

Alice Jean Monsell  
docente do  
Mestrado em  
Artes Visuais da  
Universidade  
Federal de Pelotas.  
alicemondomestico@  
gmail.com

## Com a linha <sup>[1]</sup>

### Volker Adolphs <sup>[2]</sup>

**Resumo:** O texto “Com a linha” considera aspectos históricos e ontológicos do desenho e discute o amplo espectro de abordagens do desenho contemporâneo de vinte artistas que trabalham na Alemanha e que participaram na exposição internacional itinerante *Linea Line Linea*, apresentada no MALG – Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo do Centro de Artes da UFPEL, RS, Brasil, entre 22 de maio e 27 de julho de 2014. Organizada em associação com a Secretaria de Cultura da Prefeitura de Pelotas, RS; o Instituto Goethe, Porto Alegre, RS e o ifa – Institut für Auslandsbezielhungen, com curadoria do criador conceitual desta exposição, também autor deste texto, originalmente publicado no catálogo desta exposição.

**Palavras chave:** desenho, contemporâneo, linha.

**Abstract:** *The text “With the line” considers historical and ontological aspects of drawing and discusses the wide range of approaches to contemporary drawing of twenty artists who work in Germany and who participated in the international itinerant exhibition Linea Line Linea, which was curated by its conceptual creator and this text’s author, originally published in the catalogue of the exhibition, which was presented at the MALG – Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo of the Centro de Artes of the Universidade Federal de Pelotas–UFPEL, RS, Brazil, between May 22 and July 27 of 2014, and organized in association with the Secretaria de Cultura da Prefeitura de Pelotas, RS, Brazil; Goethe Institut, Porto Alegre, RS and ifa – Institut für Auslandsbezielhungen.*

**Keywords:** drawing, contemporary, line

Uma linha sobre um plano – esta em si pode constituir um desenho, uma vez que uma linha é uma linha, mas também um círculo, um horizonte, uma casa. A linha toma partido do material e do imaterial; é grafite, carvão, giz, e uma ideia. Requer um pedaço de papel – ou talvez uma parede – para tornar-se visível. Em outras instâncias, transforma seu suporte, um objeto no espaço, no próprio espaço de

um desenho. Embora modesto em seu uso de materiais, varia do movimento imediato e improvisado à imagem complexa do mundo, do registro de uma experiência pessoal à arte comercial na cultura cotidiana, do conceito à reportagem. Graças à conexão íntima entre desenhos, signos e a escrita, o desenho pode ser visto como uma das formas mais originais de expressão artística, a qual permite a comunicação através das fronteiras de culturas diferentes, constituindo uma linguagem pictorial global.

O elemento motivador do desenho, a linha, é, portanto, definido de duas maneiras: “como o contorno de um objeto” e como o “traço de um assunto”(MEISTER, 2007, p. 16-24). Artistas usam a linha para reproduzir o contorno das coisas, traduzindo um pedaço do mundo nas dimensões do papel e registrando a si mesmos, o gesto de sua própria mão. Por muito tempo, esta justificação bipartida da linha em termos de representação e expressão estava em equilíbrio. No início do século vinte, quando o modernismo diminuiu a obrigação da arte à imagem da realidade que poderia ser registrada pela representação, o foco de sua significância se tornou o desenho distintivo. A conexão rápida e direta do pensamento à mão e da linha ao papel revelou o desenho como meio pelo qual os artistas poderiam se articular de forma particular, espontaneamente e autenticamente. Entretanto, esta atribuição ao desenho de subjetividade e imediatez também colocou em jogo uma fixação duvidosa, como se somente ele fosse inerentemente mais adequado para registrar os sentimentos, emoções e *psique* mais íntimos do artista como um sismógrafo.

No entanto, o desenho não pode ser dissociado de uma evolução artística nos anos 1960 e 1970 que abandonou a ideia da arte como uma expressão existencialista de uma subjetividade criativa (MEINHARDT, 2004, p.32-39). A Arte Conceitual e seus derivados transformaram o desenho num instrumento para registrar as ideias e

[1] Esta é a versão em português do texto em Inglês “With the Line” que foi publicado em: ADOLPHS, Volker. Linea Line Linea Contemporary Drawing, Stuttgart: ifa – Institut für Auslandsbezielhungen e.V., Dumont, 2010, p.10-20.

