

Os Acessos à Perceção

Sobre os modos da exploração da cor no trabalho artístico

Fátima Andrea

Orientador: Philip Cabau Esteves

Componente escrita de Dissertação para obtenção de Grau de Mestre em Artes Plásticas. | Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha. | 2023/24

Para a Yenny, a minha incansável irmã.

Quero agradecer à minha família que é tudo o que eu poderia pedir. Obrigada ao meu querido Chico D´el Mico que tem sempre paciência para ouvir e dar opinião. Obrigada aos meus amigos que me ajudam a libertar a cabeça e que ao mesmo tempo me mantêm focada nos meus objetivos. Obrigada ao meu orientador, Philip Cabau por todo o trabalho e acompanhamento. Um especial agradecimento à Isabel Baraona que se mostrou sempre disponível e que me encheu sempre de apoio. Obrigada aos restantes professores que me acompanharam e que me deram sempre tanto.

Sinopse

A linha condutora desta investigação consistiu na procura de um autoconhecimento relativamente à criação artística, particularmente no que diz respeito à presença de certos elementos que permitem compreender a natureza da nossa própria percepção, tão determinante para o acto criativo. Nesse sentido, a percepção e a amplitude e liberdade que atribuímos à mesma, está muito presente na linha de pensamento que caracteriza as próximas páginas. No decurso da escrita deste trabalho deparei-me com tópicos que vieram, ao mesmo tempo, questionar e facilitar a compreensão dos modos da percepção, e de como esta pode moldar o conhecimento que temos de um determinado objecto.

Um dos factores determinantes da percepção é, nesse sentido, a questão da cor e de como esta pode condicionar essa mesma percepção, pois a cor pode modificar superfícies e colocar a mente a trabalhar em prol da descoberta prática e sensorial. Por outro lado, temos ainda, como o trabalho tenta explorar, o problema do jogo dimensional, ou seja, o confronto e/ou a continuidade entre a experiência do bidimensional e a experiência do tridimensional (de um corpo no espaço).

Estes dois factores - o jogo dimensional e a cor - conduziram a minha investigação à abordagem da percepção infantil, pois é durante este período que a imaginação consegue criar mais amplamente liberta de factores influenciadores e decisivos.

A maneira como vemos uma imagem, as relações entre o universo das referências externas e dos signos partilhados e aquela dimensão interpretativa mais pessoal e sujeita a enquadramentos identitários, abre uma panóplia de possibilidades perceptivas e, por isso mesmo, de interpretações do que se vê, enriquecendo a experiência e o pensamento.

Percebi então, como o meu labor artístico contém estas problemáticas e como a sua fusão cria uma metodologia, muito presente no meu tempo em atelier. Posto isto, é possível criar e absorver o criado transformando influências exteriores e pessoais em algo autêntico e irrepetível. O remisturar da memória e a abertura a novas possibilidades podem criar vários novos objetos com potencialidades lúdicas e de carácter experimental (revelando assim traços identitários e da experiência de quem cria e de quem observa). O importante é, creio, dar liberdade ao pensamento e à maneira como este processa as informações sensoriais.

Esta investigação não deixou de ser um caminho que se mantém aberto. Por outras palavras, estou longe de compreender o “porquê” de certas decisões que ocorrem, repetidamente, no espaço criativo. Contudo, aos poucos vou obtendo respostas e vou percebendo que todo este processo é, em grande parte, um diálogo temporal entre diferentes estados existenciais daquilo a que chamo *eu*.

Abstract

The guiding principle of this investigation was the search for self-knowledge in relation to artistic creation, particularly with regard to the presence of certain elements that allow us to understand the nature of our own perception, which is so crucial to the creative act. In this sense, perception and the breadth and freedom we ascribe to it is very much the train of thought that characterizes the following pages. In the course of writing this text, I came across topics that both questioned and made it easier to understand the ways in which perception works and how it can mold the knowledge we have of a particular object.

One of the determining factors of perception is, in this sense, the question of color and how it can shape perception, since color can modify surfaces and get the mind working towards practical and sensory discovery. On the other hand, as the work tries to explore, we also have the problem of dimensional play, in other words, the confrontation and/or continuity between the experience of the two-dimensional and the experience of the three-dimensional (of a body in space).

These two factors - dimensional play and color - led my research to address childhood perception, because it is at this stage that the imagination is most able to express itself, freed from influential and decisive factors.

The way we see an image, the relationship between the world of external references and shared signs and the more personal interpretative dimension that is subject to identity frameworks, opens up a panoply of perceptual possibilities and, therefore, interpretations of what we see, enriching experience and thought.

I therefore realized how my artistic work encompasses these issues and how their fusion creates a methodology that is very present in my time in the studio. That said, it is possible to create and absorb the thing created, transforming external and personal influences into something authentic and unrepeatable. The remixing of memory and the opening to new possibilities can create several new objects with playful and experimental potential (thus revealing identity traits and the experience of those who create and those who observe). The important thing, I believe, is to give freedom to thought and the way it processes sensory information.

This research of mine has remained an open path. In other words, I'm far from understanding the "why" behind certain decisions that occur repeatedly in the creative space. However, little by little I'm getting answers and I'm realizing that this whole process is largely a temporal dialogue between different existential states of what I call myself.

Índice

Prólogo: Ver Uma Imagem _____	7
1. A Experiência da Espacialidade na Imagem:	
Do Desenho à Escultura e de Volta ao Desenho _____	12
1.1. O Objeto Tridimensional e a sua Representação Bidimensional _____	13
1.2. Espacialidade do Desenho Vs Escultura _____	17
2. Cor Abstrata e Cor Materializada: Sensações, Emoções, Memória. _____	20
3. Sobre a Origem das Articulações entre Jogo Dimensional e Cor:	
O Espaço Lúdico da Infância _____	26
4. O Fazer da Arte e o Problema das Escolhas:	
Entre Memória da Experiência Própria e o Testemunho das Experiências Artísticas _____	33
Conclusões: Inventar Imagens Coloridas _____	39

Índice de Imagens

Figura 1. Jeff Koons. <i>Ballon Dog</i> . _____	9
Figura 2. Rober Gober. <i>Short Haired Cheese</i> . _____	10
Figura 3. Pollyanna Freire. Sem Título. _____	14
Figura 4. Paul Gauguin. <i>Day of God</i> . _____	27
Figura 5. Fátima Andrea. <i>Dói-me a Barriga</i> . _____	37
Figura 6. Fátima Andrea. <i>Dorminhoco-Dormitório</i> . _____	38
Figura 7. Fátima Andrea. Série <i>Choque</i> (2/2). _____	40
Figura 8. Fátima Andrea. <i>Ai</i> . _____	41
Figura 9. Fátima Andrea. <i>Compasso de Espera</i> . _____	43
Figura 10. Fátima Andrea. <i>Tobogán</i> . _____	44
Figura 11. Fátima Andrea. <i>Casa-Mãe</i> . _____	45
Figura 12. Fátima Andrea. <i>No Limbo da Lógica</i> . _____	46
Figura 13. Fátima Andrea. <i>Espera que eu vou</i> . _____	47

Prólogo: Ver Uma Imagem

“Nós queremos ser as imagens, não apenas estar nelas, então, quando olho para uma imagem estou a olhar para mim próprio, da maneira que quero ser. Eu quero a relação entre o meu ser e o mundo para ser uma relação entre as partes da imagem, e então olho para as imagens para as aconselhar na maneira como tem de acontecer.”

Elkins, J. (1997). *The Object Stares You Back*. (1ª Edição). Nova Iorque: Harcourt. (p. 85).

A percepção, particularmente a percepção visual, pode tornar visíveis incongruências (incerteza na definição entre bidimensional e tridimensional, por exemplo) que se podem revelar clarificadoras ao nível da leitura do espaço e do sentido, ou seja, a percepção visual pode moldar e reinterpretar conceitos adquiridos na percepção analisando o que envolve o observador e tornando possível um melhor conhecimento do que se vê e do que o mesmo pode ser. Como dizia Rosalind Krauss: *“A arte do olho nasce do olho e unicamente do olho”*¹.

O olho — e, conseqüentemente, os significados que ele encontra no que vê — pode ser levado por caminhos escolhidos pelo próprio autor da peça que é observada. Mas pode também ser conduzido pelo efeito das condições intrínsecas ao indivíduo que vê as suas experiências e conseqüente a projeção das mesmas.

Parte da percepção imediata, não integralmente consciente de si, é-nos dada ao longo do tempo, pelo meio sociocultural e contribui para soluções na construção de conceitos. Entra na nossa identidade e acaba por fazer parte do nosso *“sistema de signos”*. E, com isto, da nossa maneira de ver e compreender o campo visual.

Para esta compreensão ser exequível, formam-se *Imagens-Nuas*² (recorrendo à noção do filósofo José Gil, em *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções*, que adiante explorarei). São estas as imagens que clarificam o processamento instantâneo daquilo que vemos. Ou seja, têm como função efetuar o transporte quase imediato dos resultados perceptivos do meio que nos rodeia. Assim, o nosso cérebro pode criar atalhos e ligações de significados, pode criar e decifrar signos. Estes elementos, as *Imagens-Nuas* e os signos, são parte das conseqüências coletivas da existência, como se fosse

¹ Krauss, R. (1996). *The Optical Unconscious*. (4ª Edição). Sabon: DEKR Corporation. (p.8).

² O conceito *Imagens-Nuas*, de José Gil, refere-se a imagens que funcionam como sistema de signos para uma maioria de pessoas, são imagens que remetem o observador, rápida e intuitivamente, para conceitos aos quais estas estão relacionadas. (Informação resultante da análise do livro Gil, J. (2005). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. (2ª Edição). Lisboa: Relógio D'Água Editores.).

algo que perceptivamente é partilhado pela generalidade (ou por uma grande maioria de pessoas) devido à sua própria experiência quotidiana.

Como refere José Gil, este sistema de signos, digamos, retém as *Imagens-Nuas*, que “(...) são dissociadas da linguagem, apesar de, paradoxalmente, são extratos não-verbais, são um pré-verbal que é um post-verbal; não se exprime por signos verbais (...). São extratos não-verbais de expressão (...)”.³

Ou seja, são signos que residem na interpretação pessoal e que resultam do encontro com estas mesmas imagens (signos); Levam, portanto, o observador a uma resposta rápida na análise da imagem, sem que seja necessário diálogo ou explicação, é feita uma correspondência imediata entre o que vê e o que percebe do que vê pelo meio da associação (que é o que faz o signo).

Podemos também ressaltar, segundo José Gil, que essa:

“(...) tomada de consciência das pequenas percepções não é um acontecimento psicológico, mas depende de um curto-circuito na semiose dos signos visíveis: faz-se sentir um apelo ao sentido a partir de alguma coisa que falta na imagem-nua. (...) Mas este signo indicado constitui na realidade um interpretante (não consciente, enterrado na “memória”) que remete para uma outra presença de objeto. (n)A relação signo-objeto-interpretante (...) o objeto está no lugar do signo e o signo (as pequenas percepções) no lugar do interpretante, enquanto este se torna o objeto significado (o inconsciente da memória, a que supostamente as pequenas percepções se referem).”⁴

Isto mostra, precisamente, a importância entre observador e observado, sendo que um acaba por conter o outro, como veremos mais à frente. A *Imagem-Nua* é, no fundo, o meio envolvente e as influências das quais não podemos fugir. Nos dias acelerados em que vivemos mergulhamos constantemente nestas, a publicidade, os *media*, e até as ruas estão repletas destas impressões e nuances icónicas de velocidade visual. A iconografia popular, o *kitsch*⁵, demanda este pulsar. O olho está cada vez mais ágil, cada vez mais pronto, mas cada vez mais cansado. O olho já não detém de tanto tempo para pensar a imagem antes de querer descartá-la ou classificá-la assumida e repentinamente. Estes fatores envolvem os nossos sonhos, o nosso inconsciente e o nosso processamento da imagem, pois já nos são intrínsecos. Como nos diz José Gil, no mesmo texto, estamos cercados de *“imagens anódinas que passaram despercebidas no fluxo das macro percepções”*⁶, ou seja, estão lá, e vemo-las sem que nos esforcemos para tal, elas são consequências da própria experiência. Já não nos apercebemos de como vivemos nessa espécie de efeito esponja relativamente aos estímulos exteriores, e, esta “esponja” está repleta de pequenas percepções retiradas da grande corrente visual do meio que nos envolve. A visão poderá levar, assim, a novas descobertas que derivam de quebras de pensamento e de associações alternativas no uso de termos.

³ Gil, J. (2005). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. (2ª Edição). Lisboa: Relógio D'Água Editores. (p. 19).

⁴ Gil, J. (2005). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. (2ª Edição). Lisboa: Relógio D'Água Editores. (p. 105).

Este é um exemplo de como a construção individual perceptiva carrega consigo extratos da experiência coletiva e, ainda assim, se mantém irrepitível por outra relação de *signo-objeto-interpretante*, seguindo a ideia do excerto destacado.

⁵ *Kitsch* é um termo usado para, nomeadamente na área da estética, se referir a objetos vulgares, correntes e/ou banais.

⁶ Gil, J. (2005). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. (2ª Edição). Lisboa: Relógio D'Água Editores. (p. 15).

Este alternar entre as diferentes associações e o processo que é o refazer do olhar (com a tentativa de limpeza do mesmo, tentando procurar um *olhar cru*, isto é, sem que este esteja sujeito a influências significativas) leva a questão temporal para um lado mais ligado à execução do “ver”, à demora no olhar, ou ao repetir do ato de olhar, em prol de compreender o que se observa. O que interessa é aprender a ver.

