” (Michael Rock, 1996).

Desde o início, pretendia-se que esta tradução não caísse na tentação de se agarrar de forma literal ao original escolhido,



exp2 p9
a baila havia
justamente acabado
de lhe atingir +
sentido oposto



específico. O movimento existia no pensamento, criando-se sempre espaço para a surpresa e para o indeterminado: para o pé que rasga um pouco do papel, para a tinta que com o excesso de água escorre mais depressa, para o riscador que se parte no decorrer da acção.

exp3 p10
não deva ser
anunciada



registo como a possibilidade de desdobramento do corpo e do pensamento, formando o seu duplo apesar de se tratar de uma tradução não literal, já que o registo não figura o corpo, mas permite o descodificar do seu movimento (seja o da sua acção, seja o do seu pensamento).

acção),
... movimento onde o espírito e o corpo são
... nam) porque o movimento do sentido
do do movimento: dançar é não “signifi-
dicar” significações ou coisas, mas traçar
qual todos estes sentidos nascem. No
entido torna-se acção (Gil, 2001, p. 46).

s e expressões seleccionadas,

sivas experiências que se realiza-
m tirando: o material que se utiliza
... riza o movimento que surge,
... pende do movimento. O que foi
... o alterando uma das variáveis do
... adador utilizado, a viscosidade da
... o movimento, quando são dois os
... sultados e a própria acção foram
Uma grande quantidade de formas
... mesmo movimento, dependendo de
... significantes como a dimensão do
... ua misturada na tinta. ►

Pretexto para o movimento: o texto
Depois de compreendido o espaço, e de disposto o papel de cenário no chão, chegou a vez de receber o que iria desencadear o movimento: a partitura ou uma espécie de raciocínio que seria a experiência para que não fosse percebida a ocupação ou manipulação dos vestígios do movimento. Tentaria existir o mais próximo do suporte e do material, tendo-se sempre por se gerar uma relação entre os elementos e que posteriormente se revelaria por factores indeterminados e inesperados.

Decidiu-se escolher uma narrativa e retirar de uma a três palavras ou expressões para criar o movimento. Essas expressões de espaço, de ritmo, da parte do corpo e da utilização poderia ser relativa à partitura ou que seria pintada, ou que seria o movimento.

Assim, uma página do livro corresponde a uma expressão específica, que no final era como um código que lhe estaria inerente. Quando traduzissem, teríamos um novo livro, um código que traduz o movimento que está subjacente ao texto.

Tratar-se-ia de um exercício de tradução, como refere José Gil (2001), de “passagem de pensamentos em movimento” para a “tradução como um caso exemplar”, cit. por Molder, 1991, p. 275), esta foi a ideia que guiou o trabalho.

o movimento não separável da própria vida, o corpo é projectada nos seus próprios efeitos, o movimento é uma das manifestações da vida.

Tal como refere Michael Rock, “the contemporary art. Translation is neither scientific nor translation reflects both the character of the spirit of the contemporary as well as the individuality of the translator” (Michael Rock, 1996).

Desde o início, pretendia-se que esta tradução não caísse na tentação de se agarrar de forma literal ao original escolhido,

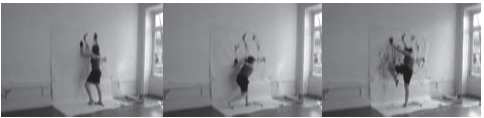


exp6 p17
também entrar +
caminhar em direcção



específico. O movimento existia no pensamento, criando-se sempre espaço para a surpresa e para o indeterminado: para o pé que rasga um pouco do papel, para a tinta que com o excesso de água escorre mais depressa, para o riscador que se parte no decorrer da acção.

exp13 p24
interrompi + estado
de fraqueza



registo como a possibilidade de desdobramento do corpo e do pensamento, formando o seu duplo apesar de se tratar de uma tradução não literal, já que o registo não figura o corpo, mas permite o descodificar do seu movimento (seja o da sua acção, seja o do seu pensamento).

acção),

o movimento onde o espírito e o corpo são
nam) porque o movimento do sentido
do do movimento: dançar é não “signifi-
dicar” significações ou coisas, mas traçar
qual todos estes sentidos nascem. No
entido torna-se acção (Gil, 2001, p. 46).

s e expressões seleccionadas,

sivas experiências que se realiza-
m tirando: o material que se utiliza
eriza o movimento que surge,
pende do movimento. O que foi
o alterando uma das variáveis do
eador utilizado, a viscosidade da
o movimento, quando são dois os
sultados e a própria acção foram
Uma grande quantidade de formas
nesmo movimento, dependendo de
significantes como a dimensão do
ua misturada na tinta. ►

Pretexto para o movimento: o texto
Depois de compreendido o espaço, e de disposto o papel de cenário no chão, o espectador recebe o que iria desencadear o movimento: uma partitura ou uma espécie de raciocínio lógico, uma experiência para que não fosse percebida a ocupação ou manipulação dos vestígios do movimento tentaria existir o mais próximo do suporte e do material, tendo-se sempre por se gerar uma relação entre os elementos e que posteriormente se revelaria por factores indeterminados e inesperados.

Decidiu-se escolher uma narrativa curta, retirando de uma a três palavras ou expressões para criar o movimento. Essas expressões de espaço, de ritmo, da parte do corpo a utilizar poderiam ser relativas à partitura, ao riscador ou que seria pintada, ou que seria riscada.

Assim, uma página do livro corresponde a uma expressão específica, que no final era como um código que lhe estaria inerente. Quando traduzido, teríamos um novo livro, um código que traduz o movimento que está subjacente ao texto.

Tratar-se-ia de um exercício de tradução, como refere José Gil (2001), de “passagem de pensamentos em movimento” para a “tradução como um caso exemplar”, cit. por Molder, 1991, p. 275), esta foi a ideia inicial.

o movimento não separável da própria vida, o movimento projectado nos seus próprios efeitos, o movimento uma das manifestações da vida.

Tal como refere Michael Rock, “the contemporary art. Translation is neither scientific nor translation reflects both the character of the spirit of the contemporary as well as the individuality of the translator” (Michael Rock, 1996).

Desde o início, pretendia-se que esta tradução não caísse na tentação de se agarrar de forma literal ao original escolhido,

específico. O movimento existia no pensamento, criando-se sempre espaço para a surpresa e para o indeterminado: para o pé que rasga um pouco do papel, para a tinta que com o excesso de água escorre mais depressa, para o riscador que se parte no decorrer da acção.



exp21 p34
oihei à volta +
amplificadores



exp22 p35
chuva + atirem

registo como a possibilidade de desdobramento do corpo e do pensamento, formando o seu duplo apesar de se tratar de uma tradução não literal, já que o registo não figura o corpo, mas permite o descodificar do seu movimento (seja o da sua acção, seja o do seu pensamento).

acção),

o movimento onde o espírito e o corpo são
nam) porque o movimento do sentido
do do movimento: dançar é não “signifi-
dicar” significações ou coisas, mas traçar
qual todos estes sentidos nascem. No
entido torna-se acção (Gil, 2001, p. 46).

s e expressões seleccionadas,

sivas experiências que se realiza-
m tirando: o material que se utiliza
riza o movimento que surge,
pende do movimento. O que foi
o alterando uma das variáveis do
eador utilizado, a viscosidade da
o movimento, quando são dois os
sultados e a própria acção foram
Uma grande quantidade de formas
nesmo movimento, dependendo de
significantes como a dimensão do
ua misturada na tinta. ►

Pretexto para o movimento: o texto
Depois de compreendido o espaço, e de disposto o papel de cenário no chão, a tarefa era de receber o que iria desencadear o movimento: uma partitura ou uma espécie de raciocínio lógico, uma experiência para que não fosse perseguida a ocupação ou manipulação dos vestígios do movimento tentando existir o mais próximo do suporte e do material, tendo-se sempre por se gerar uma relação entre os elementos e que posteriormente se revelassem factores indeterminados e inesperados.

Decidiu-se escolher uma narrativa e retirar de uma a três palavras ou expressões para criar o movimento. Essas expressões de espaço, de ritmo, da parte do corpo a utilizar ou a utilização poderia ser relativa à parte do riscador ou que seria pintada, ou que seria riscada.

Assim, uma página do livro corresponde a uma expressão específica, que no final era como um código que lhe estaria inerente. Quando traduzido, teríamos um novo livro, um código que traduz o movimento que está subjacente ao texto.

Tratar-se-ia de um exercício de tradução, como refere José Gil (2001), de “passar o pensamento em movimento” para a “tradução como um caso exemplar”, cit. por Molder, 1991, p. 275), esta foi a primeira tentativa.

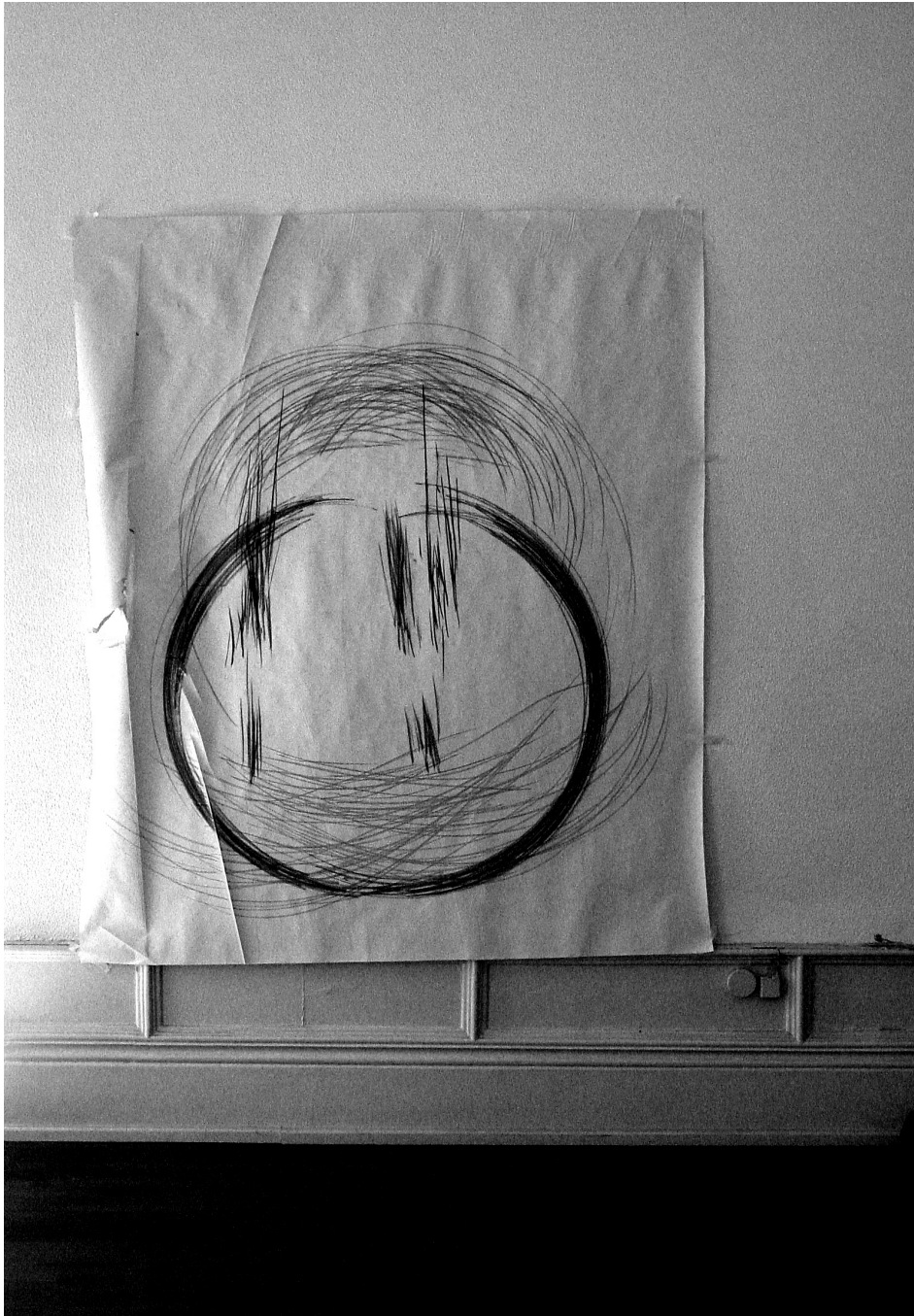
... não separável da própria vida, ... projectada nos seus próprios efeitos, ... uma das manifestações da vida.

Tal como refere Michael Rock, “the contemporary art. Translation is neither scientific nor artistic, translation reflects both the character of the contemporary as well as the individuality of the translator” (Michael Rock, 1996).

Desde o início, pretendia-se que esta tradução não caísse na tentação de se agarrar de forma literal ao original escolhido,



exp23 p36
pernas + intervalo



específico. O movimento existia no pensamento, criando-se sempre espaço para a surpresa e para o indeterminado: para o pé que rasga um pouco do papel, para a tinta que com o excesso de água escorre mais depressa, para o riscador que se parte no decorrer da acção.

exp35 p52
da mesma opinião



registo como a possibilidade de desdobramento do corpo e do pensamento, formando o seu duplo apesar de se tratar de uma tradução não literal, já que o registo não figura o corpo, mas permite o descodificar do seu movimento (seja o da sua acção, seja o do seu pensamento).

acção),

... movimento onde o espírito e o corpo são
... nam) porque o movimento do sentido
do do movimento: dançar é não “signifi-
dicar” significações ou coisas, mas traçar
qual todos estes sentidos nascem. No
entido torna-se acção (Gil, 2001, p. 46).

s e expressões seleccionadas,

... sivas experiências que se realiza-
m tirando: o material que se utiliza
... riza o movimento que surge,
... pende do movimento. O que foi
... o alterando uma das variáveis do
... adador utilizado, a viscosidade da
... movimento, quando são dois os
... sultados e a própria acção foram
Uma grande quantidade de formas
... mesmo movimento, dependendo de
... significantes como a dimensão do
... ua misturada na tinta. ►

Pretexto para o movimento: o tex

Depois de compreendido o espaço, e de disposto o papel de cenário no palco, receber o que iria desencadear o movimento da partitura ou uma espécie de raciocínio lógico, experiência para que não fosse perseguido pela ocupação ou manipulação dos vestígios do movimento tentaria existir o mais próximo do suporte e do material, tendo-se sempre por se gerar uma relação entre os elementos e que posteriormente se revelaria por factores indeterminados e inesperados.

Decidiu-se escolher uma narrativa a partir de uma a três palavras ou expressões para definir o movimento. Essas expressões, de espaço, de ritmo, da parte do corpo, da utilização poderia ser relativa à parte do corpo riscador ou que seria pintada, ou que seria

Assim, uma página do livro correspondia a uma página específica, que no final era como um capítulo, um fato que lhe estaria inerente. Quando terminassem, teríamos um novo livro, um novo capítulo, traduz o movimento que está subjacente.

Tratar-se-ia de um exercício de tradução, como refere José Gil (2001), de “palavras e de pensamentos em movimento” (2001, p. 10), a “tradução como um caso exemplar” (cit. por Molder, 1991, p. 275), esta f

não separável da própria vida
jectada nos seus próprios efei
uma das manifestações da vid

Tal como refere Michael Rock, "the cond art. Translation is neither sci translation reflects both the chara spirit of the contemporary as well a translator" (Michael Rock, 1996).

Desde o início, pretendia-se que esta tradução não caísse na tentação de se agarrar de forma literal ao original escolhido,

específico. O movimento existia no pensamento, criando-se sempre espaço para a surpresa e para o indeterminado: para o pé que rasga um pouco do papel, para a tinta que com o excesso de água escorre mais depressa, para o riscador que se parte no decorrer da acção.

Unificação dos movimentos

Com o pretexto para o movimento encontrado e com as instruções pensadas, a conjugação dos movimentos que começavam surgir seriam uma espécie de *patchwork*. José Gil refere que Merce Cunningham construía as suas coreografias, como *patchworks*: “com pedaços de movimentos provenientes de origens diversas e heterogêneas”, movimentos esses, que neste caso da residência, correspondiam então às palavras ou expressões do texto. A questão seguinte colocada por Gil seria: como é que tudo ganha um nexo?, respondendo:

séries diferentes ou divergentes de gestos efectuados pelo mesmo corpo num tempo único acabam por “se integrar”; o mesmo se passa com séries de movimentos e de notas musicais (ou até mesmo ruído); ou ainda com qualquer objecto estranho aos gestos, introduzido por acaso no meio de uma sequência dançada: depois de um certo tempo, obtém-se sempre uma continuidade de séries heterogéneas (Gil, 2001, p. 84).

Deste modo, os movimentos tornavam-se “formas enquanto passagens” (Molder, 1991, p. 189) e, como tal, o movimento nunca se esgotaria (como refere von Laban),

uma vez que se vai chegar a uma posição do corpo que desencadeia outros gestos e outras posições. A queda, a quebra do movimento que introduzirá outros movimentos pertence já ao seu começo (Gil, 2001, p. 14).

O que caracteriza o gesto dançado é precisamente o

facto de nunca ir até ao fim de si próprio. No movimento que o desdobra, retém-se, regressa sobre si e prolonga-se no gesto seguinte. Neste sentido, não tem contorno tem apenas um em redor, esquia-se dos seus próprios limites, escapa de si próprio (Gil, 2001, p. 108).

Parece ser isso que “lhe permite permanecer aquém da grafia: é falso dizer que o gesto desenha figuras no espaço” (Gil, 2001, p. 108), mas talvez o registo corresponda à possibilidade de assistir à marcação do gesto e o prolongamento possa ser feito também devido à possibilidade de o registar. Podemos então pensar o registo como a possibilidade de desdobramento do corpo e do pensamento, formando o seu duplo apesar de se tratar de uma tradução não literal, já que o registo não figura o corpo, mas permite o descodificar do seu movimento (seja o da sua acção, seja o do seu pensamento).

22 de Março: apresentação informal I

No dia 22 de Março, realizou-se no NEC uma primeira apresentação informal da residência que decorria. Foram convidadas algumas pessoas a assistir de áreas ligadas ao design, à dança e à performance. Este público era como testemunha daquela ocorrência, colocados junto ao lugar da máquina de filmar. As portas do número 164 da avenida Rodrigues de Freitas abriram-se e mostrou-se o processo, a acção, o movimento; mostrou-se o registo. Numa primeira experiência explorou-se a ideia de repetição do movimento, alternando a utilização de um riscador nas mãos e nos pés. Havia som, e as palavras seleccionadas daquela página do livro iam-se repetindo, fortalecendo uma vez mais a ideia de repetição, mas também dando indicações temporais para a realização desta acção.

Na segunda experiência, partes do corpo foram pintadas e havia também som que acompanhava a acção. Aqui o som foi utilizado por uma falta de confiança no silêncio, sentindo-se necessidade de o preencher.

No final das experiências ocorreu uma conversa e uma troca de impressões por parte do público que levantou algumas questões pertinentes que escapam quando se está demasiado envolvido num processo. Observadores exteriores que não são chamados de público ou espectadores, mas agentes activos, participantes, instigados para o debate e discussão.

Reflectiu-se sobre a existência de som. Aquele resultante da movimentação, dos pés arrastando-se no papel, do riscador ferindo o papel, da respiração, dos pingos de tinta, todos esses ruídos mereciam ser ouvidos e não abafados por uma música que acabava por não influenciar o movimento, servindo quase de música ambiente. O que aconteceria se se voltasse a uma experiência mais do que uma vez; se se sobrepusessem acções? Foi interessante perceber também que existia discrepância entre o movimento e o registo já que nem sempre um movimento é registado no papel: ou porque a tinta do corpo já secou, ou porque o riscador se soltou da mão deixando um movimento a pairar, ouvindo-se o silêncio, a pausa, ou porque num certo instante foi uma outra parte do corpo que não estava pintada que entrou em contacto com o suporte.

49 apresentação informal I NEC (2013)

50 Bruce Nauman
Bouncing in the corner no. 1
(1968)



Foi também chamada a atenção para o potencial existente num movimento mais minucioso, a importância da pausa e da desaceleração da acção. O que poderia resultar de uma preocupação com o detalhe do movimento? Como se encara a repetição de um movimento e o que significa?

Segundo Jill Johnston, a “repetição serve para reforçar o carácter discreto de um movimento, para o objectivar, tornando-o mais semelhante a um objecto” (Jill Johnston, cit. por Gil, 2001, p. 203). Também o registo de um tipo de acção repetida tem um impacto visual diferente. Nota-se o desgaste, percebe-se a passagem do tempo. Será importante notar que *repetição*, e tal como este exemplo demonstra, não significa reprodução, gerando-se sempre algo que é novo e que se distancia do original que se pretendeu repetir. Neste caso o registo pode não traduzir na totalidade o movimento que o gera, mas capta a sua *qualidade*: a da repetição.

Um artista que explorou a ideia de repetição foi Bruce Nauman. No seu trabalho,

the repetition of such simple actions had the potencial to force the viewer into his loop. Eschewing narrative, he opted for a type of repetition that could ruthlessly wear down the viewer, for engaging tension that would never be resolved (Schimmel, 1998, p. 91).

Em *Bouncing in the corner no. 1* assistimos a Nauman a deixar cair o seu corpo contra um canto do seu estúdio, voltando seguidamente a afastá-lo. Esta acção é repetida para a câmara fixa que assiste.

Também no final desta pequena apresentação questionou-se, em traços mais gerais, o que tinha acabado de acontecer. Teria sido uma performance? Uma coreografia? Um ensaio? Mais um dia de trabalho no atelier?

No final da apresentação distribuiu-se uma serigrafia por cada um dos presentes. Esta serigrafia apresentava a sobreposição de duas experiências diferentes já realizadas, gerando assim uma nova forma. A escolha desta técnica de impressão (a serigrafia) para o trabalho, relaciona-se com o facto de se pensar este método de impressão com um carácter performativo, onde existe também a ideia de repetição e onde o corpo e o seu movimento

estão envolvidos. Parece então fazer sentido pensar a serigrafia enquanto um outro método de produzir registo. No envelope onde a serigrafia seria entregue, encontravam-se as fotocópias das páginas do livro a que correspondiam aquelas experiências sobrepostas, onde estavam seleccionadas as expressões que tinham dado o mote para o movimento. Imagens de processo (os registos obtidos em duas experiências), transformadas em algo novo, num “produto finalizado”.

Esta partilha foi enriquecedora para o desenvolvimento do resto da residência. João Fernandes, relativamente às obras realizadas na segunda metade do século XX, que estiveram em exposição em *Off the wall* (2011, Museu de Serralves), chama à atenção para o facto de todas elas não terem sido realizadas para o público.

Foram feitas para outros artistas, para amigos, para um grupo muito pequeno de pessoas e isso era uma novidade, porque eles trabalhavam num momento em que o artista não produzia para um sistema de poder e de representação. Eles não produziam para o museu, para o príncipe, para a burguesia; produziam para os amigos, os colegas, os amantes... isso era uma espécie de parênteses na história da relação entre arte e sociedade” (Fernandes, 2011, p. 24).

