

### 3.63 Um olho táctil

Sara Antónia Matos\*

**Abstract.** *This communication is focused on the drawing of the artist Rui Chafes and aims to establish a relation between sculpture and drawing. To follow this straight relation we will deconstruct the classic model of vision and try to understand the idea of an embodied eye. It will be significant to understand that the drawing activates an haptic sense which makes it possible to pursue the connection between the tri-dimensional work and bi-dimensional work.*

**Keywords.** *Drawing, embodiment, haptic sense, memory.*

**Resumo.** *Esta comunicação centrada no desenho de Rui Chafes visa estabelecer uma ligação entre a linguagem escultórica e o desenho através da desconstrução do modelo ocular clássico. Procura entender-se de que modo o desenho despoleta um sentido háptico, revelando a ligação entre a obra em registo bidimensional e tridimensional.*

**Palavras-chave:** *Desenho, corporalização, sentido háptico, memória.*

#### Introdução

Rui Chafes (Lisboa, 1966), estudou Escultura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa em meados da década de 80 e, entre 1990 e 1992, frequentou a Kunstakademie de Düsseldorf, na Alemanha. Expondo regularmente desde a década de 80, cedo consolidou um percurso, inequivocamente enquadrado no campo do escultórico, que conta com múltiplas exposições em Portugal e no estrangeiro, bem como com representações nacionais na Bienal de Veneza (em 1995, com José Pedro Croft e Pedro Cabrita Reis) e na Bienal de São Paulo (em 2004, em projecto conjunto com Vera Mantero).

Interessa-nos perceber qual o lugar que o desenho – expressão menos conhecida da sua prática – ocupa no quadro geral da sua obra.

Percorremos alguns períodos da sua produção em desenho, sempre conscientes que cada registo faz parte de “um só desenho” que constitui a obra no seu conjunto. A partir de algumas séries (2001, 2007 e 2009), tentar-se-á perceber até que ponto há qualquer coisa que

excede e precede as inscrições contidas no desenho, relevando de olhar táctil preso à noção de corporalização, a partir do qual se constrói uma dimensão háptica, que nos permitirá desconstruir o modelo ocular clássico.

Para finalizar procuraremos estabelecer as pontes que permitem uma viagem contínua de signos e elementos entre o registo bidimensional e a obra escultórica.



**Figura 1.** Desenho *Alma Branca*, de Rui Chafes (1988), Lápis e tinta sobre papel, 29,6 x 42 cm. Fotografia: José Manuel Costa Alves (2010)

\* Portugal, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Artista visual e doutoranda, desenvolve a sua actividade entre a prática artística, o ensaio e a curadoria. Licenciatura em Escultura (FBAUL), Mestre em Estudos Curatoriais (FBAUL). Bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

### 1. A transparência da visão

O desenho aparece na obra de Rui Chafes como forma de indagação primeira, espaço livre da escrita, de uma outra escrita, não-verbal.

As linhas são legisladoras, instrumentos privilegiados da definição. Elas traçam limites, separam. Esta espécie de limite que a linha traça procura constantemente ultrapassar o que desenha, informa ou encerra. Passar “para lá” – atravessar limites – significa chegar às imagens que se situam nos interstícios. Tal como os fantasmas, essas imagens pedem para ser vistas, mesmo se a sua imagem ainda não existe. Elas consistem em dar a impressão que há outra coisa atrás de si e a ver o que por detrás se esconde. Assim, o artista sugere sempre mais do que traça. A obra dá a ver o invisível como tal. Acede-se então a qualquer coisa como o interior da obra. Qualquer coisa que não se vê é indicada no que se vê, quando no intervalo: o que está para devir já foi capturado.

Desse modo, o desenho tem por função representar visualmente, não os actos ou os signos visíveis, mas os sintomas e os índices. O que aí se dá é, enfim, uma captura: uma imagem evanescente permanece e a dor da abertura (Didi-Huberman; 2007), dura transparente e invisível (Figura 1).