[2] Volker Adolphs é autor de vários livros sobre a arte contemporânea, (tais como: Mona Hatoum, 1984; Going Staying, 2008; Christo: the Pont Neuf wrapped, Paris, 1975-85, 1993), curador e atual Diretor de Exposições do Kunstmuseum Bonn, Alemanha.

os planos de um trabalho, os quais são independentes de sua realização. Curiosamente, isso levou o desenho a assumir um papel material maior no trabalho. Em geral, o desenho desempenhou um papel no contexto de uma nova definição da arte e de seus sítios, formas, e materiais – por exemplo, na terra [*land*], no processo e em ações. O desenho também é, em primeiro lugar, uma ação; não é necessário que transmita signos e significados subjetivos. Ao expandir suas possibilidades, os artistas também voltaram seus olhares para o desenho em si, analisando e refletindo especificamente sobre seus elementos, questionando as condições de sua criação e percepção. Esta abordagem introspectiva ao desenho não levou à desconsideração de outros possíveis significados e funções. O desenho continuou a registrar, no estilo característico da linha, a presença física, emocional e intelectual do artista. Ao mesmo tempo, o desenho foi visto como o lugar da descrição, da memória e da invenção do mundo. Não há nenhuma brecha intransponível entre estas posições, somente um terreno com conexões e oportunidades diversas para se aproximarem.

Assim como todos os outros gêneros artísticos, o desenho contemporâneo ampliou o âmbito de suas manifestações. Não é mais um meio que leva uma existência elitista e marginalizada nas coleções do acervo de gravura e desenho dos museus, nem é obrigado a se misturar com a pintura, o filme, o vídeo, a fotografia ou a instalação para afirmar sua autonomia em concorrência com estas formas visuais alegadamente mais espetaculares. As subdivisões e hierarquias dos gêneros, sem dúvida, perderam sua significância para a arte contemporânea. A arte não enfatiza mais a autonomia do gênero artístico, mas introduz novas constelações. O desenho expandiu-se para a parede e dentro da sala; a linha se tornou material na forma de arame, tecidos e plástico e traduziu seu movimento no movimento do filme. Mas a expansão interna do desenho não está relacionada a isso. O desenho também transcende

limites dentro das bordas e proporções da folha do papel, e, nestes, se encontra sua liberdade. Os artistas da exposição *Linie Line Linea* demonstram que as limitações da linha e do plano, da caneta e do papel permitem que o desenho faça declarações substanciais sobre o próprio desenho e sobre o mundo. Continua a ser justificada, portanto, a questão de sua diferença, de suas qualidades específicas que não são assimiladas pela fusão e combinação de meios. Apesar de apropriação e sobreposição mútuas<sup>[3]</sup>, a discussão de classificações tradicionais das propriedades fundamentais permanece útil, embora não seja necessária para que se reestabeleça as velhas ordens dos gêneros artísticos; para o desenho, há a linha; para a pintura, há a cor; para escultura, espaço e volume; para filme e vídeo, movimento e som.

A linha não tem nenhum lugar no mundo como um objeto; visto ontologicamente, é nada e, portanto, pode mostrar todas as coisas através de distinguir, incluir e excluir, registrando as coisas por meio de seus contornos ou através de sua dispersão. Não é o mundo, ao contrário, é a forma que damos ao mundo e pela qual o vemos. A linha segue um movimento e é o movimento, sem descanso; uma distância com finais abertos, uma viagem com um resultado incerto. Visto da perspectiva da linha, o ponto é a possibilidade e o início da linha; a linha é o ponto em movimento, uma espera, e um lugar. Numa modulação diversa, pontos e linhas podem condensarem no papel e se tornarem opacos. Um plano desenhado, uma mancha formada por pontos e um tecido representado por hachuras permanecerão estruturas compostas, adições vibrantes que absorvem a energia de ações numerosas, singulares e não idênticas. O plano pintado, em contraste, é sólido; cobre outro plano. Camada após camada, a pintura apaga repetidamente não somente a si mesma, mas também a tela que é seu suporte. No desenho, há somente uma justaposição e o cruzamento da linha; tudo permanece visível, cada decisão e cada erro.

[3] Há desenho policromático e pintura monocromática; há o preto que se espalha no plano dos desenhos de Richard Serra e as pinturas de Cy Twombly que se assemelham a esboços e escritos; e há linhas e cores que ocupam o espaço como uma escultura. Mas isso não cancela as qualidades específicas de linha, cor e espaço. A linha não está dependente da cor; a cor é uma qualificação adicional à linha. Não é convincente, a tentativa de Matthias Bleyl de afirmar que o aspecto primário qualitativo do desenho não é a linha, mas o contraste de

claro e escuro. O contraste de luz e sombra é de fato uma característica essencial do desenho (onde quer que a caneta ou a lápis toquem a folha, o contraste de claro e escuro resulta), mas isso não rebaixa a linha a ser meramente um aspecto qualitativo; é muito mais adequado para compreender as possibilidades históricas e contemporâneas do desenho. Ver (BLEYL, 2009).

[4] Em seu estudo sobre a percepção da cor, Josef Albers distingue entre a percepção de “fatos factuais” e “Factos atuais”, ver (ALBERS, 2006, p.71-72).