Este foi também o modo como decorreu toda a residência. Uma “obra com carácter íntimo” (Iles, 2011, p. 25) estava a ser gerada e o seu processo de execução era partilhado com amigos e pessoas que poderiam contribuir significativamente para a evolução do trabalho e para o nosso crescimento individual. ►

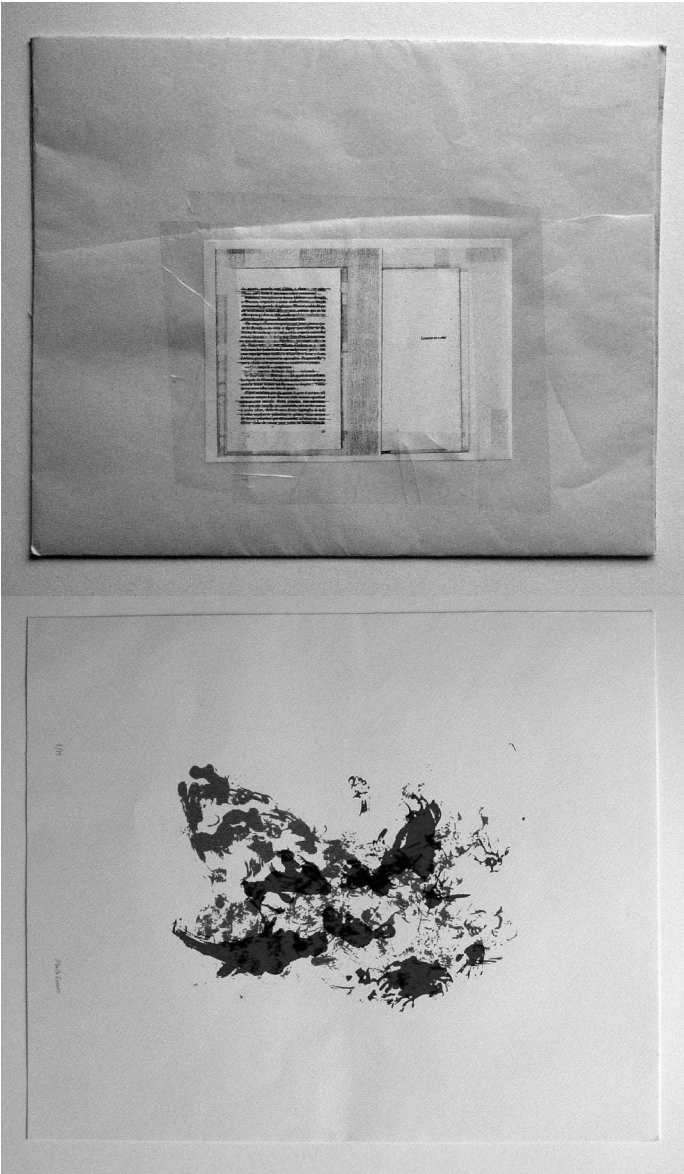
Na segunda fase da residência, realizaram-se menos experiências, mas tentou-se pensar em algumas das questões levantadas no primeiro momento de apresentação. O suporte, o papel, era encarado como um desafio e novos jogos começaram a surgir. Fizeram-se experiências com mais uma pessoa envolvida, teve-se atenção ao tempo e à pausa. A ideia de repetição e de sobreposição continuou a estar presente.

Falando sobre a sobreposição citamos, uma vez mais, José Gil que nos diz:

é a sobreposição dos movimentos e a quase-articulação do corpo que explicam (esta) multiplicação do gesto. Porque o equilíbrio produtor de movimento (equilíbrio meta-estável) se apoia na sobreposição, criadora de tensão e intensidades (Gil, 2001, p. 93).

Gil fala-nos aqui sobre a sobreposição dos movimentos, contudo talvez possamos pensar também a sobreposição dos registo, entendendo-a como a evidência visual da multiplicação do gesto. Tal é visível na serigrafia entregue na primeira apresentação e numa experiência realizada na segunda etapa da residência, onde se voltou a um mesmo registo várias vezes.

51 registo
serigráfico (2013)



12 de Abril: apresentação informal II

Para um segundo momento de apresentação pensou-se realizar apenas uma exposição dos registos que se tinham obtido. Contudo, pareceu importante realizar mais duas experiências com a presença de um olhar exterior, confrontando algumas questões que tinham sido levantadas na primeira apresentação.

Este outro momento teve como designação *Estúdio aberto no NEC* e intitulou-se de: *Work in progress, work in process, work is process, progress is process, process is progress, process is process, work processes progress, process progresses work....* Um jogo de palavras que deveria fazer pensar o conceito de *processo*, aceitando-o, tornando-o visível e pensando-o como gerador de novas situações que permitem o desenvolvimento do trabalho numa determinada direcção, evocando a ideia de metamorfose. Ao mesmo tempo, esta perspectiva é confrontada com várias outras como *processo é processo* ou *trabalho é processo*, dando a ideia mais uma vez do “processo e o acontecimento como práticas centrais” (Pelzer, 2004, p. 23), aceitando tudo o que acontece no espaço de tempo em que decorre.

Desta vez não existiu som, apenas ruído da movimentação e de um projector. Numa primeira acção, explorou-se uma vez mais a ideia de repetição, mas também do silêncio e da pausa. Num segundo momento, a imagem do projector foi deslocada para incidir sobre o corpo que executava a acção. Para além de se pretender evocar a ideia de memória (a imagem vinha por trás dos visitantes, na mesma posição que a máquina de filmar), a intenção seria uma vez mais a de sobrepor os vários tipos de registo (o registo-filme projectado sobre o registo resultante da acção).

No final, mais uma vez se pediu aos participantes que comentassem o que tinham acabado de ver e novamente algumas questões surgiram que fizeram repensar a acção que decorrera. Este momento parecia mais preparado, mais pensado, mais idealizado como uma apresentação de facto. Isto fez com que algumas das pessoas presentes comesçassem a questionar se se trataria de um momento informal, como na primeira vez ou se, por outro lado, o caminho das artes performativas tinha sido abraçado. Neste último caso, se tal fosse a opção, necessitaria de se repensar algumas variáveis, como a iluminação do espaço, a projecção sobre o corpo e mesmo o decorrer das acções executadas.

Gerou-se a dúvida se aqui já se deveria falar de *espectador* ou de *testemunha*, como aconteceu mais no primeiro momento aberto ao público.

Para terminar, foi distribuído por cada um dos participantes um pequeno livro que continha uma nova série de experiências. Contudo, neste caso, apenas se utilizou o movimento da mão e do braço, o único material explorado foi a grafite, e todas as experiências tinham exactamente a mesma duração: um minuto. O espaço, desta vez, estava circunscrito a uma folha da dimensão do livro *Os cavalos também se abatem*, e manteve-se a lógica do mote para o movimento: a escolha de uma palavra ou expressão do livro. ►

Calendário: coro de vozes

A convite do Núcleo de Experimentação Coreográfica, participou em Junho de 2013 no projecto *Calendário*,

que procura celebrar a criação artística em cada dia, assinalando datas significativas no campo da dança e performance, escolhidas por artistas, programadores, investigadores e públicos (Rocha, 2013).

O objectivo é a recolha de depoimentos que possibilitem traçar uma “história da dança” a partir dos seus agentes. Este projecto teve, até ao momento, duas etapas distintas: a primeira foi realizada por correspondência; e a segunda, apresentada na 10ª edição do *Serralves em festa* (2013), intitulou-se *Coro de Vozes*, e resultou numa instalação sonora fruto dos contributos de vários intervenientes,

abrindo uma nova fase na construção de uma memória colectiva sustentada em experiências pessoais de relação com a actividade que se produz no campo da dança e da performance (Rocha, 2013).

Cada participante deveria, em primeiro lugar, seleccionar uma data que fosse significativa para si a nível pessoal e/ou profissional e relacionada com a dança ou performance, para que depois a narrasse ficando gravada para a posterior utilização na instalação.

A data escolhida foi 15 de Março de 2013, data do início da residência 6x6 no NEC. Em vez de descrever a experiência, narrar os acontecimentos ou tentar explicar o significado que todas as acções realizadas tiveram, optou-se por realizar uma nova acção onde o que ficaria registado dela seria não o seu registo visual, mas um registo sonoro.

Novamente falamos de registo do registo e da ideia da tradução de uma experiência realizada num meio para um outro (como antes se fez entre a palavra e o movimento). Deste acontecimento, desta acção, existe a gravação sonora e apenas uma fotografia que confirma a veracidade da sua execução. Existe também o registo num fragmento de um papel de cenário, sendo difícil recuperar o movimento que o originou.

No final, a instalação criada conjugava e sobrepunha as diferentes vozes dos participantes, as suas experiências e pensamentos. Da unidade construiu-se um todo. •

52 *Calendário:*
coro de vozes
(2013)



< II5.3 > síntese

A residência realizada no Núcleo de Experimentação Coreográfica teve uma importância significativa no desenvolvimento deste trabalho. Se por um lado veio gerar inquietação, dúvida, ansiedade, por outro, veio dar a certeza que seria possível percorrer este caminho de cruzamentos entre o design e a performance, encarando o registo como a base dessa ligação.

Os momentos de “encontro, confronto e troca” de que nos falavam Fernanda Eugénio e João Fiadeiro, confirmaram uma das questões deste estudo ao comprovarem a importância do processo no desenvolvimento de um trabalho, e ao demonstrarem efectivamente a possibilidade desse mesmo processo ser autónomo e gerar-se sem um objectivo específico e determinado à partida, mas existindo pela instigação do “não saber” e de aceitarmos isso.

Os registos encontrados, únicos, contam a história da narrativa escolhida mas também a história do movimento subjacente, das acções desenvolvidas por nós, das opções tomadas pelo caminho.

Emílio Remelhe refere que

o desenho funciona como o registo físico dos gestos mais íntimos de um artista, faculta-nos enquanto observadores, a possibilidade de recuperar o mapa da sua realização; pelo acesso que nos permite, na observação, à experiência física do autor: nomeadamente através do factor temporal, que assiste à sua construção e ao mesmo tempo permite rever essa construção (Remelhe, 2007, p. 103).

Devemos distanciar-nos do termo *desenho*, mas interessa reflectir sobre o modo como os registos encontrados no NEC, correspondem a esse mapa que possibilita recuperar ou notar alguns dos movimentos que os originaram. Os registos realizados servem como um sinal de movimento na ausência da nossa figura, deixando uma espécie de traço fantasmagórico da presença. José Gil, como referimos anteriormente, refere que o gesto dançado “não tem *contorno* tem apenas um em-redor, esquiva-se dos seus próprios limites, escapa de si próprio”. Talvez também assim seja o pensamento, o movimento e o registo. Elementos sem limite, sem um contorno definido, sendo forma sem restrição mas em constante metamorfose, lidando não com a rigidez de uma barreira limitativa, mas surgindo num em-redor de si mesmo. •

Nesta secção da dissertação procurámos através de exemplos, casos de estudo e experiências, reflectir sobre a relação entre o design gráfico e a performance. Para além de partilharem a mesma dificuldade em serem definidos e terem em comum alguns termos que os caracterizam (como efémero, colaboração e audiência), falamos brevemente do modo como pode ser encontrada um novo idioma passível de ser utilizado pelo designer gráfico a partir de uma prática performativa.

Mencionamos também a Bauhaus, fazendo-lhe referência como tendo sido uma instituição de ensino que privilegiava um ensino *indisciplinado*; um ensino formado pela sobreposição e e contri-buição de disciplinas (talvez apenas aparentemente) diferentes.

Será também altura para realçar a importância que o *workshop* realizado na ESAD com Russell Bestley teve para o desenvolvi-mento desta dissertação, podendo mesmo considerá-lo como um ponto de partida para as questões que motivaram o caminho que acabou por ser seguido, aparecendo aí a ideia do registo en-quanto o elemento de ligação entre as duas disciplinas em causa. Também a residência no NEC foi lugar para dar continuidade às inquietações que surgiram no *workshop*, ao mesmo tempo que envolvemos o nosso próprio corpo e o nosso próprio registo. •









Desenvolver
um problema
não quer dizer
resolvê-lo:
pode significar
apenas
esclarecer-lhe
os termos de
modo a tornar
possível uma
discussão mais
aprofundada.
Umberto Eco

Neste estado III, retomaremos as experiências e os registos elaborados na Residência 6x6 no Núcleo de Experimentação Coreográfica (NEC) e pensaremos sobre eles com uma perspectiva crítica, acreditando poderem corresponder a um caso da evidente relação entre a performance e o registo.

Às experiências realizadas chamaremos de grafia, encarando-as como uma escrita que surge enquanto elemento de ligação entre a performance e o registo. Esta grafia será, por sua vez, relacionada com aquela que é produzida no design de comunicação durante um processo de procura e investigação e da qual já tratámos no estado I deste estudo.

A grafia que se gera durante uma actividade performativa será comparada com outra que surge também nas áreas da performance e da dança, mas com intenções diferentes. Enquanto a primeira, como aquela gerada nos registos do NEC, surge em simultâneo com o movimento através da inscrição num suporte, a outra forma de escrita, aparece enquanto antecessora de um movimento que ocorrerá no futuro, antecipando-o e projectando-o. Estes dois modos de grafar o movimento (um durante, outro antes) são formalmente diferentes, mas encararemos ambos como sistemas de notação do movimento e do pensamento.

Aproveitaremos para perceber em que medida o registo, seja através desta grafia, seja através de imagens que documentam uma acção, corresponde à possibilidade de prolongar o efémero – condição da performance, do movimento e do pensamento – evidenciando-se a importante relação que mantém com a memória daquele que traça, desenha, escreve; daquele que vê assegurando o prolongamento do seu movimento e do seu pensamento.

Por último, e tendo como base um artefacto, um objecto-registo que foi sendo realizado ao longo desta investigação, procuraremos evidenciar, uma vez mais, o modo como este processo garante o grau performativo do design. •



Encaramos estas experiências como prolongamentos de corpos e das suas acções, permitindo gerar um novo espaço: um espaço que parece corresponder à possibilidade de desdobrar o corpo, produzindo um duplo (noção que já mencionámos no estado II) de uma parte à partida inacessível de si, podendo-se encarar o registo enquanto meio de olharmos para nós próprios; tal como pensamos ser essa a qualidade daqueles elaborados pelos designers. •

54 registo NEC
(2013)



registo enquanto
intenção de
grafar (dar forma
por escrito a),
notar (tomar
nota de; fazer
um apontamento
de; marcar;
assinalar) e
anotar (fazer
anotações em),
pensando todos
estes verbos com
uma ligação ao
design gráfico
(gráfico: que
é referente
à grafia)

Talvez os registos realizados no NEC, tal como aqueles realizados pelos designers gráficos, possam ser pensados como extensões do corpo, como é considerada a escrita: algo que permanece após a ausência daquele que inscreveu num determinado espaço, seja numa folha de papel de cenário de grandes dimensões ou uma folha com um tamanho bastante inferior, facilmente transportável como aquelas coleccionadas nos *sketchbooks* dos designers. Assim, em ambos os casos, podemos falar de uma grafia que é inscrita através de um gesto (de maior ou menor amplitude, com um propósito mais ou menos claro) que deve ser vista como uma forma activa de representação de algo, entendendo-a não como “uma má cópia ou uma deficiente transcrição da palavra”(Lupton & Miller, 1999, p. 4, tradução livre), mas encarando esta escrita como algo que “invade o pensamento e o discurso, transformando os reinos sagrados da memória, do conhecimento e do espírito” (Lupton & Miller, 1999, p. 4, tradução livre).

Ellen Lupton e Abbott Miller em relação à escrita, encaram-na também como uma extensão do corpo, e referem: “like a chair supporting the human skeleton, writing supplements the body’s capacity to speak: it is permanent rather than ephemeral, it withstands movement in place and time, and it remains readable in absence of its author” (Lupton & Miller, 1999, p. 50).

A propósito dos registos do NEC falámos de grafias que surgem durante uma actividade performativa. Contudo, e pensando especificamente na área da performance e da dança, existem outro tipo de grafias que tomam de empréstimo uma intenção subjacente àquelas produzidas pelos designers, que surgem de forma a antecipar, a projectar um movimento, uma acção ou uma tarefa. As partituras criadas para Happenings, os scores do grupo Fluxus ou os sistemas coreográficos na dança, são alguns exemplos a que nos iremos referir.

Neste ponto chamamos a atenção para o registo enquanto intenção de grafar (dar forma por escrito a), notar (tomar nota de; fazer um apontamento de; marcar; assinalar) e anotar (fazer anotações em), pensando todos estes verbos com uma ligação ao design gráfico (gráfico: que é referente à grafia). •

estes registos funcionam como uma "ferramenta de comunicação" que graficamente evidenciam a interacção entre diversos elementos

55 John Cage
partitura para
4'33'' (1952)

56 Allan Kaprow
partitura para
18 Happenings
in 6 parts (1959)

Como refere Halprin, “the designer of a Happening catalyzes actions in certain directions, but does not determine what precisely emerges” (Halprin, 1969, p. 30).

Estes registos funcionam como uma “ferramenta de comunicação” (Laurenti, 1994, p. 86, tradução livre), que graficamente evidenciam a interacção entre o meio em que decorre a acção, as pessoas e outros elementos que estejam presentes nesse espaço de ocorrência. Planeiam e projectam o acontecimento e transmitem informações relativas a tempo, espaço e movimento. Anotações que nos falam de corpos e das suas futuras modificações ao longo de uma linha cronológica e espacial, onde estes não surgem representados mas onde as suas acções estão registadas como correspondendo aos mapas dos caminhos que esses corpos irão percorrer. Se os mapas encontrados nas experiências do NEC correspondem a uma grafia gerada no momento em que o movimento se concretiza traduzindo o seu mapeamento no espaço, a grafia de Kaprow (mais próxima graficamente de alguns dos registos dos designers gráficos e menos abstracta que os registos do NEC) corresponde ao mapa que irá guiar essa viagem e, por isso, antecipa-a. O registo como projecto, como evidência de um processo e de uma viagem que é percorrida, não estando, por isso, livre dos sobressaltos e acontecimentos inesperados que possam surgir (tal como acontece com as inscrições elaboradas pelos designers e estudadas no estado I deste trabalho). ►

< III3.1 > performance

No domínio da performance, conseguimos apresentar alguns exemplos onde o registo enquanto grafia assume um papel importante no planeamento daquilo que será a acção a concretizar.

Estes escritos correspondem a representações gráficas criadas por aquele que idealiza o acontecimento e dirigem-se a ele próprio e/ou aos eventuais performers que irão executar as acções pensadas por si. A escrita na performance, ao contrário de uma parte da escrita em dança (de que falaremos mais à frente neste trabalho), não parte do princípio da eternização do movimento para posteriores execuções/reproduções (até porque tal iria condicionar a própria ontologia da performance), mas resulta normalmente num conjunto de formas gráficas que se reúnem sob a forma de instruções, tarefas, que determinam deslocações ou acções, coreografando os corpos no espaço mas não regendo por completo as movimentações do performer.

No final dos anos 50, em Nova Iorque, começou a surgir um novo tipo de trabalho que consistia em pequenos textos em forma de instruções, propondo uma ou mais acções (Kotz, 1995, p. 54). Frequentemente intitulados de *event scores* ou *word pieces*, representavam uma resposta ao trabalho que John Cage teria começado no início da mesma década.

Cage, compôs em 1952, a sua conhecida e silenciosa 4'33", “uma peça em três movimentos durante os quais nenhum som é produzido intencionalmente e que prescindia da intervenção do músico” (Goldberg, 2012, p. 157). Para esta obra, Cage criou uma partitura com um conjunto condensado de números e palavras escritos à máquina (isto na primeira versão publicada) inaugurando, como refere Liz Kotz, “the model of the score as an independent graphic/textual object, inseparably words to be read and actions to be performed” (Kotz, 1995, p. 57).

Em 1959, na Reuban Gallery em Nova Iorque, Allan Kaprow (que estudou pintura com Hans Hoffman e composição musical com John Cage) apresentou aquilo que viria a ser considerado um dos primeiros Happenings – *18 Happenings in 6 parts*. Apesar de originalmente ter surgido nessa cidade e explorado por artistas como Kaprow, Jim Dine, Red Grooms, Claes Oldenburg e Robert Rauschenberg, o termo *Happening* rapidamente se

propagou internacionalmente (Shimmel, 1998, p. 58) e correspondeu ao anulamento das fronteiras entre “objecto, instalação e performance” (Schimmel, 2008, p. 9, tradução livre) onde era incentivada a participação da audiência e se relegava o seguimento de uma narrativa convencional.

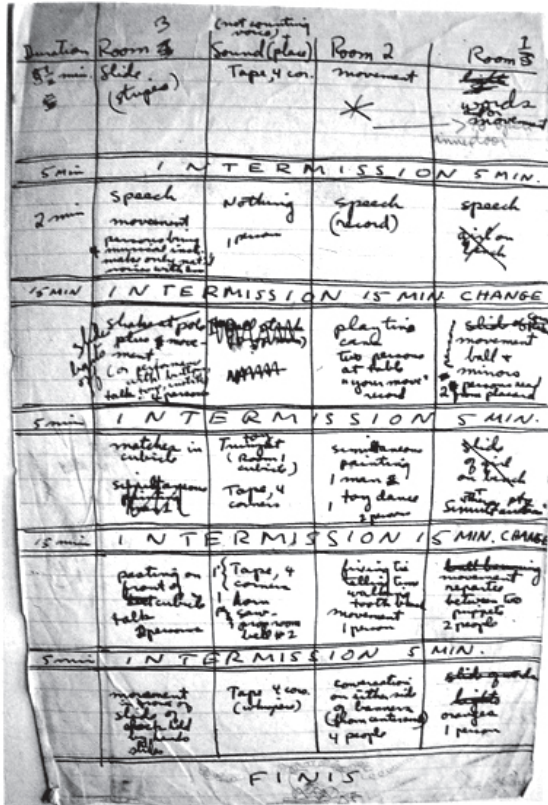
Esta performance estava dividida em seis partes e cada uma incluía três Happenings, sendo aos espectadores pedido que seguissem algumas instruções que lhes foram previamente fornecidas e que deveriam cumprir até soar uma campainha que indicaria o final de cada etapa. Ao público cabia também imaginar o que significariam aqueles “eventos fragmentados” (Goldberg, 2012, p. 162), pois Kaprow advertira que “as acções não terão nenhum sentido muito claro para o artista” (Kaprow, cit. por Goldberg, 2012, p. 162). Do mesmo modo, o termo *Happening* “não tinha significado: pretendia-se que indicasse algo espontâneo, algo que acontece por acaso” (Goldberg, 2012, p. 162) e corresponderia a um evento que, segundo Kaprow, só poderia ser apresentado uma única vez.

Para este Happening os performers tinham memorizado os registos e as marcações de tempo indicadas com precisão por Kaprow, “de modo que cada sequência de movimentos era mantida sob controlo rigoroso” (Goldberg, 2012, p. 162).

No livro *Creative process in the human environment*, Lawrence Halprin refere que

in the happening, simple directions are given, a place is chosen for the event, and (sometimes) props are used. What transpires, however, is largely the result of the participants’ own input and interaction, since the event is, in most instances, not overly structured (Halprin, 1969, p. 30).