A criação deste espaço alternativo (i.e., perceptivo e conceptual) leva-nos a um procedimento de purificação com base nestes elementos adquiridos e em signos formais. Como nos explica Rosalind Krauss⁷, devemos tentar produzir uma espécie de limpeza do olhar, onde consigamos separar o fluxo comum do espaço visual daquilo que entendemos como algo que será, por nós, realmente visto, — e não apenas apreendido visualmente, mas realmente analisado pelo exercício (aqui consciente) de *ver*.

Sobre este problema, essa tentativa de “limpar” o olhar, Jeff Koons constitui um bom exemplo. É feita, por este, uma permanente fusão entre o que é conhecido e comum aos seus “contemporâneos”, enquanto meio envolvente e experiências da vida quotidiana e, um estado híbrido entre sonho, reconhecimento e esquecimento da sensação de estranheza e ícones que remetem a novos conceitos e associações sensoriais e conclusivas perante o que se vê. Através do seu trabalho, temos acesso a uma imagem que pode ser caracterizada como “icónica” que se apresenta como algo novo e, digamos, fora de contexto. Como vemos abaixo (Figura 1), a nível perceptivo e numa primeira observação, a imagem da peça em questão nada tem de não-familiar ou de controverso. Mas se prestarmos atenção e a assimilarmos na sua mera existência, vemos que a sua dimensão relativamente à escala e o material pela qual ela é concebida foge a essa “norma”. Isto é um exemplo de como o objeto pode ser experienciado pela decisão de “perder tempo”, a realmente ver, a conhecê-lo pelas suas verdadeiras características e não apenas com base nas associações que este nos dá relativamente à fusão entre conceitos concebidos *a priori* através e de experiências anteriores e a experiência atual que é, efetivamente, estar perante o objeto em questão. É um confronto que nos implica e que questiona a nossa primeira perceção. É algo que aparenta ser familiar, mas que mostra novas e inesperadas nuances da sua composição e presença.

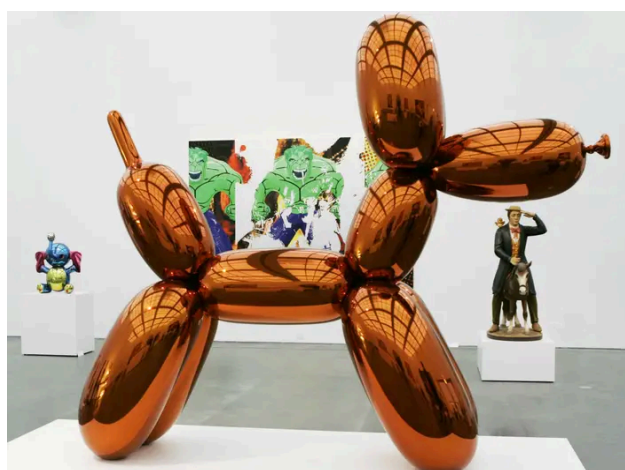


Figura 1. Jeff Koons. *Balloon Dog* (Laranja), 1994-2000. Aço Inoxidável polido com revestimento colorido transparente. 121 x 143 x 45 pol. (307,3 x 363,2 x 114,3 cm).⁸

⁷ Krauss, R. (1996). *The Optical Unconscious*. (4ª Edição). Sabon: DEKR Corporation. Pensamento retirado da leitura e reflexão da obra em questão.

⁸ Web: <https://www.doublestonesteel.com/blog/art-and-sculpture/koons-balloon-dog-orange/>

O ser humano tem tendência a catalogar e a definir claramente o que vê. Quer um afastamento seguro do desconhecido, do não familiar - do *uncanny*⁹, - quer familiaridade e quer ter certezas. Mas, o *uncanny* não tem de ter uma conotação negativa, nem tem de ser um *fator*. Podemos olhar para algo no qual vemos possibilidades lúdicas, no qual vemos o informe¹⁰ e a incerteza temporal e espacial a nível perceptivo e aceitar a experiência. Esse “*meio lugar*” é um estado emocional e educativo (de autoconhecimento). É importante deixar os olhos ver e deixar a percepção trabalhar livremente.

A experiência visual e cognitiva deve estar despida de normas de pensamento, de ideias anteriores. Só assim podemos depois entender o que a imagem nos pode dar, e a partir daí, aplicar elementos anteriores úteis à reflexão perante a imagem, para então criar um conceito da mesma, para definir a impressão que a mesma nos dá e assim, defini-la na nossa mente.

*“Só a imagem desliga as coisas da visão, libertando-as do corpo que deixa de ser o referente imediatamente dado: a relação dos objetos percebidos no espaço é agora pensada.”*¹¹

Devemos, enquanto ser pensante, canalizar a pureza que há em ver algo que não conseguimos definir. A epifania de olhar para o trabalho de Robert Gober¹² (Figura 2) e realmente sentir e com esse sentir rebuscar problemas e soluções pessoais através da percepção sem regras, deve ser e é possível a todos. Só abstraído da mente os conceitos “diretos” e concretos da imagem é que se pode criar mais fielmente um outro conceito, e, que derive puramente da percepção.



Figura 2. Rober Gober, *Short Haired Cheese*, 1992-93.

Cera de abelha e cabelo humano.¹³

⁹ *Uncanny* significa algo misterioso, mas familiar; o que causa inquietação. Não tem tradução literal em português, devido ao conjunto de sensações relacionadas com a estranheza, o que torna difícil a sua contenção numa só palavra, ainda mais quando esta foge à sua definição original (idioma).

¹⁰ *Informe* é algo sem forma determinada ou que detém de uma forma irregular.

¹¹ Gil, J. (2005). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. (2ª Edição). Lisboa: Relógio D'Água Editores. (p. 51).

¹² Aqui, é importante ter este exemplo como algo que mistura diferentes porções de situações e referências visuais familiares, sendo remisturado improvavelmente, isto é, sendo feito à medida da surpresa perante o “olho do quotidiano”, da norma. O que torna o que vemos intrigante e deixa de ser a fusão de porções familiares para ser algo para além disso.

¹³ Web: <https://www.nytimes.com/2020/05/31/arts/design/robert-gober.html>

Não obstante, esta busca pela pureza de percepção contém sempre, como diz Lev Vygotsky em *A Imaginação e a Arte na Infância*¹⁴, “uma colaboração anónima”, influências exteriores. Algo que também se revela no *construir* de uma imagem. Para este autor, um objeto tem de constar sempre de uma imagem hipotética, criada de antemão até se tornar num objeto exequível e trazido para o mundo físico (isto na criação de objetos); a questão que coloco é se isto se aplica a objetos sem referência formal fiel, à criação de novos objetos, apesar de considerar que é impossível criar algo absoluta e somente novo. Pois, mesmo tendo algo de individual na percepção do indivíduo e em como este usa a mesma para reinterpretar e criar algo, nunca deixa de conter influências externas.

Nesta articulação estreita entre possível criação, percepção e configurações da imagem, sentimos as fusões entre significante-significado, que José Gil já referiu. Essas podem corresponder ao binómio observador-observado e, conseqüentemente, criador-espetador. Este caminho abre sugestões e ilumina possíveis encontros entre imagem e meio, a luz a um jogo dimensional que revisita, em certa parte, a abstração.

A abstração e as suas possibilidades, quer a um nível criador, quer relativamente à observação do mundo, pode criar uma fissura entre o que pensamos ser efetivamente um objeto ou uma imagem e, conseqüentemente, as classificações dimensionais que a ela correspondem.

“Uma operação maior produz Imagens-Nuas – a abstração.”

Gil, J. (2005). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. (2ª Edição). Lisboa: Relógio D'Água Editores. (p. 119)

¹⁴ Vygotsky, L. (2009). *A Imaginação e a Arte na Infância*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

1. A Experiência da Espacialidade na Imagem: do Desenho à Escultura e de Volta ao Desenho

1.1. O Objeto Tridimensional e a sua Representação Bidimensional

Existem os objetos propriamente ditos e existem as esquematizações e as representações dos mesmos — e/ou apenas inscrições bidimensionais de cor e forma.

Do ponto de vista da ordem da percepção, existe o objeto tridimensional e a sua representação bidimensional, em geral, por esta ordem. Pelo menos é-nos ensinada esta distinção, logo no começo da aprendizagem. É criada uma divisão pesada e maciça que esclarece perfeitamente a luta de definições e que coloca “branco no branco e preto no preto”.

Já é difícil distinguir, sem sombra de dúvida, identificar se algo é desenho ou pintura. Por vezes, pelo simples facto de ali haver uma ou outra mancha de cor, ou uma linha mais ou menos intensa. Agora, distinguir colocações no espaço, ainda é mais turvo. É possível denominar algo de *objeto* se este não for considerado bidimensional, plano e sem formas (ou seja, se este não possuir as características óbvias e habituais encontradas na bidimensionalidade)? Ou, alternativamente, será possível denominar algo de desenho se este possuir um corpo, se este habitar o espaço? Aqui, a percepção e as conclusões que esta comporta podem entrar em conflito.

Para melhor absorver o que um objeto nos proporciona, será mais simples (e mesmo catártico) tentar vê-lo na ambiguidade da sua presença no espaço. Um exercício de percepção. Criar uma área cinzenta que este pudesse ocupar no que diz respeito a ser algo estruturado em formas salientes e presentes através da sua massa ou ser algo inscrito numa manta de bidimensionalidade. Uma é já a outra. Existem alterações que podem ser contidas na transição ou não-transição entre si. Algo pode ser devido a um fator e *deixar de ser* devido a outro, muitas vezes seu semelhante, e tudo coexiste nessa visão “*superficial*”.

No seu livro *The Object Stares You Back*, James Elkins insiste que podemos ter este pensamento como sendo uma espécie de cegueira de onde o desenho deriva e como a contém, pois, como lembra o autor, os desenhos “(...) *estão profundamente envolvidos no corpo.*”¹⁵ E, de facto, esta afirmação detém o que realmente “constrói” o desenho e o que é, em parte, o seu processo. O desenho mostra ao outro e materializa o movimento do corpo. Materializa a fusão entre a mente e os transmissores que levam à ação de inscrever. O desenho mostra o percurso do pensamento quando este atravessa o campo físico percorrendo o corpo e, depois, o meio riscador-suporte. Mas será que só o desenho apresenta esta qualidade?

Esta ideia dá-nos a dualidade entre a corporeidade do suposto objeto, em termos de características físicas e características empíricas e sensoriais que o desenho pode conter, pois os processos de criar e ver um e outro encontram-se em vários pontos-chave. Mas, por vezes, e como tentarei aprofundar adiante, caímos em conclusões e decisões banhadas por aquilo que retemos do que nos rodeia e do que é crescer e habitar a sociedade, não conseguindo assim alcançar ou obter o estado de cegueira recetiva de que falávamos. Se nos tentarmos abstrair deste fator e fracionarmos a questão em termos objetivos, podemos entender os seus efeitos e o modo como denominamos algo como objeto, como corpo, ou como impressão de tal.

¹⁵ Elkins, J. (1997). *The Object Stares You Back*. (1ª Edição). Nova Iorque: Harcourt. (p. 233).

Parece-me útil, nesta fase, tomar como exemplo o trabalho de Pollyanna Freire (Figura 3), onde podemos ver as suas pseudoesculturas-desenho de metal. Neste caso, como as definiríamos? Acaba, talvez, por ser um desenho sem suporte para além do espaço envolvente, isso altera e/ou questiona a sua categoria relativamente à definição do que é? Ou do que percetivamente constrói no espetador?



Figura 3. Pollyanna Freire, Sem Título, 2014. Metal pintado.¹⁶

Objeto ou representação, escultura ou desenho? Para José Gil, considerando o tempo, notamos que:

“(...) a inscrição resultara de um “relogismo” (um caso de antemão fixado) que arranca às formas a sua génese: as formas dependem doravante unicamente da existência do objeto. Esta existência decorre de uma escolha programada, portanto não-livre, absolutamente necessária porque absolutamente diferente (ao gosto, à retina). Necessidade exterior às formas e às cores que vem da existência pura como existência de o que quer que seja.”¹⁷

Notamos assim que a escolha, apesar de intransmissível relativamente à veracidade perante a mente do indivíduo, não é completamente isolada. Apesar de pessoal, a perceção e a escolha criativa, assim como a observação do objeto e/ou meio tem dependências do objeto ou de uma aproximação ao mesmo. Posto isto, poderá o objeto ser uma representação de algo que não existe física ou concretamente? Ou será a representação um objeto não suscetível de significado concreto?

Onde pretendo chegar é ao seguinte: a facilidade de identificação e de reconhecimento, ou a inquestionável presença no plano físico de um objeto-musa, é algo que define os caminhos percetivos a tomar em termos dimensionais? Não passarão as formas, por si só uma ideia de objeto, não poderão ser efetivamente um novo objeto?

Creio que o objeto deverá, ele mesmo, ter aqui um voto na matéria. Recorrendo de novo a James Elkins, vemos que do objeto pode permanecer uma marca vencedora face ao que extraímos dele. Há uma fusão inegável entre observador e observado, independentemente do que cada um destes elementos seja. Notamos esta fusão com a presente citação:

¹⁶ Obra inserida na exposição *O Pouco ou Muito a Diferença é Pouca*.

Web: https://makingarthappen.com/2014/12/07/o-pouco-ou-muito-a-diferenca-e-pouca/_mg_37290901/

¹⁷ Gil, J. (2005). *A Imagem-Nua e as Pequenas Perceções*. (2ª Edição). Lisboa: Relógio D'Água Editores. (p. 90).

