TEXTO DE APOIO PARA OS ALUNOS

12ª Classe – 2º Ciclo

OFICINA DE ARTES

04

12

Ministério da Educação
Cultura e Formação

CAMÕES INSTITUTO DA COOPERAÇÃO E DA LINGUA
MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS
PORTUGAL

IMVF
Instituto Marquês de Valle Flôr
ONGD

escola+
Educação para Todos

ÍNDICE:

UNIDADE DE ENSINO APRENDIZAGEM Nº 1:
LINGUAGEM PLÁSTICA E ELEMENTOS ESTRUTURAIS DA LINGUAGEM VISUAL …….…. 3

UNIDADE DE ENSINO APRENDIZAGEM Nº 2:
MATERIAIS, SUPORTES E INSTRUMENTOS …….……..... 13

UNIDADE DE ENSINO APRENDIZAGEM Nº 3:
TÉCNICAS DE EXPRESSÃO E REPRSENTAÇÃO …….……..... 22

UNIDADE DE ENSINO APRENDIZAGEM Nº 4:
PROJECTO E OBJECTO …….……..... 25

UNIDADE DE ENSINO APRENDIZAGEM Nº 1: LINGUAGEM PLÁSTICA E ELEMENTOS ESTRUTURAIS DA LINGUAGEM VISUAL

LINGUAGEM PLÁSTICA E COMUNICAÇÃO VISUAL

É desde a pré-história que o Homem tem consciência do poder de uma imagem. Mas, para além da sua função comunicativa primordial, muitas outras têm sido atribuídas à arte: funções estéticas, celebratórias, didácticas, cognitivas, etc. É um facto que, ao longo da história, existiram factores que se mostraram presentes em toda e qualquer obra de arte, como intemporais. Referimo-nos aos elementos estruturais e construtivos que, organizados segundo formas determinadas e técnicas específicas (simplificação, rotação, sobreposição, bi/tridimensionalidade, etc.), formam a base para qualquer tipo de representação. Existe igualmente na **expressividade** de cada um destes elementos um 'querer comunicativo' que, de igual modo, é exigido pela **percepção** que temos do mundo; sendo assim, sempre que falamos em arte e/ou **representação**, falamos obrigatoriamente de comunicação. Se entendermos que a obra de arte raramente nos exige uma resposta, mas apenas a fruição de uma mensagem, o acto e a capacidade perceptiva são de primordial importância. Nesta unidade, procuramos promover a descoberta da riqueza e das potencialidades deste domínio da **linguagem visual plástica** e dos seus **modos de formar.**

Durante o Paleolítico Superior, a sociedade humana caracterizou-se por uma incompreensão clara da diferença entre uma representação pictórica ou escultórica e a realidade.

Desta forma e como meio de expressarem medos e anseios, os homens conferem à arte funções mágicas numa temática ligada aos seus modos de sobrevivência. Só assim podemos entender o mimetismo nas suas figurações.

Mais tarde, no Neolítico, a arte ganha novas funções de carácter mais narrativo e celebratório, em resultado de alterações socioculturais, climatéricas, etc. Face a novas preocupações, o homem altera as suas representações, permitindo-se uma nova organização dos elementos estruturais, sem que, no entanto, se perca minimamente toda a expressividade que podemos observar na 'arte' destas duas épocas.

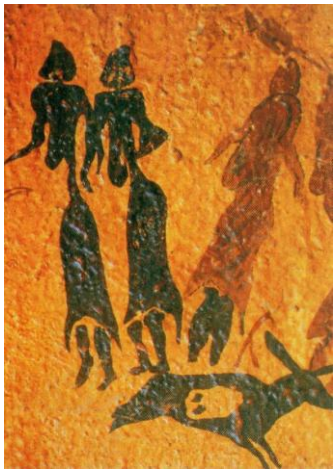
Ao longo deste período, a capacidade comunicacional na sociedade humana é extremamente limitada exigindo-se, por isso, que a estrutura dos códigos linguísticos, das produções artísticas, enquanto veículo de comunicação e de expressão, sejam o mais claras possível. Desta forma, com a intenção e necessidade da representação fidedigna da natureza, exigiu-se o desenvolvimento das técnicas de conferir volume em duas dimensões e da noção de linha de contorno, aquando do aproveitamento dos volumes dados pela própria rocha, tal como acontece na gruta de *Lascaux*, por exemplo.