Apesar de não estar minuciosamente estruturado, Kaprow registou e coreografou vários elementos desse acontecimento: o movimento dos corpos, os *flashes* das luzes, os sons que deviam ser ouvidos, as projecções de *slides* e filmes (Schimmel, 2008, p. 14). Quem pensa o Happening estabelece certos parâmetros que guiam o desenvolvimento das acções sendo que, e apesar de existir um *score* para o evento como um registo que lhe está inerente, existe espaço para o inesperado e para a improvisação.



Fluxus refere-se a um conjunto de diversos artistas e compositores que começou a surgir nos anos 60, tendo sido o termo criado em 1961 por Georges Maciunas, onde se esbatiam as fronteiras entre a arte e a vida.

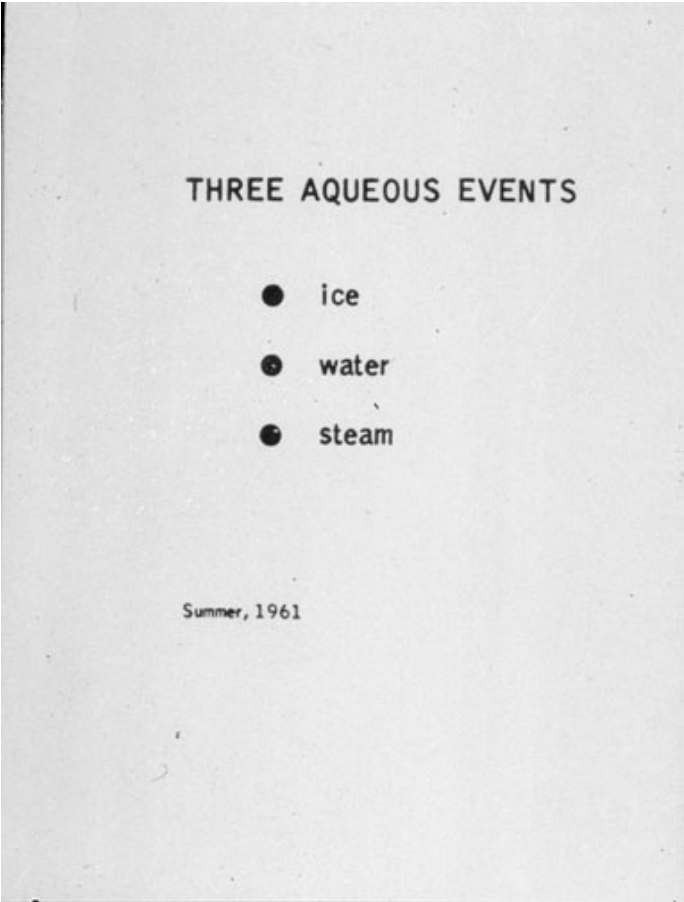
Em 1993, Owen F. Smith, no seu ensaio Fluxus: a brief history, refere que

Maciunas used the actual dictionary definition of flux as part of the definition of Fluxus: ‘Act of flowing; a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream: a continuous sucession of changes’. Defined in this way, as a continually shifting process, contradictions that were inherent to all Fluxus activity and ideology became a natural part of its impulse (Schimmel, 1998, p. 71).

Os artistas Fluxus como Maciunas, Nam June Paik, Georges Brecht, Yoko Ono, entre outros, frequentemente criavam objectos e performances que questionavam o modo de produção artística, tendo como base a ideia de que “tudo pode ser arte e que qualquer um a pode fazer” (University of Michigan Museum of Art, 2012), sendo que, as actividades deste grupo, dependiam quase sempre da participação do espectador que deveria completar e participar na obra que lhe seria mostrada e envolvia “concertos públicos, festivais e a disseminação de publicações e antologias que incluíam registos elaborados para música electrónica, performances e outros eventos efémeros” (Corris, 2009, tradução livre).

O membro do grupo Fluxus, Georges Brecht, por exemplo, ficou conhecido pelos seus eventos que, segundo Paul Schimmel consistiam em “instructions written as musical scores that could be performed by anyone” (Schimmel, 1998, p. 71), tendo sido *Three aqueous events* (1961) um das suas peças mais conhecidas. O registo para esta acção consistiu numa partitura onde estavam presentes em forma de lista as palavras *ice*, *water* e *stream*.

57 Georges Brecht
partitura para
Three aqueous events (1961)



58 *Cut piece*



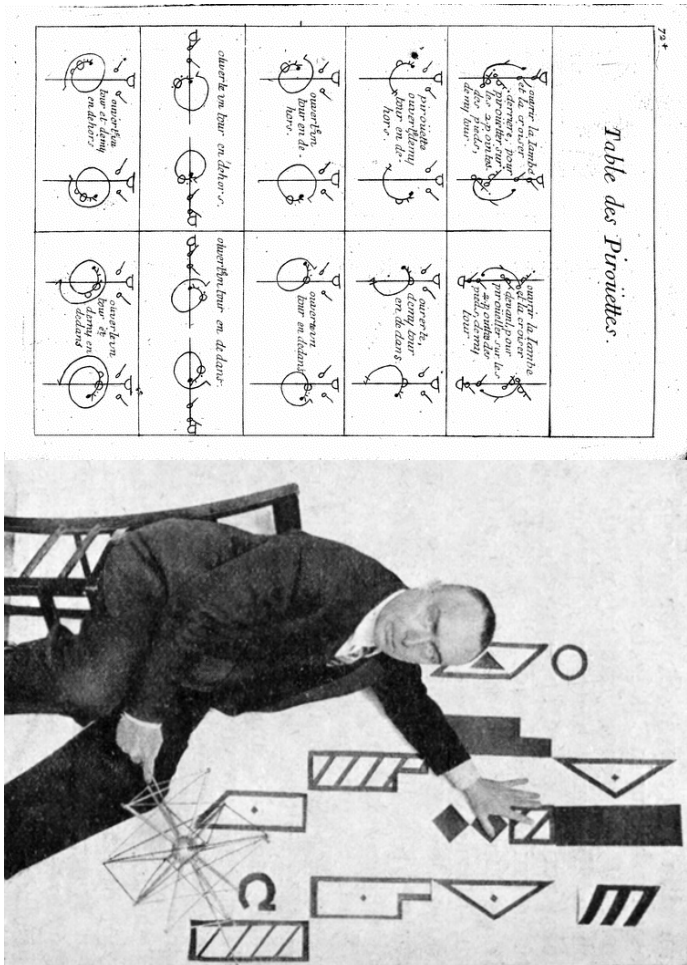
Cut piece de Yoko Ono, criada em 1964, assentava também na utilização de uma partitura escrita por Ono permitindo que esta peça fosse realizada múltiplas vezes, em vários locais e por diferentes performers que “assumiam o seu roteiro” (Bouger, 2011, p. 47).

A propósito de uma exposição realizada em 2008 no Museum of Contemporary Art Roskilde, intitulada Fluxus scores and instructions, podemos ler: “some are scores in the traditional musical sense, some are instructions for events or performances, some describe set-ups for situations or installations, and some are the work itself – that is, the concept”.

Tanto a elaboração dos Happenings como as acções Fluxus, eram pautadas por registos gráficos que funcionavam como dispositivos condutores dos movimentos dos performers sem, contudo, haver uma restrição ou uma predeterminação do que iria ocorrer num determinado espaço e tempo. No caso dos Happenings a grafia que planeava o acontecimento não teria que se preocupar quanto à sua legibilidade futura, já que, a intenção seria que se tratasse de um acontecimento único; a grafia dirigia-se ao criador do Happening e aos performers que eventualmente participariam. No grupo Fluxus o mesmo não acontecia e a legibilidade seria um factor importante, já que o roteiro existia para que outros o pudessem executar mesmo na ausência daquele que o pensou e criou. Apesar da leitura da partitura resultar, possivelmente, em modos de fazer diferentes consoante a interpretação do que ousa seguir o caminho lá descrito, o objectivo era a repetição da intenção do acontecimento. •

59 Raoul-Auger
Feuillet

60 Rudolf Laban



cada partitura,
cada registro tem
características
particulares
daquele que
escreve

< III3.2 > dança

Durante muito tempo pensou-se ser possível a dança adotar o modelo da música, “prolongando-se num *objecto escrito*” (Imschoot, 2005), sendo assim igualmente capaz de sobreviver ao seu curto tempo de vida e “construir uma base mais sólida para a sua história” (Imschoot, 2005). Tal como refere Myriam Van Imschoot, “talvez as performances continuassem a desaparecer, mas graças a símbolos cripticos da notação as peças de dança poderiam ser reanimadas numa série perpétua de res-surreição” (Imschoot, 2005). Existindo antes da dança, a escrita surge com uma função dupla: “torna o corpo do bailarino num meio para trocas temporais e cura a situação de certa forma embaraçosa da dança de sempre se perder a si mesma quando é executada” (Lepecki, 2004, p. 125, tradução livre).

A partir do século XVII, começaram a circular alguns sistemas de notação como os desenvolvidos por Pierre Beauchamps, Raoul-Auger Feuillet e, já no século XX, o sistema criado por Rudolf Laban (Imschoot, 2005).

Estas grafias começaram a existir antes da execução de qualquer movimento ou sem a presença de um corpo, sendo que se perce-bia que *presença* e *corpo* não seriam noções necessariamente iso-mórficas; uma não implicaria necessariamente a outra (Lepecki, 2004, p. 3). Como refere André Lepecki:

the early French academicians were bound to Raoul-Auger Feuillet’s notation method (systematized with his influential Chorégraphie ou l’art décrire la danse, pas caractères, figures et signes démonstratifs (first published in 1699)). With this notation code, dances could be created even without the presence of a moving body. Laurenti describes how, in the twentieth century, “the city’s dancing masters are shut up in a room with paper, writing desk, ‘mathematical case, etc.,’ as if for a written examination; they compose choreographies (...) which are then sent to Paris to be judged and classified by the Academy; only afterwards comes the practical test, or ‘execution’.” Inscription preceded dancing; the space of writing prefaces the performance of the steps” (Lepecki, 2004, p. 126).

Contudo, a normatização do movimento e a sua tradução num sistema único e universal (como acontece na música) não foi totalmente implementado, surgindo assim na dança registros com características muito diferentes, mas com intenções comuns: notar o movimento.

No artigo *Time, motion, symbol, line*, escrito por Jonathan Burrows para a Eye Magazine, podemos ler que “a escrita da dança corresponde mais à excepção do que à regra, sendo que a impossibilidade de a anotar é referente à qualidade desta forma artística” (Burrows, 2000, p. 30, tradução livre). A dança pode continuar a reinventar-se, sempre preocupada com a autenticidade do momento e sempre livre da sua própria história. Contudo, coreógrafos e bailarinos sentem a necessidade de gravar os seu trabalho, de encontrar uma forma de ler e escrever o movimento no tempo e no espaço (Burrows, 2000). “The results are private but often beautiful code” (Burrows, 2000, p. 30).

Assim, cada acto de coreografar, de grafar o movimento, parece corresponder à tentativa de criar uma linguagem do corpo e cada coreógrafo tem uma forma individual de a comunicar. “Dance-makers will use whatever is at hand that enables the translation of sensation, ideas or feeling into movement, and that helps communicate and record the work” (Burrows, 2000, p. 30).

Coreografar, hoje, pode não significar a concepção de um bailado ou a escrita de atitudes, passos ou poses dos bailarinos e, como tal, facilmente percebemos porque sistemas coreográficos hoje são formalmente diferentes daqueles criados por Feuillet e Laban, tendendo não para a universalidade no movimento, mas para a análise da especificidade que se procura através dele. Será então de salientar a particularidade da escrita de cada indivíduo que tenta grafar o movimento. Cada partitura, cada anotação, cada registro, tem características particulares daquele que escreve e que, através de palavras ou pequenos esboços, repleta os seus pedaços de papel de construções normalmente privadas, complexas, intrincadas e, por vezes, codificadas. Registos gráficos, crípticos, coreográficos, registros instrutores, que funcionam como cartografias “não de um território físico, ou de uma soma disparatada de objectos, mas a cartografia metafísica” (Guerreiro, 2013, p. 31, a propósito do livro *Atlas do corpo e da imaginação* (2013) de Gonçalo M. Tavares), aquela que é relativa ao indivíduo e ao seu próprio registro, ao seu próprio pensar, ao seu próprio movimento.

Nesta altura parece pertinente clarificar o conceito de *coreografia* tentando demonstrar em que sentido é aqui utilizado. A palavra coreografia deriva de duas palavras gregas: *khoreía*, (dança) e *gráphein* (escrever).

Se o termo for abordado criticamente, é percebido o modo como *coreografia* cria à sua volta uma constelação complexa de conceitos que, nas últimas duas décadas, geraram os principais debates e discussões na teoria da dança e da performance (Lepecki & Allsopp, 2008, p. 1). Segundo Susan Leigh Foster, o termo coreografia actualmente é utilizado de formas muito diversas e não serve simplesmente para estruturar o movimento dos seres humanos.

Choreography can stipulate both the kinds of actions performed and their sequence and progression. (...) Sometimes designating minute aspects of movement, or alternatively, sketching out the broad contours of action within which variation might occur, choreography constitutes a plan or score according to which movement unfolds. Buildings choreograph space and people’s movement through them; cameras choreograph cinematic action; birds perform intricate choreographies; and combat is choreographed (Foster, 2011, p. 2).

Na citação anterior, é importante salientar a utilização dos conceitos sequência e progressão associados àquilo que é considerado ser coreografia. Segundo Maria Filomena Molder, “pela progressão é mostrada, tanto a espacialidade própria da metamorfose, como a intensificação inerente ao processo temporal” (Molder, 1991, p. 231). No caso do movimento, a progressão é gerada pela metamorfose das “formas enquanto passagens” (Molder, 1991, p. 189) do corpo que se sucedem e que se geram a si mesmas no decorrer de um período de tempo. Talvez por isso nos fala José Gil de uma “coreografia do tempo, como avesso da coreografia do movimento” (Gil, 2001, p. 202). No design gráfico, e como foi já amplamente explorado no estado I, os registos gerados pelo designer numa etapa processual inicial, parece haver uma constante adequação do pensamento à forma e da forma ao pensamento (sendo os registos gerados mediadores do entendimento entre essas duas parcelas) podendo, por isso, ser também entendidos como formas transitórias que se sucedem e progridem no decorrer do tempo e que evidenciam a metamorfose do pensamento. ►

63 Lucinda Childs
(1975)

64 Anne Teresa de Keersmaeker
(1989)

65 Merce Cunningham (1958)

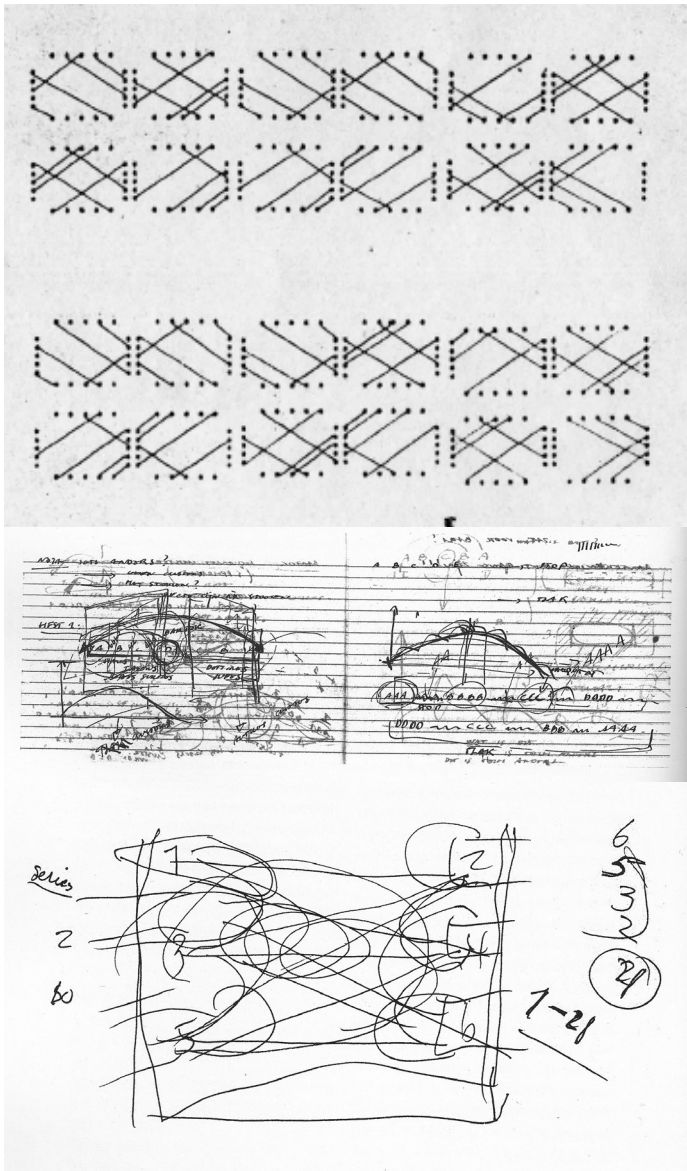
66 Trisha Brown
(2003)

< III3.3 > síntese

Em forma de síntese e de modo a evidenciar a diferença entre um tipo de registo gerado no presente de uma acção ou aquele que traça o seu futuro, apresentamos aqui algumas considerações.

Em primeiro lugar seria importante notar que a elaboração destes registos isto é, a concretização destas grafias, deve ser vista como tratando-se de uma operação entre o movimento e o movimento do pensamento, evidenciando-se o modo como correspondem a uma escrita específica e dotada de características particulares. Ambas podem ser consideradas sistemas de notação do movimento já que permitem notá-lo, anotá-lo, apesar de formalmente distintas.

Esclareceremos, em primeira instância, os registo elaborados previamente, isto é, aqueles que antecedem o movimento. Tomemos como exemplo os registos coreográficos de Laban ou os scores do grupo Fluxos que correspondem de facto a uma escrita que pretende antecipar o movimento e são combinações gráficas que, quando lidas por alguém que as saiba interpretar, são traduzidas num movimento que está subjacente às partituras criadas. Ou pensemos os desenhos de Lucinda Childs, Anne Teresa de Keersmaeker ou Merce Cunningham que não assentando em símbolos crípticos universais ou palavras facilmente traduzíveis em acções, surgem enquanto meio de registar o movimento, algo que se passou e que não se quer esquecer, e que antecipam movimentos futuros (partindo do princípio que essas notas não são abandonadas mas utilizadas para a criação de algo que lhes sucede). Assim, falamos de registos que parecem relatar o movimento do pensamento numa primeira instância (a mão que regista o pensamento) e que nos falam de um movimento futuro que poderá ocorrer da leitura do que foi previamente inscrito. Deste modo, o ponto de partida é uma partitura que foi construída sem implicar necessariamente um corpo que teste os movimentos ou que se mova por si só. O percurso é da grafia para o gesto e os registos funcionam como a possibilidade de realizar novamente o movimento estando garantido o seu resgate da memória Neste ponto observamos que registos como os de Laban que têm como intenção uma universalidades dos símbolos e, por isso, uma universalidade do movimento têm uma maior visibilidade do que aqueles criados por coreógrafos como Childs ou Keersmaeker que, tal como



0 I II III 0

uma escrita
que reflecte
o corpo e o
pensamento
daquele que
se move
e que,
na execução
da sua acção
vai optando
por caminhos
a seguir

os designers, utilizam esses registos para si ou para comunicar algo a um número limitado de pessoas, sendo considerados registos pessoais que se guardam em cadernos e gavetas.

Nos outros tipos de registos, aqueles que ocorrem no momento em que o movimento é realizado e que inscreve na superfície a sua movimentação, como é o caso dos registos elaborados no NEC ou os desenhos produzidos por Trisha Brown a partir de 1999, o percurso é feito do gesto para o gráfico, sendo que do movimento obtemos o registo, ficando marcado o próprio movimento. Contudo, a recuperação do movimento *original* através da visualização unicamente daquela escrita não está garantida. No decorrer dessas acções, nem todo o corpo toca na superfície, a viscosidade da tinta pode não permitir o seu arrasto no papel: nem todas as etapas do movimento ficam registadas, nem sequer é possível o registo de todas as dimensões do corpo (por oposição ao sistema de Laban), factores que dificultam a sua recuperação. Como refere Jonathan Goodman em relação aos registos de Trisha Brown: “while there is a direct connection between Brown’s dances and the marks she makes on paper, the relations between the two are resolutely abstract – we cannot reconstruct the dance from the mark alone” (Goodman, 2012).

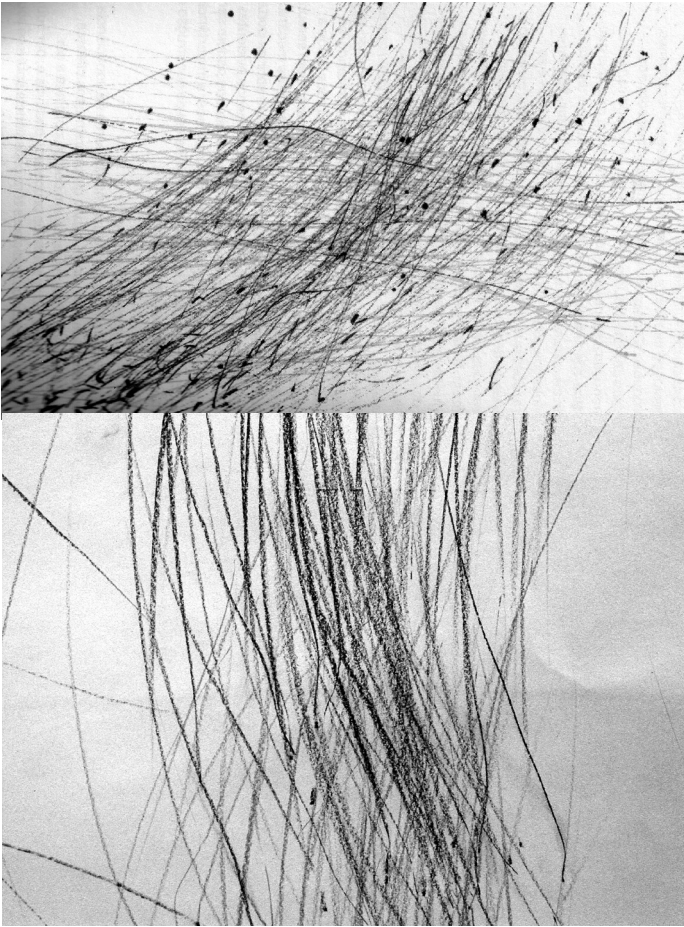
Assim, através desses fragmentos de movimento que são inscritos, obtêm-se formas gráficas abstractas ficando no suporte registada uma “quarta dimensão” (Goodman, 2012, tradução livre) do corpo. Estes registos ganham autonomia, não implicando nada e surgindo por consequência do movimento. Jonathan Goodman e ainda em relação aos registos de Brown, refere que: “the drawings therefore maybe said to possess two lives – one as a record of dancing, a different artistic activity; and another as a sequence of independent drawings (...)” (Goodman, 2012).