*“Ver é bem mais complexo do que a redução à fórmula de que existe um sujeito observador e um objeto observado. Se eu observar com atenção suficiente, descubro que as minhas observações estão presas ao objeto, que o objeto é parte do mundo e, conseqüentemente, parte de mim, esse ver é algo que eu faço, mas também algo que me acontece”.*¹⁸

Daqui se verifica que a escolha, resultado da observação, apesar de conter vestígios da vida sociocultural, tem como reta final o vácuo experiencial que existe entre os dois componentes da situação visual. Ou seja, acontece algo de inexplicável, de intangível, que ninguém à parte de quem está naquele momento conhece, e, por isto, cada impressão e escolha têm algo de irrepetível e repleto de individualidade. Até porque, mesmo que se repita, através de tendências na escolha, ou através de atalhos conceptuais, vai conter sempre algo a ele intrínseco e que ulteriormente se destaca.

As tendências que definem uma escolha estão, portanto, sempre presentes e, encontram-se presentes com maior intensidade, enquanto as formas mais simples se revelam – independentemente da sua denominação dimensional – de modo mais direto, sem camadas protetoras ou falaciosas, o que fará com que o comportamento do olho, ao entrar em contato com estas, siga o mesmo rumo de simplicidade e por isso de paralelismo para com o que a imagem é na realidade. Formas singelas podem acarretar toda a essência de um indivíduo e da sua atividade psicológica, e, assim, transformar e formatar diferentes percepções e sensações perceptivas mutáveis e dinâmicas. Pois, com estes fatores presentes, menos preponderantes e dispersivas serão as possibilidades perceptivas, entrando talvez na área interpretativa que deriva da impressão e não moldando a mesma.

Tomando como exemplo o desenho e, principalmente, o seu processo, desta relação situacional, desta bolha espaço-temporal, é evidente e rica a relação entre ser criador e suporte, entre inscrição e sensação, entre pensamento e comunicação, e entre estas e a exteriorização.

Em relação a esta matéria, refere Elkins:

*“Desenhar é fortemente tátil, em ambas as formas, no modo como é feito e como é visto. As linhas de um desenho retêm a pressão do lápis que as fez, a velocidade e a idade das marcas, e a sua impaciência, controlo ou ansiedade”.*¹⁹

O desvanecimento da linha que separa o desenho da escultura decorre do próprio processo e da interpretação perceptiva que o define, pela liberdade que se pode dar ao olho que vê e à escolha daquele que cria o potencial objeto. O objeto deixa de poder ser claramente classificado, deixa de encontrar a sua categoria espacial sem esforço, até pelas possibilidades relativamente a questões plásticas que o mesmo pode ter ou pode causar em termos perceptivos e/ou da e na experiência, quer de criar, quer de observar. Pode formar-se um conflito categórico entre uma definição e outra, quer pela dualidade dimensional quer pela sua colocação no espaço, fatores que questionam processos perceptivos intuitivos e fazem o olho “analisar” a categoria daquilo que vê.

¹⁸ Elkins, J. (1997). *The Object Stares You Back*. (1ª Edição). Nova Iorque: Harcourt. (p. 35).

¹⁹ Elkins, J. (1997). *The Object Stares You Back*. (1ª Edição). Nova Iorque: Harcourt. (pp. 226/227).

Por exemplo, se algo é um corpo (algo que habita efetivamente o espaço e que tem nele uma presença física), e não se revela apenas uma inscrição numa superfície, temos a inclinação imediata a tomá-lo como objeto tridimensional, no campo artístico, a considerá-lo uma escultura. Se algo aparenta ser apenas uma inscrição num suporte bidimensional e/ou plano, a tendência é catalogá-lo como desenho. A questão é a ambiguidade ou reticência em definir como sendo um ou outro apenas é possível se o “algo” em questão for um híbrido destas questões? - Se for algo que detém de corpo e de inscrições no mesmo? - Ou, será possível repensar conceitos e definições relativamente à dimensão ao deixar a percepção ser explorada? Ao dar tempo ao olhar, ao pensar o olhar e enquanto este acontece, torna-se possível uma maior amplitude de objetos e daquilo que as suas características podem gerar, pois, as características dos mesmos não são mutáveis mesmo que o olhar demore e as estude. A capacidade interpretativa e percetiva (percepção influenciada o mínimo possível por pré-conceitos) é que abrem possibilidades e novas noções.

O desenho pode, ele mesmo, ser um objeto, ser um corpo muito para lá de algo que se contente com a conceção bidimensional. Mas o oposto também é credível. Isto é, um objeto pode ter uma dimensão psíquica longe do campo tridimensional pelo qual ele faz esperar. E, podemos ver o exemplo do artista plástico Rui Castanho que a propósito do seu próprio trabalho afirma:

*“Apesar de as peças por vezes serem tridimensionais e não estarem reféns a um suporte, há sempre uma ligação com a pintura. Interessa-me que a linha no meu trabalho esteja ligada a esse universo por ser aquele que formalmente se monta num suporte bidimensional, espaço lúdico, económico, onde tudo é possível”.*²⁰

Estas questões mostram mais da experiência incontornável de um artista no ato de fazer e das suas possibilidades, de criar e em como estas circunstâncias se envolvem nos momentos consequentes e ulteriores. Pode e deve haver assim espaço para a ambiguidade espacial, pois as percepções sinceras (compostas apenas pelas impressões produzidas na experiência) podem levar os conceitos muito mais longe e a fusão da experiência visual, tátil e produtiva podem defini-los independentemente daquilo que é tido como “certo” na classificação espacial e dimensional dos corpos. O “abstrato” brinca com isto, o informe contém isto.

A ausência da busca de conceito ou da presença óbvia e pré-concebida do mesmo mostram a pureza das formas. O abstrato leva a mente ao desafio das formas não-representativas do mundo físico, faz com que a *mímesis*²¹, caso exista, contenha algo para lá daquilo que o espelho dá. Há, na obra de José Gil referida anteriormente, um excerto que resume esta problemática de forma exemplar:

*“Quando abstraímos o conceito da imagem, o objeto deixa de ter um sentido, e o interesse que o sujeito atribui à sua existência deverá também cessar: como se o sentimento de prazer que acompanha o estado representativo sofresse um processo de abstração”.*²²

²⁰ Web: <https://pousioartecultura.pt/mobile-RUI-CASTANHO>.

²¹ *Mímesis* é o termo usado em contexto teórico, para indicar a procura de máximo rigor relativamente à semelhança da arte e da poesia com a realidade.

²² Gil, J. (2005). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. (2ª Edição). Lisboa: Relógio D'Água Editores. (p. 263).

1.2. A Espacialidade do Desenho vs. A Espacialidade da Escultura

A relação espacial entre desenho e escultura pode ser mais difusa do que parece. Um desenho pode revelar-se um objeto, um corpo, assim como uma escultura pode resultar num quase-desenho, singularmente “corpóreo”.

É possível decalcar o que significa a nível sensorial e visual o modelar de um corpo contendo uma linha a que podemos chamar desenho e vice-versa. Se o desenho tiver saliências e vincos, relevos e modelações estamos então a falar de uma escultura? Se uma escultura for plana e singela em forma enquanto retém inscrições estamos perante um desenho? Aqui a espacialidade entra em conflito podendo considerar tudo o mesmo “resultado do fazer”.

A relação suporte-riscador é a solução que mais facilmente capta estas questões, ou pelo menos faz fervilhar o modo como criamos os juízos, do ponto de vista visual. O deteriorar do suporte por meio do exagero da absorção, intencional ou por “descuido” levam-no a questões temporais e de atenção. Une o conceito de desenho básico e bidimensional a algo mais abrangente, a algo um tanto mais escultórico, algo que capta movimentos como meio de direcionar perceções e conclusões de pensamento.

O tridimensional, no desenho, pode surgir através disto mesmo:

Uma “(...) pré-forma que dirige o movimento da desconstrução, uma “forma do vazio” que desarticula e segundo a qual se desarticula o espaço. A atmosfera esboça essas pré-formas: por isso a atenção tensa do pintor visa apreender os movimentos atmosféricos a fim de neles recolher os intervalos do vazio que aí se desenham muitas vezes com mais nitidez do que as formas nascentes. (...) Se o pintor precisa de um “pulso vazio”, é porque precisa de o deixar encher-se por movimentos que governam o movimento das formas antes ainda de estas serem traçadas: o vazio que dirige a desconstrução orienta já as formas por vir.”²³

O processo e a plasticidade que o mesmo contém são então, consequências do construir do suposto desenho, levando a imagem a uma transformação, a um devir. Vamos então a caminho de novas fusões de significado, nomeadamente derivadas das sensações óticas aqui presentes, e em como podemos jogar com as características físicas, conceptuais e visuais da relação em causa entre *desenho-escultura* e entre *objeto-imagem*. Por vezes, o distanciamento deixa fluir novas representações semânticas.

O funcionamento processual ótico é representado por dois componentes essenciais: multiplicidade e união. Algo que remonta novamente ao todo e às suas partes constituintes. A contemplação “detalhista” divide, portanto, o todo em partes potenciais do mesmo, isto é, cada parte resultante dessa divisão é rica nos seus elementos que podem continuar a ser divididos em elementos ainda menores como procura e estudo dos seus componentes, sendo necessário o exercício constante de divisão e junção de todos os elementos constituintes com a finalidade de conhecer o todo do “grupo”. A estruturação reaparece naturalmente, através das aferições resultantes e tentativas para novas descobertas sensoriais e de foro intelectual.

²³ Gil, J. (2005). *A Imagem-Nua e as Pequenas Perceções*. (2ª Edição). Lisboa: Relógio D'Água Editores. (p. 228).

Assim, é mostrado como a percepção visual pode ser manipulada. A ilusão de ótica e a ilusão escultória encontram-se de certo modo em conflito perante esta questão. A pintura passa a sugerir uma ideia de terceira dimensão que deteriora a noção de bidimensionalidade do suporte, a ideia intransponível de que este é algo plano, estático, transpondo a imagem para algo mais abrangente do ponto de vista sensorial e de experiência perante este. E, por outro lado, a “pré-conhecida” escultura, pode conter opções físicas e gráficas que sugiram a noção de plano e de ausência de um corpo.

As diferentes faculdades podem sofrer uma remistura saudável. Para Álvaro Lapa, por exemplo, estas questões estão presentes no facto deste autor colocar tanta importância em perceber porque pinta e porque escreve, terminando com a distinção rígida entre um e outro fazer. É possível ser um *não-pintor*²⁴. Tal como, é possível entrar em contato com um *não-objeto*.

Desta ambivalência de atividades (e de resultados da ação), a abstração criada remete, de certa forma, para noções de contemporaneidade onde, “(...) a repetição da abstração em abismo desestrutura progressivamente a forma abstrata, animando-a de uma liberdade cujo movimento “vivifica a imaginação” - é este movimento livre da imaginação que o olhar apreende “nas figuras cambiantes do fogo” como a projeção da sua própria esquematização (“visões imaginárias”).”²⁵

Assim, a referida contemporaneidade está presente pelo efeito mutável que resulta da abstração, quer de pensamento (pensamento subjetivo e virado para as vivências pessoais do indivíduo), quer do sentido prático (o ato de fazer algo). Aqui, a interpretação e a concretização transformam a percepção do objeto e as suas conclusões.

Podemos assim ter em conta a sucessividade da visão como caminho para uma visão como forma de conhecimento, a apreensão da figura torna-se ligeiramente mais brusca, o olho destaca a figura do fundo colocando-lhe imediatamente um caráter de “pura exterioridade”. O observador é um fator determinante no modo como a imagem se revela, se a imagem é vista por um indivíduo, nunca se repetirá plena e inteiramente noutra.

A forte posição cromática e amorfismo de modelações leva a um diálogo entre dimensões. O que se poderia denominar desenho, cai num dualismo perante ao que se poderia denominar escultura, e vice-versa. É como se fosse uma brincadeira entre espaço e seus conceitos, um desafio de existência de algo que surge no momento de estudo onde se tenta compreender como um ato aparentemente lúdico e espontâneo não é tão simples como se espera. Assim é, porque esse ato acarreta consequências contidas nas experiências e memórias. Então, são trazidas ao plano material modelações de pensamento e o seu processo, sendo que a sua “ordem” de criar acontecimentos na ação revelam muito sobre a identidade visual de quem observa e de quem cria. Pelo que, meio, sujeito e objeto podem partilhar uma espécie de narrativa conceptual e sensitiva.

A cor pode, portanto, ser mais um truque do objeto ou não-objeto, para se mostrar como quer ser visto. Pode ser mais um fator contido no objeto e mais uma forma de catalisar a relação observador-observado, carregando com esta relação a importância do momento em que se olha.

²⁴ Entrevista e informações: [Álvaro Lapa \[reabertura\]](#) | [Culturgest](#).

²⁵ Gil, J. (2005). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. (2ª Edição). Lisboa: Relógio D'Água Editores. (p. 129).

“O oposto de um olhar é um vislumbre: porque num olhar nós vemos apenas por um segundo, e num vislumbre, o objeto mostra-nos o que é apenas por um segundo. (...) Talvez um vislumbre seja o olhar de um objeto, é o modo como o objeto nos olha.”

Elkins, J. (1997). *The Object Stares You Back*. (1ª Edição). Nova Iorque: Harcourt. (p. 207).