Percepção/Expressão/Arte

Com a eterna intenção e necessidade de comunicar entre si, o homem desde muito cedo estabeleceu códigos e normas, pelos quais exprimiu e fez compreender ideias e sentimentos. A linguagem visual plástica foi dos primeiros processos comunicacionais desenvolvido, devido às suas excelentes capacidades expressivas.

Mas, se existe uma forte vontade de comunicação, é porque temos algo a transmitir e a fazer sentir aos outros. Todas estas manifestações do nosso consciente têm por base a nossa capacidade de percepção, o modo como vemos o mundo ou como fomos treinados a vê-lo. Podemos daqui entender que quer a **fruição estética** quer a compreensão da linguagem visual plástica, têm por base um dado perceptivo. No entanto, para uma completa e efectiva fruição da obra de arte, será necessário convergirem dois factores importantes: uma inata sensibilidade artística e um conhecimento técnico dessa arte. Só desta forma a poderemos avaliar e, ainda mais importante do que isso, adquirir os instrumentos necessários (a capacidade de...) à criação da mesma.

Deste modo, iremos analisar algumas produções artísticas, como se organizam, que motivações estão na sua origem e o seu resultado expressivo em diferentes momentos na história.



Pintura rupestre, friso da gruta de Cogul, Espanha, Neolítico

Desde as primeiras representações até aqui, podemos notar um crescente nivelamento formal e também cromático nas representações. Prescinde-se da cópia da natureza e, por consequência, da utilização de determinados elementos construtivos tais como a linha de contorno, o volume por *degradée*, etc.

Com outras preocupações que não a sobrevivência, o homem deriva agora a sua atenção para aspectos lúdicos ou de utilidade prática não imediata.

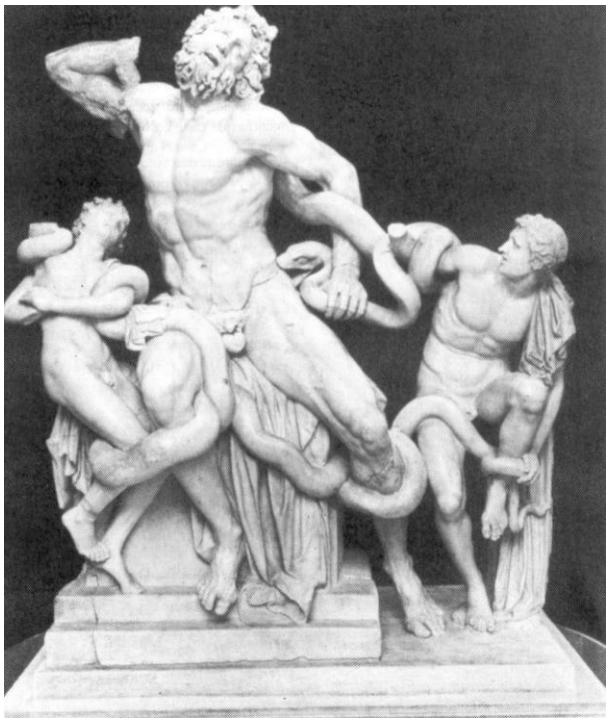
Neste sentido, a arte passa a cumprir outras funções para além de um mero meio de suporte à sobrevivência. Agora cumpre também funções veneratórias, relacionadas não só com práticas religiosas, mas também de dignificação de determinadas entidades. Podemos, assim, comprovar que o **ambiente cultural** é condicionante do tipo de **percepção** que suporta a produção artística de determinada época.

Desta forma, também os modos de representação são condicionados de tal forma que as diferentes escalas de representação da figura humana acabam por estar directamente relacionadas com uma hierarquia social que tem de ser respeitada.

O mesmo acontece com o tratamento cromático, o qual tem de corresponder a um criterioso código hierárquico.

"Nada do que percebemos age por si próprio; tudo age em conjunto, como ressonância do que existe em nós."

Nicco Fasola



Grupo de Laocoonte
Cópia de Estatuária Grega, séc. I a.C.

Podemos assim dizer que a **expressividade** é uma componente da obra de arte que deriva não só das características próprias dos elementos estruturais que a compõem, como também da capacidade de percepção e interpretação do observador ou fruidor da obra de arte.

Neste contexto é importante considerar a especial vocação, na percepção humana, para o movimentoque nos cativa de uma forma muito especial. A expressividade da figura ao lado e o movimento, em potencial, na escultura grega são um bom exemplo.