Uma grafia particular, aberta ao acidente e ao acaso, às características dos materiais e do suporte. Uma escrita que reflecte o corpo e o pensamento daquele que se move e que, na execução da sua acção, do seu registar, vai optando por caminhos a seguir (tal como faz o designer enquanto regista). ►

Formalmente, a escrita dos designers numa etapa processual, parece aproximar-se de uma racionalidade inerente aos registos que antecipam o movimento e que considerámos anteriormen- te tratarem-se de traduções do movimento do pensamento. Contudo, a expressividade do riscador que utiliza, o modo como graficamente enfatiza alguma ideia ou alguma referência, a correlação de ideias aparentemente desconexas ou as caracte- rísticas do suporte onde esboça dotam as folhas dos designers de alguns elementos presentes nos registos que se geram duran- te o movimento da mão no suporte e, por isso, as aproximam das grandes folhas do NEC ou de Brown.

Pensamos também ser interessante notar como, quando é pedi- do aos designers que demonstrem graficamente o seu processo de trabalho (e como já apresentámos no estado I), as respostas são formalmente semelhantes aos registos mais abstractos en- contrados no NEC, a escrita do movimento em si mesmo. Mapas confusos de linhas intrincadas e sobrepostas, onde o pensamen- to é traduzido como uma nebulosa confusa, resultante de um movimento de pensamento agitado e de uma mão que inscreve igualmente inquieta.

O registo como grafia pode então ser entendido como algo pro- fundamente mais dinâmico, activo, fluido, móvel e efémero do que normalmente se entende que seja a escrita. Ambos os regis- tos apresentados permitem a gravação de informação e estabe- lecem relações complexas entre o passado, a história, a memória e entre o presente, o movimento, o esquecimento e a destruição (Lepecki & Allsopp, 2008, p. 2). Registos grafados são formas e dão forma por escrito a algo – movimento e pensamento –, representando por vezes algo que não surge apresentado (como o corpo ou a ideia em si mesmos) mas a tradução do que as suas metamorfoses podem fazer encontrar. •



67 tradução
de processo

No caso da grafia que se gera durante o movimento, esta parece corresponder ao prolongamento de um acontecimento efémero já que, e apesar da acção se dissipar, a grafia mantém-se na ausência da acção do corpo garantindo um fragmento e um testemunho do que foi aquele acontecimento.

De facto, podemos pensar como os registos gerados por meio de acções performativas, os “restos da sua história” (Imschoot, 2005), como aqueles realizados por Trisha Brown, por exemplo, têm a particularidade de serem algo diferente do que a acção que os gerou, tornando-se assim independentes.

Kristine Stiles, servindo-se de uma ideia de M.M. Bakhtin menciona:

just as lava may differ from the rock it will become, so it is also the same as what it was. In this regard the object used in, or which have become relics of an action, extend the implicit tem- porality experienced in the now beyond now to the after now (Stiles, 1998, p. 231).

Quando vemos uma imagem dos registos de Brown, isolada de outras imagens que nos indiquem sobre o modo como se chegou àquele resultado, temos acesso a uma imagem que é processo e gerada a partir da movimentação de um corpo que, apesar de não estar representado, a sua presença é sentida pela escala dos registos (que adquirem a escala de um corpo) e pelas formas que são geradas.

Contudo, é prática comum nas artes performativas, associar a esta imagem uma outra que nos dará mais indicações sobre o modo como a movimentação foi executada e como o registo foi elaborado e que, correspondendo também a uma imagem processual (normalmente uma fotografia ou um vídeo), garante de forma mais satisfatória a compreensão do acontecimento. As duas imagens processuais (será alguma delas um resultado?) unidas parece confirmar-se uma à outra, como uma causa-efei- to, garantindo uma reconstrução mais eficaz do acontecido. Um registo que fossiliza a acção e uma fotografia que cristaliza a acção efémera que o gerou.

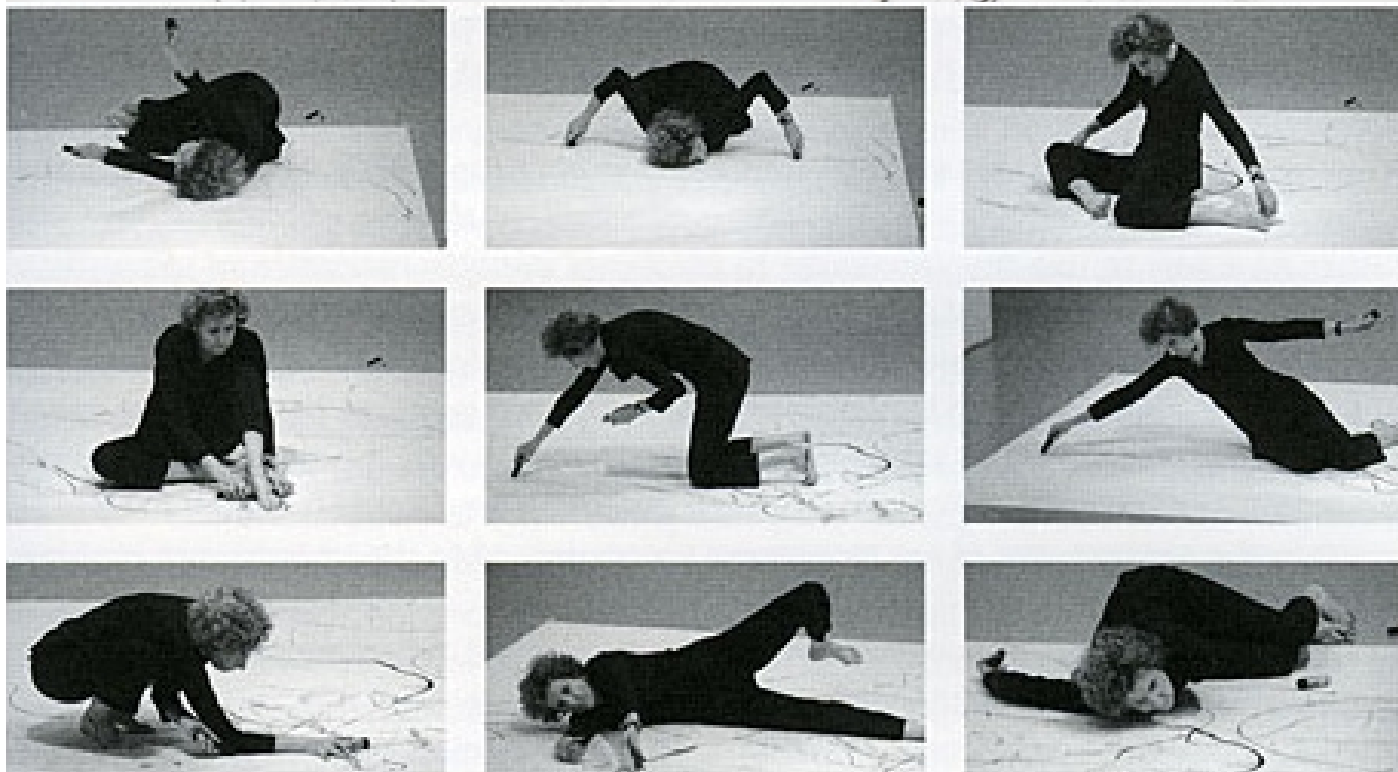
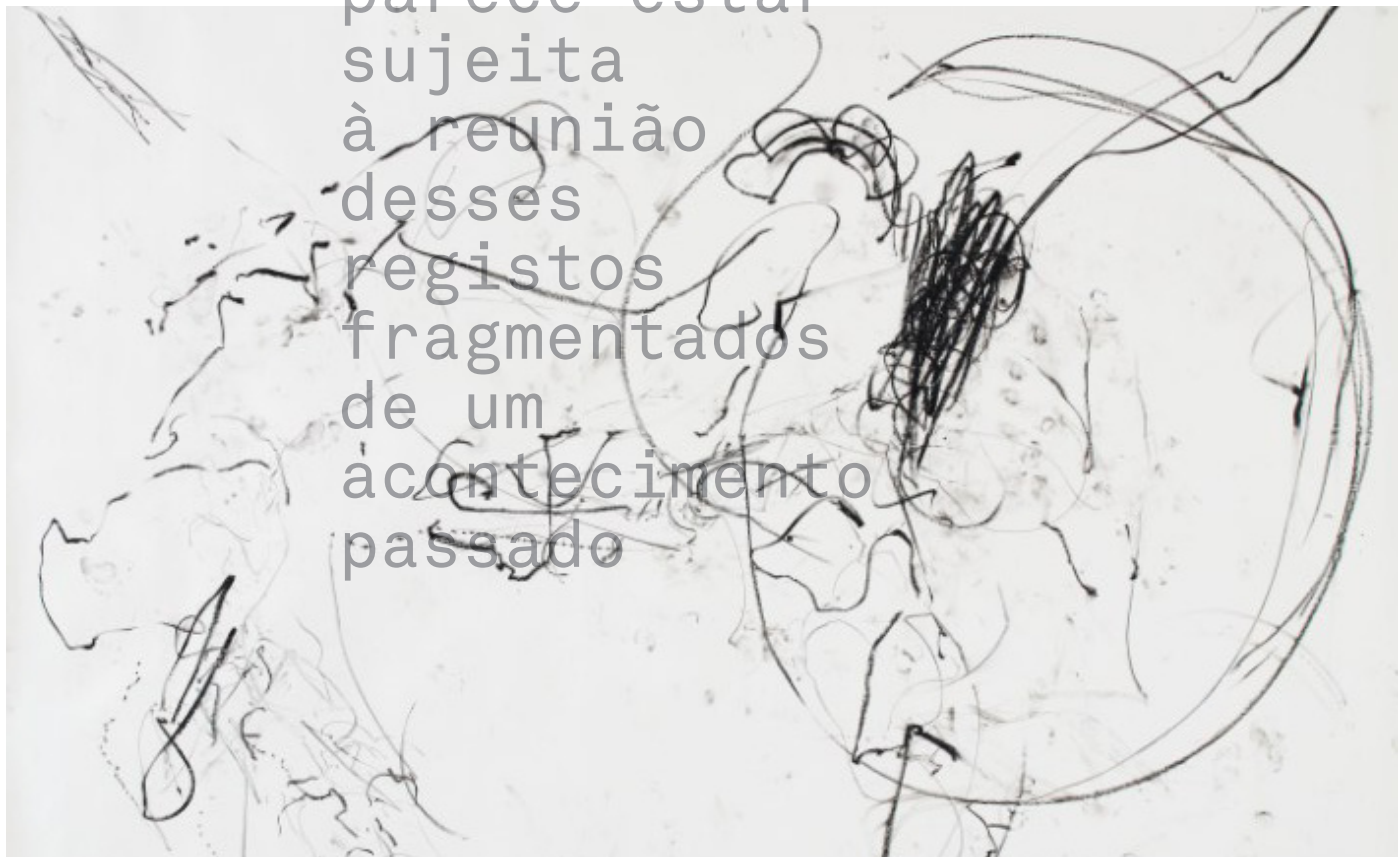
Com este exemplo percebemos a importância do registo (quer como grafia, quer como imagens ou vídeos) enquanto forma de prolongar o tempo e a missão que lhe é incutida enquanto meio de resgatar o efémero. Entre palavras ditas, movimentos efectuados, pensamentos construídos, o registo parece corres- ponder à possibilidade de observar a actualização das formas, validando cada etapa e construindo estratos de informação que se sobrepõem sequencialmente, guardando entre eles vestígios que relatam a história da narrativa, da acção e do pensamento. Restos que resultaram daquilo que se disse, fez ou pensou e que se imortalizaram sob a forma de formas que, correspondem em si mesmas a uma “impresença” de que nos fala José Gil (2001, p. 204) – aquilo que está na fronteira entre a presença e a ausência.

De forma a recuperar aquilo que foi uma performance e que se esvanece com a passagem do tempo, Mark Franko e Annette Richards falam-nos de uma dependência a uma integração complexa de “sense-memories, association, displacements, (and) kinesthetic memories” (Lepecki, 2004, p. 4). Segundo André Lepecki, também se poderá recorrer àquilo a que chama de “mnemonic mechanism of technology” (Lepecki, 2004, p. 4), como são, por exemplo, a escrita e a notação do movimento, abordados anteriormente, mas também a crítica, a fotografia e o filme.

Deste modo, podemos pensar estes “mecanismos mnemónicos” (mecanismos que ajudam a lembrar; registos como *pró-memória* como chamámos no estado I) como os registos que trazem ao presente o que ocorreu num determinado período de tempo possibilitando o prolongamento do efémero e garantindo que formas artísticas ou actividades processuais que assentam numa sucessão de acções, movimentos e pensamentos com uma dura- ção limitada não se percam e caiam no vazio do esquecimento (como é a performance e o design). ►

a tentativa
depreservar
e reconstituir
o efêmero
a partir de
reenactments
parece estar
sujeita
à reunião
desses
registos
fragmentados
de um
acontecimento
passado

68 Trisha Brown
It's a draw
(2003 + 2002)



Devemos aqui fazer notar a posição tomada por Peggy Phelan, no seu texto *Unmarked: the politics of performance*, escrito em 1993. No mesmo, Phelan refere a incapacidade que a performance tem em se transformar num “objecto” e celebra a sua impermanência e falta de durabilidade, referindo que:

performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance (Phelan, 2010, p. 112).

Assim, “a performance ocorre num tempo que não será repetido; poderá ser outra vez realizada, mas esta repetição irá marcá-la como diferente” (Phelan, 2010, p. 112, tradução livre), sendo que os registos de uma performance (escritas, documentos, vídeos, fotografias), são entendidos por Phelan como sendo apenas “um estímulo para a memória, um encorajamento para a memória se tornar presente” (Phelan, 2010, p. 112, tradução livre). De notar, contudo, que esses registos não permitem a sua reprodução enquanto objecto, mas ajudam-nos a recuperar aquilo que se perdeu, sendo “o desaparecimento do objecto fundamental para a performance” (Phelan, 2010, p. 113, tradução livre).

Percebemos então que a questão que Phelan coloca, não é considerar o registo de um acontecimento performativo, através de vários meios, uma impossibilidade, mas antes de reflectir sobre a impossibilidade da sua reprodutibilidade, sendo que o registo nunca corresponde à performance em si mesma; torna-a sempre numa outra coisa. Como refere Cristiane Bouger (2011), “a não reprodutibilidade está na base da performance”.

A questão inerente ao ponto de vista de Phelan e de outros teóricos da performance quanto à impossibilidade de uma performance ser reproduzida, leva-nos a reflectir sobre um conceito que “consiste na reconstrução de performances e acontecimentos artísticos” (Bouger, 2011, p. 24), que se denomina por *reenactment* ou *reperformance*.

Esta tendência deve-se principalmente à tentativa de encontrar uma forma das performances realizadas serem mostradas a um público que não presenciou o momento original da sua ocorrência ou de modo a ser possível a sua análise, estudo e crítica posteriores. Tal como refere Cristiane Bouger, “sejam os discursos académicos ou institucionais, sejam as salas de aula, galerias ou museus, toda a estrutura que tem como objectivo pensar a performance manifesta-se através de registos – publicações, vídeos e fotografias – para absorvê-la, reflectir sobre ela e historicizá-la” (Bouger, 2011, p. 45).

João Fernandes, a propósito da exposição *Off the wall*, realizada em 2011 no Museu de Serralves, e já anteriormente evocada neste trabalho, menciona que

se as práticas artísticas acompanham uma mudança de paradigma na relação entre a arte e a vida, também os museus (...), irão transformar-se de modo a corresponder às novas agendas de trabalho suscitadas por essas novas práticas, para além de se poderem tornar uma extensão do próprio estúdio do artista, enquanto lugares de produção e de realização da obra de arte. O museu abre-se definitivamente ao efêmero e ao experimental (...) (Fernandes, 2011, p. 14).

Contudo, e ao falarmos em sistemas para a conservação e reprodução da performance, parece que tal perspectiva esvai-se, levando-nos a perceber “incongruências entre discursos teóricos, como o de Phelan, e as práticas institucionais artísticas correntes” (Bouger, 2011, p. 45). Esta contradição parece estar centrada com o facto de que, “embora muitos teóricos da performance neguem ontologicamente a reprodução, essa forma de arte encontra-se cercada por estruturas que se constroem a partir do registo” (Bouger, 2011, p. 45).

A tentativa de preservar e reconstituir o efêmero a partir de *reenactments* parece estar sujeita à reunião desses registos fragmentados de um acontecimento passado, dependendo a sua recriação no presente da reinscrição a partir da experiência do performer *original*, fazendo daquela experiência anterior “o meio e o suporte para a expressão de uma outra corporalidade recontextualizada” (Bouger, 2011, p. 53). ►

69 Marina Abramović e Ulay
Relation in time
(1977)

70 *reperformance*
Relation in time
(MOMA, 2010)



71 *reperformance*
Imponderabilia
(2010)



os registos
surgem enquanto
possibilidade de
prolongar uma
performance,
correspondendo
à oportunidade
de a documentar,
oferecendo-nos um
testemunho que
se transforma
numa ferramenta
para pensar o
acontecido

Talvez possamos entender uma *reperformance* como uma repetição e não como uma reprodução. Talvez possa ser olhada como mais um *mecanismo mnemónico* que se serve de registos (outros desses mecanismos) não para fazer igual mas, através da tentativa da repetição, gerar algo de novo. Não se tratam por isso de reconstituições históricas que colocariam em causa a autenticidade de um eventual *original*, mas de repetições que se servem dos registos mais significativos para evocarem no presente algumas imagens daquilo que ocorreu num passado mais ou menos distante, acabando sempre por resultar numa nova experiência, num igualmente novo *aqui e agora*. Uma *reperformance* implica sempre uma re-interpretação, pois quem faz, quem vê e o contexto em que ambos estão inseridos já não são os mesmos. Richard Blackson refere que “reenactment invites transformation through memory, theory, and history to generate unique and resonating results” (Blackson, cit. por Barrett, 2011) sendo que, o que parece alterar-se, relaciona-se com a experiência que é vivida pela audiência e pelo próprio performer, bem como o modo como ocorre a transmissão de informação entre ambos.

Podemos pensar que os registos surgem enquanto possibilidade de prolongar uma performance, correspondendo à oportunidade de a documentar, oferecendo-nos um testemunho que se transforma numa ferramenta para pensar o acontecido.

Jacques Le Goff refere que, “the document (e todos os outros tipos de registo) is what remains. Even as the domain of the document has expanded to include the spoken word, the image and the gesture, the fundamental relationship of remain to documentability remain intact” (Goff, cit. por Schneider, 2001, p. 138).

Podemos pensar o documento como um objecto que vem em substituição de um outro, como se tratando de uma forma de “estender a realidade” (Marchand, 2007). Segundo Bruno Marchand, “o documento é uma representação de um objecto, (sendo) este mais um meio que um fim em si mesmo e, também enquanto tal, uma estrutura aberta, passível de potenciar diferentes níveis de leitura e entendimento” (Marchand, 2007). ►

Será interessante notar como o documento e, portanto, este tipo de registo, é considerado por Bruno Marchand como um meio, tal como já salientámos no estado I quando nos referíamos aos registos deixados pelos designers numa etapa processual, onde o pensamento se projecta em vestígios realizados por um riscar inicial, por um esboço de ideias fragmentadas. Também estes registos podem ser entendidos como estruturas abertas e capazes de potenciar os tais diferentes “níveis de leitura e entendimento” como refere Marchand.

Isabel Carlos, directora do Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian, referiu numa conferência realizada em Maio de 2013 na Fundação de Serralves, a propósito da exposição patente no mesmo local de Alberto Carneiro, que as fotografias, os desenhos e os textos descritivos correspondem à forma da paisagem chegar até ao público. Um público que não teve a oportunidade de a vislumbrar ou que, se a presenciou, se serve destes fragmentos para relembrar o que viu.

Talvez seja importante salientar que, através da observação destes retalhos de uma determinada paisagem, surgem interpretações que correspondem sempre a uma interpretação estilizada prévia de um outro olhar: do olhar daquele que documenta a ocorrência da performance e a enquadra. De facto, e como refere Tracey Warr, “witnessing a live performance rather than experiencing the work vicariously by looking at the resulting documentation leaves the viewer with a very different impression” (Warr, 2000, p. 14).

De modo a evidenciar esta relação entre a performance e o modo de a documentar, recorreremos ao exemplo da artista Gina Pane. Segundo Jennifer Blessing, Pane utilizava uma tecnologia que permitia a reprodução (fotografia) por duas razões: a primeira seria para criar documentos que garantissem a preservação das performances; a segunda seria para mostrar à audiência que se tratavam agora de testemunhas de algo que já teria ocorrido anteriormente (Blessing, 2002, p. 16). Este material fotográfico de Pane era apresentado ao público de duas formas diferentes: uma delas seria através de “publicações, livros, jornais, com imagens que acompanhavam o texto; a outra seria no contexto de trabalhos artísticos independentes a que chamou de *constats*, uma palavra de origem francesa que pode ser traduzida como afirmações, declarações, relatórios ou provas” (Blessing, 2002, p. 16, tradução livre).

No caso de Pane, torna-se evidente o papel do registo enquanto um meio (no sentido em que relatam o processo, a execução, a performance), mas também enquanto um fim em si mesmo, os tais *constats*, os resultados, independentes e tornados visíveis através dessas imagens. Os registos como fins em si mesmos.

Em relação aos registos de Trisha Brown que mencionámos anteriormente e noutros relacionados com as artes performativas, os registos, para além de corresponderem ao tal testemunho do acontecimento, transformam-se também em peças importantes que fazem parte de uma teia complexa, e que, por vezes, chegam mesmo a acrescentar significado ao objecto resultante da acção do artista (quando é admitida a sua existência), como já referimos em relação à grafia resultante de uma prática performativa ou que a antecede e projecta.

Mais um destes exemplos, e ligado agora ao registo fotográfico, são as imagens captadas por Hans Namuth a Jackson Pollock quando pintava no seu estúdio. Como refere Kristina Stiles, “the images of Pollock in action attached themselves as additional meanings to his works to a degree that they began to color the perception of paintings” (Schimmel, 1998, p. 19).