2. Cor Abstrata e Cor Materializada: Sensações, Emoções, Memória.

- *“A possibilidade de que toda a gama de cores possa ser gerada apenas através de umas poucas cores principais, mostra-nos uma observação básica: as cores podem ser misturadas.*

Isto pode parecer óbvio, mas o olho comporta-se de maneira bastante diferente do ouvido relativamente a este assunto. Dois sons não podem ser misturados para criar um novo e puro som; mas duas cores geram uma terceira cor, onde os seus constituintes não podem ser definidos.”

Gregory, R. (1998). *Eye and Brain*. (5ª Edição). Nova Iorque: Oxford. (pp. 123/124)

Revisitando a premissa inicial deste texto: que a percepção visual pode adquirir muitos formatos e feitios, gostaria de abordar uma dimensão que, no desenho, considero particularmente importante: a cor.

A presença da cor torna possível, entre outros fatores, alterações relativamente à forma e presença de um objeto. A cor e as suas intensidades, as escolhas efetuadas perante a mesma ou a luz que lhe incidem criam histórias quase opostas entre si. É possível criar, na mente de um indivíduo, um objeto tridimensional a partir de sobreposições cromáticas numa superfície nitidamente (quando virgem em relação à presença da cor) bidimensional e plana apenas através do seu revestimento e das consequências deste no processamento da mente pelo que o olho viu. E é também possível criar o contrário. O ser criador pode moldar o pensamento e as conclusões do observador podem manipular o ser discernimento visual e conclusões sobre o mesmo.

Não obstante, a escolha na atividade artística e a observação do objeto de arte pode conter “mantras” perceptivos. As cores têm simbologias baseadas no desenvolvimento das civilizações e da cultura, baseadas nos instintos de sobrevivência e nas atividades lúdicas e criativas. Signos impulsionadores e um tanto partilhados. Há certos atalhos, na psique de cada um, que podem tingir, até certo ponto, o seu mundo perceptivo. Para acompanhar a abordagem destas questões, apoio-me novamente no pensamento de José Gil, onde retomamos que:

*“Compreende-se que as pequenas percepções garantam a passagem do não-verbal ao linguístico (...): os seus “signos” - intervalos (...) surgem quando uma fusão significante-significado se manifesta no meio de um jogo de palavras”.*²⁶

Posto isto, enquanto mais discrepante a paleta de cores se revelar em relação à “norma” e ao comum no meio envolvente e enquanto menos harmoniosas e naturais se revelarem as formas, mais fácil é levar a mente por deambulações de impressões, pois estas deixam de seguir atalhos pré-existentes, a observação leva mais facilmente a uma sensação de novidade. Como refere Eva Heller em *Psicologia da Cor*: *“Identificam-se as cores sérias discretas com a seriedade e as*

²⁶ Gil, J. (2005). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. (2ª Edição). Lisboa: Relógio D'Água Editores. (p. 101).

chamativas com o imoral”²⁷, sendo que as cores sérias são consideradas as “normais”, aquelas presentes facilmente no quotidiano e na natureza acessível ao “homem comum” e, as cores chamativas, as “artificiais”, são associadas ao imoral, trazido através da estranheza, da fuga do natural, do destacado e do que representa fantasias e repressões.

Por vezes a presença de uma cor mais ou menos natural modifica drasticamente o conceito que formulamos para certo objeto. Cores artificiais, intensas em níveis cromáticos, levam a nossa mente para um lado, possivelmente, mais perto do sonho e da fantasia, leva-nos meio que de encontro com certas sensações perceptivas que experienciamos em tenra idade. Ou, por outro lado, pode levar-nos a uma sensação de estranheza perto da toxicidade.

*“(...) há cor pura quando, no lugar da cor, bem definida na estrutura (ou “linguagem”), vem acrescentar-se a pregnância perceptiva. É por isso que as cores primárias e as suas complementares se chamam puras; e é por isso que um amarelo é tanto mais puro quanto mais for sem mistura (bem definido na estrutura e saturado).”*²⁸

A cor é também conceito reestruturado. A cor revela, muitas vezes, intuições e sensações pessoais e coletivas. Oporquê de algumas escolhas e conjugações. O dar cor a certas partes da peça ou assumir a peça como algo monocromático. Este espaço de diálogo da cor e com a cor estarão contidas no indivíduo? O espectro de preferências é obtido através do ambiente social e cultural, da educação, ou será algo pessoal e intransmissível? Como que uma “imagem de marca”, um cunho do nosso pensamento?

É como se as cores fossem, como diria José Gil, “cores faladas”, fontes conceptuais e semânticas do indivíduo. E, de facto, já para Cézanne isto fazia sentido, visto que na referida obra de José Gil, mais uma vez, podemos ler:

*“(...) dizia ainda Cézanne: as cores remetem sempre para o interior, não só para dentro, mas para os movimentos das emoções (...). A alegria das cores representa uma expansão do espaço interior: é esse movimento de expansão, porque adere também aos mais arcaicos movimentos do espaço indiferenciado das cores da infância.”*²⁹

Para clarificar esta questão, vejamos mais um excerto, onde podemos perceber como isto acontece, como se transforma a mente perceptiva. Assim, faz-nos ver que:

“O processo de transformação da imagem - na nossa reflexão e busca por conceitos - passa, portanto por três etapas: “esquematismo, abstração, analogia. A estas três etapas correspondem três tipos de percepção: 1. percepção de conhecimento (atitude cognitiva) - aqui estão presentes experiências individuais e coletivas -; 2. percepção “en bougé” por falta de sentido (atitude pré estética, presença da ausência de conceito) - talvez a sensação de

²⁷ Heller, E. (2022). *Psicología Del Color*. (1ª Edição). Barcelona: Editorial GG. (p.69).

²⁸ Gil, J. (2005). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. (2ª Edição). Lisboa: Relógio D'Água Editores. (p. 314).

²⁹ Gil, J. (2005). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. (2ª Edição). Lisboa: Relógio D'Água Editores. (pp. 316/317).

desconhecido, e por isso, o *uncanny*³⁰, a dúvida -; 3. *percepção estética por excesso de sentido (alargamento do conceito, presença do conceito indeterminado ausente)*.³¹

Será então esta escolha uma decisão pessoal e intransmissível? Será esta escolha algo identitário por conter nela resquícios de experiências pessoais que se projetam e reaparecem? O meio dilui-se no pensamento individual, pelo que cada indivíduo tem em si conteúdo inteligível e mnemónico que surge pelo coletivo, mas o cozinhar do todo, o resultado destas influências exteriores quando contraído com as vivências individuais e com o processo do desenvolvimento de cada um é autêntico e, por isto, tendências na escolha cromática de quem cria podem conter bastantes traços únicos e com significados que apenas o autor pode conhecer, mesmo que inconscientemente.

As cores podem ser associadas a formas, como especulou em tempos a Bauhaus³², prova de como as ligações desta com a mente podem ser tumultuosas em relação a pré associações e atalhos. É como se o pensamento estivesse em câmara lenta e seguisse caminhos para os quais a escolha está tremida; é preciso muito esforço para realmente *ver*, enquanto indivíduo. Para ver enquanto vejo por ser *eu a ver*.

O contemporâneo percebe isto mesmo. Não é a luz que faz os corpos inertes existirem, eles estão lá, com as mesmas características físicas e existências mesmo quando se deparam apenas com a presença do escuro; a luz não os molda ou constrói, a luz apenas lhes dá uma nova camada, uma nova interpretação, enquanto o escuro lida apenas com a sua essência. É o escuro que contém todas as cores. E talvez por isto seja recorrente associar cor a um lado infantil e de autodescobrimento, de possibilidades. O escuro esvazia e enche posteriormente a mente.

A cor pode, só por si, remeter a estados e vivências da infância, ou, a tendências visuais associadas a este período e outros. O escuro pelo qual a cor pode passar fervilha em possibilidades de impressões. A cor retém percepções em constante transformação, que acompanham o desenvolvimento do indivíduo e que podem ser dominadas por fatores internos e externos. Como nos faz ver Fernando Poeiras no texto *Cor. Artifícios da Cor no Design e nas Artes: “A nossa linguagem testemunha assim que a cor é, de entre as aparências, talvez a aparência mais fugidia, transitória e impura”*.³³

E a influência da indústria nesta percepção não passa despercebida. No texto de Fernando Poeiras, são abordados dois polos opostos das vertentes da cor: “cor-quase inaparente” e “cor-aparecer”³⁴, com o intuito de fazer a separação e destacar o contraste entre cor e cor aparente. O que, mais uma vez destaca a importância do contraste e a singularidade da percepção e como as questões “funcionais” do quotidiano podem desprezar, de certo modo, a liberdade da mesma, sendo que a

³⁰ *Uncanny* significa algo misterioso, mas familiar; o que causa inquietação. Não tem tradução literal em português, devido ao conjunto de sensações relacionadas com a estranheza, o que torna difícil a sua contenção numa só palavra, ainda mais quando esta foge à sua definição original (idioma).

³¹ Gil, J. (2005). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. (2ª Edição). Lisboa: Relógio D'Água Editores. (p. 246).

³² Escola de Artes Alemã que influenciou a Arte e desenvolveu o Design para o que conhecemos hoje.

³³ Fernando Poeiras (s/data). *Cor. Artifícios da Cor no Design e nas Artes*. (p. 33). Data de acesso: 6 de setembro de 2023. [artificios da cor no desing e nas artes FP.pdf](#)

³⁴ Fernando Poeiras (s/data). *Cor. Artifícios da Cor no Design e nas Artes*. (p. 37). Data de acesso: 6 de setembro de 2023. [artificios da cor no desing e nas artes FP.pdf](#)

cor se resume, neste caso, a responder a necessidades sociais de símbolos e orientação para a vida em sociedade.

Por outro lado, é também referido o facto do excesso de projeção de cor e da sua presença nos media ser quase epilética³⁵ e “des-reguladora de atenção”. No seu sentido literal e figurativo, já que nos são apresentados casos efetivos de crises epiléticas em reação a determinados conteúdos de entretenimento, como nos diz o texto em questão. A cor sobrecarrega o indivíduo e “suja” as suas possibilidades da perceção. Assim, Fernando Poeiras remete à “cor-aparecer” como algo que nos leva além do que sabemos e somos no mundo; é algo que como diz “(...) a cor-aparecer cujo olhar adequado é um jogo pensativo do «ver-se a ver»”³⁶. Revela-se quase uma extensão da perceção do indivíduo.

É tido em conta o exemplo dos coloristas e como estes desençam um jogo entre limites da cor aparente e perceção. Algo que forma uma espécie de, como nos diz Fernando Poeiras³⁷, “cor diferencial”, algo que detém as capacidades para elevar as possibilidades da cor em relação a aparências e sensações e que torna o jogo para com a mesma e os seus artifícios cromáticos em algo singular e rico para o indivíduo. É como se a capacidade infantil de fantasiar através da cor não estivesse inacessível ao adulto, pelo menos de uma forma tão inata e inconsciente, continuando por um lado a insinuar estas capacidades.

A cor une, por isto, o paradigma “dimensional/infantil” pela sua diversidade factual. O curioso é que a paleta de cores partilha semelhanças drásticas no processo de inscrever e no de modelar, sendo que posso modelar um desenho e inscrever uma escultura, ou posso criar objetos ainda no processo ambíguo, mas, as formas dispersam-se. Quando se modela nota-se a atividade mais lúdica, formas mais leves e envolventes no pensamento, quando inscrevo, encontro um lado mais tântrico e estruturador, sendo que ambos os fatores podem ser influenciados pela cor. Estas são as grandes fontes de interrogação na minha pesquisa, como é que esta consequência se apresenta, o que ocorre no processo de re-imaginar e construir.

É importante perceber como as crianças veem o mundo visto que, como explica Walter Benjamin, num famoso fragmento sobre o assunto:

“Para elas, a cor é vista como fluído, o meio de todas as transformações, não um sintoma. (...) A visão da criança perante a cor representa o mais alto desenvolvimento da noção de visão; é a visão mais pura, porque é isolada. Mas a criança também eleva isso a um nível espiritual porque elas percebem os objetos de acordo com o seu conteúdo cromático e por isso não as isolam, em vez disso, usam-nas como formas básicas de criar e interrelacionar na totalidade o mundo da imaginação.”³⁸

³⁵ Fernando Poeiras (s/data). *Cor. Artifícios da Cor no Design e nas Artes*. Data de acesso: 6 de setembro de 2023. [artifícios da cor no desing e nas artes FP.pdf](#)

³⁶ Fernando Poeiras (s/data). *Cor. Artifícios da Cor no Design e nas Artes*. (p. 47) [artifícios da cor no desing e nas artes FP.pdf](#)

³⁷ Fernando Poeiras (s/data). *Cor. Artifícios da Cor no Design e nas Artes*. (p. 49). Data de acesso: 6 de setembro de 2023. [artifícios da cor no desing e nas artes FP.pdf](#)

³⁸ Benjamin, W. (fragmento escrito em 1914-1915; não publicado durante a vida do autor). *Selected Writings* (Volume I). Londres: Harvard University Press. (pp. 50 - 51).

Esta visão e experiência do e no mundo estão ligadas às capacidades plásticas de um indivíduo, enquanto é criança e doravante. A exploração plástica sofre da tentativa de compreender e interpretar questões como os impulsos infantis que acompanham o indivíduo, a nível visual, formal e de estímulos guiadores da ação. Porque o uso da cor e o jogo de saturação entre riscador-suporte revelam também uma importância prática.

3. Sobre a Origem das Articulações entre Jogo Dimensional e Cor: O Espaço Lúdico da Infância

“(...) temos todas as razões para admitir que todos estes factos esquecidos da vida da infância têm uma influência determinante no desenvolvimento ulterior da pessoa.”