Assim como a tela contém a tinta na pintura, o papel contém a linha num desenho. Conversamente, a linha dá ao papel uma nova qualidade, de ser parte de outra coisa, parte de um desenho. A inter-relação entre papel e linha é particularmente essencial para a identidade do desenho. Na pintura, o espaço e a luz são representados pela tinta, embaixo da qual a tela desaparece, mas no desenho, estes podem ser articulados por meio do próprio papel, quando a linha transforma a parte do plano que não esteja ocupada pela linha na ideia de espaço e luz. A linha paira no espaço do papel. O olho vê ambos, o fato e o efeito<sup>[4]</sup> (ALBERS, 2006, p.71-72), vê o desenho como uma coisa no espaço, com qualidades de tamanho e material, e como a imaginação do espaço, [este] de plano delimitado e profundidade ilimitada. Este efeito também ocorre em desenhos nos quais a linha funciona como um movimento que esteja dependente do objeto, que já representa a espacialidade através de objetos tridimensionais desenhados ou em vistas do mundo construídas através da perspectiva.

O desenho dá forma ao fenômeno do tempo de várias maneiras. A linha não está associada somente a uma linha de tempo per se, mas também realiza um evento temporal em si. Quando o artista adiciona uma nova linha, a linha que a precedeu no tempo está ainda aí para o olho, ao mesmo tempo como uma presença e uma memória. Uma linha pode ser repetida, mas nunca é idêntica em sua repetição; é sempre outra linha noutro tempo. Embora em comparação com o plano pintado – e ainda mais em comparação com a afirmação do escultor sobre a eternidade forjada dentro do material – a linha parece quase incorpórea e temporária, insiste em sua própria existência. Embora sua abertura flexível e sua mutação constante façam com que a linha parece expressar o vivo, a fluidez do tempo e, portanto, pareça efêmera, estando inscrita no fundo branco como um traço escuro que não pode ser apagado. Mesmo que o artista define e instrumentaliza

cada detalhe de um desenho, este ainda tende a permanecer fragmentário e inacabado. A linha aponta para a infinidade; quer seja continuada e imaginada como algo que está continuando, para o observador também. O desenho único se esforça além de si mesmo para a série, como se esta fosse o lugar para alcançar um todo. O desenho é um experimento em percepção e pensamento que nunca acaba.

As qualidades, tais como a velocidade, a sugestão, a espontaneidade e a franqueza são geralmente atribuídas ao desenho que também consegue seu oposto automaticamente: a precisão, o controle, a distância, a ordem. De um lado, é o meio mais simples, também em termos da economia e da disponibilidade de seus meios. Por outro lado, pode realizar a maior complexidade intelectual e formal a partir da simplicidade de uma linha. Pode ser feito a qualquer hora e em qualquer lugar. Nem todo mundo é um artista, mas quase todos desenharam e fazem signos. Portanto, o desenho não precisa ser autorizado por um mito de sua origem como a primeira forma de produção visual nas paredes rupestres de cavernas; nem precisa ser enobrecido como uma espécie valiosa e frágil que foge da luz e que somente possa viver num museu. É um meio democrático e politicamente comprometido, tão privado, quanto público, hoje encontrado na Internet, bem como robustamente presente como um elemento natural do discurso sobre a arte.

Olhando para trás, na história, o desenho também tem sido delineado de vários modos diferentes. Estava a serviço dos pintores, escultores e arquitetos como meio de *design* e foi assim uma preparação para, assim como, um acompanhamento a, “as verdadeiras obras de arte.” Ao mesmo tempo, seu estatuto se elevou, não coincidentemente, na época em que a teoria do relacionamento entre a ideia criativa, a imagem interna e sua forma visível externa foi ligada ao relacionamento entre *disegno interno* e o *disegno esterno* – que

[5] Ver o debate sobre *disegno* de Federico Zuccari (1542-1609) e outros.

[6] A referência se refere a formas inautênticas e descorporalizadas de desenho como desenhos de computadores ou a produção de desenhos por máquinas de desenho, desenhos sem um artista, como os trabalhos de Olafur Eliasson produziu em 1998. Ele colocou o papel para desenhar em molduras montado sobre uma mesa num navio. As bolas mergulhadas em tinta de impressão e colocadas nas molduras tracejaram forças físicas: não os movimentos de uma mão, mas aqueles do mar; sobre isto ver (MEISTER, 2009, p. 21-24). e (LAMMERT et al, 2007).

significa “o *design* interno e externo”, e também a palavra italiana para desenho, *disegno*<sup>[5]</sup>. Mais do que nunca, separar as funções do desenho em propósitos autônomos e auxiliares – no “desenho artístico” e no “desenho aplicado”, na ilustração “livre” e na científica, e assim por diante – não mais faz jus à situação contemporânea do desenho. O desenho tem evoluído num meio abrangente para produzir e registrar imagens; é reflexão sobre a linha e narrativa do mundo, abraçando formas como o esboço, a notação, o diagrama e o ornamento, a ilustração e a reportagem, os cartuns e as histórias em quadrinhos, a fantasia e o gótico e outros fenômenos da cultura popular e da subcultura que foram há muito integradas na discussão de desenho.