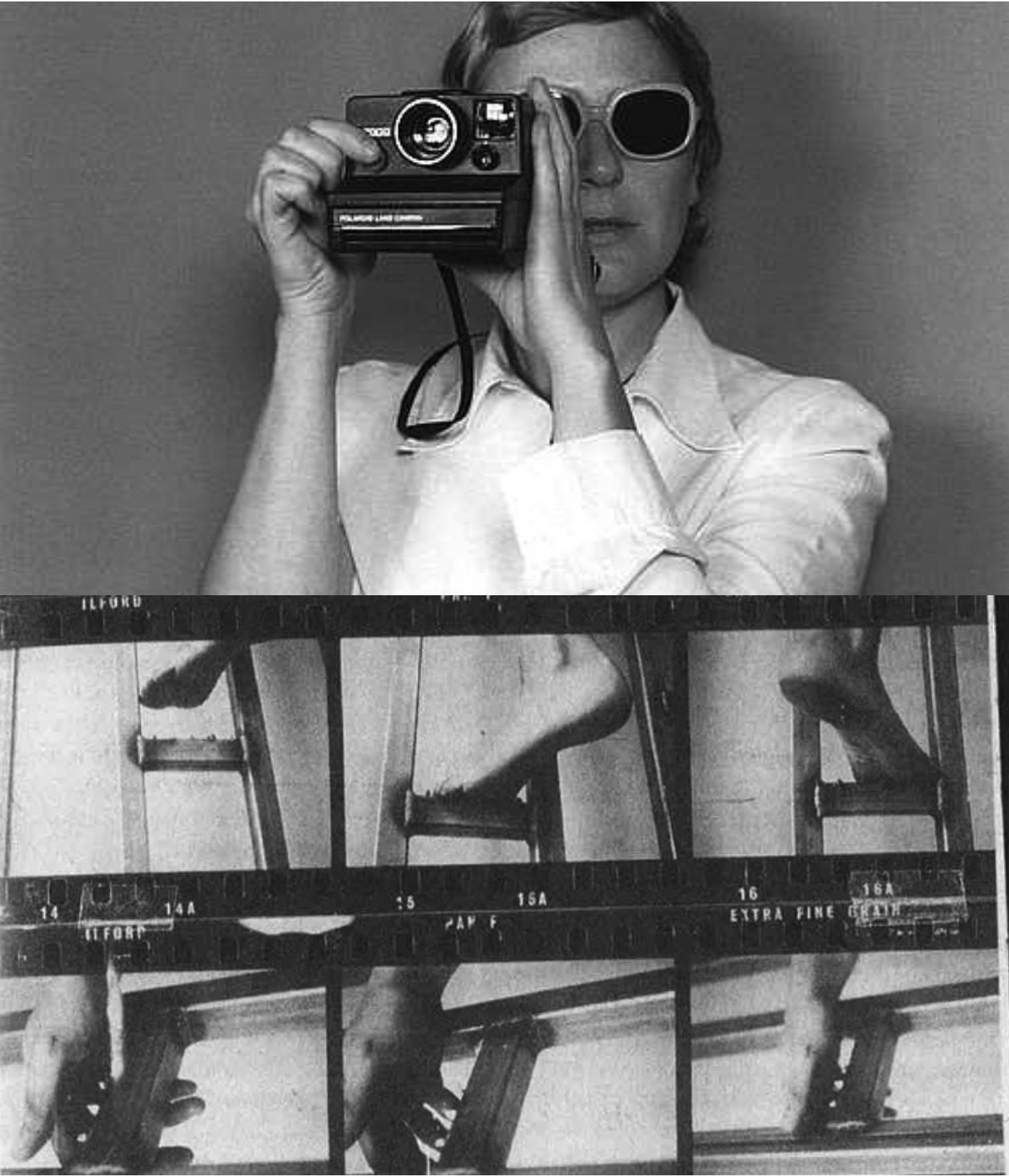
Até agora, falámos do registo como a possibilidade de prolongar o efémero, resgatando do passado um acontecimento e permitindo uma reconstituição sempre falhada do decorrido. A história da performance é constituída e suportada por estes registos fragmentados que comprovam a ocorrência destes acontecimentos e que suplementam de eternidade uma acção e uma intenção irrepetíveis.

Tal como refere Guy Brett,

artist’s events and performances have been so many, varied, and scattered that one person cannot know more than a fraction of the whole phenomenon. One happened to be at a certain place at a certain time; one saw a photo of a performance; one saw an image suggested or encapsulated an imaginary event; one read the report of an eye-witness; one remembers a part of what one saw and forgets the rest and so on. In other words, one surrenders to, or celebrates the selectiveness of memory as part of the necessary workings of sense and inspiration” (Brett, 1998, p. 197). ►

72 Gina Pane
Self-portrait

73 Gina Pane
*Escalade non
anesthesiea*
(1971)



a re-experiência de algo, propicia uma redescoberta das propriedades da nova experiência surgindo daí a possibilidade da re-invenção, da criação de uma nova realidade

Neste ponto não se pretende evidenciar as limitações dos meios de registo de uma actividade performativa ou falar do papel dos meios de comunicação (como a fotografia) na transmissão desse acontecimento. O que se pretende salientar é o modo como estes registos são vestígios dessa actividade e que, não permitindo substituir a experiência de assistir a uma performance, parecem garantir a possibilidade de a re-experienciar e, por isso, de a re-inventar. A experiência pressupõe a ideia “de um Eu que se forma, acolhendo as propriedades dos acontecimentos e que ao efectuar a sua síntese temporal constituem a realidade (Jean-François, cit. por Miranda, 2002, p. 116). Assim, a re-experiência de algo, propicia igualmente uma redescoberta das propriedades da nova experiência surgindo daí a possibilidade da re-invenção, da criação de uma nova realidade.

Pensamos que talvez possam ser assim entendidos os registos elaborados pelos designers de comunicação que apresentámos no estado I; como correspondendo aos mapas que guiam esta re-experiência e que garantem o encontro de novas ideias, a descoberta de novos caminhos e que permitem notá-los, bem como evidenciam as opções que vão sendo tomadas. Ainda no estado I, referíamos-nos aos registos como as marcas que evidenciam o pensamento; não seriam o pensamento em si mesmo, mas corresponderiam a estímulos para se voltar a pensar segundo aquele mapa gerado, tal como acontece com os registos que documentam uma performance e que garantem o seu arquivo, a sua repetição e a sua anotação. •

Ficámos a perceber o modo como os registos parecem corresponder à possibilidade de prolongar no tempo um acontecimento efémero: seja uma acção ou um pensamento (seja na performance ou no design gráfico).

É importante relembrar, de forma a consolidar alguns pontos que foram surgindo ao longo deste estado III, e falando no caso particular da performance, a sua condição efémera para que melhor se perceba a importância do registo nesta área em particular no que diz respeito à possibilidade de re-experienciar uma determinada acção, acontecimento, movimento ou pensamento.

Painting as an action led to an exploration of the artist's gesture as constituting the artwork itself. Artists in the 1960s began to use their bodies as art in performance, events and 'actions'. The ordinary activities of everyday life were also elevated to the status of art. Since the body was presented as the material out of which the artwork was made, the artist itself lasted only for the duration of the gesture (...)" (Warr, 2000, p. 70).

Retomemos então o que no estado II referimos em relação à efemeridade recorrendo às palavras de Mário Caeiro que nos diz que o “efémero conduz ao acontecimento” (Caeiro, 2010, p. 28) e às de Chris Salter que menciona que a “ideia de efemeridade está intimamente ligada ao performativo” (Salter, 2010, p. 33).

A performance pode então ser percebida como “aquilo que *não* permanece, aparecendo como perda” (Imschoot, 2005), como aquilo que está em vias de desaparecer. No seu texto *Sobre partituras, notações e traços em dança* (2005), Myriam Van Imschoot refere que esta percepção profundamente enraizada explica “o estatuto um tanto problemático atribuído à performance na cultura ocidental, uma reputação que partilha com a cultura oral em geral” (Imschoot, 2005), sendo que uma palavra uma vez dita ou um movimento uma vez efectuado, é passageiro e transitório, encerrando-se quando a sua verbalização ou execução termina, estando condicionada a possibilidade de repetir o acontecido, de o resgatar.

De facto, Rob La Frenais refere que a performance parece ser definida por uma “*zone of entropy*, a non-closure, a refusal of crystallization” (Frenais, cit. por Warr, 2000, p. 14) e Peggy Phelan enfatiza que performance “is about disappearance, about tracelessness and valuing what is lost” e que “performance indicates the possibility of revaluing ... emptiness” (Phelan, cit. por Warr, 2000, p. 14).

Leonardo da Vinci, a propósito da música que acreditava ser inferior à pintura, dizia: “infortunée musique, qui périt aussitôt créée” (Hennion, cit. por Imschoot, 2005). Pensava-se então que a “arte visual, por tomar forma de objecto tangível com permanência e durabilidade, era mais avançada que a música” (Imschoot, 2005). Deste modo, todas as “formas de arte cujo meio é instável (o som, o gesto, etc.) e dependem de uma interpretação para existir, era considerada como “une activité toujours à périr et toujours à recommencer” (Hennion, cit. por Imschoot, 2005).

É precisamente neste espaço entre o desaparecimento e o começo que se situa a performance e que a faz distanciar-se de outras formas artísticas. Uma acção performativa, por si só, pode ou não gerar um objecto, deixar ou não algo que demonstre ou represente o que foi a acção que decorreu, mas a acção em si mesma coloca-se num espaço turvo, na tal *zona de entropia* que nos refere Frenais: um espaço onde aqueles que testemunharam a acção conseguem de forma difusa e sem contornos claros evocá-la posteriormente através de um exercício de recordar; e onde aqueles que não assistiram são confrontados com outros documentos que parecem comprovar a sua existência/ocorrência – os registos.

Entendemos então essa zona de entropia como um espaço onde o movimento e, por isso, a performance, se torna invisível, esquiva; um espaço preenchido por fragmentos em branco e regiões nebulosas, onde o movimento – e a acção – é, “simultaneamente, símbolo e sintoma de que toda a presença é assombrada pelo desaparecimento e pela ausência” (Lepecki, 2004, p. 128, tradução livre). Assim, a passagem do tempo faz com que uma determinada acção avance até ao momento em que termina, sendo impossível o voltar atrás, o re-fazer aquilo que foi uma vez feito. ►

o efémero é condição para a criação de formas, tanto na performance como no design gráfico.

Segundo José Gil “sempre se pensou a efemeridade (da dança) como um defeito ou um *handicap* relativamente às outras formas de arte” (Gil, 2001, p. 202) (tal como Leonardo da Vinci considerava a música inferior comparativamente a essas outras formas artísticas). Num exemplo relacionado com a dança (que partilha com a performance o seu carácter efémero), Gil relembra o modo como Yvonne Rainer em *Trio A* prova que a efemeridade é a própria condição da percepção das formas dançadas.

Ao mesmo tempo que apresenta uma sucessão de movimentos visíveis do corpo, toda a dança cria um fundo de movimento desaparecente (mouvement disparaissant) que só ele torna possível o surgimento das formas e a sua visão efémera. Nesse sentido – de uma efemeridade construída, que é própria de toda a dança –, não há forma efémera a não ser sobre um fundo de desaparecimento (Gil, 2001, p. 202),

posição que partilha com Phelan. “Por outras palavras, o desaparecimento, o *invisível*, a *não inscrição* constituem espécies de *écrans* virtuais, de *coreografias negras* que acompanham necessariamente qualquer sequência deliberada de movimentos dançados. É uma coreografia do tempo, como o avesso da coreografia do movimento” (Gil, 2001, p. 202).

Podemos reflectir sobre o facto de parecer ser o surgimento que inicia o desaparecimento. É o movimento de desaparecimento que “faz surgir (da maneira como surge) a sequência seguinte (...). No limite tudo emerge no desaparecimento de certos movimentos como se os gestos de transição, confundindo-se e perdendo-se nos gestos emergentes os construísem através da própria lógica do seu desaparecimento” (Gil, 2001, p. 203).

Ainda sobre *Trio A*, José Gil refere que esta peça tem como particularidade o facto de

mostrar o movimento de desaparecimento; os seus movimentos situam-se portanto na fronteira entre a presença e a ausência (aquilo a que (Gil) cham(a) a impresença). Sugere fortemente não o que não está aí, *mas o que pode estar aí sempre* (como actualização sempre possível), uma vez que o desaparecido vai em direcção ao que permite a reactualização do gesto (Gil, 2001, p. 204).

Percebemos que o efémero é condição para a criação de formas, tanto na performance como no design gráfico. A condição efémera dos movimentos e dos pensamentos implica que, com a passagem do tempo, as formas se sucedam e se metamorfoseiem e o registo parece ser o que permite documentar esta mutação das formas sem contornos mas que se modificam constantemente tornando-se coisas novas sucedendo às coisas antigas. Um processo de desaparecimento e aparecimento que parece tão natural como o complexo mecanismo da respiração.

De facto, no primeiro capítulo quando falámos dos registos realizados pelos designers nos seus cadernos em que procuram uma ideia a seguir e em que mencionámos o modo como as formas que vai encontrando se vão sucedendo, talvez não tenhamos mencionado a efemeridade enquanto condição para a criação das novas formas. A verdade, é que as formas que o designer vai registando não desaparecem como o movimento pois, ele inscreve-as, escreve-as no suporte; o que termina e se esvai é o pensamento que é constantemente assaltado por estímulos e por novas direcções que se tornam apetecíveis de seguir. O registo nota a efemeridade do pensamento, ao mesmo tempo que os registos realizados no NEC, ou as imagens que documentam uma performance notam que naquele momento é já história, é já passado e, portanto, notam a efemeridade das acções e dos movimentos.

Assim, este *movimento de desaparecimento* de que nos fala José Gil “não significa aniquilação, queda no nada. Também não é a recordação que resta de uma forma desaparecida. Mas o desaparecimento transforma os movimentos actuais numa memória virtual (Bergson)” (Gil, 2001, p. 203). Os pensamentos e os movimentos

rodeiam-se, com efeito, de virtual, porque o desaparecimento não é um puro e simples desvanecimento, *vai em direcção* a alguma coisa (...). Este alguma coisa “enquadra” o actual em surgimento, como um tempo que aí está sempre, sempre invisível e sempre disponível no surgimento de uma nova forma. Em suma, este “alguma coisa” é o virtual – e o virtual é a zona como espaço de actualização sempre que possível de um movimento (Gil, 2001, p. 203).

de um pensamento. •

O processo de elaboração desta dissertação, tendo momentos específicos no decorrer do mesmo, como um investimento na investigação teórica ou nas explorações práticas que surgiram a ele associadas, foi sendo acompanhado por um objecto que foi crescendo com a passagem do tempo e à medida que a investigação também se foi desenvolvendo.

No início deste processo, este objecto era visto apenas como um caderno que garantia guardar os pensamentos e as ideias e que, tal como os *sketchbooks* dos designers gráficos que apresentámos no estado I, permitiam não esquecer quando estes eram inscritos nas suas páginas. A necessidade criou-o e a nossa prática de sempre recorrer a este tipo de objectos assegurou a sua continuidade.

Quando a dissertação já se encaminhava para uma etapa final, apercebemo-nos que tínhamos estado a falar de objectos deste tipo e de temáticas que com ele se relacionavam. Assim, o nosso olhar modificou-se e começamos a ver este caderno com uma perspectiva crítica, não julgando-o ou alterando o nosso modo de o utilizar, mas constatando que algumas intuições sentidas no decorrer do processo de trabalho e alguns pressupostos teóricos presentes na dissertação pareciam ter este caderno como **objecto demonstrativo** dos argumentos utilizados.

Assim, este **objecto-registo** torna-se **objecto de estudo** e parte integrante da dissertação, evidenciando enquanto objecto existente e material as relações entre o design gráfico e a performance que, para além de partilharem termos comuns, modos de fazer e pensar semelhantes e implicarem um envolvimento e investimento pessoal parecidos, demonstra que o registo parece ser de facto um dos elementos preponderantes que garante o grau performativo do design gráfico.

Podemos pensar neste **compêndio de pensamentos** em duas etapas diferentes apesar de complementares: em primeiro lugar, sugerimos analisá-lo enquanto **objecto fechado**, enquanto forma, formato e material. Seguidamente pensaremos nele enquanto **objecto aberto**, nos registos que nele foram inscritos, quer a nível do seu conteúdo, quer da forma como vão surgindo nas páginas.

Como **objecto fechado**, teve a particularidade de não existir enquanto tal antes do início do desenvolvimento do processo de trabalho para a dissertação. O caderno foi construído através da reunião de folhas de formato A4 que se dobraram e de uma capa em cartolina que, ao abraçar estas folhas, assegurava alguma resistência garantindo um objecto transportável e que responderia à função para a qual teria sido criado: permitir o registo.

O volume do objecto foi aumentando proporcionalmente em relação à quantidade de informação que se queria registar. Com a necessidade de escrever mais, a sua espessura aumentou através do acréscimo sucessivo de blocos com mais folhas que eram cosidos à raiz do objecto original. Deste modo, a sua aparência foi-se transformando com o decorrer do tempo, tornando-se um objecto sujeito a metamorfoses implicadas por um conteúdo que era gerado ou recolhido. A passagem do tempo é também sentida no objecto quando observamos o seu desgaste e nos apercebemos que na lombada podemos ter acesso às diferentes etapas pelas quais passou, já que os blocos se foram acrescentando através de linhas de costura de cores diferentes que os unem e nos oferecem uma leitura estratificada e um mapeamento temporal do processo. Objecto de aparência modesta pelos materiais que o constroem (folhas de papel de jornal, fita-cola, linhas de costura, cartolina), exige ao desconhecido algum cuidado no seu manuseamento, já que este não é um objecto de certezas, mas de inquietações sendo a sua materialidade evidência de tal facto.

Por esta descrição, podemos considerar este **ideário** como um objecto performativo pelas transformações e mutações que a passagem do tempo se encarrega de propiciar. Um objecto que, tal como uma performance se constrói e modifica segundo uma linha temporal, onde se sucedem diferentes etapas, diferentes movimentos e que existe independentemente daquele que o criou; torna-se autónomo, é o que tiver que ser, moldando-se aos que o recebem, tal como uma performance. ►

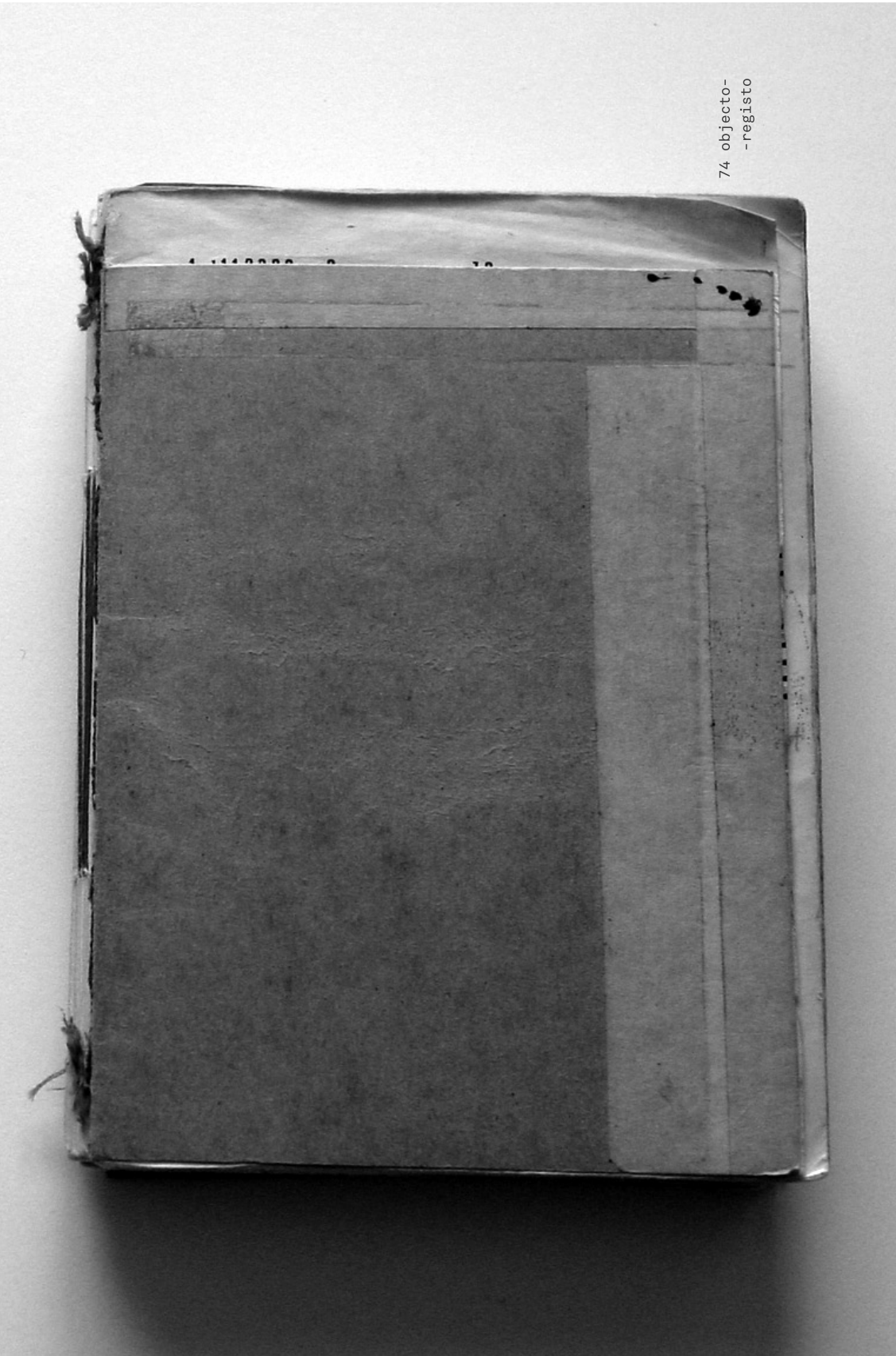
Como **objecto aberto**, oferece-nos uma experiência sensorial; com o olfacto entregue a um cheiro a papel já usado, vamos tacteando formatos diferentes e fragmentos de coisas que se inserem entre as suas páginas, transformando a sua manipulação numa viagem não linear, não narrativa, mas repartida. Os registos vão-se sobrepondo, questionando e anulando os precedentes, ao mesmo tempo que outros elementos que associamos com o trabalho surgem colados em algumas páginas: imagens; artigos de jornais, *flyers* de exposições, bilhetes de comboio, desdobráveis de conferências, citações e textos. Elementos que mantêm ou não uma relação com o que está escrito, podendo apenas resultar numa tentativa de não se querer esquecer aquilo. Aparentamentos alusivos à temática da dissertação que seguiam uma certa “ordem da associação poética” (Pedro Costa em entrevista à Arte Capital sobre *Casa de Lava – Caderno*, uma espécie de “*making of* da matéria de um filme”) mais do que servindo de ilustração do que se pretenderia escrever na dissertação.

Também uma performance é uma experiência que envolve os sentidos de quem a executa e de quem assiste e também ela não está assente numa estrutura de “forma aristotélica (com começo, meio, fim, linha narrativa, etc)” (Cohen, 2002, p. 57); longe da linearidade da narrativa, encontra na montagem, na associação de elementos aparentemente díspares a possibilidade da construção, cabendo ao leitor/espectador um esforço para a compreensão daquela nova *realidade* que lhe é mostrada de forma a que possa encontrar o seu próprio sentido, tornando-o participante e activo.

A grafia propriamente dita, oferece também um jogo que estimula as movimentações do olhar de quem vê, através de registos de maiores dimensões, sublinhados, dos materiais que são utilizados, ou setas que unem conceitos. Notem-se também as alterações na forma de registar consoante a situação em que o registo é gerado.

Assim, este **objecto cumulativo** dá uma forma visual ao pensamento e à nossa fragmentada memória, descodifica o modo como pensamos e, pela transformação do objecto, assistimos à nossa própria transformação. Demonstra como são tomadas opções através das mutações das formas. Contém informação, transmite-a de uma determinada forma e, por isso, é um **objecto dialógico** que implica um outro com uma atitude flexível, que admita uma leitura sobreposta e intercruzada. A manipulação do objecto é, por si só, uma experiência performativa, onde os registos vão manipulando a forma como é manuseado, qual o percurso que o olhar deve seguir fazendo-o perder-se na viagem pelos recursos que permitiram a construção desta dissertação.