Sigmund, F. (1969). *Psicopatologia da Vida Quotidiana*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor. (p.58).

Na sequência do que foi anteriormente exposto, retomo a questão de como a mente infantil retém e vê a cor de uma outra forma. Ela vê e sente. Cria nela noções e emoções instantâneas, ou seja, coloca-lhe um peso emotivo, lúdico e da ordem do imaginário. A cor é uma panóplia de possibilidades e está enraizada no seu desenvolvimento artístico; os desenhos que a criança executa tendem a escolhas cromáticas de cores fortes e “artificiais”, pois estas dão-lhes a liberdade de tentarem expressar o que sentem, as possibilidades do criar enquanto pessoa que experiencia o momento de criação como um autoconhecimento (inconsciente, pois a criança não está ciente do seu devir) e ligação com o mundo.

O mundo da mente infantil é propenso a esta escolha de cor, como Gauguin, entre outros artistas, bem o compreendeu (Figura 4). A cor antinatural causa interesse e curiosidade, dá vontade de sonhar e abre as asas à imaginação, à interrogação e à possibilidade.



Figura 4. Paul Gauguin. *Day of God*, 1894. Tinta a óleo. Dimensões 68 x 92 cm.³⁹

³⁹Web:https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.researchgate.net%2Ffigure%2Ffigura-1-Mahana-no-atua-Day-of-God-de-Paul-Gauguin-1894-Figure-1-Mahana-no-atua_fig5_314530861&psig=AOvVaw0hID0D_OBsQWrZi9cmdtb7&ust=1698335279478000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBMQjhxqFwoTCKiwmPTOkYIDFOA AAAAdAAAAABAE

Retomando o excerto de Walter Benjamin⁴⁰, atrás citado⁴¹, constatamos o quanto na mente infantil se verifica a presença de um lado lúdico que está constantemente presente na construção e no uso dos objetos. Todos nós manifestámos comportamentos essencialmente lúdicos antes da implementação extensiva dos procedimentos associados à aculturação e às linguagens e destes se tornarem predominantes: iniciámo-nos a dançar antes de caminhar, a cantar antes de falar e a desenhar antes de escrever. O desenho infantil retém essa liberdade, pois os critérios associados ao “gosto”, providenciados pela sociedade, não estão ainda enraizados. A criança não foi, portanto, influenciada pelo exterior nas suas decisões, ainda é fiel aos seus próprios juízos. É neste sentido que o desenho infantil procura sempre cores vibrantes e luminosas, procura possibilidades formais e cria esses corpos desenhados a coexistirem hipoteticamente.

O desenho convida a criança à exploração e à experimentação, a amassar, modelar, construir; uma vez em contacto com esta dimensão alargada do uso do desenho, a criança nunca mais se irá restringir à clássica folha de papel com riscos coloridos. A experiência tátil está em expansão. Os objetos mais informes e desconexos aparecem nem que seja através do modelar do miolo do pão que levam para o lanche. O desenho dá vida a criaturas perdidas e deambulantes da mente infantil. A expressão livre e fiel ao seu interior é essencial para se começar a conhecer e para se fazer conhecer. A criança escreve porque é ensinada e incentivada a isso, mas, quando nos viramos para o desenho, mesmo que incentivada, inicialmente surge de uma necessidade pessoal, a criança executa a atividade com paixão e como “desabafo”. É a sua forma mais fiel de expressão do que sente, viu e viveu antes de conseguir falar.⁴²

Nos primeiros anos de vida prática, quando a criança começa a pegar no riscador (material com o qual desenha no suporte) e a experimentar as suas possibilidades, o desenho surge como tarefa lúdica e didática com importância redobrada no que o ato em si implica, ou seja, o tema que designa o resultado final ou o nome dado ao desenho ficam em segundo plano; mais tarde, quando a criança começa a construir a sua linguagem plástica e expressiva, o assunto/tema é referido previamente, sendo a construção do desenho pensada em prol do mesmo e torna-se mais metódica. Aqui, a mão sofre já com tendências alheias e com estímulos do meio, a mão começa por ser educada e influenciada, assim como a busca pela afirmação do que se pretende transmitir é levada mais a sério. Mas será possível reviver este estado e o seu estado anterior?

É neste sentido que Joan Miró refere que o homem quanto mais envelhece mais perto se encontra da mente infantil, é como que um retorno.⁴³

⁴⁰ Benjamin, W. (fragmento escrito em 1914-1915; não publicado durante a vida do autor). *Selected Writings* (Volume I). Londres: Harvard University Press. (pp. 50-51).

⁴¹ “Para elas (para as crianças), a cor é vista como fluído, o meio de todas as transformações, não um sintoma. (...) A visão da criança perante a cor representa o mais alto desenvolvimento da noção de visão; é a visão mais pura, porque é isolada. Mas a criança também eleva isso a um nível espiritual porque elas percebem os objetos de acordo com o seu conteúdo cromático e por isso não as isolam, em vez disso, usam-nas como formas básicas de criar e interrelacionar na totalidade o mundo da imaginação.” Benjamin, W. (fragmento escrito em 1914-1915; não publicado durante a vida do autor). *Selected Writings* (Volume I). Londres: Harvard University Press. (pp. 50-51). (Citação repetida para facilitar consulta.)

⁴² Vygotsky, L. (2009). *A Imaginação e a Arte na Infância*. Lisboa: Relógio D’Água Editores.

⁴³ Bozena Supsakova (2011-01-18/19). *Children’s Drawing as an Art Scheme for Modern Art*. International Conference on Education of Social Sciences, Volume 8. (pp. 851-860).

Como vemos no texto, Miró "(...) recorda: *Enquanto mais velho estou, e enquanto melhor eu domino a criação, mais eu volto para a minha experiência, desde da minha infância. Creio que no final da minha vida vou restaurando a força da minha infância*"⁴⁴.

Talvez a fusão das cores e a possibilidade de criar corpos seja um ato rejuvenescedor, pois esteve sempre presente na experimentação do início da vida tátil e cognitiva do ser humano. Como já vimos, a criança vê cor e material e é preciso permitir esta liberdade, este uso e este *à-vontade* experimental. O brincar sujo, o instinto de remexer fluídos e matérias pouco sugestivas ao adulto estiveram e podem estar lá. Lidar com proximidades à abjeção⁴⁵, pela textura e/ou plasticidade de certos materiais que procuram a taticidade infantil, é algo facilmente "auto recriminatório", que aquelas expressões de reprovação que ouvimos tantas vezes relacionadas com a infância: "não mexas aí", ou "isso é horrível", bem caracterizam. Estes reparos não deixam de integrar o processo educativo, mas a verdade é que se presentes em excesso elas podem produzir traumas e, sobretudo, resultar em percepções adaptadas a uma conformidade especificamente social. Ou seja, a educação e a adaptação social que envolvem o desenvolvimento acarretam ideias incutidas, apresentam certas linhas de comportamento a seguir que rivalizam com a percepção pós-estímulo ou como pós-experiência do seguimento de um instinto. A criança fica privada de uma escolha de juízos e ações que dependem apenas desta e pode reprimir a essência do seu lado intuitivo e de descoberta. No entanto, atividades concretas e lúdicas como o "amassar", (o construir de algo novo através do modelar) podem atenuar estas consequências e "reacender" a confiança na intuição.

Este processo de aprender e de vivenciar experiências recentes, de sentir a sua própria intuição (sentir que a experiência é apenas sua e que as suas conclusões derivam da sua execução, e não de ideias colocadas anterior e exteriormente na sua mente) mostra que criança quer sentir-se envolvida pelo e no mundo, pela experiência, enquanto tudo o que esta pode ser. Creio que o adulto continua a querer isso mesmo, pelo que rebusca essa necessidade de envolvimento, com as referidas atividades que contêm características lúdicas e intuitivas, ações simples de quem sente e vive o momento física e sensitivamente. É assim que olhamos o mundo e as suas imagens. Recorrendo novamente a James Elkins, não olhamos apenas a imagem, queremos sê-la, não apenas habitá-las ou observá-las.⁴⁶ A criação infantil segue estas premissas. É uma criação um tanto egocêntrica e centrífuga. A criança repete e experimenta a novidade conforme constrói uma espécie de identidade e intercomunicador com o mundo. A criança cria "mundos emocionais" que a acompanham no seu devir.

E, finalmente, há ainda a questão do brinquedo. O brinquedo é talvez a primeira relação de subordinação que a criança sente em relação a um outro corpo exterior e o elo primeiro e instantâneo desta com o mundo enquanto ser que nele participa. Walter Benjamin refere-se ao mesmo⁴⁷ através do seu caráter evolutivo do ponto de vista industrial e como esta variante acarretou transformações no desenvolvimento infantil e na posição da criança enquanto elemento da sociedade.

⁴⁴ Bozena Supsakova (2011-01-18/19). *Children's Drawing as an Art Scheme for Modern Art*. International Conference on Education of Social Sciences, Volume 8. (p. 856).

⁴⁵ Kristeva, J. (1941). *Powers of Horror*. Nova Iorque: Columbia University Press.

⁴⁶ Elkins, J. (1997). *The Object Stares You Back*. (1ª Edição). Nova Iorque: Harcourt.

⁴⁷ Benjamin, W (2009). *Reflexões Sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação*. (2ª Edição; 3ª Reimpressão - 2017). São Paulo: Editora 34.

O brinquedo modifica-se pela sua conceção e posição no “mercado”. Passa de uma espécie de “batata-quente” a vagar pelas diferentes áreas da indústria, até se impor e fazer parte de uma, efetivamente. O uso de materiais menos⁴⁸ nobres e da simplicidade técnica, em contraste com a imitação formal de objetos de uso quotidiano do adulto parecem moldar mais a criança do que a sua própria mente moldar o brinquedo. O imitar formal que o adulto oferece à criança, retira-lhe liberdade imaginativa e apresenta-lhe mais um objeto de culto que um objeto para a sua autodescoberta. O imitar é, como nos faz ver Walter Benjamin quando se refere ao pensamento de Grober⁴⁹ no texto *Reflexões sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação*, “familiar ao jogo e não ao brinquedo”. À medida que o brinquedo se afasta da *mimesis*⁵⁰ e ganha *corpo* (ou seja, adquire uma existência efetiva, quer do ponto de vista de escala, quer pela sua posição na indústria), a criança tem oportunidade de se afastar dos pais e dos seus modelos e de explorar as possibilidades imaginativas e fantásticas do objeto criando assim parte da sua identidade enquanto ser pensante e em desenvolvimento.

Deste modo, a modelação e a criação de objetos altera as prioridades nas atividades da criança, a imaginação procura satisfação no construir e já não se contenta com as possibilidades do que já possui e do que conheceu apenas e só sob determinada forma produzida de antemão e sem a sua influência. Walter Benjamin refere este procedimento como “emancipação do brinquedo”⁵¹, correspondendo isto, precisamente, a uma emancipação da criança perante o controlo da sua família e às tentativas do adulto para interpretar a sensibilidade infantil e conseqüentemente, a modelação da sua capacidade imaginativa e criadora. A simplicidade tende a ser a resposta para este caminho. Qualquer material ou objeto pode ser um brinquedo se a mente infantil o levar nessa direção. O brincar pode, neste sentido, assemelhar-se ao jogo através do seu caráter de repetição e busca pelo retorno, pelo esmiuçar da identidade, assim como pela sua tendência por ritmos primordiais, onde a simplicidade está bem patente.

A atividade lúdica é, mais uma vez, a base da própria existência até porque o indivíduo exerce desta quando todas as suas necessidades básicas e de segurança estão garantidas⁵² (por isso se verifica ser mais recorrente e frequente numa infância considerada “normal”). Através desta filtramos o mundo e moldamos o mesmo perante a nossa identidade pessoal; a interpretação faz o pensamento. Os ingredientes podem ser semelhantes e relacionais entre sujeito e meio, mas a maneira como se remisturam e rearrumam transformam o “idêntico” em diferentes peças de puzzle.

O jogo é importante pois fortalece e tonifica o pensamento, enquanto retém a aprendizagem passada por terceiros. O projeto artístico *Children’s Games*⁵³, de Francis Alys faz-nos ver isso mesmo, no seu intenso estudo e observação perante a atividade das crianças e os seus jogos em

⁴⁸ Benjamin, W (2009). *Reflexões Sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação*. (2ª Edição; 3ª Reimpressão - 2017). São Paulo: Editora 34.

⁴⁹ *Ibidem*. (pp.92/93).

⁵⁰ *Mimesis* é o termo usado, em contexto teórico, para indicar a procura de máximo rigor relativamente à semelhança da arte e da poesia com a realidade.

⁵¹ Benjamin, W (2009). *Reflexões Sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação*. (2ª Edição; 3ª Reimpressão - 2017). São Paulo: Editora 34.

⁵² Español, S. & Pérez, D. (2015, Primavera). Los Juegos, los Contrastes y las Artes. *Boletín de Estética* (nº 33), pp. 5-40.

⁵³ Alys, F. (2019). *Children’s Games*. Países Baixos: Eye Filmmuseum.

diferentes cantos do mundo, ressalta que os jogos possuem elementos idênticos, interculturais e raciais. O que justifica, por vezes, as associações percetivas “pré-feitas” e a busca por catalogar. Isto porque, parecendo que não, atualmente a globalização leva níveis astronómicos de fusões culturais, o rebuscar referencial, mesmo que inconscientemente, tem cada vez mais pontos em comum neste todo que é o planeta habitado por humanos e como estes vivem e pensam. Isto justifica certas tendências que não compreendemos, tendências a todos os níveis.