A exposição *Linie Line Linea* está mostra trabalhos de vinte artistas que vivem e trabalham na Alemanha e que colocam o desenho no centro de seu trabalho: um amplo espectro de abordagens para o desenho que afirma sua atualidade dinâmica não diminuída na arte contemporânea. Os artistas da exposição *Linie Line Linea* perguntam o que o desenho possa ser hoje; como formula e altera nossa percepção de nós mesmos e de nosso mundo. Os artistas selecionados renunciam a qualquer combinação com outros meios e não buscam separar o desenho da mão que o criou<sup>[6]</sup>; em vez disto, começam com a linha que a mão desenha sobre o papel (LAMMERT *et al*, 2007, p.170-79). Em ambos há séries de pequeno formato e folhas únicas que preenchem uma parede inteira. Estes artistas refletem sobre a qualidade e a liberdade da linha e a usam para registrar movimentos internos e externos, espaços psicológicos e físicos, para orientarem-se dentro do labirinto das formas possíveis do mundo, para documentar ou inventar a realidade e traduzi-la para a realidade do desenho: espaço, pessoas, sociedade, história e sonho. Não é significativo nem necessário distinguir entre desenhos figurativos e não figurativos, muito menos debater sua prioridade; a meta é realmente descrever as

transições e coexistências que podem ser consideradas. Muito mais importante é seu aspecto em comum, a linha, que simultaneamente estabelece e, mais uma vez, transforma si mesmo e objetos. Quando Katharina Hinsberg, Thomas Müller, e German Stegmaier ilustram as ferramentas do desenho em seus desenhos, não é simplesmente um caso do desenho observar a si mesmo, mas também de transmitir outras experiências profundas do corpo, do espaço, e do tempo. Em contraste, quando Marcel van Eeden, Marc Brandenburg e Ralf Ziervolgel ilustram alguma coisa que existe além da folha, seus desenhos são convincentes, não porque seu propósito seja ilustrar, mas porque a narrativa também revela e estende os meios artísticos do desenho. O desenho sempre emerge do desenho.

Katharina Hinsberg<sup>[7]</sup> levanta questões fundamentais sobre o desenho. Rigorosamente explora o que a linha pode parecer ser sem a expressão impulsiva do sujeito. Em *Nulla dies sine línea* (Nenhum Dia Sem a Linha), a linha se desvia mais e mais de uma linha horizontal originária, de modo que cada uma preserva sua própria individualidade não intencional, apesar de todo o esforço para reproduzi-la mecanicamente numa sequência de 932 folhas. O cubo resultante documenta o processo de desenhar na forma de um objeto espacial. *Diaspern, I e O* é outro estudo sobre a natureza da linha, do plano e do espaço. Embaixo de uma folha já marcada com linhas traçadas a lápis, a artista dispõe uma segunda folha. Usando um bisturi, ela corta na volta das linhas, atravessando as duas folhas de papel e, então, as separa. Assim, por meio desta ação, ela apaga o desenho na primeira folha e transfere seus contornos à segunda folha que não foi marcada previamente. O olho vê a mesma estrutura de linhas nas duas folhas, mas somente como um negativo, como vácuos espaciais.

Com hesitação resoluta, German Stegmaier desenha construções sensíveis que não se baseiam num plano predeterminado. Num

[7] Imagens das obras dos artistas da exposição *Linie Line Linea* estão disponíveis pelos links: <http://goo.gl/yp6oi6> Também disponível em: <http://goo.gl/kYNJDX>. Acesso em: 28 jun. 2014.

processo investigativo de desenhos, as linhas são traçadas a lápis e apagadas novamente, como se até as poucas que estivessem lá já fossem demais, e mesmo assim elas ainda têm um efeito. Este sistema de coordenadas de andaimes incertos é permeado por linhas curvas. Stegmaier se envolve completamente com a folha de papel específica, suas superfícies e fronteiras: linhas verticais, horizontais e diagonais, rombos e segmentos de círculos que, às vezes, podem fechar-se em formas parecidas com vasos, estender-se sobre a folha e suas bordas, transformando-se em volumes. Monika Brandmeier também estabelece o sistema de referência para um desenho específico somente no processo de desenhar: a primeira linha é seguida por uma segunda que a complementa ou a contrasta; uma terceira linha talvez sugira um objeto – uma pena, um cilindro, ou uma almofada – para, então, se tornar novamente uma linha. Assim como as esculturas da artista, seus desenhos comunicam experiências com tensões espaciais, força e contraforça. Além disso, ela expande seus desenhos para outros materiais: fita adesiva cortada para a linha exata, tinta a óleo disposta como uma mancha nebulosa numa base frágil.