Neste **objecto-performativo** o gesto inscreve-se em páginas em branco e a sua dimensão circunscreve-se à dimensão do suporte; assim como na performance também existe um espaço em branco para a acção. Gostaríamos contudo de fazer notar que aqui não entendemos o espaço em branco como um espaço vazio. Luís Henriques, a propósito do livro *O espírito da colmeia*, inspirado no filme homónimo de Victor Erice, fala numa entrevista (2011) sobre o cinema e sobre a superfície que recebe a imagem projectada. Para Henriques, essa superfície não é vazia, nem pode ser, porque tem sempre um grão: do que estava antes e de antecipação do que vem a seguir. Esta superfície vai dando lugar às imagens nunca estando completamente cheia, nem completamente vazia. Assim entendemos serem as páginas deste caderno, tal como o local em que decorre uma performance; assim entendemos ser um trabalho de investigação, que surge de alguma coisa que já existe, que já foi inscrita. Como refere Maria Filomena Molder, “não podemos pensar nada de modo isolado, na sua absoluta nudez, quer seja ou apareça, quer permaneça ou esteja de passagem, cada um é sempre penetrado, acompanhado, transformado, envolto, por cada outro, produz e sofre transformações” (Molder, 1991, p. 236).



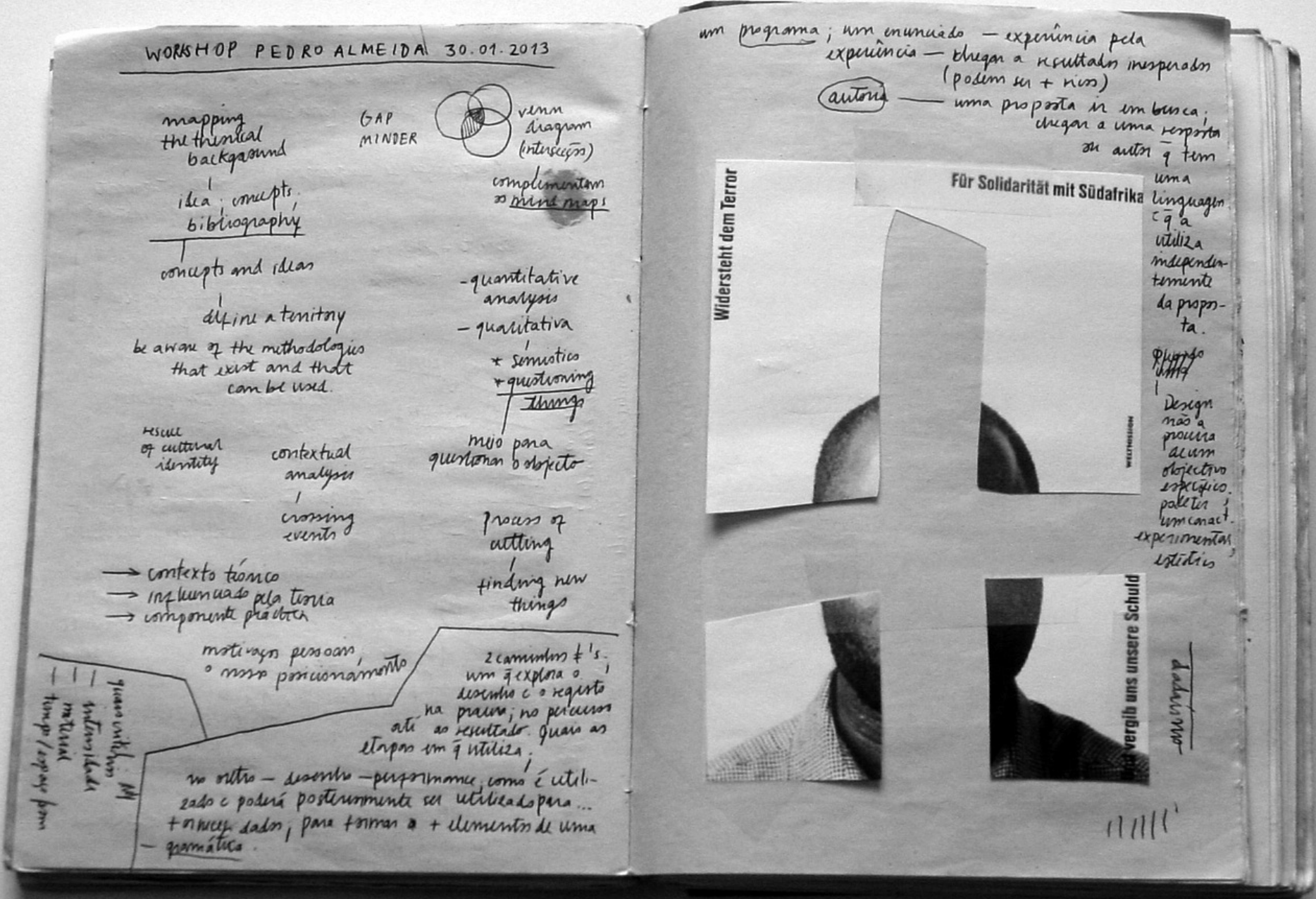
74 objecto-
-registo

a maneira como
hoje habitamos
o mundo

Como **objecto aberto**, oferece-nos com o olfacto entregue a um cheiro tacteando formatos diferentes e fraserem entre as suas páginas, transf numa viagem não linear, não narra tos vão-se sobrepondo, questionan tes, ao mesmo tempo que outros el o trabalho surgem colados em algu de jornais, flyers de exposições, bill veis de conferências, citações e tex ou não uma relação com o que está resultar numa tentativa de não se c tamentos alusivos à temática da di certa "ordem da associação poética à Arte Capital sobre Casa de Lava – de "making of da matéria de um film de ilustração do que se pretendia

Também uma performance é uma os sentidos de quem a executa e de não está assente numa estrutura de começo, meio, fim, linha narrativa, longe da linearidade da narrativa, c na associação de elementos aparen lidade da construção, cabendo ao l para a compreensão daquela nova de forma a que possa encontrar o s -o participante e activo.

A grafia propriamente dita, oferece mula as movimentações do olhar d de registos de maiores dimensões, que são utilizados, ou setas que un bém as alterações na forma de regi em que o registo é gerado.



a maneira como
hoje habitamos
o mundo

Como **objecto aberto**, oferece-nos com o olfacto entregue a um cheiro tacteando formatos diferentes e fraserem entre as suas páginas, transf numa viagem não linear, não narra tos vão-se sobrepondo, questionan tes, ao mesmo tempo que outros el o trabalho surgem colados em algu de jornais, *flyers* de exposições, bill veis de conferências, citações e tex ou não uma relação com o que está resultar numa tentativa de não se c tamentos alusivos à temática da dis certa "ordem da associação poética à Arte Capital sobre *Casa de Lava* – de "making of da matéria de um film de ilustração do que se pretendia

Também uma performance é uma os sentidos de quem a executa e de não está assente numa estrutura de começo, meio, fim, linha narrativa, longe da linearidade da narrativa, c na associação de elementos aparen lidade da construção, cabendo ao l para a compreensão daquela nova de forma a que possa encontrar o s -o participante e activo.

A grafia propriamente dita, oferece mula as movimentações do olhar d de registos de maiores dimensões, que são utilizados, ou setas que un bém as alterações na forma de regi em que o registo é gerado.

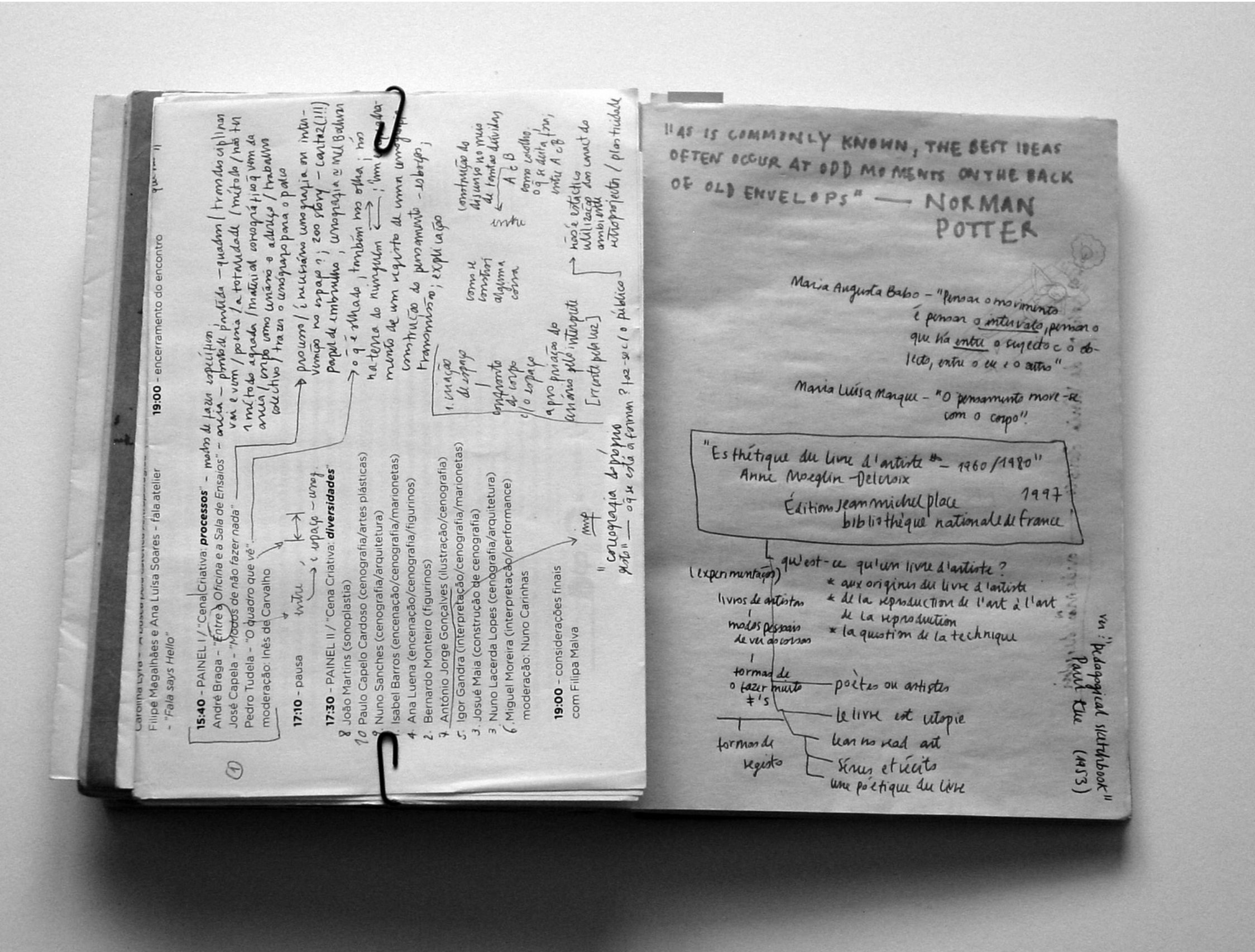


a maneira como
hoje habitamos
o mundo

Como **objecto aberto**, oferece-nos com o olfacto entregue a um cheiro tacteando formatos diferentes e fraserem entre as suas páginas, transf numa viagem não linear, não narratos vão-se sobrepondo, questionantes, ao mesmo tempo que outros el o trabalho surgem colados em algu de jornais, *flyers* de exposições, billveis de conferências, citações e tex ou não uma relação com o que está resultar numa tentativa de não se c tamentos alusivos à temática da discerta "ordem da associação poética à Arte Capital sobre *Casa de Lava* – de "making of da matéria de um film de ilustração do que se pretenderia

Também uma performance é uma os sentidos de quem a executa e de não está assente numa estrutura de começo, meio, fim, linha narrativa, longe da linearidade da narrativa, c na associação de elementos aparenlidade da construção, cabendo ao l para a compreensão daquela nova de forma a que possa encontrar o s -o participante e activo.

A grafia propriamente dita, oferec mula as movimentações do olhar d de registos de maiores dimensões, que são utilizados, ou setas que unbém as alterações na forma de regi em que o registo é gerado.

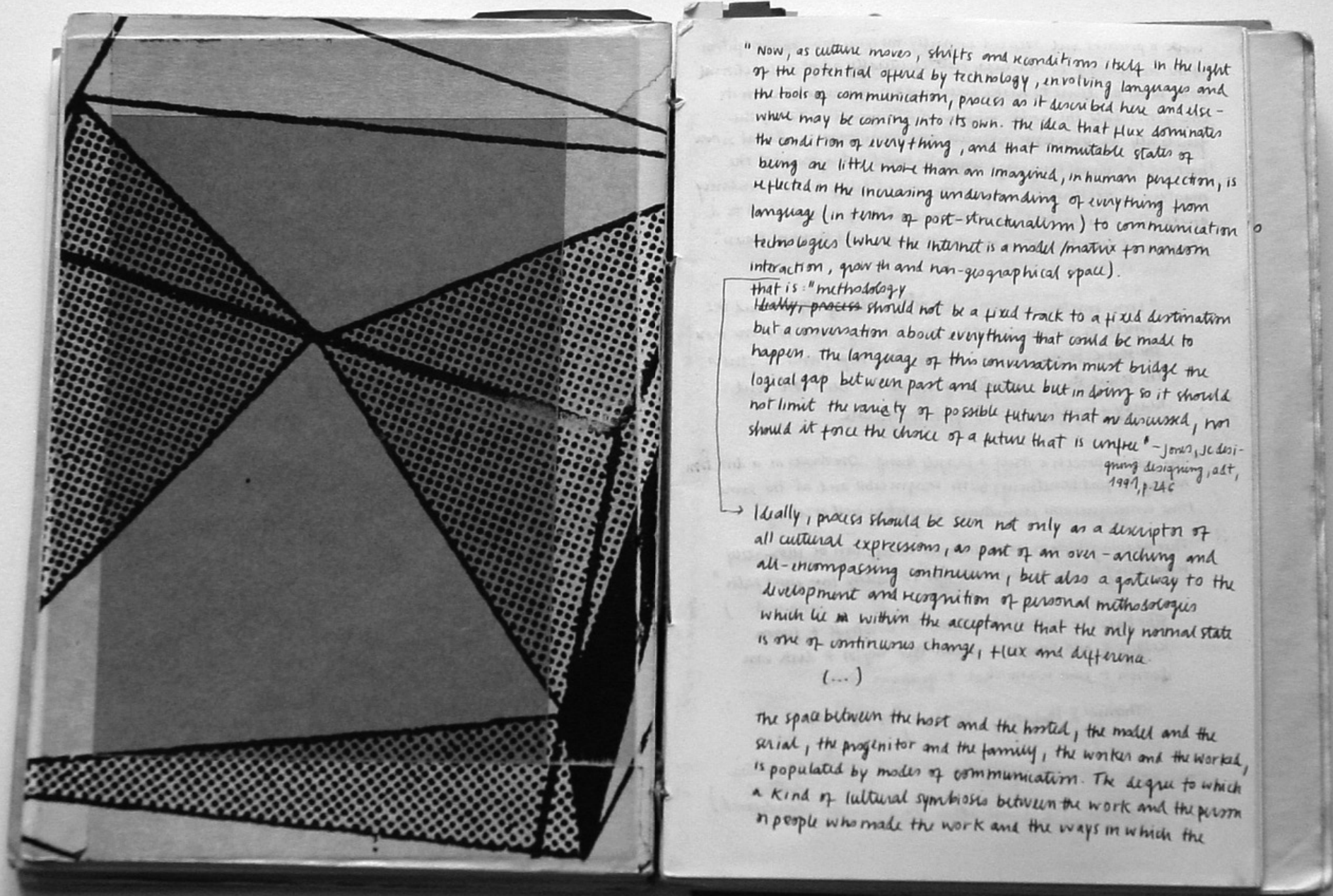


a maneira como
hoje habitamos
o mundo

Como **objecto aberto**, oferece-nos com o olfacto entregue a um cheiro tacteando formatos diferentes e fraserem entre as suas páginas, transf numa viagem não linear, não narratos vão-se sobrepondo, questionantes, ao mesmo tempo que outros el o trabalho surgem colados em algu de jornais, flyers de exposições, billveis de conferências, citações e tex ou não uma relação com o que está resultar numa tentativa de não se c tamentos alusivos à temática da dis certa "ordem da associação poética à Arte Capital sobre Casa de Lava – de "making of da matéria de um film de ilustração do que se pretenderia

Também uma performance é uma os sentidos de quem a executa e de não está assente numa estrutura de começo, meio, fim, linha narrativa, longe da linearidade da narrativa, c na associação de elementos aparen lidade da construção, cabendo ao l para a compreensão daquela nova de forma a que possa encontrar o s -o participante e activo.

A grafia propriamente dita, oferece mula as movimentações do olhar d de registos de maiores dimensões, que são utilizados, ou setas que unbém as alterações na forma de regi em que o registo é gerado.

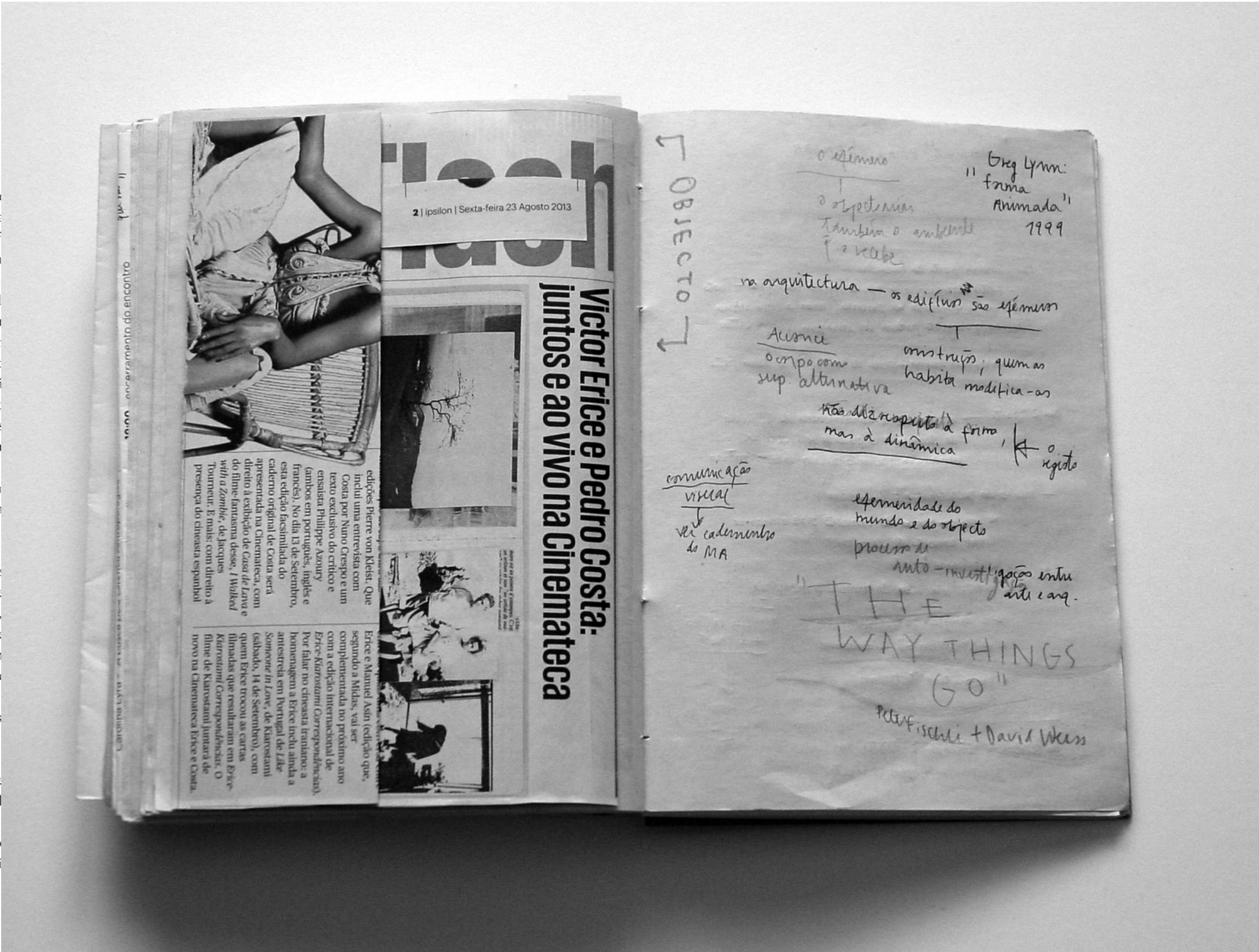


a maneira como
hoje habitamos
o mundo

Como **objecto aberto**, oferece-nos com o olfacto entregue a um cheiro tacteando formatos diferentes e fraserem entre as suas páginas, transf numa viagem não linear, não narratos vão-se sobrepondo, questionantes, ao mesmo tempo que outros el o trabalho surgem colados em algu de jornais, *flyers* de exposições, billveis de conferências, citações e tex ou não uma relação com o que está resultar numa tentativa de não se c tamentos alusivos à temática da discerta "ordem da associação poética à Arte Capital sobre *Casa de Lava* – de "making of da matéria de um film de ilustração do que se pretenderia

Também uma performance é uma os sentidos de quem a executa e de não está assente numa estrutura de começo, meio, fim, linha narrativa, longe da linearidade da narrativa, c na associação de elementos aparenlidade da construção, cabendo ao l para a compreensão daquela nova de forma a que possa encontrar o s -o participante e activo.

A grafia propriamente dita, oferecemula as movimentações do olhar d de registos de maiores dimensões, que são utilizados, ou setas que unbém as alterações na forma de regi em que o registo é gerado.