No caso de Turner (ver imagem na página seguinte), torna-se evidente a preocupação do artista pela cor da luz, na utilização de tons translúcidos, manifestando um gosto romântico. Esta manipulação dos elementos estruturais chega a tornar as figurações irreconhecíveis, procurando explorar toda a expressividade das manchas de cor e da subjectividade das mensagens.

Ao longo da história, a produção artística tem cumprido determinadas funções que se podem considerar funções sociais ou, pelo menos, socialmente estabelecidas. Ou seja, até ao séc. XX, a arte, apesar de ser o veículo do belo, da harmonia e da perfeição, serviu sempre objectivos distintos daqueles a que autonomamente se podia propor, pela exploração dos elementos estruturais plásticos como objectivo último. Somente no início

do nosso século, devido ao desenvolvimento tecnológico, com a difusão da reprodução automática, da fotografia, etc., a arte ganhou uma completa autonomia em relação aos seus objectivos, propondo-se caminhos afastados da cópia ou mimetismo da natureza, agora satisfeitos de outras formas. Passa-se a valorizar as **potencialidades expressivas das técnicas** e dos materiais, propondo-se temas de inspiração não no mundo exterior ao homem, mas no seu mundo interior, no mundo dos sentimentos e nos impulsos que nos fazem mover. Podemos observar isso na corrente Expressionista ou ainda, de uma forma mais explícita, no Informalismo, onde não existe uma temática concreta nem a intenção de comunicar impulsos da alma ou gritos de dor, mas antes e sobretudo, explorar as **propriedades expressivas** dos materiais utilizados.

"O Navio Negreiro", Joseph Turner, 1839

A partir de uma **percepção crítica** das correntes antecedentes e contemporâneas, este é o código ou modo de organizar os elementos estruturais, encontrado pelos informalistas, onde se procura uma expressão directa do potencial da forma pictórica, sendo o seu máximo objectivo, o prazer da concepção.

Schneider, mais do que dar cor, procura o poder do gesto, da tensão nervosa do fazer.

"Opus 48 L", Gérard Schneider, 1975

Expressividade na Representação

Ao comunicar com o seu semelhante, o homem determinou inúmeras formas de expressão ou tipos de linguagem. Sendo assim, também os **modos de formar** com que um artista se socorre na sua criação são uma forma de expressão.

Como já analisámos, os modos de formar alteraram-se ao longo dos séculos, consoante o ambiente cultural que lhes deu origem. Desta maneira, a uma determinada forma de percepção corresponde uma forma de representação, sem que, no entanto, estas mutações estéticas correspondessem a uma maior ou menor expressividade dessas criações artísticas. O que nos leva a concluir que a expressividade da obra de arte se baseia fundamentalmente na articulação dos elementos formais e materiais que a definem como **objecto estético,** sem que possamos pôr de lado o ambiente cultural em que está inserida.

Mas se, perante uma criação de 2600 a.C., mesmo sem sabermos a intenção que lhe deu origem, não ficamos indiferentes e reagimos emocionalmente, com agrado ou desagrado, então, podemos igualmente concluir que toda e qualquer obra de arte possui uma vida interior, autónoma, tornando-se**intemporal** e **atemporal,** suscitando sempre no fruidor, um desejo de experienciação.

Nas imagens da página seguinte podemos observar como a intemporalidade da obra de arte nos permite vencer o tempo, barreiras culturais e técnicas, sem que a qualidade expressiva se altere, adquirindo um significado e um sentido renovados, para todos os homens em todas as épocas. Deste modo, é importante percebermos que a expressividade na obra de arte não depende apenas do ambiente cultural, da mensagem que o artista pretende transmitir, mas também dos meios de expressão utilizados. Sendo assim, a expressividade da obra reside no arranjo total resultante de determinado modo de formar - o espaço que os corpos ocupam as partes vazias em torno deles, as proporções, o arranjo cromático, etc.

É daqui que podemos, então, partir para a análise da intemporalidade expressiva da obra de arte.

"A consagração do Tabernáculo e dos seus sacerdotes", Arte Romana, pintura mural, 245-256 d.C.