Thomas Müller, do mesmo modo, observa no desenho o processo de desenhar e explora vários materiais e estados de agregação do desenho: o lápis, a caneta esferográfica, o pincel, o caco de vidro, o giz, o nanquim, a tinta a óleo, o arranhado, o pintado, o reduzido e o opulento, abundante. Por exemplo, a linha plástica e colorida de tinta espremida de um tubo é conscientemente identificada como borda [*bordering*] na pintura. Em cada folha individual, Müller começa um novo experimento de desenho, o qual tem de afirmar-se e, no entanto, sempre permanecer parte de um experimento com o desenho mais amplo. Consequentemente, o artista monta [*assembla*] seus desenhos em conjuntos variáveis com muitas interconexões, mas estes são somente fragmentos de um ABC de desenho em expansão que Müller

está rastreando, e que nunca pode ser concluído. É insuficiente categorizar as figuras vívidas pictoriais de Thomas Müller como arte estritamente não representacional. Semelhantemente, os desenhos de Chistiane Löhr podem engatilhar as memórias da natureza e do crescimento vegetal, mas, simultaneamente, se revelam como movimentos abstratos e lineares, dirigidos por suas próprias forças, relacionados a questões de peso, direção e simetria. Sua energia se estende sobre o espaço pictorial, do pequeno ao grande formato, do traço delicado de grafite ao pastel oleoso, cuja expansão escura pode fechar a linha dentro de um plano. O olho pode, então, reverter o relacionamento entre positivo e negativo e ver os espaços vazios no papel como formas de luz sobre o fundo negro. O formato dos desenhos e a relação entre a linha e a borda do papel nunca são arbitrários. A borda como fronteira é, ao mesmo tempo, respeitada e violada através de graus diversos de claridade. Löhr simultaneamente desenha formas dentro dos limites do papel e detalhes de uma rede de linhas mais ampla.

Malte Spohr usa fotografias de água, nuvens, folhagem, luz e sombras como materiais que ele transforma em estruturas pictoriais autônomas, primeiro, através da montagem editorial no computador e, então, converte num processo complexo de desenho. Devido a seu *chiaroscuro* pictórico, seus trabalhos não parecem desenhos à primeira vista, e somente a inspeção mais próxima revela que são compostos de linhas horizontais densamente sobrepostas que o artista esboça meticolosamente com uma régua. Spohr examina o relacionamento entre os movimentos macios e inundantes, que evoquem associações com fenômenos naturais e que, ao mesmo tempo, preservem seus próprios campos de energia e o trabalho lento e sistemático da linha que confia na mão, cujo gesto livre também é disciplinado; ao fazer isto, ele reflete sobre o modo em que as imagens são criadas e como são percebidas. Semelhantemente, Jorinde Voigt sujeita as decisões sobre seu dese-

nho a seu próprio sistema. Com rigor matemático, ela emprega progressões dinâmicas para desenvolver partituras que convertem os eventos inúmeros no espaço em linhas e séries de números claramente dispostas. Seu *Blickwinkel-Studien* (Estudos de Ponto de Vista) estabelece um modelo para perceber o espaço enquanto se move. O deslocamento de segmentos de um círculo, de acordo com um esquema serial que segue um intervalo de tempo determinado, revela a posição mutável de um observador imaginário. Os segmentos correspondem ao ângulo de observação do observador de um dado ponto central.

Embora se diga que Irina Baschlakow representa um cosmos movido por forças desconhecidas, isto não traduz suas atividades incessantes e caóticas num sistema testável de regras para desenhar. Ao invés disso, abre suas excursões à transformação constante de coisas bastante banais, mesclando apocalipse e criação, fim e começo, o decomposto e o emergente, o sólido e o fluido, formas técnicas e orgânicas. Claramente, nossas leis físicas convencionais não são mais válidas neste mundo com suas técnicas diversas de desenho. Com Nanne Meyer, parece que estamos olhando o mundo de uma grande altura, assistindo as nuvens e as cidades passar. É um olhar possibilitado pelo desenho: uma *perspectiva de papel*. A artista sobrepõe sua vista de um avião com o processo de desenhar, que traceja o movimento do avião e, no entanto, tem sua própria velocidade. Seus trabalhos relatam sobre espaços interiores e exteriores, representando um modo de pensar e um inventário possível do mundo e, todo o tempo, são desenhos do desenho, que seguem as metamorfoses da linha com admiração e surpresa, que se torna hipopótamo e bicicleta e que é sempre a linha com um *fim aberto*.