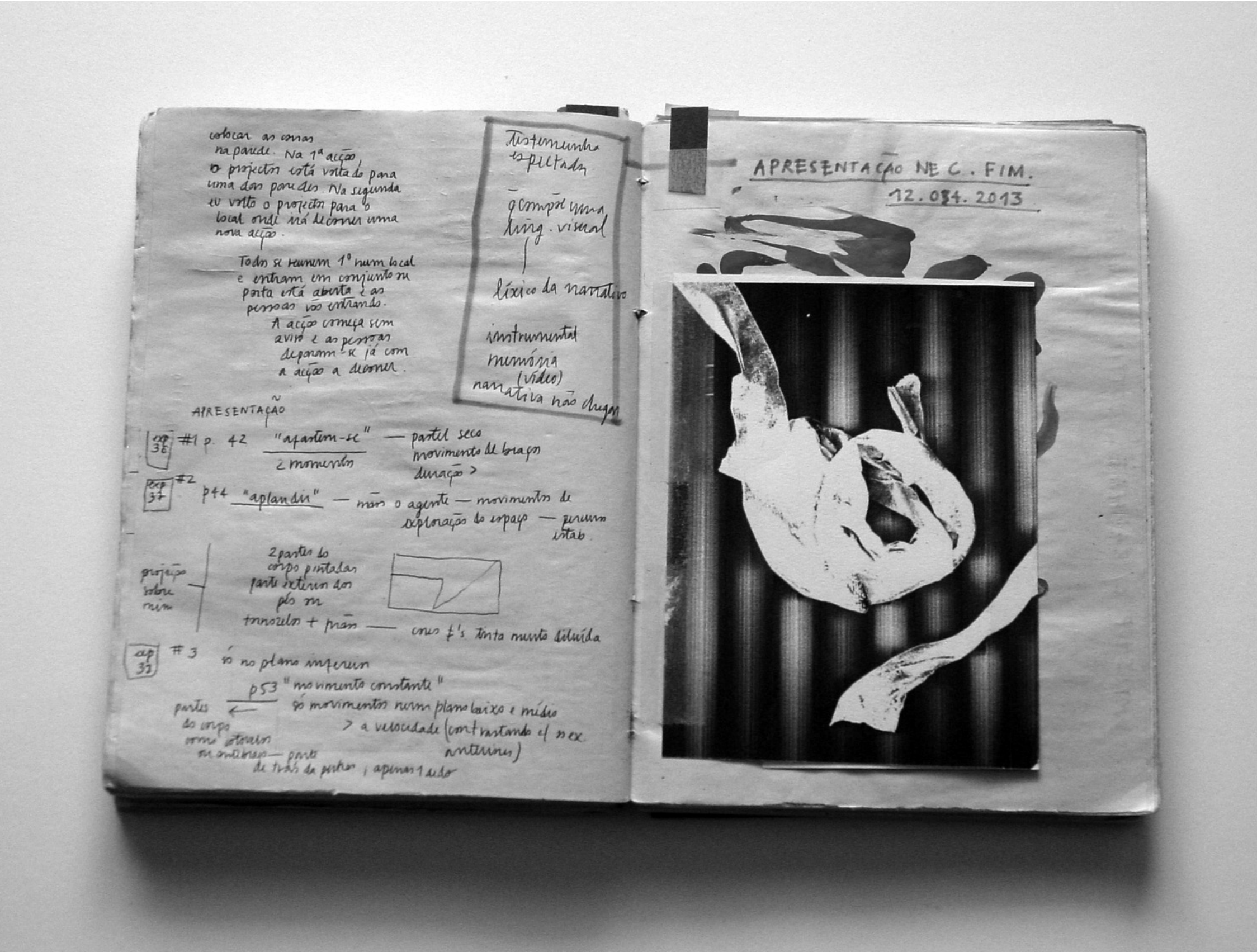


a maneira como
hoje habitamos
o mundo

Como **objecto aberto**, oferece-nos com o olfacto entregue a um cheiro tacteando formatos diferentes e fraserem entre as suas páginas, transf numa viagem não linear, não narratos vão-se sobrepondo, questionantes, ao mesmo tempo que outros el o trabalho surgem colados em algu de jornais, flyers de exposições, billveis de conferências, citações e tex ou não uma relação com o que está resultar numa tentativa de não se c tamentos alusivos à temática da discerta "ordem da associação poética à Arte Capital sobre Casa de Lava – de "making of da matéria de um film de ilustração do que se pretendia

Também uma performance é uma os sentidos de quem a executa e de não está assente numa estrutura de começo, meio, fim, linha narrativa, longe da linearidade da narrativa, c na associação de elementos aparenlidade da construção, cabendo ao l para a compreensão daquela nova de forma a que possa encontrar o s -o participante e activo.

A grafia propriamente dita, oferece mula as movimentações do olhar d de registos de maiores dimensões, que são utilizados, ou setas que unbém as alterações na forma de regi em que o registo é gerado.

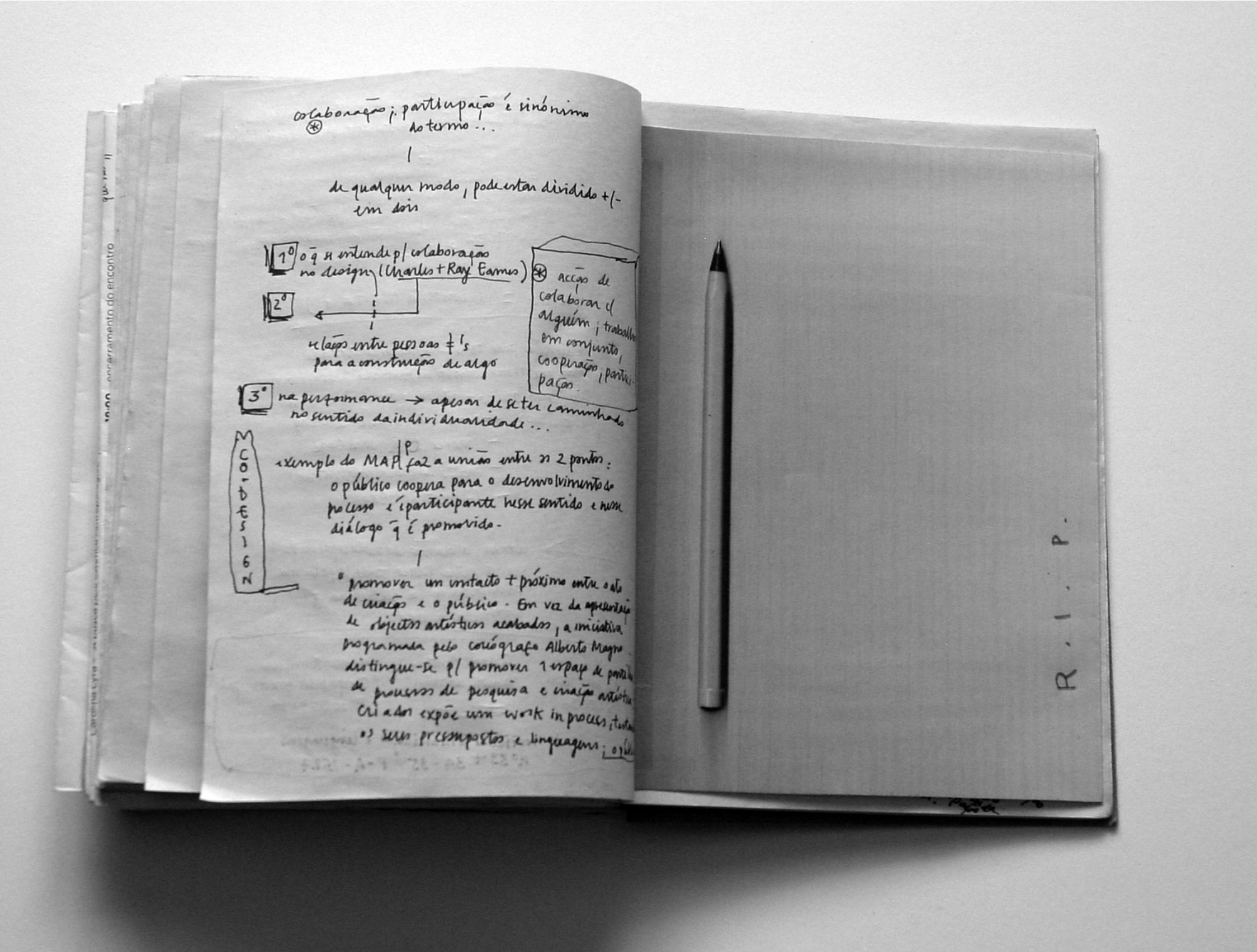


a maneira como
hoje habitamos
o mundo

Como **objecto aberto**, oferece-nos com o olfacto entregue a um cheiro tacteando formatos diferentes e fraserem entre as suas páginas, transf numa viagem não linear, não narra tos vão-se sobrepondo, questionan tes, ao mesmo tempo que outros el o trabalho surgem colados em algu de jornais, flyers de exposições, bill veis de conferências, citações e tex ou não uma relação com o que está resultar numa tentativa de não se c tamentos alusivos à temática da dis certa "ordem da associação poética à Arte Capital sobre Casa de Lava – de "making of da matéria de um film de ilustração do que se pretenderia

Também uma performance é uma os sentidos de quem a executa e de não está assente numa estrutura de começo, meio, fim, linha narrativa, longe da linearidade da narrativa, c na associação de elementos aparen lidade da construção, cabendo ao l para a compreensão daquela nova de forma a que possa encontrar o s -o participante e activo.

A grafia propriamente dita, oferec mula as movimentações do olhar d de registos de maiores dimensões, que são utilizados, ou setas que un bém as alterações na forma de regi em que o registo é gerado.



a maneira como
hoje habitamos
o mundo

Como **objecto aberto**, oferece-nos com o olfacto entregue a um cheiro tacteando formatos diferentes e fraserem entre as suas páginas, transf numa viagem não linear, não narratos vão-se sobrepondo, questionantes, ao mesmo tempo que outros elo trabalho surgem colados em algu de jornais, *flyers* de exposições, billveis de conferências, citações e tex ou não uma relação com o que está resultar numa tentativa de não se c tamentos alusivos à temática da discerta "ordem da associação poética à Arte Capital sobre *Casa de Lava* – de "*making of* da matéria de um film de ilustração do que se pretenderia

Também uma performance é uma os sentidos de quem a executa e de não está assente numa estrutura de começo, meio, fim, linha narrativa, longe da linearidade da narrativa, c na associação de elementos aparen lidade da construção, cabendo ao l para a compreensão daquela nova de forma a que possa encontrar o s -o participante e activo.

A grafia propriamente dita, oferece mula as movimentações do olhar d de registos de maiores dimensões, que são utilizados, ou setas que un bém as alterações na forma de regi em que o registo é gerado.



Para terminar, gostaríamos de citar Jacques Rancière que no seu livro *O destino das imagens*, num capítulo intitulado *A superfície do design*, refere:

O que me interessa é a maneira como, ao traçar linhas, ao dispor palavras ou ao repartir superfícies, se desenhavam também parti-lhas do espaço comum. É a maneira como, ao juntar palavras ou formas não se está simplesmente a definir formas da arte, mas certas configurações do visível e do pensável, certas formas de habitação do mundo sensível (Rancière, 2011, p. 123).

Assim se pensa este objecto e como a partir dele é legível uma experiência, uma viagem, um processo. Nele é visível como o percurso nele inscrito modificou o nosso conhecimento, a nossa forma de pensar e o nosso modo de ser, bem como a maneira como hoje habitamos o mundo: com uma perspectiva mais crítica e sensível que olha para o registo como a possibilidade da manifestação daquilo que nos torna no que somos, designers ou performers. ►

nestes objecto-
-registo é
visível como
o percurso
nele inscrito
modificou
o nosso
conhecimento,
a nossa forma
de pensar e o
nosso modo de
ser, bem como
a maneira como
hoje habitamos
o mundo

No âmbito do presente estudo, irá realizar-se um outro artefacto que, de certo modo, corresponderá à montagem de uma ficção sobre este nosso percurso - as referências que encontrámos, as pessoas com quem falámos, as experiências que vivemos – cuja construção partirá, inevitavelmente, da revisitação do objecto-registo que anteriormente apresentámos. Pretende-se que este novo artefacto demonstre, e tal como o objecto-registo, o seu carácter performativo através da sua montagem e dos diálogos que a partir dele poderão surgir.

De notar que o estado III não apresenta uma síntese já que a mesma se direcciona para as considerações finais deste estudo pois, neste estado III, finalmente são enunciadas as relações entre design, registo e performance, sendo que o propósito desta investigação é precisamente o estudo dessa relação. •

O que é uma investigação?
Para o sabermos, precisaríamos de ter alguma ideia do que seja um resultado. O que é que se encontra? O que é que se quer encontrar? O que é que falta?
Roland Barthes

Concluir algo pressupõe pôr-lhe um fim, terminá-lo, rematá-lo e desse acabado algo novo se espera que surja.

Contudo, este trabalho não se conclui aqui. Não admite uma secção para que o fim se anuncie e se inscrevam os prenúncios do que irá cerrar-se. Não conclui porque fazê-lo parece ser fechar e o que mais fizemos foi abrir, sendo que, concluir algo seria contradizer alguns dos pressupostos deste estudo.

Ao longo desta dissertação com cariz de reflexão, fomos apresentando pequenas sínteses de cada assunto ou de cada estado que funcionavam como considerações sobre o que se tinha escrito anteriormente, de forma a tornar o elencado das ideias mais claro. Não concluímos, considerámos. Assim, e se o presente estudo vai apresentando no seu discorrer um conjunto de considerações, estas são as finais, que apesar de não imporem um resultado, reúnem sob a forma de síntese aquelas que foram aparecendo ao longo do processo de montagem da dissertação, e que surgem agora como um conjunto de argumentos que apaziguam as principais inquietações sentidas.

A considerar:

- Tanto na performance como no design, os registos gerados ganham independência do corpo que os inscreveu, que os grafou, adquirindo autonomia e podendo ganhar visibilidade. Acontece na performance com os registos elaborados no decorrer do movimento (como os do NEC) e no design quando, por exemplo, o processo é tema de exposições ou conferências, onde somos confrontados com registos iniciais que documentam a execução de uma peça considerada final e onde nos é mostrado o *como*, o *meio*, a *viagem* que conduziu até àquele lugar.

- Podemos entender o registo enquanto um meio de olharmos para nós próprios, já que o entendemos como uma espécie de prolongamento do nosso corpo, um duplo da nossa acção ou do nosso pensamento; formas visuais que o demonstram e que tornam o aparentemente invisível (como é o pensamento) em algo visível, passível de ser notado e trabalhado. ►

- Na performance, na dança e no design, encontramos sistemas notação que não adquirem universalidade já que estão dependentes e são resultado das características daquele que pensa e grafa, daquele que regista graficamente algo através de estratégias que cria. Podemos encarar a grafia como o registo da poética do coreógrafo e do designer.
- O registo tanto na performance como no design tem um papel importante no resgate da memória, garantido que acontecimentos efémeros como é o movimento (seja o da acção ou do pensamento) não se dissipem na nossa mente; relegamos ao registo a responsabilidade de salvar aquilo que não queremos esquecer.
- Tanto a sucessão de movimentos ou a sucessão de formas registadas podem ser entendidos como formas transitórias, “formas enquanto passagens” (Molder, 1991, p. 189) que se vão sucedendo e transformando. Quando escritas, evidenciam os sistemas coreográficos do pensamento, as suas movimentações.
- Os registos não garantem a reprodução de algo, mas asseguram a sua repetição que resultará em algo inevitavelmente novo. Quando recuperamos uma ideia ou a indicação de um movimento que registámos, já não será aquela ideia ou aquele movimento, será algo diferente e novo; aí reside a possibilidade da criação.
- O registo surge como ferramenta gráfica entre o pensamento e o movimento, que o explicita, o demonstra e que, para além de evidenciar e dotar de importância o processo, preenche-o de particularidades e de riqueza, onde são evidenciadas as características daquele que regista.
- RoseLee Goldberg (2012) refere-se aos sistemas de notação na dança como “thinking tool(s)”, “descriptive tool(s)” e “conversational tool(s)”; assim são também os sistemas de notação dos designers.

Ellen Lupton refere que:

graphic design can also be defined more inclusively as a category encompassing any form of communication in which signs are scratched, carved, drawn, painted, pasted, projected, or otherwise, inscribed onto surfaces. While the narrower historical view describes design as a modern institution grounded in specific traditions and social functions, the wider view accommodates any mode of human communication that employs visible marks, from cave painting to desktop publishing (Lupton, 1996, p. 12).

- O performer serve-se de mecanismos e ferramentas para grafar semelhantes àqueles utilizados pelo designer, recorrendo à sua grafia, à sua caligrafia, à sua maneira própria de escrever à mão para pensar e para projectar (tal como faz o designer). Design e performance, para além de partilharem termos comuns, parecem estar unidos por uma grafia, um modo de grafar que lhes é transversal e subjacente, uma grafia relativa ao movimento do riscador sobre uma superfície e ao movimento do pensamento.
- Pensamos o design gráfico enquanto uma disciplina referente à grafia, que se serve dela e a utiliza, seja por meio das inscrições que o designer realiza nos seus *sketchbooks* e que demonstram o seu pensamento, seja nos objectos que produz onde se serve dela. Na performance, falamos de grafia quando pensamos nos sistemas gráficos ou coreográficos que os performers utilizam; quer os que surgem quando pensam uma acção ou a projectam (como os tais *sketchbooks* dos designers) ou aqueles que decorrem durante uma acção performativa (como aqueles que surgem quando o designer grafa para a peça final que pretende apresentar). Nestes últimos, o foco do designer passa a ser o corpo, o gesto, o movimento, o riscador, o suporte: ingredientes que tenta conciliar para obter a expressividade pretendida que deverá ir de encontro com o conteúdo que quer ver transmitido. ►

75 Drop Curtas
Vila do Conde
Call for entries
(2014)

0 I II III 0



Será de ter presente nesta altura a importância que certos momentos tiveram para a concretização deste estudo. O *worskhop* realizado na ESAD com Russell Bestley, a Residência Artística 6x6 no Núcleo de Experimentação Coreográfica, a participação no projecto *Calendário*, a assistência ao colóquio *Movimento e mobilização técnica* em Lisboa, a ida à exposição *Partituras, notações e anotações* em Vila do Conde, o diálogo com várias pessoas relacionadas com a área da dança, da performance e do design, entre outros, são momentos que, apesar de nem todos serem citados, contribuíram para dar à dissertação um cariz mais pessoal. Assim, este estudo funciona como uma forma de registo daquilo que vivemos neste longo período de tempo e que se traduz num estado de alerta e procura constantes. Ao folhearmos as suas páginas, vemos aquilo que somos e o que nos foi construindo ao longo deste tempo convertido em matéria de reflexão e investigação, utilizando aquilo que gostamos como pretexto para tentar saber mais. •

AIGA (2006). <i>The bubble project</i> . Retirado em Agosto, 1, 2013 de http://www.aiga.org/the-bubble-project/ .	Bastos, B. (Janeiro/Fevereiro de 2010). A eternidade do efêmero. In <i>ARQA</i> , 77. 130.	Brett, G. (1998). Life stratagies: overview and selection, Buenos aires / London / Rio de Janeiro / Santiago de Chile 1960-1980. In Schimmel, P. (ed.). <i>Out of actions: between performance and the object 1949-1979</i> (pp. 197-225). London: Thames and Hudson.
Almeida, P. (2013). <i>Uncover/discover meaning: making sense of things</i> . ESAD Talks. Matosinhos, Portugal.	Benjamin, W. (1923). <i>A tarefa do tradutor</i> . Retirado em Maio 16, 2013 de http://www.c-e-m.org/wp-content/uploads/a-tarefa-do-tradutor.pdf	
Andrade, S. (2011). <i>Os concursos de Souto de Moura</i> . Retirado em Junho, 27, 2013 de http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=286886 .	Benjamin, W. (1992). <i>Sobre arte, técnica, linguagem e política</i> . Lisboa: Relógio D'Água.	Brody, D. (2009). Introduction. In Clark, H. (ed.), Brody, D. (ed.). <i>Design studies: a reader</i> (pp. 70-71). Oxford: Berg.
	Bestley, R. (2013). E-mail com o autor.	
Arici, L. (1994). Aproximaciones. In González, M. (coord.), Torra, C. (coord.). <i>Joseph Beuys</i> (pp. 200-206). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.	Bestley, R., Noble, I. (2005). <i>Visual research: an introduction to research methodologies in graphic design</i> . Lausanne: AVA Publishing.	Bruinsma, M. (2006). The designer as catalyst. In Vet, A. (ed.) <i>The public role of the graphic designer</i> (pp. 24-26). Amsterdam: Eindhoven.
Babo, M. A. (Junho de 2004). Do corpo protésico ao corpo híbrido. In <i>Revista de Comunicação e Linguagens</i> , 33. 25-35.	Bierut, M. (2006). Este é o meu processo. In Ramalho, L. (coord.), Rebelo, A. (coord.) & Tavares, A. (coord.). <i>Process is the project</i> (pp. 19-21). Porto: Dados Favoritos.	Buchanan, R. (2009). Wicked problems in design thinking. In Clark, H. (ed.), Brody, D. (ed.). <i>Design studies: a reader</i> (pp. 96-102). Oxford: Berg.
Bandeira, P. (2011). Tudo é arquitetura. In Bandeira, P. (ed.), Tavares, A. (ed.). <i>Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método</i> (pp. 9-23). Porto: Dafne Editora.	Blessing, J. (Dezembro de 2002). Gina Pane's witnesses: the audience and photography. In <i>Performance research</i> , 7. 14-27.	Burrows, J. (2000). Time, motion, symbol, line. <i>Eye magazine</i> . 37. 29-37.
Baptista, L. (Novembro de 2008). Performances artísticas: a natureza processual e conceptual da contaminação entre arte e arquitectura. In <i>ARQA</i> , 63. 6-7.	Bouger, C. (2011). <i>A performance e a reconstrução do efêmero</i> . Retirado em Julho 12, 2012 de http://idanca.net/wp-contentuploads/2011/05/idancatxt_vol3_8_spread.pdf .	Caeiro, M. (Janeiro/Fevereiro de 2010). Perspectivas críticas. (L. S. Baptista & M. Ventosa, entrevistadores). In <i>arqa</i> , 77. 28-43.
Barrett, H. (2011). <i>Reinterpreting re-performance</i> . Retirado em Novembro 28, 2013 de http://www.relay.eca.ed.ac.uk/zine/2011/05/21/reinterpreting-re-performance/ .	Braga, A. (2013). <i>Cena criativa: processos</i> . IV Encontro Nacional de Cenografia (TNSJ). Porto, Portugal.	Capela, J. (2008). <i>Zoo story</i> . Retirado em Julho 12, 2013 de http://www.malavoadora-zoostory.blogspot.pt/
Barthes, R. (1972). <i>Critical essays</i> . Illinois: Northwestern University Press.	Breton, D. L. (Junho de 2004). O corpo enquanto acessório da presença: notas sobre a obsolência do homem. In <i>Revista de Comunicação e Linguagens</i> , 33. 67-81.	Celant, G. (1978). Merce Cunningham e John Cage. In Celant, G. (ed.). <i>Merce Cunningham</i> (pp. 70-79). Milão: Charta.
Barthes, R. (1984). <i>O rumor da língua</i> . Lisboa: Edições 70.		Celant, G. (1999). Em direcção ao impossível: Merce Cunningham. In Celant, G. (ed.). <i>Merce Cunningham</i> (pp. 19-22). Milão: Charta.

Chomsky, N. (2006). *Language and mind*. Cambridge: Cambridge University Press.

Clark, H. (2009). Introduction. In Clark, H. (ed.), Brody, D. (ed.). *Design studies: a reader* (pp. 164-165). Oxford: Berg.

Co. Design (2010). *The best of James Victore, graphic design's rebel with a cause*. Retirado em Agosto, 12, 2013 de <http://www.fastcodesign.com/1662292/the-best-of-james-victore-graphic-designs-rebel-with-a-cause>.

Cohen, R. (2002). *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Copeland, R. (1979). Merce Cunningham e a estratégia da percepção. Celant, G. (ed.). *Merce Cunningham* (pp. 142-153). Milão: Charta.

Corris, M. (2009). *Fluxus*. Retirado em Dezembro 12, 2013 de http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10457

Cunningham, M. (1980). A coreografia e a dança. In Celant, G. (ed.). *Merce Cunningham* (pp. 35-41). Milão: Charta.

Droste M. (1994). *Bauhaus: 1919-1933*. Berlim: Taschen.

Eco, H. (1989). *Obra aberta*. Lisboa: Difel.

Eleey, P. (2008). If you couldn't see me: the drawings of Trisha Brown. In Elley, P. (ed.). *Trisha Brown: so that the audience does not know whether I have stopped dancing* (pp. 18-35). Minneapolis: Walker Art Center.