"Le Chant des Sphères", Jean-Michel Folon, 1985

Apesar da referida intemporalidade e atemporalidade da obra de arte, é importante entendermos também que, dependendo das intenções ou objectivos na produção artística, assim se utilizam determinados elementos formais, instrumentos e técnicas de expressão específicas. Sendo que estes elementos transportam consigo informações preciosas, a expressão artística ganha assim características próprias, como fruto do ambiente cultural de cada época e local.

No entanto, devemos notar que, apesar das diferenças de época e localização geográfica existentes entre produções, verificam-se frequentemente muitas semelhanças entre expressões artísticas, não só quanto à temática, mas também na organização e escolha dos elementos formais, como podemos observar nas obras de Cézanne e Picasso.

Queremos com isto dizer que os modos de representação em arte, em termos gerais, poderão assumir três linhas de orientação: de carácter **realista,** pela reprodução ou cópia da natureza; **expressionista,** tendo como base o real mas procurando outros interesses; ou ainda de carácter puramente **abstracto**, onde o real não é mais do que um pretexto para fazer sobressair a plasticidade dos elementos formais.

Dentro da linha de expressão **realista,** encontramos dois tipos de representação característicos ao longo da história. A representação de imagens da natureza, cópia daquilo que vemos à nossa volta, como podemos verificar na página anterior e, por outro lado, a representação fidedigna do real, ainda que em situações de composições artificiais, que denominamos de**naturezas-mortas.** Nestas duas obras, apesar de a temática ser a mesma, pela organização dos elementos formais, a ideia e o sentimento que deixam transparecer altera-se notoriamente.

Natureza-Morta, Cézanne

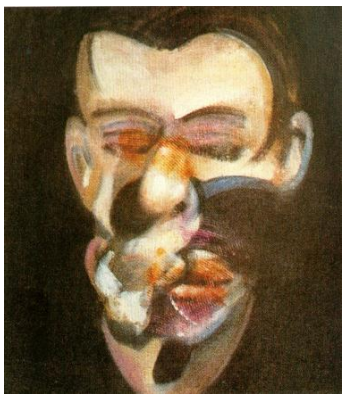
Natureza-Morta, Pablo Picasso

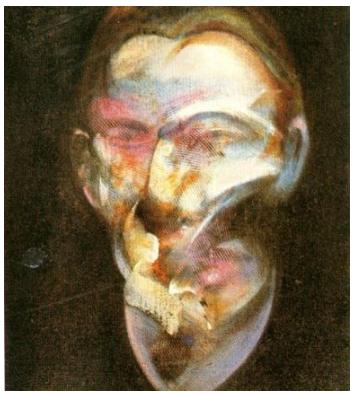
Nas suas obras, Picasso procura mais do que a simples representação fidedigna do real, inserindo-se numa linhada **expressão.** Procedendo ao nivelamento dos objectos a formas geométricas, ele prescinde da perspectiva central, utilizando uma reprodução singular de cada objecto segundo um diferente ângulo de visão.

Cézanne, por seu lado, insere-se jánuma linha de expressão **realista,** apesar da notória intenção de simplificar as formas.

Torna-se característico, nesta linha de expressão, a negação da tridimensionalidade ou da realidade espacial das formas. Esta intenção torna-se lógica, a partir do momento em que não existe a intenção de representar os objectos, mas sim os sentimentos.

Dentro desta linha da expressão, podemos integrar o Futurismo, o Expressionismo e o Surrealismo, assim como todos os movimentos que, ainda que não representem o real, partem das suas formas nas suas criações. Com uma dominante mais presentativa do que representativa, sem no fundo alcançarem a plena presentatividade, algumas correntes de orientação abstracta, como o Expressionismo Abstracto ou o Informalismo, vivem da interdependência que tentam promover no observador. Ou seja, motivam um diálogo unilateral deste consigo mesmo, apresentando propostas formais que jogam com o sentir e o agir no ser humano.





Estudos para auto-retrato, Francis Bacon, 1976

A utilização do **nivelamento** e da **acentuação** é característico nas obras de orientação mais expressiva. Estas características estendem-se, de igual modo, a todas as formas de expressão artística como, por exemplo, à escultura. Reduzindo os volumes a formas quase abstractas, eliminando todos os detalhes e nivelando as formas, permite-se um universo infindável de descrições plásticas e de possíveis leituras. Permite-se um universo infindável de descrições plásticas e de possíveis leituras.