Em comparação com o olhar abrangente e o fluxo arejado da linha no trabalho de Nanne Meyer, os desenhos de Pauline Kraneis são mais estreitos e sólidos, tecidos de linhas paralelas curtas com

espessuras variadas e, mesmo assim, as duas artistas são relacionadas pelo modo que percebem o mundo. O padrão do tapete persa que Kraneis reconstrói em tamanho original num desenho, aparece ao olho como uma topografia distante e infinita de ruas, cruzamentos e praças, um detalhe de um mapa desconcertadamente complexo do mundo. A artista o esboça como um plano que evoca a impressão de um espaço e, ao mesmo tempo, como um objeto no espaço, por meio das dobras do tapete que refratem a luz. Nesta maneira, a percepção está deslocada de um lado ao outro, entre distância e proximidade, vista abrangente e detalhe, duração e movimento, sem o observador jamais ser capaz de ter certeza ou obter orientação. Artistas como Jorinde Voight, Irina Baschlakow, Nanne Meyer e Pauline Kraneis demonstram em maneiras diferentes que o desenho é um instrumento que pode, até um grau admirável, não somente registrar o mundo visualmente, mas também ordená-lo, precisamente porque a linha não existe na natureza, mas é sempre uma abstração intelectual e, portanto, implica uma concentração e reconfiguração da realidade. Apresenta menos o corpo do que o esqueleto do mundo. Os artistas sabem, é claro, que seus desenhos são experimentos e que uma visão geral, uma imagem do todo, não pode ser realizada. Esta falha visível não é uma falha do desenho, mas um signo de sua qualidade. Documenta a realização que o mundo não pode ser mensurado pelo desenho, nem forçado a assumir uma cartografia estável, mas, ao invés disto, permanece aberto em seus movimentos no espaço e no tempo, mesmo quando a linha costura junto às partes soltas, preenche os vazios, e esboça possíveis conexões.

Os labirintos sem fim que Christian Pilz inventa são semelhantes: vistas de uma arquitetura monstruosa que o artista intensifica cada vez mais em seus desenhos, os quais se permitem correr desenfreadamente sobre as bordas da folha. Embora este mundo parecesse ter

031

sido criado pelas pessoas, aparentemente, elas não podem habitá-lo, nem operar suas máquinas: instrumentos técnicos tais como telescópios e globos prometem a clareza da sabedoria e *insight*, mas não se evidencia nenhum outro plano maior mais abrangente. Uma vez que a inspeção mais próxima revela detalhes determinados, como escadas e móveis, à distância, a vista se perde cada vez mais numa construção duvidosa de espaços encaixados com perspectivas mutáveis, os quais são unidos somente pelo tecido delicado das linhas. Somente o desenho é capaz de tal imaginação precisa. Os desenhos de Pia Linz talvez pareçam comparáveis em termos de sua obsessão com o detalhe e distinções, mas não permitem a invenção; representam o que é visto com uma intensidade escrupulosa. É precisamente sua tentativa de tomar o espaço da realidade para experimentá-lo através do movimento físico de ver e traduzi-lo tão completamente em desenho quanto for possível que confirma o desenho como forma autônoma que não simplesmente repete a realidade. Para *Gehäusegravur: Atelier* (Gravuras de Caixa: Estúdio), a artista sentou-se dentro de um cubo de policarbonato e, sobre suas placas, esboçou o que percebeu no lado de fora. Ela projetou seu estúdio a partir de várias perspectivas sobrepostas para dentro de um novo espaço de desenho. Os observadores do desenho veem as paredes internas do estúdio do lado de fora, por assim dizer, olhando através de suas janelas para o espaço aberto. Enquanto olham, eles caminham ao redor desta sala dentro de uma outra sala e a complexidade da percepção da realidade, já manifesta no trabalho de Linz, é acentuada por estas perspectivas em constante mudança.

Se os desenhos já discutidos combinam a observação direta e a imaginação, nos trabalhos de Marcel van Eeden, Theresa Lükenwerk, Gerhard Faulhaber, Marc Brandenburg e Fernando Bryce, a fotografia entra no jogo como outro ponto de referência na criação do desenho. A fotografia é, ao mesmo tempo, a reprodução e uma interpretação