Segundo George Didi-Huberman, as aberturas na imagem – uma janela, um olho, uma ferida num corpo ou um rasgo num tecido – abrem espaço como se a imagem tivesse espessura ou profundidade para além da sua fina superfície (Figura 2)

Estas aberturas sugerem uma forma textural do olhar, como se, mais do que observar, este órgão pudesse tocar a textura e o relevo dos corpos (Figura 3). Nos desenhos de Rui Chafes, o “olhar” torna-se a ferramenta de gravação e inscrição visual semelhante àquela que é produzida pela câmara endoscópica (para dentro) e, cada traço reveste-se de um movimento fluido próprio do corpo em movimento. O conjunto dos desenhos permite uma série de vistas coreografadas pelo observador, ao modo de um realizador de cinema, que penetra agora, não no corpo alheio mas, por um processo analógico, no seu próprio corpo.



**Figura 2.** Desenho da série *Unsaid*, de Rui Chafes (2001), Lápis, tinta e medicamentos sobre papel, 29,6 x 42 cm. Fotografia: José Manuel Costa Alves (2010).



**Figura 3.** Desenho S/T, de Rui Chafes (1988/89), Lápis, tinta e chá sobre papel, 33 x 48 cm. Fotografia: José Manuel Costa Alves (2010).

### 1.1 Um olho explorador

A experiência de localização é guiada pelo olho como que através de um mecanismo que activa os sentidos construindo uma sequência emocional de respostas, afectando o território das associações, das memórias e das emoções. Aquele olho alimenta-se no arquivo da memória procurando referências e transforma-se num viajante explorador que, à maneira de um realizador de cinema, pode avançar ou recuar, trespassar espessuras ou ficar suspenso, percorrer momentos em *slow motion*, procurar nós de junção, ou até, parar.

O espectador transforma-se no elo de ligação entre o espaço que ficou a branco, «espaço entre». Devém o seu preenchimento.

Este binómio composto pelo par opacidade/transparência introduz no desenho regiões nebulosas. A memória inscrita aqui é material e espacial e o seu processo imaginativo e visual joga-se num encontro emocional que dá acesso ao conhecimento.

O corpo não deve ser privado da sua componente e *locus* intransmissível do conhecimento. Toda a imagem mnemónica é afectivamente investida. Os processos fisiológicos estão envolvidos e carregados de emoções e, por conseguinte, a memória afecta fisicamente os órgãos e envolve todo o ser somático à medida que responde aos estímulos com movimentos e caminhadas mentais. Na realidade, a memória é uma casa de imagens hapticas, uma encarnação de um teatro mnemónico em movimento. Uma recollecção da imagem para explorar, em todo o sentido, museográfica (Giuliana Bruno, 2002).

### 1.2 Uma casa de imagens hapticas

Nesta perspectiva, pode considerar-se que o desenho se resolve no espaço físico e imaginativo do observador, sendo o próprio processo do desenho que se inscreve no corpo. Uma sequência é elaborada pelo espectador, à medida que o mesmo selecciona, recolhe e conecta a informação. Neste sentido, é-lhe pedido re-experimente o movimento próprio do corpo, com todas as consequências emocionais que o mesmo implica: deslocação e eventual regressão emocional, reposicionamento liminar (colocar-se entre a inscrição e as memórias que esta resgata) e o habitar cultural.

Essa convergência em que a carne se faz olhar, dá lugar a uma experiência distinta da que era imposta pelo modelo ocular descarnado.

A ideologia referente à perspectiva monocular, classicamente associada à dominância masculina e, não menos importante, a uma construção ocidental, refere-se a uma visão desligada do corpo, um olhar descarnado e dirigido em que o cone de visão atravessa a superfície da imagem.

O que está em causa nestes desenhos é uma desconstrução do olhar que dá fundamento a uma visão «para lá». Significa que agora é o olhar que toca e a carne que vê. A esta desconstrução do olhar, talvez não seja alheio o facto do autor ter a sua complementaridade prática no campo do escultórico. De facto, mesmo sem se lhe tocar, a *espacialidade* tátil e “térmica” da escultura implica um sujeito corporalizado e consequentemente uma relação estética corporalizada.

Embora possa considerar-se que na sua generalidade a arte contemporânea esteja a fazer uma apologia às distâncias e às películas, sabemos que a *presença* continua a ser insubstituível e seja no desenho seja nas esculturas de Rui Chafes é também a carne que vê.