Depois de termos abordado a representação realista e de a compararmos com obras de orientação expressionista, na qual verificámos uma filosofia virada para o drama humano e para a imaginação como ponto de partida e base da representação, observemos uma terceira vertente de representação artística, agora de carácter abstracto. O que de imediato podemos observar nesta linha de representação é a sua libertação das formas naturais e uma aproximação a um mundo espiritual, em que as formas, o volume e a cor estão libertos do constrangimento do 'pintar bem'.

Dentro desta linha, podemos evidenciar movimentos como o Construtivismo, o Expressionismo Abstracto ou ainda o Abstraccionismo Geométrico, os quais se relacionam muito directamente com esta forma de representação.

G. C. Argan definiu muito claramente as intenções deste tipo de representação ao dizer que, com a arte abstracta "*colocou-se, pela primeira vez, a questão de uma arte que não enfeita nem consola mas concorre positivamente para elevar o conteúdo da vida dos homens: uma arte que os ajuda no seu trabalho quotidiano, que não pede para ser interpretada, revivida, compreendida, mas apenas utilizada; e que, finalmente, se propõe contribuir para provocar nos homens uma atitude activa e já não contemplativa ou admirativa perante a realidade".*

"Não é uma questão da forma correcta ou abstracta que interessa, mas sim o seu conteúdo, o espírito, o tom interior."

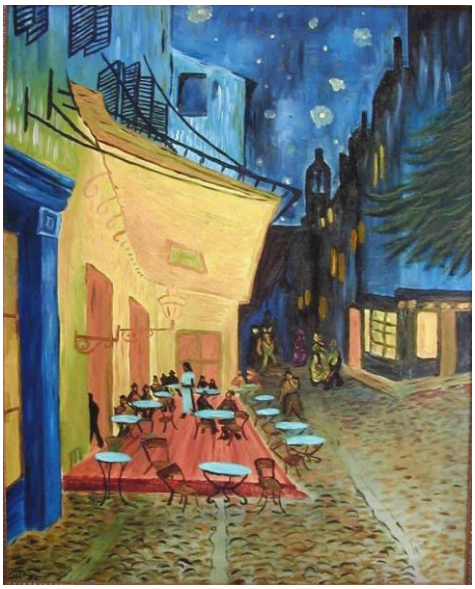
Kandinsky

Representação Perspéctica

Desde os primeiros registos nas paredes das grutas, que o ser humano representa a realidade do espaço. Essas representações, por razões de carácter mágico-religioso, possuem três dimensões mas ainda não havia a mínima ideia do que fosse a representação perspéctica.

A procura da perspectiva, isto é, de uma expressão visual que criasse a ilusão de profundidade, foi ao longo dos tempos um problema que o homem tentou resolver pelos mais variados processos. Muitos dos pintores queriam copiar a realidade, de modo a reduzir a diferença entre esta e a pintura. De início, isso acontecia intuitivamente e muitos erros ocorreram. No entanto, já havia o cuidado de fazer convergir num único ponto - o ponto de fuga - as linhas que partem do observador e de representar as linhas horizontais e verticais paralelamente no sentido da figura. O que chamamos hoje perspectiva surge apenas por volta de 1404, pelas mãos de Filippo Brunelleschi, famoso arquitecto do século XV, quando este toma consciência dos princípios fundamentais da perspectiva linear (perspectiva com pontos de fuga ou perspectiva cónica). As suas pesquisas exerceram uma influência determinante na expressão artística no Ocidente, até ao século XX.

As obras de Van Gogh reflectem igualmente a transição para o Expressionismo, pela velocidade de execução e pela ausência de desenho prévio. Apesar de tudo isto, Van Gogh nunca renunciou à utilização da **perspectiva** e das **estruturas de construção geométrica (linhas medianas, verticais e horizontais),** como podemos observar na imagem.



"Café terrace at night", Vincent Van Gogh, 1888

Perito em perspectiva, Leonardo de Vinci dava já nas suas obras um vislumbre do que, por volta de 1505, veio a ser instituído: a **perspectiva oblíqua** com dois pontos de fuga. Além disso, inventou o **esfumado** e a **perspectiva atmosférica,** onde a tridimensionalidade é acentuada pelas tonalidades de cor entre o primeiro plano e os planos mais afastados.