Eugênio, F., Fiadeiro, J. (2013). *O encontro é uma ferida*. Movimento e mobilização técnica (CECL). Lisboa, Portugal.

Fernandes, J. (2011). Apresentação. In Burmester, M. (coord.), Ramos, M. (coord.). *Off the wall* (pp. 14-17). Porto: Fundação de Serralves.

Fernandes, J., Iles, C. (2011). Conversa ente Chrissie Iles e João Fernandes. In Burmester, M. (coord.), Ramos, M. (coord.). *Off the wall* (pp. 21-39). Porto: Fundação de Serralves.

Ferrari, S. (2001). *Guia de história da arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença.

Foster, H., Krauss, R. Bois, Y. & Buchloh, B. (2004). *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson.

Foster, S. (2011). *Choreographing empathy: kinesthesia in performance*. Routledge: Oxon.

Furtado, G. (Janeiro/Fevereiro de 2010). Transitoriedade, flexibilidade e mobilidade... A necessidade de ponderar a condição contemporânea e um resvalar para a a-política. In *ARQA*, 77. 112-115.

Giddens, A. (2000). *Sociologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Gil, J. (2001). *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água.

Goffman, E. (2009). The presentation of self in everyday life. In Clark, H. (ed.), Brody, D. (ed.). *Design studies: a reader* (pp. 253-255). Oxford: Berg.

Goldberg, R. (2012). *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro.

Gombrich, E. H. (1982). *The image & the eye: further studies in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon Press.

Goodman, J. (2012). *The memory of the dance: Trisha Brown at Sikkema Jenkins*. Retirado em Dezembro 12, 2013 de <http://www.artcritical.com/2012/01/18/trisha-brown/>

Green, C. (2001). *The third hand: collaboration in art from conceptualism to post-modernism*. Minneapolis: Universoty of Minnesota Press.

Guerreiro, A. (Dezembro, 2013). O mundo é feito para resultar num atlas. In *Ípsilon*. 30-31.

Halprin, L. (1969). *The rsvp cycles: creative process in the human environment*. New York: George Braziller.

He, J. (ed.) (2007). *Vision of design: Lech Majewski*. Barcelona: Index Book.

He, J. (ed.) (2007). *Vision of design: Michel Bouvet*. Barcelona: Index Book.

Heller, S., Talarico, L. (2010). *Graphic: inside the sketchbooks of the world's great graphic designers*. London: Thames and Hudson.

Heller, S. (2000). Stefan Sagmeister's Gesamtkunstwerk. In Heller, S., Nettle, D. & Spector, N. (2000). *Things I have learned in my life so far: Stefan Sagmeister*. Abrams: Nova Iorque

Hollis, R. (2001). *Graphic design: a concise history*. London: Thames & Hudson.

Howard, A. (2012). Introduction. In Howard, A. (org.). *Course handbook: MA in communion design* (pp. 3-4). Matosinhos: ESAD.

Imschoot, M. (2005). *Sobre partituras, notas e traços em dança*. Retirado em Outubro 6, 2013 de http://sarma.be/oralsite/pages/What%27s_the_Score_Now/~/edit/.

Jiménez, J. (Junho de 2005). Pensar o espaço. In *Revista de Comunicação e Linguagens*, 45-54.

Jones, J. (2009). What is designing?. In Clark, H. (ed.), Brody, D. (ed.). *Design studies: a reader* (pp. 77-80). Oxford: Berg.

Jordan, S. (1979). Libertar a música: Cunningham, Cage & colaborações. In Celant, G. (ed.). *Merce Cunningham* (pp. 52-60). Milão: Charta.

Jornal Público (2011). *Isidro Ferrer em todos os seus estados*. Retirado em Agosto, 14, 2013 de <http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=278132>.

Kepes, G. (1995). *Language of vision*. New York: Dover Publications.

Kirkham, P. (2001). *Charles and Ray Eames: designers of the twentieth century*. Massachusetts: MIT Press.

Klocker, H. (1998). Gesture and the object - liberation as Aktion: a european component of performative art. In Schimmel, P. (ed.). *Out of actions: between performance and the object 1949-1979* (pp. 159-195). London: Thames and Hudson.

Kotz, L. (s.d.). *Post-Cagean aesthetics and the "event score"*. Retirado em Dezembro 12, 2013 de <http://faculty.ucr.edu/ewkotz/public.html/texts/oct95.pdf>.

Lambert, F., Neves, R. & Monteiro, R. (2013). *Sintomas e efeitos secundários* (desdobrável).

Laurenti, J. (1994). Feuillet's thinking. In Louppe, L. (ed.). *Traces of dance* (pp. 81-109). Paris: Editions Dis Voir.

Lepecki, A. (2004). Inscribing dance. In Lepecki, A. (ed.). *Of the presence of the body* (pp. 124-139). Middletown: Wesleyan University Press.

Lepecki, A. (2004). Introduction: presence and body in dance and performance theory. In Lepecki, A. (ed.). *Of the presence of the body* (pp. 1-9). Middletown: Wesleyan University Press.

Lepecki, A. & Allsopp, R. (2008). *Editorial on choreography. Performance reserach: a journal of the performing arts*, 13, 1, 1-6. Retirado em Novembro 12, 2013 de <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13528160802465409>.

Levine, A. (2010). Marina Abromovic's Time. In Farr, I. (ed.). *Memory* (pp. 164-167). London: The MIT Press.

Louppe, L. (1994). Imperfections in papers. In Louppe, L. (ed.). *Traces of dance* (pp. 9-33). Paris: Editions Dis Voir.

Lupton, E., Miller, A. (1999). *Design writing research: writing on graphic design*. London: Phaidon.

Lupton, E., Phillips, J. (2008) *Novos fundamentos do design*. São Paulo: Cosac Naify.

Lupton. E. (1996). *Mixing messages: contemporary graphic design in America*. London: Thames and Hudson.

Magalhães, G., Pombo, F. (2009). A relevância do desenho como valor simbólico e cultural. Um arquivo de desenhos e projectos portugueses do século XX e XXI. In *Acta do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*. Fundação D. António Cupertino Miranda: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 119-131.

Magno, A. (2013). [map/p: Mostra de processos / Portugal](http://map.p:Mostra de processos / Portugal). Retirado em Setembro 12, 2013 de <http://www.tnsj.pt/home/es-petaculo.php?intShowID=390>

Marchand, B. (2007). *Documento, projecto, ficção*. Retirado em Setembro 12, 2013 de <http://www.serralves.pt/fotos/editor2/exposicoes/Antena-1.pdf>.

Margolin, V. (2009). Design history and design studies. In Clark, H. (ed.), Brody, D. (ed.). *Design studies: a reader* (pp. 34-41). Oxford: Berg.

Massironi, M. (1996). *Ver pelo desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*. Lisboa: Edições 70.
McCall, C. (s.d.). *Circle Drawings*. Retirado em Janeiro 5, 2013 de <http://www.caralimc-call.com/works/circle-drawings/index.html>

Meggs, P., Purvis, A. (2012). *Meggs'history of graphic design*. (5ª ed.). Hoboken: John Wiley & Sons.

Miranda, J. (2002). *Teoria da cultura*. Lisboa: Edições Século XXI.

Miranda, J. (Junho de 2005). Geografias, imaginário e controlo da terra. In *Revista de Comunicação e Linguagens*, 34-35. 11-42.

Mitchell, T. (1988). The product as illusion. In Trackara, J. (ed.). *Design after modernism* (pp. 208-215). London: Thames and Hudson.

Molder, M. F. (1991). *O pensamento morfológico de Goethe*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Molina, J. (2002). *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra.

Moure, G. (2004). Behind the facts: Inter-funktionen 1968-1875. In Looock, U. (ed.). *A obra de arte sob fogo: inovações artísticas 1965-1975* (pp. 10-11). Porto: Fundação de Serralves.

Munari, B. (1981). *Das coisas nascem coisas*. Lisboa: Edições 70.

O'Donnell, T. (2009). *Sketchbook: conceptual drawings from the world's most influential designers*. Beverly: Rockport Publishers.

Osaki, S. (1998). Body and place: action in postwar art in Japan. In Schimmel, P. (ed.). *Out of actions: between performance and the object 1949-1979* (pp. 121-157). London: Thames and Hudson.

Owen, W. (2011). Beyond the horizon. In Howard, A. (org.). *The design reader: mapping* (pp. 5-9). Matosinhos: ESAD.

Owen, W. (2011). I saw a man he wasn't there. In Howard, A. (org.). *The design reader: mapping* (pp. 19-23). Matosinhos: ESAD.

Pelzer, B. (2004). 'Desaparece objecto!': a revolução inatingível. In Looock, U. (ed.). *A obra de arte sob fogo: inovações artísticas 1965-1975* (pp. 19-29). Porto: Fundação de Serralves.

Phelan, P. (2010). The onthology of performance: representation without reproduction. In Farr, I. (ed.). *Memory* (pp. 112-113). London: The MIT Press.

Pinto, A. L., Meireles, F. & Cambotas, M. C. (1998). *Cadernos de história da arte 10*. Lisboa: Porto Editora.

Potter, N. (2002). *What is a designer: things, places, messages*. London: Hyphen Press.

Poynor, R. (2003). *No more rules: graphic design and post-modernism*. London: Laurence King.

Przymus, I. (2007). "I will make posters": introduction by Irena Przymus. In He, J. (ed.). *Vision of design: Michel Bouvet* (pp. 83-86). Barcelona: Index Book.

Ramalho, L., Rebelo, A. (2010). O projecto é o processo. In Ramalho, L. (org.), Rebelo, A. (org.) & Tavares, A. (org.). *Process is the project* (pp. 6-8). Porto: Dados Favoritos.

Ramalho, L., Rebelo, A. & Tavares, A. (2010). Cartografias do processo. In Ramalho, L. (coord.), Rebelo, A. (coord.) & Tavares, A. (coord.). *Process is the project* (pp. 28-32). Porto: Dados Favoritos.

Ramalho, L., Rebelo, A. & Tavares, A. (2010). Perguntas, respostas e comunicação, "A felicidade está debaixo da mesa". In Ramalho, L. (coord.), Rebelo, A. (coord.) & Tavares, A. (coord.). *Process is the project* (pp. 224-225). Porto: Dados Favoritos.

Rancière, J. (2011, Março). *A autonomia das imagens*. Imagem/Imagens. Lisboa, Portugal.

Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

Rancière, J. (2011). *A autonomia das imagens*. Imagem/Imagens. Lisboa, Portugal.

Rancière, J. (2011). *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.

Remelhe, E. (2007). *Desenho e palavra: notas da sua relação*. Tese de mestrado. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Remelhe, E. (2011). O labirinto translúcido. In *Isidro Ferrer: 116 carteles*. Matosinhos: ESAD.

Revista Observaciones Filosóficas (2007). *O corpo como arte: Gunter Brus e o acionismo vienense*. Retirado em Agosto, 1, 2013 de <http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html>.

Rock, M. (2002). The designer as author. In Bierut, M. (ed.), Drenttel, W. (ed.) & Heller, S. (ed.). *Looking closer four: critical writings in graphic design* (pp. 237-244). London: Allworth Press.

Rock, M. (2009). *Fuck content*. Retirado em Setembro 12, 2013 de <http://2x4.org/ideas/2/Fuck+Content/>

Rodrigues, A. (2003). *O que é o desenho*. Lisboa: Quimera.

Russell, B. (2013). E-mail com o autor.

Sagmeister & Walsh (1999). *AIGA Detroit*. Retirado em Agosto, 1, 2013 de Salter, C. (Janeiro/Fevereiro de 2010). Perspectivas críticas. (L. S. Baptista & M. Vento-sa, entrevistadores). In *ARQA*, 77. 28-43.

Santaella, L. (2001). *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Editora Iluminuras.

Santos, D. (Novembro de 2008). Peter Fischli e David Weiss: o curso das coisas. In *ARQA*, 63. 84-85.

Scher, P. (2010). Faz um mapa do teu processo de trabalho. In Ramalho, L. (org.), Rebelo, A. (org.) & Tavares, A. (org.). *Process is the project* (pp. 10-12). Porto: Dados Favoritos.

Schimmel, P. (2008). "Only memory can carry it into the future": Kaprow's development from action-collages to the happenings. In Hermann, E. (ed.), Perchuk, A. (ed.) & Rosenthal, S. (ed.). *Allan Kaprow: art as life* (pp. 8-19). Los Angeles: Getty Research Institute.

Schimmel, P. (1998). Leap into the void: performance and the object. In Schimmel, P. (ed.). *Out of actions: between performance and the object 1949-1979* (pp. 17-119). London: Thames and Hudson.

Schneider, R. (2001). Archives: performance remains. In *Performance research*, 6, 1. 100-108.

Shon, D. (2009). Designing: rules, types and worlds. In Clark, H. (ed.), Brody, D. (ed.). *Design studies: a reader* (pp. 110-114). Oxford: Berg.

Smith, S. (2005). *Architect's drawings: a selection of sketches by worlds famous architects through history*. New York: Architectural Press.

Stiles, K. (1998). Uncorrupted joy: international art actions. In Schimmel, P. (ed.). *Out of actions: between performance and the object 1949-1979* (pp. 227-329). London: Thames and Hudson.

Teatro Nacional São João (2013). *MAP/p: mostra de processos Portugal*. Retirado em Agosto, 5, 2013 de <http://www.tnsj.pt/home/espetaculo.php?intShowID=499>.

The artist is absent (2014). *Why reperfor-mance?*. Retirado em Novembro 28, 2013 de www.theartistisabsent.com/?page_id=16; consultado a 28.11.2013.

The Blogazine (2012). *Gina Pane: the vulnerability of human body*. Retirado em Setembro, 3 de <http://www.theblogazine.com/2012/06/gina-pane-the-vulnerability-of-human-body/>.

Tudela, P. (2013). *Cena criativa: processos*. IV Encontro Nacional de Cenografia (TNSJ). Porto, Portugal.

Umma (2011). *Fluxus and the essential questions of life*. Retirado em Dezembro 12, 2013 de <http://www.umma.umich.edu/view/exhibitions/2011-fluxus.php>

UnderConsideration (2006). *Exclusive interviews: Stuart Bailey*. Retirado em Agosto, 14, 2013 de <http://www.underconsideration.com/speakup/interviews/bailey.html>.

Ursprung, P. (2011). O gabinete de curiosidades de Souto de Moura. In Bandeira, P. (ed.), Tavares, A. (ed.). *Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método* (pp. 119-125). Porto: Dafne Editora.

Vaughan, D. (1989). Merce Cunningham. In Celant, G. (ed.). *Merce Cunningham* (pp. 92-95). Milão: Charta.

Ventosa, M. (Janeiro/Fevereiro de 2010). De que falamos quando falamos de efémero? O efémero enquanto política emergente. In *ARQA*, 77. 26-27.

Walker Art (2008). *Trisha Brown: so that the audience does not know whether I have stopped dancing*. Retirado em Abril 23, 2012 de <http://www.walkerart.org/calendar/2008/trisha-brown-so-that-the-audience-does-not-kn>.

Walker, J. (2009). Defining the object of study. In Clark, H. (ed.), Brody, D. (ed.). *Design studies: a reader* (pp. 42-48). Oxford: Berg.

Walters, J. L. (1997). Sound, code, image. In *Eye Magazine*, 26.

Warr, T. (2000). *The artist's body*. London: Phaidon Press.

Warwick, J., Smith, K., Baker, S., et al. (1996). *Process: a tomato project*. Londres: Thames and Hudson.

Wick, R. (1982). *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes.

³⁵ David Hammons <i>Phat free</i> (1995-1999). Obtido a 1 de Agosto, 2013 de http://kcvideoinstallation.wordpress.com/2012/05/23/david-hammons-phat-free-1995-1999/	⁴³ Experiências <i>workshop</i> (2012) *	⁵⁴ Registo NEC (2013) *
³⁶ Registos como prolongamento do pensamento e do corpo	⁴⁴ David Hammons <i>Body prints</i> (1974). Obtido a 30 de Janeiro, 2013 de http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2011/10/la-object-david-hammons-body-prints/	⁵⁵ John Cage partitura para 4’33’’ (1953). Obtido a 30 de Dezembro, 2013 de http://www.uclm.es/artesonoro/olobo3/fetterman/variaciones.html
Lech Majewski registos para cartaz <i>Ko-lendziolki</i> (1999). Em: He. J. (ed.) (2007). <i>Vision of design: Lech Majewski</i> . Barcelona: Index Book; p. 86	⁴⁵ Kazuo Shiraga (1959). Obtido a 30 de Janeiro, 2013 de http://www.nipponluga-no.ch/en/gutai-multimedia/narrazione/project/links/Highlights/project/narrazione_page-26_nav-short.html	⁵⁶ Allan Kaprow partitura para <i>18 Happenings in 6 parts</i> (1959). Obtido a 30 de Dezembro, 2013 de http://www.flickr.com/photos/bilateral/sets/72157603248208936/with/2051139436/
Registos <i>workshop</i> (2012) *	⁴⁶ Ana Mendieta <i>Body tracks</i> (1974). Obtido a 3 de Fevereiro, 2014 de http://www.canadianart.ca/reviews/2011/07/21/ana_mendieta/	⁵⁷ Georges Brecht partitura para <i>Three aqueous events</i> (1961). Obtido a 30 de Dezembro, 2013 de http://soundartarchive.net/YEARS-specific.php?recordID=1961
³⁷ Carali McCall <i>Circle drawings</i> (2006). Obtido a 30 de Janeiro, 2013 de http://www.caralimccall.com/works/circle-drawings/index.html	⁴⁷ Objecto-registo <i>workshop</i> (2012) *	⁵⁸ Yoko Ono <i>Cut piece</i> (1964 + 2003) e John Noga <i>Cut piece</i> (2007). Obtido a 28 de Novembro, 2013 de http://imaginepeace.com/archives/2680
³⁸ Tom Marioni <i>Drawing a line as far as I can reach</i> (1972). Em: Schimmel, P. (ed.). Out of actions: between performance and the object 1949-1979. London: Thames and Hudson	⁴⁸ Residência Artística 6x6 no NEC *	⁵⁹ Raoul-Auger Feuillet <i>Chorégraphie, ou l’art de d’écrire la danse</i> (1700). Obtido a 4 de Fevereiro, 2014 de http://memory.loc.gov/musdi/072/0080.gif
³⁹ Trisha Brown (2007). Obtido a 5 de Janeiro, 2013 de http://mnartists.org/article.do?rid=186783#	⁴⁹ Apresentação informal I NEC (2013) *	⁶⁰ Rudolf Laban aprsentação do seu sistema de notação (1920). Obtido a 4 de Fevereiro, 2014 de http://en.wikipedia.org/wiki/Labanotation
⁴⁰ Experiências <i>workshop</i> (2012). *	⁵⁰ Bruce Nauman <i>Bouncing in the corner no. 1</i> (1968). Obtido a 22 de Setembro, 2013 de http://www.medienkunstnetz.de/works/bouncing-1/	⁶¹ Daniel Larrieu <i>Chiquenaudes</i> (1983). Em: Louppe, L. (ed.), Dobbels, D., Virilio, P., Thom, R., Laurenti, J-N. & Dunlop, V. (1994).Paris: Editions Dis Voir; p. 8
⁴¹ Tom Marioni <i>Percussion works in dry fresco</i> . Obtido a 10 de Setembro, 2013 de http://www.tommarioni.com/wp-content/video/outofbody.mov	⁵¹ Registo serigráfico (2013) *	⁶² Jeffrey Fisher registos. Em: Heller, S., Talarico, L. (2010). <i>Graphic: inside the scketchbooks of the world’s great graphic designers</i> . London: Thames and Hudson; p. 136
⁴² Yves Klein <i>Anthropométries</i> (1958). Em: Schimmel, P. (ed.). Out of actions: between performance and the object 1949-1979. London: Thames and Hudson	⁵² <i>Calendário: coro de vozes</i> (2013). Obtido a 3 de Fevereiro, 2014 de: http://www.facebook.com/Nucleo.de.Experimentacao.Coreografica/photos/a.538227052907449.1073741840.127010420695783/538530826210405/?type=3&theater	
	⁵³ Registos fotográficos: Residência Artística 6x6 NEC (2013) *	

⁶³ Lucinda Childs <i>Congeries on edges fo 20 obliques</i> (1975). Obtido a 12 de Janeiro, 2014 de http://performamagazine.tumblr.com/post/37760108433/tonight-the-languages-of-dance-performance-the-art	⁷⁰ Reperformance <i>Relation in time</i> (2010). Obtido a 2 de Fevereiro, 2014 de http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/gallery/2010/04/16/GA2010041603361.html
⁶⁴ Anne Teresa de Keersmaecker <i>Bartok</i> (1989). Em: Louppe, L. (ed.), Dobbels, D., Virilio, P., Thom, R., Laurenti, J-N. & Dunlop, V. (1994).Paris: Editions Dis Voir; p. 31	⁷¹ Reperformance <i>Impoderabilia</i> (2010). Obtido a 2 de Fevereiro de 2014 de http://www.checkoutart.ca/global-art/marina-abramovic-performs-at-the-moma/
⁶⁵ Merce Cunningham <i>Space patterns from summerspace</i> (1958). Em: Louppe, L. (ed.), Dobbels, D., Virilio, P., Thom, R., Laurenti, J-N. & Dunlop, V. (1994).Paris: Editions Dis Voir; p. 38	⁷² Gina Pane <i>Self-portrait</i> (s.d.). Obtido a 27 de Novembro, 2013 de http://www.interalia.org.pl/en/artykuly/2010_5/07_female_st_sebastian_parallel_lines_in_the_radical_lesbian_art_of_gina_pane.htm
⁶⁶ Trisha Brown desenhos (2003). Obtido a 3 de Fevereiro, 2014 de http://www.artcritical.com/2012/01/18/trisha-brown/	⁷³ Gina Pane <i>Escalade non anesthesia</i> (1971). Obtida a 27 de Novembro, 2013 de http://www.interalia.org.pl/en/artykuly/2010_5/07_female_st_sebastian_parallel_lines_in_the_radical_lesbian_art_of_gina_pane.htm
⁶⁷ Tradução de processo registo a partir de conversa entre Lizá Ramalho, Artur Rebelo e André Tavares. Em: Ramalho, L. (coord.), Rebelo. A. (coord.) & Tavares, A. (coord.). Process is the project. Porto: Dados Favoritos; p. 30	⁷⁴ Objecto-registo*
Registo NEC *	⁷⁵ Drop 22º Curtas Vila do Conde <i>Call for entries</i> (2014). Obtida a 28 de Janeiro, 2014 de http://festival.curtas.pt/
⁶⁸ Trisha Brown <i>It’s a draw</i> (2003). Obtido a 12 de Janeiro, 2014 de http://www.artcritical.com/2012/01/18/trisha-brown/	
Trisha Brown <i>It’s a draw</i> (2002). Obtido a 12 de Janeiro, 2014 de http://www.trishabrowncompany.org/?page=view&nr=108	
⁶⁹ Marina Abramovic e Ulay <i>Relation in time</i> (1977). Obtida a 3 de Fevereiro de 2014 de http://pomeranz-collection.com/?q=node/39	* imagens captadas pela autora