Numa relação estreita com esta problemática é de referir, no texto *Six Drawing Lessons* do artista plástico William Kentridge, o seguinte fragmento:

*“Existe uma grande diferença entre conhecimento e reconhecimento. (...) Algo que não sabemos que sabemos. Por vezes conseguimos reconhecer sem conhecer”.*⁵⁴ - O que mostra como a contaminação exterior se torna individual a um nível em que já nem o indivíduo se apercebe e do qual pensa não haver justificação prévia. Por vezes parece refletir nuances de *dejá vu*. *“(...) quando uma atividade pode ser considerada jogo é sempre objeto de reflexão (...)”*⁵⁵.

Este processo pode ocorrer precisamente porque há uma transferência de momentos e pensamentos para o jogo, assim como representações situacionais presenciadas na primeira pessoa ou através de relatos de terceiros, pois: *“a chave da imaginação é trazer ao aqui e agora o que não está.”*⁵⁶ Os procedimentos geralmente associados ao processo educativo assentam sobre decisões pouco racionais; isto é, procuram guiar e direcionar instintos e vontades inconscientes. Por consequência disto, a atenção está mais propensa a uma quebra brusca, pela falta de novidade, pelo repetir constante até desenvolver uma espécie de atalho em estado de transe, ou até, pela fadiga na obrigação e orientação restrita do ato do fazer. A concentração, e o esforço que por vezes esta implica, constitui um dos caminhos para este estudo. Todo o adulto já foi outrora uma criança. Mas ele nunca deixará realmente de o ser — retendo em si mesmo as origens do seu desenvolvimento. Podemos vê-lo, por exemplo, ao fazer um exercício de caligrafia que, muito provavelmente, volta a ser hoje a mesma batalha de há tantos anos atrás, quando este era uma obrigação escolar.

É neste fazer “a brincar”, não assumindo aqui a expressão com conotação de desleixo ou falta de interesse, mas com todo o “largar” da carga de ter um objetivo inflexível, que conhecemos melhor aquilo que alguns chamam de instinto quando fazemos algo perto do que nos é nato.

A arte pode ser vista como uma brincadeira, mas também o seu contrário, já que reflete uma determinada interação com o real e com as suas possibilidades. A arte é vista como a primeira realização da criança. E como o seu primeiro contato com a arte é uma derivação dessa brincadeira e em como esta aceita e interpreta o real. Criar um objeto com possibilidades lúdicas pode, e é em grande parte, uma atividade influenciada e influenciadora. Isto é, a atividade criadora partilha de dois grandes combos impulsos: reprodutor/reprodutivo e criador/combinatório. Esta etapa pode

⁵⁴ Kentridge, W. (2014). *Six Drawing Lessons*. (3ª Edição). Londres: Harvard University Press. (p.18)

⁵⁵ Español, S. & Pérez, D. (2015, Primavera). Los Juegos, los Contrastes y las Artes. Boletín de Estética (nº 33), pp. 5-40. (p.8).

⁵⁶ Español, S. & Pérez, D. (2015, Primavera). *Los Juegos, los Contrastes y las Artes*. Boletín de Estética (nº 33), pp. 5-40. (p.36).

ser um possível encontro entre estados do ser. Pode misturar situações temporais e moldá-las de outra forma.

Revisitar a sensação do que foi crescer e o reter da inocência infantil a dimensão sensorial da experiência, é um trabalho que pode ser recompensado pelo acesso, consciente, àquilo que o inconsciente dessa ação pode conter. Como bem pergunta Edward de Bono, será a criatividade “(...) *um talento misterioso que apenas poucas pessoas possuem? O pensamento criativo é parte da capacidade de pensar ou uma capacidade que pode ser aprendida e desenvolvida? (...) Art: A palavra “criativo” é muito usada e cobre a arte porque na arte novas coisas são produzidas. A arte inclui poderes de expressão, ressonâncias emocionais e muitas outras coisas.*”⁵⁷

⁵⁷ Bono, Edward de (1993). *Teach Your Child How to Think*. (2ª Edição). Inglaterra: Penguin Books Ltd. (p.185).

4. O Fazer da Arte e o Problema das Escolhas: Entre a Memória da Experiência Própria e o Testemunho das Experiências Artísticas

“(...) é um facto que o “inconsciente”, se bem que admita “afetos”, “emoções”, “pensamentos”, não comporta uma “experiência”. É que a experiência é a vida mesma da consciência, o que faz da “experiência inconsciente” uma aberração maior.”

José Gil, J. (2005). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. (2ª Edição). Lisboa: Relógio D'Água Editores. (p. 13).

Tenta-se adiante responder às problemáticas que figuram no título deste capítulo e que contém o momento criativo relativamente à escolha de elementos visuais e sua construção. Há um constante reencontro com os primeiros anos de vida da prática, do fazer, pois certas atividades e escolhas baseadas nos primórdios da existência são recorrentes.

Cada um de nós; e, principalmente, os artistas, como nos faz ver Didi Huberman em *O Grande Brinquedo Mortal*, “é um já morto e um sempre menino”⁵⁸. Isto acontece devido à forma como é materializado o mundo emocional e criativo. A criança não se reprime de fazer questões intensas e desconfortáveis sobre “assuntos sérios”, pois quer puramente compreender o mundo que lhe é novo; e, o artista é um *já morto* devido a este mesmo à-vontade em tocar em temas fraturantes ou desaconselhados, ou até temas considerados pouco interessantes quando não aprofundados. O artista, tal como *um menino*, quer explorar, interpretar e conhecer, quer exprimir-se para si e para o mundo.

Aquilo que podemos chamar de “jogo dimensional” é possível na percepção dos objetos através da cor que lhes é atribuída, através da presença das mesmas em “cápsulas”/manchas de pigmento. Estas manchas de cor representam potencialidades criativas, presentes previamente e como referido. Há, portanto, um triângulo conceptual que se justifica e reconstrói. A cor justifica a ambiguidade espacial e a presença da infância. O informe relembra as primeiras tentativas na invenção de manifestações expressivas.

A chave está também na atenção e na pureza da experiência, quando o nosso olhar não se prende apenas em catalogar simplesmente e apenas focados na lógica social. A dimensão é afetada pelos aspetos integrais do objeto e, o objeto torna-se nele através destas características e da fusão das mesmas com o campo perceptivo e intelectual do indivíduo. Por vezes temos de nos distanciar e regressar ao ponto de partida para clarificar o resto do caminho, ou até, o caminho que já percorremos e/ou que continuamos a percorrer.

A atividade criadora flui perante estes princípios e o olho deve ser educado em conformidade. Mas deverá ser um educar que não prenda, que não reprima a novidade. Tem de ser um exercício que ajude o olho e a mente a ser flexível e maleável. Ver e perceber é como beber um copo de água, e com isto recorde uma aula a que assisti, do professor Fernando Poeiras, em que percebemos,

⁵⁸Citação completa: “O artista é um já morto e um sempre menino”.

Didi-Huberman, G. (2019). *Remontagens do Tempo Sofrido*. Lisboa: KKYM. (p.181).

aplicando o exercício de atenção proposto pela artista Marina Abramovic⁵⁹, a infinidade de possibilidades que existem no aparentemente simples ato de beber água e em como estas nos fazem sentir uma noção de conexão e compreensão para o que realmente este é e pode ser. Ainda que obtendo resultados semelhantes, é visível o momento em que a concentração foi comprometida ou onde o ato se tornou tão familiar e autêntico que se perdeu pelo encontro com atos mnemónicos anteriores ou com uma vivência fugaz.

Num ato repetido e quotidiano que seja inscrito num suporte ou ganhe corpo físico pela modelação, conseguimos diferenciar frações e secções dentro do corpo comum ou do campo visual construído. Este ato resulta, na sua maioria, de exercícios auto e pré-sugeridos onde a procura pelo erro é essencial. Aqui vemos uma das possíveis fases de educação do olho. Pois é possível interpretar tanto erro como repetição, atenção e modos de ver.

“(...) por detrás de cada erro, há qualquer coisa de recalcado ou, mais exatamente, uma ausência de sinceridade, uma deformação assente em coisas recalçadas.”⁶⁰

É interessante o que nos leva a adotar um estímulo e não outro, a falhar aqui e não ali, o que nos faz responder a um instinto e privar-nos outro. Bem como a luta de ideais e intenções que se criam no ato do fazer durante as diferentes etapas da vida humana.

O ser humano responde ao mundo através de padrões, sendo estes criados por via individual a partir do que a experiência sensível do mundo se revela para esse indivíduo. E o ser humano responde através de signos. O porquê de procurar sempre a mesma métrica de signos explica bastante sobre quem a constrói. As vontades e os instintos são intrínsecos à presença desses signos e no modo como os mesmos se inscrevem na amálgama de tempos - passado, presente e futuro -, hipoteticamente ou não, entram num dialeto de factos e nuances a questionar. Pois, como nos diz Edward de Bono em *Teach Your Children How to Think: “A arte inclui poderes de expressão, ressonâncias emocionais e muitas outras coisas.”⁶¹*; quer para quem a vê como para quem a cria, pois trata-se da experiência artística e do que esta envolve - e do que esta remonta a nível associativo perante a existência individual.

A minha presença no passado que recorro “agora” quis e idealizou formas, objetos e sensações cromáticas para as quais não tinha capacidade efetiva de desenvolver. No futuro desse passado, o suposto “presente” em que vivo, rebusca esses factos e possibilidades. Será esta uma atitude revivalista, egoísta? Ou será a procura pelo autoconhecimento viável a partir de sinais e escolhas visuais? Serei eu capaz de me manipular e falciar na exploração do embrenhado que é o meu confortável, desconfortável e questionamento? Começo a pensar que o processo faz o processo. É

⁵⁹ Vídeo para consulta - Link:

https://www.google.com/search?q=exercicio+do+copo+de+agua+marina+abramovic&rlz=1C1FCXM_pt-PTPT979PT979&oq=exercicio+do+copo+de+agua+marina+ab&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUqBwgBECEYoAEyBggAEEUYOTIHCAEQIRigATIHCALQIRigAdIBCTEwMjc1ajBqN6gCALACAA&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:a46bf4c3,vid:3MI9b4bC7Mk,s t:0

⁶⁰ Sigmund, F. (1969). *Psicopatologia da Vida Quotidiana*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor. (p.249).

⁶¹ Bono, E. (1993). *Teach Your Child How to Think*. (2ª Edição). Inglaterra: Penguin Books Ltd. (p.185).

errôneo dizer que pelo cansaço conheço o fundo dos problemas, pois o cansaço e a insistência determinam mais e mais problemas e questões que nem nos pareciam presentes.

Considero que é de facto possível o meu “eu” atual dialogar com o “eu” da minha infância através da construção de objetos que poderiam ter sido potenciais brinquedos, potenciais companhias. E o fato de estes resultarem de frações desse estado e desse espaço de tempo, constituem uma motivação para explorar esta ideia. Vejo o espaço e o tempo como algo que pode fugir do tradicionalmente linear. Não procuro uma justificação imaginária em que tudo vale, procuro diluir em certa parte certas ideias pré impostas e tangências entre conceitos que possam ajudar e clarificar o meu pensamento e o meu tempo em atelier. Esta linha de pensamento remeteu-me para as formas recorrentes no meu trabalho.

Sobre este assunto as palavras de José Gil sobre o trabalho de Joseph Beuys, particularmente no que respeita à presença especial do mesmo enquanto material artístico: *“Beuys provoca o inconsciente das pessoas. Interpela diretamente as suas forças (ou “pulsões”) inconscientes, mas de uma maneira particular: não suscitando “representações recalcadas”, mas visando os “buracos” do inconsciente, o que nele não está inscrito (a não ser como vazio e contorno de ausência).”*⁶²

Terá isto a ver com aquilo que chamei a minha “ação encomendada”⁶³ no fazer, sendo que o espetador não vê o fazer ou a “encomenda”?

*“A contra-imagem é inconsciente; e o inconsciente não é uma instância psíquica individual (uma vez que há um inconsciente da história), liga-se à Imagem-Nua e à ação. Beuys esforça-se por promover uma outra ideia do inconsciente: o inconsciente é uma força, e a arte, quer dizer, a “escultura social” deverá fazer comunicar o inconsciente do autor com o inconsciente do espetador através da Ação.”*⁶⁴

Eu tento explorar o modo como o erro encontra a ação repetida (através de diferenças substanciais de forma entre processos semelhantes de inscrição ou modelação) de maneira a explorar a atenção e a sua quebra. A experiência do adulto torna-se falaciosa quando o mesmo pensa reter todo o essencial à mesma apenas e só no que pensa que já experienciou. O erro e a aceitação do mesmo enquanto ingrediente fulcral do devir leva ao caminho pela busca da realidade e frutos da experiência enquanto indivíduo. É importante a tentativa de construção de objetos lúdicos com recurso a antigas ou recentes associações entre estímulos e possibilidades de brinquedo que imaginei e não tive, ou aos quais faria sentido remexer e reconstruir, como uma redescoberta.

A criação de objetos e respostas físicas a necessidades básicas e de fonte lúdica enriquecem a nossa experiência de vida, assim como as suas reinterpretações e falhas do processo.⁶⁵ Como refere C. Pépin, em *As Virtudes do Fracasso*:

⁶² Gil, J. (2005). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. (2ª Edição). Lisboa: Relógio D'Água Editores. (p. 210).