da realidade, um momento congelado no *continuum* temporal, um ponto presente sem nenhuma extensão no passado, onde a imagem engatilha suposições sobre o que aconteceu antes ou depois da tomada fotográfica. As questões que a fotografia levanta sobre o tempo e o conteúdo verídico das imagens são integradas no desenho e, em relação ao desenho, é justamente por se referir à fotografia, que o desenho também afirma um valor a mais em relação à fotografia. Devido ao poder da linha de abstrair, o desenho possui uma dimensão do utópico, em termos da imaginação sem limite que não é acessível ao naturalismo fotográfico. Muito mais do que na fotografia, o desenho é uma forma que expressa possibilidade: num desenho, o artista se move livremente entre detalhe e indeterminação, distância e emoção pessoal, reportagem, interpretação e invenção. Marcel van Eeden encontra suas imagens em revistas e livros publicados antes de seu nascimento em 1965 e, a partir destas, Van Eeden desenvolve as séries de desenhos que, de um lado, sugerem um contexto narrativo e, de outro lado, não escondem sua disparidade confusa. A partir de eventos, lugares e pessoas aleatórios que foram ignorados nas décadas antes de 1965, e usando motivos textuais, abstratos e figurativos, van Eeden reconstrói um passado fictício e contraditório fora de sua própria vida, mas no qual ele está, todavia, presente por meio do desenho. Seus trabalhos, que são tanto enigmáticos quanto detalhados, tornam-se uma arqueologia para superar a morte e o esquecimento, em parte, graças à técnica. Van Eeden usa uma lápis Nero para criar manchas escuras que se espalham sobre o branco do papel como se este mundo estivesse constantemente no limiar da extinção.

Theresa Lükenwerk também trabalha com imagens produzidas massivamente em revistas e catálogos. A artista disciplina esta sobreabundância ao tomar somente um único motivo – por exemplo, um antebraço que segura parte de um colchão de ar amarelo [para

natação], de forma que suas curvas aparentam ser uma continuação escultural do braço. Nesta cópia desenhada de um documento banal sobre as férias prazerosas, a redução do desenho a pontos em meio-tom da impressão *offset* manifesta a diferença crucial entre as duas mídias. Quando Lükenwerk contraria a velocidade da tecnologia industrial a partir do processo de desenho extremamente lento e laborioso, copiando, com lápis a cor, ponto por ponto e cor por cor, ela está reproduzindo, não a fotografia, mas a realidade em si, como algo especial, traduzindo um modelo trivial em sua própria imagem pessoal, a qual nos deixa ver o mundo renovado de modo mágico e com aura. Os desenhos de Gerhard Faulhaber empregam um modo diferente de capturar algo que já está desaparecendo como uma fotografia que se apaga. Vemos figuras sombrias num espaço difuso. Várias imagens são reveladas à imaginação: arranha-céus, uma casa de jogos de diversão, banhos turcos, a Última Ceia, a Sagrada Comunhão, uma sala de espera, o submundo, um campo de concentração. Faulhaber edita fotografias *backscatter* de imigrantes ilegais, na fronteira entre México e os Estados Unidos, que se escondem entre caixas em caminhões, e que ainda não se deram conta que foram descobertos. Estes desenhos não se baseiam no poder da linha de distinguir, mas, ao contrário, derivam sua potência sugestiva das marcas delicadas escritas à mão no plano, modulações de escuridão e luminosidade que dispersam o espaço e as figuras humanas, atacando sua existência diretamente no limiar do nada.

Fernando Bryce analisa a construção da história e sua comunicação na mídia frequentemente por meio de sistemas enciclopédicos para texto e imagens. Em pesquisas arquivísticas extensivas, ele desenha cópias com pincel e nanquim de todos os cartazes, as folhas de rosto de jornais, capas de livro e folhetas que são relacionados a eventos e pessoas específicos e, então, combina estes desenhos

para criar narrativas visuais mais complexas. Sua série de desenhos dedicada ao Ludwig II, uma figura ambivalente na história alemã, combinou retratos do jovem Ludwig, um entusiasta das artes, e do rei Ludwig da Bavária envelhecido, que se enredou em jogadas de poder político, com o retrato do personagem do filme [*Ludwig II*] que, para nossa percepção, parece mais autêntico do que a figura histórica. Enquanto Gerhard Faulhaber e Fernando Bryce utilizam um contexto histórico e político menos familiar, Marc Brandenburg toma emprestado seus motivos do entorno imediato de sua subcultura e ambiente urbano. A violência e agressão latentes desta realidade são iguadas pela precisão fria e o lustre escuro dos desenhos. Brandenburg começa com sua coleção de suas próprias fotografias e material que ele coletou de outros. O modelo para o desenho é sempre invertido como um negativo. O êxtase controlado e um radicalismo sóbrio resultam num “filme documentário psicodélico da vida diária.”(VÖLZKE, 2008, p. 65)<sup>[8]</sup> Brandenburg também acelera as fotografias através de sua distorção no computador. Para o trabalho exposto na exposição *Linie Line Linea*, ele reproduziu e desmontou os desenhos novamente num processo de medialização múltipla que os transforma numa colagem de adesivos transparentes formando um panorama explosivo de uma sociedade escravizada pelos próprios desejos.