### 1.3 Uma estética da corporalização

Esta estética consiste em interrogar zonas sem tradução verbal, regiões foscas que não cedem à apreensão lógica, pontos de incerteza onde o sujeito não se sabe determinar, onde não se pode programar, onde procura o que não pode saber sem se cansar. É neste espaço sem topos que se diseca a anatomia da libido e do desejo compulsivo.

Por isso não é estranho que nos desenhos de Rui Chafes, as flores sejam mais carnívoras que vegetais. Os desenhos, ainda que aparentemente mais leves que a escultura (até por razões materiais) é com tinta de sangue que escrevem, não apenas sobre o corpo mas com todo corpo. Esta tinta diseca, escraviza, funde os órgãos do feminino e do masculino, num complexo jogo de olhares eróticos onde nunca se decifra quem é predador e presa, quando se é um ou outro, ou quando se é os dois num só (Figura 4).

A continuidade entre desenho e escultura de Rui Chafes fica registada num corpo feminino que usa um instrumento de ferro que tranca a coluna do pescoço ao órgão sexual. Não se saberá jamais, mais uma vez não se saberá, se o objecto faz alusão a um instrumento de tortura ou prazer, arma ou protecção (Figura 5).



**Figura 4.** Escultura *Maldoror*, de Rui Chafes (2006), Ferro, 39 x 39 x 12 cm.  
Fotografia: Alcino Gonçalves (2006).

Não é estranho, portanto, que na obra do escultor detectemos uma viagem contínua, eventualmente subliminar, de coordenadas, signos e elementos, da escultura para o desenho e do desenho para a escultura.

O que este artista faz reequacionar é uma outra relação entre espaço óptico e espaço háptico, porque de facto, a experiência do desenho não é apenas mental e ocular.

A noção de háptico é desenvolvida por Alois Riegl (1858-1905), historiador da arte e curador de têxteis no Museu de Arte e da Indústria em Viena. De facto, pode considerar-se que Riegl ocupava uma posição privilegiada – a de um contacto tátil e textural com as matérias – para dissertar sobre a teoria do háptico.



**Figura 5.** Escultura *O Teu Coração Está A Dormir, Não O Acordes Demasiado Cedo*, de Rui Chafes (2008), Ferro, 17 x 13 x 69 cm. Fotografia: Alcino Gonçalves (2008).

Mas é Walter Benjamin quem vai subverter a separação entre o toque e a visão e, por extensão, a diferenciação entre haptico e óptico como um modo de percepção que envolve a transformação dos sentidos.

É desta transformação dos sentidos que nos falam os desenhos de Rui Chafes. De facto, há qualquer coisa que continua a obstruir a virtualidade total. E esse obstáculo é o corpo, único órgão de vida originalidade (Whitehead, 1929). É este corpo, nosso corpo irregular, de relevos e texturas irrepetíveis que a arte, aqui sob a forma de escultura e desenho, coloca em movimento. Ela gera pontos de atracção que actuam não apenas sobre o intelecto mas sobre todo o ser somático, recobrando-o de interrogação e pondo-o em movimentação.

A estética que actua aqui tem o seu epicentro no corpo.

### Conclusão

O corpo funciona então como um sismógrafo que sinaliza os estímulos exteriores ao mesmo tempo que procede a um registo de inscrição interior – um desenho com um vocabulário próprio que não fala apenas ao intelecto mas que percorre e atravessa cada célula, cada órgão e cada tecido suplicando reconhecimento.

O processo artístico, não consiste na projecção de uma representação puramente intelectual, não provém apenas do real legível e visível, mas provém também das apreensões corporais. •

### Referências

- Benjamin, Walter (1992) *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Bruno, Giuliana (2002) *Atlas of Emotion, – Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso.
- Bruno, Giuliana (2007) *Public Intimacy – Architecture and Visual Arts*. Cambridge: The MIT Press.
- Didi-Huberman, George (2007) *L'image ouverte, Le temps des images*. Paris: Gallimard.
- Riegl, Alois (1839/1993) *Problems of Style: foundations for a history of Ornament*. Princeton: Princeton University Press.
- Whitehead, Alfred North (1929) *Process and Reality – An Essay in Cosmology*. London: Cambridge University Press.