⁶³ Com “ação encomendada” refiro-me ao facto de projetar determinada ação com elementos repetitivos ou ressonantes de atos presentes na infância, ou noutros espaços temporais da minha experiência, relativamente ao processo de criar e depois executá-la fisicamente, procurando um distanciamento entre essa intenção e o momento processual da mesma.

⁶⁴ Gil, J. (2005). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. (2ª Edição). Lisboa: Relógio D'Água Editores. (p. 210).

⁶⁵ Pois como diz Pépin :*“Falhar mais vezes é em síntese existir mais.”* - Pépin, C. (2018). *As Virtudes do Fracasso*. (1ª Edição). Lisboa: Gradiva. (p.76).

“O ato falhado (...) é o inconsciente que se consegue exprimir. No lapso, que é um ato falhado de linguagem, não conseguimos formular aquilo que queríamos exprimir, ao passo que o nosso inconsciente se manifesta com sucesso. Com a mesma lógica, podemos suspeitar de que a força dos nossos desejos secretos está por trás dos nossos atos tal como estes por trás das palavras. E, por trás das nossas falhas, a eficácia de uma estratégia inconsciente”.⁶⁶

Os “exercícios” auto e pré-propostos⁶⁷ procuram este inconsciente para o desenvolver prático e plástico podem tomar variações entre materiais e jogos dimensionais e, assim, confundir mais a tangência de significações. Assim, a exploração do objeto ou não-objeto com potenciais artísticos surge focando pontos como o cromatismo e a intensidade da saturação no ato repetido, recorrendo a formas como constante, formas estas que são o rebuscar das tendências acima referidas; o ato de repetir e a sua construção tenta criar uma noção de um possível objeto lúdico que pode recorrer a fatores mnemónicos, onde o construir tenta não acarretar demasiadas obrigações pré-definidas no seu sentido formal, mas sim, mais uma vez, psíquico. A atividade é vista assim como algo que comporta uma natureza próxima do estado febril e algo que foge a conceitos pesados, que comprometeriam a tão imprescindível liberdade de movimento. A experiência e a atividade desenvolvem um dualismo entre corpos criados. Revela um trampolim entre o que convencionalmente é desenho e/ou escultura.

O material aparentemente “auto-fabricado” - pela sua estranheza visual que faz a perceção deambular até chegar a uma definição clara do material que vê (através de misturas e junções entre os mesmos) contrasta com os materiais oferecidos pelo mercado e/ou encontrados na natureza, e agrava ainda mais a plasticidade que permite os fatores referidos acima, enquanto menos natural se revelar a aparência do material escolhido para a criação, mais a perceção se tolda e se remistura entre corpo tridimensional e bidimensional.

Na Figura 5, podemos observar uma peça da minha autoria que explora estes mesmos assuntos através da plasticidade que apresenta cromática e materialmente. No entanto, aborda também a tangência entre desenho e escultura, pois é um desenho no espaço materializado, sendo que o que a contém é uma espécie de linha que se auto envolve, uma linha que ganha um corpo.



Figura 5. Fátima Andrea. *Dói-me a Barriga*, 2023. Metal, cola, pasta de porcelana, acrílico e guache. Dimensões variáveis.

A relação *suporte-riscador* é a solução que mais facilmente capta estas questões sensoriais do ato do *fazer*, do ponto de vista visual. O deteriorar do suporte devido ao exagero na quantidade de

⁶⁶ Pépin, C. (2018). *As Virtudes do Fracasso*. (1ª Edição). Lisboa: Gradiva. (p.80).

⁶⁷ As tais “ações encomendadas” previamente referidas.

pigmento, intencional ou por “descuido” levam-no a questões temporais e de atenção, assim como dúvidas perante acabamentos que por si desmontam barreiras dimensionais.

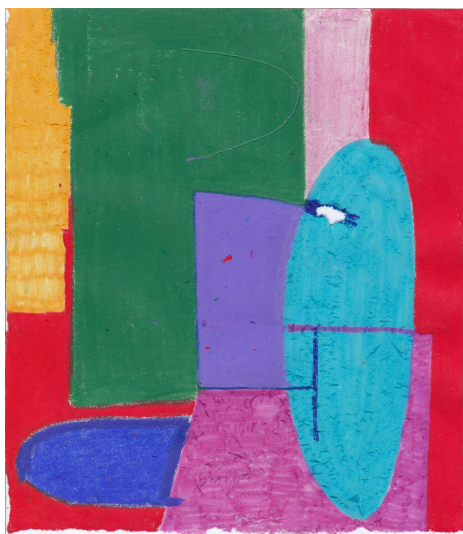


Figura 6. Fátima Andrea. *Dorminhoco-Dormitório*, 2022. Papel manteiga, marcador e lápis de cera. Dimensões 21 x 17 cm.

São precisamente estes fatores o que podemos ver na Figura 6, onde o suporte está nitidamente deteriorado pelo meio riscador. O tempo está então presente no objeto, pois a absorção e a sua quantidade definem o tempo de contato entre marcador e folha; a ação torna-se meio e fim em relação ao resultado final devido ao facto de esta ser executada tendo em atenção como o tempo demarca e se impõe na criação e como as consequências podem ser enunciado e resposta.

A demora do tempo deixa a mente deambular, imaginar e encontrar pensamentos há muito escondidos. A chave no uso da imaginação é, precisamente, materializar. Trazer ao aqui e agora o que não está efetivamente presente, o que não se torna óbvio apenas habitando o espaço. Mais uma vez a presença do contraste revela-se evidente. Na arte isto está presente na ambiguidade da relação entre tempo real e tempo narrativo. As percepções do artista irão sempre e em muito diferir das do espetador perante o mesmo objeto, o que fará das viagens temporais contidas na experiência uma constante que varia.

A dissociação e posterior associação de elementos e referências podem ser respostas a diferentes problemáticas. Assim, a necessidade de criar vem do “querer mais e mais”, vem deste exagero voluntário ou não. Esta necessidade carrega traços identitários e desnuda problemáticas, desnuda campos erráticos que por vezes nem se sabiam associados.

Conclusões: Inventar Imagens Coloridas



Figura 7. Fátima Andrea. Série *Choque* (2/2). Papel de aguarela, lápis de cera, marcador e lápis de cor. Dimensões 10 x 20 cm.

Uma vez percorrido este caminho que acabou por fixar as linhas desta minha investigação no âmbito do mestrado em Artes Plásticas, torna-se mais claro, para mim, o quanto este trabalho insistiu sempre sobre algumas questões e em como a presença quase constante das mesmas definem o meu labor artístico. Neste sentido, pode dizer-se que andei à volta de perguntas sobre as metodologias que poderão caracterizar o meu próprio trabalho.

Mas como podemos classificar metodologias? Serão estas a definição do trabalho plástico ou do seu caminho até encontrar o objeto resultante?

Creio que tudo, relativamente ao que posso considerar a “minha metodologia”, se centra, essencialmente num triângulo conceptual entre dimensionalidade, cor e infância. O assunto em destaque e que leva a esta espécie de “triângulo amoroso” é a tridimensionalidade e como a sua presença afeta o meio envolvente em termos visuais.

Quando penso no meu trabalho prático e no seu desenvolvimento, no ato que faz dele um objeto, sinto que o atelier se funde numa flora destas questões.

Tudo o que posso fazer é tatear na superfície que a minha experiência permitiu ver (e antever). Apresento adiante, por essa razão, algumas observações numeradas, mais ou menos fragmentárias e com algumas palavras-chave sobre o meu modo de trabalhar.

1. Potencialidade Lúdica

Como vemos na Figura 8, há uma possível potencialidade lúdica que pode estar associada a memórias e transições do desenvolvimento, fundindo estes fatores ao caminho para a construção do “agora”⁶⁸ - juntando um objeto já existente e “acabado” com um novo corpo que surge e é criado através da atividade criativa. Assim, (e como refere a legenda da Figura 8) a ideia de *Ready-made*⁶⁹ está presente no meu labor pela repetição e junção de objetos já existentes ao objeto que crio.

- “O tempo específico do ready-made seria, pois, o instante, o do “encontro”, do encontro entre a série do tempo que culmina na data e no minuto fixados (e que não constitui sequer uma série), e o gesto da escolha indiferente que se dá nesse momento. Somente, este “instante” de acaso puro torna-se um “acaso de conserva” uma vez que é materializado, “fixado” num objeto.”⁷⁰



Figura 8. Fátima Andrea, *Ai*, 2022. Técnica mista. “Ready-made”, pasta de porcelana, acrílico e cola. Dimensões indefinidas.⁷¹

2. Memória e Tempo

É curioso, mas quando crio sinto que estou a ser levada por memórias (como comprova o ponto anterior em que se reutiliza um objeto para a criação de outro) e pelo seu potencial produtivo e criativo. Sinto que através delas, e muitas vezes de forma inconsciente, trago para o campo físico possíveis objetos com qualidades lúdicas que o meu *eu* dos primeiros anos de vida aprovaria e com os quais, de certa forma, sonhou. Como se compensasse de certa forma aspetos que hoje resolvi e com os quais antes ambicionava, não no sentido prático, mas no lado afetivo de certa forma. É um

⁶⁸ Neste caso, o “agora” é visto como o “futuro” referido no parágrafo anterior.

⁶⁹ *Ready-Made* é um termo que remonta ao fazer artístico de Marcel Duchamp, em que uma situação ou objeto “não artístico” é transposto para o plano da arte.

⁷⁰ Gil, J. (2005). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. (2ª Edição). Lisboa: Relógio D’Água Editores. (p. 90).

⁷¹ Nesta imagem (Figura 8) vemos uma peça da minha autoria, que reúne as possibilidades lúdicas a uma memória. Apesar de ser composta por uma parte de um brinquedo do meu cão, o que deveria representar felicidade, contém a parte do brinquedo que quase o levou à morte por ingestão do mesmo. O que remonta então, ao conjunto temporal e situacional do indivíduo que cria o objeto (o *eu*) e valor afetivo para com o mesmo.

habitar comum das diferentes etapas do meu devir e a constante confraternização entre as mesmas em prol do movimento para o futuro.

3. O Eu

Com o ponto anterior relembro o pensamento de S. Freud em relação à presença dos diferentes estados e identidades destes *eu*. Como clarifica Charles Pépin⁷², relativamente ao pensamento de Freud, podemos clarificar e compreender a presença da memória na produção e como se constitui a vida psíquica de um sujeito, que detém três partes:

“(...) o “Ego”, o “Id” e o “Superego”. O “Ego” não é senhor da sua própria casa (...). A soberania do “Ego” consciente é, com efeito, duplamente ameaçada, por “baixo” e por “cima”. Por baixo: pela energia psíquica inconsciente do “Id”, por todas as pulsões que foram reprimidas desde a infância e que procuram regressar. Por cima: pelas injunções tirânicas do “Superego”, que é um ideal social e moral do “Ego”, também ele, em grande parte inconsciente. O inconsciente é, portanto, uma energia cativa, dinâmica, que se procura manifestar e se aproveita do ato falhado, se isso for necessário, para o fazer.”⁷³

4. Erro

Aqui, aproveito também para visitar a questão da falha, do erro. Para Freud e para Charles Pépin⁷⁴, a falha na ação contém vestígios destes elementos da psique, revelam o que está submerso e procura ser resolvido.

O lapso é uma das paixões de Freud. Na sua obra *Psicopatologia da Vida Quotidiana*⁷⁵, percebemos como o lapso contém respostas identitárias e de origem repressiva e/ou relacionadas com temas que nos perturbam ou que nesse momento se recalcam constantemente no nosso pensamento e das quais não queremos falar com facilidade.

5. Repetição

No construir do meu trabalho e na sua exploração formal e estrutural sinto que faz sentido usar a repetição (de formas ou de ações) através de enunciados pré e auto sugeridos, indo de acordo ao que eram, por exemplo, os já referidos exercícios de caligrafia de tenra idade, e, como são uma causa efetiva de testa à atenção e quebra da mesma (fator que detém o meu interesse perante os mesmos), o lugar em que surge o erro visual e de função, e compreender como isso desprende o meu pensamento. Muitas vezes, ações repetidas revelam como a circunstância e estado do

⁷² Pépin, C. (2018). *As Virtudes do Fracasso*. (1ª Edição). Lisboa: Gradiva. (p.76).

Charles reúne um breve resumo de teorias de Freud contidas em muitas das suas obras e reflexões, com o objetivo de clarificar e resumir o pensamento do mesmo ao autor, para este compreender o ponto de vista em questão e com ele abordar assuntos.

⁷³ Pépin, C. (2018). *As Virtudes do Fracasso*. (1ª Edição). Lisboa: Gradiva. (p.80).

⁷⁴ Segundo a leitura de Pépin, C. (2018). *As Virtudes do Fracasso*. (1ª Edição). Lisboa: Gradiva.

⁷⁵ Sigmund, F. (1969). *Psicopatologia da Vida Quotidiana*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor.

pensamento e do modo como empregamos emocionalmente o labor pode encontrar etapas passadas da nossa experiência enquanto seres pensantes.

Vemos, na Figura 9, como o desenho detém de pequenas ações idênticas - o riscar, a presença do risco por meio de semelhanças na ação - e como os resultados são tão distintos. Cada pequeno risco é semelhante aos restantes, mas diferencia-se pelo momento em que foi executado, com a intensidade e força, com a circunstância.



Figura 9. Fátima Andrea. *Compasso de Espera*, 2022. Papel manteiga e marcador. Dimensões 18,5 x 17 cm.