Enquanto a linha em Brandenburg desaparece nos planos escuros, ela possibilita que Alexander Roob registre o que é visto rapidamente e diretamente. Roob também procura encontrar locais e espaços na sociedade. Em seu romance gráfico *Marcell*, parte do projeto de desenho CS, Roob segue um homem [chamado Marcel] por toda parte em Viena enquanto mantém sua distância deste homem que acredita que está sendo observado por agentes secretos e que muda de casa, de uma cidade a outra, como um nômade. Roob usa meios cinematográficos desenhados para reapropriar o terreno de reportagem. Seu

[8] Marc Brandenburg citado em (VÖLZKE, 2008, p. 65).

[9] Ver também a entrevista com Alexander Roob e Andreas Bee (2001, 209-20).

olhar desliza através do espaço [dos desenhos], agarrando objetos, e mudando perspectivas e locais de filmagem. Ele tenta alcançar um “estado de atenção desfocada” no qual a linha toma frente e a vontade do artista se torna secundária (ROOB, 1997, p. 110);<sup>[9]</sup> A meta é fazer com que o fluxo dos fenômenos na sequência de desenhos seja reconhecível, mas sem destruir a integridade da imagem individual. Para Roob, o desenho transmite a processualidade e a fisicalidade da percepção mais diretamente do que outros meios. Em contraste, Markus Vater usa a linha para levantar questões sobre a possibilidade de explicar o mundo e seu sentido metafísico em contrassenso na absurdidade. Seus trabalhos se assemelham a *cartuns* in sua combinação de imagem e texto, desenho e signos. Vater torna perplexo nosso olhar sobre uma realidade na qual ficamos confortáveis, apesar de ser somente uma construção mais ou menos útil. Ele mostra as possibilidades de um olhar diferente, ou de um mundo com outras regras que está, todavia, conectado de alguma maneira a nosso mundo familiar. Aqui enfrentamos problemas semelhantes, da existência de Deus à absurdidade da vida cotidiana. Usando uma caligrafia que parece infantil e linhas de contorno simples, Vater registra enigmas e contradições, misturando humor sagaz e sentidos mais profundos.

O efeito cômico dos desenhos de Ralf Ziervogel é mais brutal e duro. Ziervogel cria um espetáculo grotesco de violação e penetração incessantes. Ao ver à distância a extensão em branco do papel, o observador somente percebe guirlandas escuras, o movimento de um ornamento linear. Visto de perto, estas se transformam num corrente de corpos esboçados com precisão, atados e entrelaçados uns aos outros, caindo no espaço. A motivação de Ziervogel não é criticar as fantasias violentas da sociedade, mas sim desfrutar o prazer das possibilidades do desenho, por meio da exploração das energias que avançam o desenho, conectando coisas e as despedaçando. O

trabalho *Euroma* se baseia no mesmo processo, embora este desenho elimine a tortura mútua em estilo-gráfico-história-em-quadrinhos de uma corrente de margaridas. Inicialmente, o arco que se estende através do plano pictural parece um *décor* abstrato, mas numa inspeção mais próxima deste se dissolve numa série de explosões de farpas interligadas. As fantasias precisas de Ziervogel são exemplos excelentes de autoconfiança, abertura conceitual, da apropriação de linguagens diversas pictoriais e da disciplina virtuosa combinada com imediatez emocional que distinguem o desenho contemporâneo.

## REFERÊNCIAS

ALBERS, Josef., **Interaction of color**, rev. ed. New Haven: Yale University press, 2006, p.71-72.

BLEYL, Matthias. Zeichnung – Was ist das eigentlich? Oder: Warum die Linie nicht wesentlich ist”. In: **Kunstforum international**, no. 196, April – May, 2009. p.73-79. .

LAMMERT, Angela; MEISTER, Carolin; FRÜNHSORGE, Jan-Phillip e SCHALHORN, Andreas (eds.), Ohne Illusionen: Von anderen Räumen der Zeichnung. In: **Räume der Zeichnung**. Symposium in der Akademie der Künste. Nürnberg, 2007, p. 170-79, esp. 178-79.

MEISTER, Carolin. Physik der Zeichnung, In: **Beyond the line: Ein Künstlerisches Forschungsprojekt zur Zeichnung dissesseits und jenseits der Linie**, exhibition catalogue, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Braunschweig, 2007, p.16-24, esp. p.16.

ROOB, Alexander. **Theorie des Bildromans** Köln: Salon, 1997, p. 110.

\_\_\_\_\_; BEE, Andreas; AMMANN, Jean Christophe. **Richter zeichnen: Alexander Roob zeichnet den auszug des stammheimzyklus von Gerhard Richter**. Köln: Salon-Verlag, 2001. p. 209-20.

VÖLZKE, Daniel, “Die Nacht aus Blei,” In: **monopol**, no. 11, 2008, p. 65.