6. Jogo

Assim como a atenção a realizar uma tarefa, a brincadeira infantil é mutável neste sentido, apesar de os jogos de crianças terem muito em comum e conterem, inicialmente, regras bastante semelhantes⁷⁶, presentes e repetitivas, acabam por se modelar de acordo com aquele grupo de crianças (grupo que pode também ser composto apenas por uma criança e seus desejos e/ou experiências) e o lugar espaço-temporal em que naquele momento se encontram.

Sinto uma certa aproximação com Francis Alys quando, nos diz acerca de como os jogos infantis estão presentes no seu trabalho:

“Eu apercebi-me da importância que os jogos infantis tinham como inspiração, não tanto pelos guiões mas pela mecânica do meu trabalho: a lógica abstrata de regras muito claras que não fazem muito sentido nelas mesmas. (...) Por vezes as regras não são muito bem definidas, mas há um limite claro entre estar dentro ou fora do jogo.”⁷⁷

E, particularmente, este limite que Alys destaca é em si mutável e, contrariamente estático em simultâneo, pois a ação encomendada revela novas soluções e, muitas vezes através da presença do lapso, seja este resultado físico ou mental, mas, por outro lado, é sempre algo que no qual controlamos o início e o fim, é sempre algo que se desenvolve conforme critérios constantes levados a cabo na ação e na análise do resultado prático da mesma.

⁷⁶ Isto remete ao ponto anterior, pelo facto de terem regras. Torna-se um paralelismo ao “enunciado criado” e remete novamente para a maneira de ver o jogo infantil de Francis Alys.

⁷⁷ Alys, F. (2019). *Children’s Games*. Países Baixos: Eye Filmmuseum. (p.15)

Nestes “limites” faz também sentido, retomando o início deste ensaio, a pressão dimensional entre “escultura” e “desenho”.

Com o construir escultórico como corpo derivante destas questões mostra que o brincar não tem de ser meramente infantil, o brincar é um exercício emocional e cognitivo, é um exercício que estimula o imaginário e o racional. Aqui, entra novamente a dança temporal da identidade e do que pode ser *agora* em relação com o que poderia ter sido.

A exploração plástica sofre da tentativa de compreender e interpretar questões como os impulsos infantis que acompanham o indivíduo, a nível visual, formal e de estímulos guiadores da ação.

7. Enunciado

Um dos mais recorrentes enunciados a que me propus trabalhar consiste na tentativa de reencontro com o fazer lúdico e singelo, aquele que surge antes de nos “educarem” o gosto, antes que os nossos impulsos de atenção e preferência visual sejam tocados. Obviamente, é uma tarefa impossível, ou pelo menos impossível de ser realizada apenas e só com base na sinceridade executiva e de planeamento, mas a tentativa de compreender os seus “restos” e consequências no que sou *agora* e em como crio *agora* não o é. Temos um exemplo disto na Figura 10, em que o modelar leva a figuras que podem remeter parques infantis, a inocência da língua viscosa, o colocar de uma bandeira, entre outros.



Figura 10. Fátima Andrea. *Tobogán*, 2023. Pasta de porcelana-fria, cola, acrílico, *Fimo*. Dimensões 15 x 17 cm.

O erro reaparece neste ponto, pois mostra estas distinções. O erro torna-se importante por si só, torna-se o próprio fim da ação, quer em termos temporais, quer em questões objetivas. Nem que seja no sentido em que com as tentativas de compreensão das questões referidas, falhar e errar constantemente. Corro o risco de não perceber falsas memórias⁷⁸ e com elas errar todo o processo e objetivos primeiros da ação.

⁷⁸ Sigmund, F. (1969). *Psicopatologia da Vida Quotidiana*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor.

8. Cor

Como vemos na Figura 11, uma imagem aparentemente abstrata e composta apenas por manchas de cor, pode ter dimensões psíquicas e recuperação de micro memórias que quem executa não sabia que lá estavam e que quem vê não compreende em primeira instância, mas, todas as associações possíveis estão ligadas às experiências, ao conhecimento adquirido e que se adquire no momento, abre possibilidades para a descoberta e remistura saberes.



Figura 11. Fátima Andrea. *Casa-Mãe*, 2023. Papel de aguarela, lápis de cera, marcador. Dimensões 15 x 21 cm.

Conhecimento Tácito, Conhecimento Prático e Conhecimento Tácito-Prático⁷⁹ (como reflete Fernando Poeiras) estão sempre contidos numa “ação encomendada”, pelo que estes enunciados parecem prever certas questões na construção das tais Imagens Coloridas, e tais questões acabam por justificar os pontos anteriores relativamente ao processo do fazer e a presença de enunciados e resgate de memórias e possibilidades.

Já Francis Alys nos faz pensar nestes tipos de conhecimento contidos no processo de fazer uma tarefa. Para ele, não é importante o guião do jogo por si só⁸⁰, mas a mecânica dos mesmos e como a sua lógica pode ser um tanto abstrata, mas, ao mesmo tempo, certa do que procura e de quando o encontra. A relação *meio-fim* acaba por ser o objeto final. As imagens constroem-se saindo delas próprias, isto é, procuram o mesmo, mas é na sua pequena variação que se conhecem. Aqui, estão presentes as escolhas de cor para a construção de uma nova imagem.

9. Reinventar

A fadiga e sentido de dever no repetir de uma ação educada e reeducada estão presentes no construir criativo. A fuga de si através da projeção de um duplo, mas, ao mesmo tempo, a aceitação através da expulsão consciente e falaciosa do que está reprimido no indivíduo, levam a questões quase existenciais. A interpretação de uma ação que nada contém de puramente nato, mas, que ao mesmo tempo, relembra o contato com tempos em que ações natas ocupavam porções maiores do dia e onde eram, de certa forma, atividades credíveis. O não querer desistir da tarefa, só por si,

⁷⁹ Fernando Poeiras (s/data). *Cor. Artíficos da Cor no Design e nas Artes*. (p. 33) [artíficos da cor no design e nas artes FP.pdf](#)

⁸⁰ Alys, F. (2019). *Children's Games*. Países Baixos: Eye Filmmuseum.

carrega opressão. Mais uma vez, parece que encontro uma amálgama de identidades temporais e que já foram.

O estímulo e o lado impulsivo da ação podem desenvolver fatores que remontam a estados primitivos da mente e ulteriores ao momento em que os mesmos se dão, estados que tendem a ser rejeitados e camuflados e, que contêm características plásticas que interessa explorar. É um percurso de constante refazer e reinterpretar, não só enquanto trabalho, mas enquanto devir da linguagem plástica em fusão com o desenvolvimento cognitivo e de experiência.

A busca da “liberdade” e o rompimento das questões acima referidas relembra-me, novamente, o desenvolvimento cognitivo infantil e a autodescoberta. A sensação de nunca estar pleno e procurar sempre mais, como se nenhum *porquê* tivesse uma resposta aceitável. O “ir contra”, quase como teste de posição e de limites ultrapassáveis, como se, curiosamente, a noção de que todos são ultrapassáveis e transitivos estivesse difusa, mas a espreitar. A explicação do universo envolvente do artista e a sua justificação estão em evidência. É importante a razão para o aparecimento de determinada consequência – formal ou plástica, visual e figurativa.

No seu processo criativo, era recorrente para Álvaro Lapa o “reutilizar” de imagens da sua autoria, em que partes eram escolhidas para interpelarem um todo, todo, este, de grande dimensão, mas de pequena escala⁸¹. Ora, aqui revejo-me quando reutilizo parte de peças pelas quais senti uma certa necessidade de revisita. Como se fosse descoberta uma nova possível brincadeira com um brinquedo desgasto.

Faz cada vez mais sentido adotar uma aproximação ao “reinventar” tal como a palavra representa, literalmente, inventar de novo, do desenho para a escultura e vice-versa, assim como da escultura de volta para a mesma e do desenho de volta para o desenho. Na Figura 12, vemos como a linha pode ganhar um corpo, como um desenho pode ser um objeto pela dualidade da clareza dimensional; como se houvesse uma dimensão concreta e outra aparente.



Figura 12. Fátima Andrea. *No Limbo da Lógica*, 2023. Metal, pasta de porcelana-fria, acrílico, cola e guache. Dimensões indefinidas.

⁸¹ [Álvaro Lapa \[reabertura\] | Culturgest](#)

Sinto mais o significado do que tenho em mãos e do que estes criaram. Como se conhecesse realmente as imagens pensando-as como novas possibilidades.

Onde a problemática é comparar estados do ser em diferentes espaços temporais com a sua performance prática no presente e construir novos campos semânticos e possibilidades dimensionais e identitárias de possíveis objetos ou não-objetos, percebendo como isso pode remontar para o futuro, é o Tempo e onde este está em nós que se torna a “grande questão”. No fundo o tempo é isto, a reação com o tempo é isto: o devir e o retorno que a repetição materializa.

A Figura 13 um último exemplo da repetição de formas e movimentos presente no meu labor, estando aqui presente no pintar e desenhar mostrando tanto fluidez como tensão - o que contém a nossa linha de pensamento no ato de fazer algo.



Figura 13. Fátima Andrea. *Espera que eu vou*, 2022. Papel de aguarela, lápis de cor, pastel de óleo, lápis de cera. Dimensões 16 x 30 cm.

“Em algum vestibulo silencioso e invisível do cérebro, a imagem é captada, apreendida, interrogada, e enviada para a extensão da retina, uma demonstração emblemática do que sabemos e não podemos ver. A nossa projeção, o nosso movimento em direção à imagem, é uma parte essencial do que é ver, estar no mundo com os olhos abertos.”

Kentridge, W. (2014). *Six Drawing Lessons*. (3ª Edição). Londres: Harvard University Press. (p.19).

Bibliografia Utilizada:

- Alys, F. (2019). *Children's Games*. Países Baixos: Eye Filmmuseum.
- Benjamin, W. (2009). *Reflexões Sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação*. (2ª Edição; 3ª Reimpressão - 2017). São Paulo: Editora 34.
- Benjamin, W. (fragmento escrito em 1914-1915; não publicado durante a vida do autor). *Selected Writings* (Volume I). Londres: Harvard University Press.
- Bono, E. (1993). *Teach Your Child How to Think*. (2ª Edição). Inglaterra: Penguin Books Ltd.
- Bozena Supsakova (2011-01-18/19). *Children's Drawing as na Art Scheme for Modern Art*. International Conference on Education of Social Sciences, Volume 8. PP. 851-860.
- Didi-Huberman, G. (2019). *Remontagens do Tempo Sofrido*. Lisboa: KKYM.
- Elkins, J. (1997). *The Object Stares You Back*. (1ª Edição). Nova Iorque: Harcourt.
- Español, S. & Pérez, D. (2015). *Los Juegos, los Contrastes y las Artes*. Boletín de Estética (nº 33), pp. 5-40.
- Fernando Poeriras (s/data). *Cor. Artíficos da Cor no Design e nas Artes*. [artíficos da cor no design e nas artes FP.pdf](#)
- Gil, J. (2005). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. (2ª Edição). Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Gregory, R. (1998). *Eye and Brain*. (5ª Edição). Nova Iorque: Oxford.
- Heller, E. (2022). *Psicología Del Color*. (1ª Edição). Barcelona: Editorial GG.
- Kentridge, W. (2014). *Six Drawing Lessons*. (3ª Edição). Londres: Harvard University Press.
- Krauss, R. (1996). *The Optical Unconscious*. (4ª Edição). Sabon: DEKR Corporation.
- Kristeva, J. (1941). *Powers of Horror*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Pépin, C. (2018). *As Virtudes do Fracasso*. (1ª Edição). Lisboa: Gradiva.
- Sigmund, F. (1969). *Psicopatologia da Vida Quotidiana*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor.
- Vygotsky, L. (2009). *A Imaginação e a Arte na Infância*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Links:

- Web: [Álvaro Lapa \[reabertura\] | Culturgest](#)
- Web: <https://pousioartecultura.pt/mobile-RUI-CASTANHO>

Bibliografia Consultada:

- Cassirer, E. (1998). *Filosofia de las Formas Simbólicas*, (Volume 3). (2ª Edição). México: Fondo de Cultura Económica.
- Kandinsky, W. (2017). *Do Espiritual na Arte*. (11ª Edição). Alfragide: Dom Quixote.
- Focillon, H. (1947). *Vida de las Formas*. Buenos Aires: El Altereo.
- Gonçalves, A. (1991). *A Arte Descobre a Criança*. (1ª Edição). Amadora: Raiz Editora.

Links:

Web: [Álvaro Lapa \[reabertura\] | Culturgest](#)

Imagens:

Web: <https://www.papermag.com/jeff-koons-balloon-dog-shards>

Web: <https://www.nytimes.com/2020/05/31/arts/design/robert-gober.html>

Web: https://makingarthappen.com/2014/12/07/o-pouco-ou-muito-a-diferenca-e-pouca/ mg_37290901/

Web: https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.researchgate.net%2Ffigure%2FFigura-1-Mahana-no-atua-Day-of-God-de-Paul-Gauguin-1894-Figure-1-Mahana-no-atua fig5_314530861&psig=AOvVaw0hID0D_OBsQWrZj9cmdtb7&ust=1698335279478000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=0CBMQjhxqFwoTCKiwmPTOkYIDFQAAAAAdAAAAABAE

Web: <https://www.doublestonesteel.com/blog/art-and-sculpture/koons-balloon-dog-orange/>

Web: <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.businessinsider.com%2Fjeff-koons-balloon-dog-on-alibaba-2014-7&psig=AOvVaw1j10G6ceXmsscO0fKwb7zr&ust=1701449823381000&source=images&cd=vfe&ved=0CBEQjRxqFwoTCPDEs9SY7IIDFQAAAAAdAAAAABAJ>