"A Virgem, Santa Ana e o Menino Jesus", Leonardo da Vinci, c. 1485

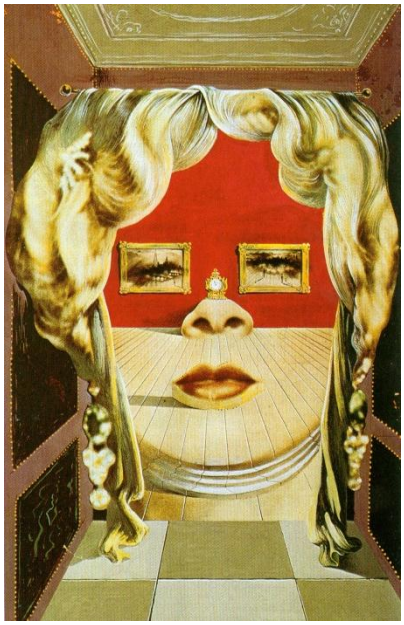
Embora a utilização da perspectiva tenha sido afastada pelos movimentos abstraccionistas, esta técnica nunca deixou de servir a arte contemporânea.

Nos finais do século XIX, com o advento da fotografia, surge um fantástico auxiliaràs preocupações de rigor perspéctico que vai revolucionar toda a arte.

Tanto Degas, Manet, Delacroix, como Monet ou Cézanne, com o intuito de aperfeiçoarem as suas produções quanto aos enquadramentos,à composição ou mesmo à temática, utilizaram afotografia nos seus trabalhos. Esta influência foi tão forte que o pintor Paul Delaroch, analisandoos processos de fotografia, exclamou:*"A pintura a partir de hoje morreu!"*

No entanto, à entrada para o século XX; aposta-senuma nova conceptualidade artísticaa partir da qual surgirão movimentos de oposição às tradições representativas, propondo novas relações entre as formas, e entreas formas e o espaço que as envolve. Surge assim o Futurismo, a Arte Abstracta e o Cubismo onde se anula literalmente a perspectiva, nãodeixando, contudo, de existir a noção datridimensionalidade que é dada pelo tratamentode luz na variação de tons e, também, pelo volume das peças nos sucessivos planos de representação.

Por outro lado, num movimento como o Surrealismo, onde se procura o mundo psicológico ou filosófico com figurações enigmáticas do universo dos sonhos, não deixou de se utilizar a perspectiva, quer como elementodecorativo, quer realçando a ideia de espaço. Nesta obra, Dali evidenciou bem esses dois factores.



"Rosto de Mae West, podendo ser utilizado como apartamento Surrealista", Salvador Dali, 1934-35

A **simplificação por nivelamento** resulta da redução a um mínimo de características estruturais, restringindo as diferenças, no sentido de uma perfeita simetria, proporcionando uma melhor leitura dessas mesmas diferenças. Os acidentes não essenciais da forma vão sendo eliminados, até se obter por linhas ou outros elementos estruturais, uma sintetização do nosso referente, como podemos observar nas obras de Mondrian.

"Natureza-Morta com Pote de Gengibre I", Piet Mondrian, 1911-12

Sintetizações Gráficas

O acto visual com que apreendemos o real não se reduz a um registo passivo.

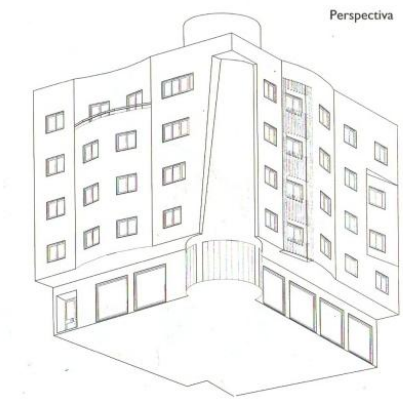
Se o analisarmos cuidadosamente, reconhecemos que o nosso 'ver' se caracteriza pela captação de sucessivos detalhes, cujo somatório nos permite aceder ao todo. Ver, desta forma, é reelaborar as aparências, simplificando-as e comparando-as com os dados do nosso conhecimento adquirido.

Esta nossa visão das coisas é, portanto, a conjugação dos mecanismos de percepção e também do conhecimento experimental (psicológico, social, intelectual, etc.) por nós adquirido. Desta maneira, a observação comparativa e analítica por que se caracteriza o acto visual, tem por tendência lógica de funcionamento a redução das aparências ao padrão mais simples, ou melhor dizendo, mais inteligível.

Tecnicamente, este processo decorre por dois métodos: por uma **simplificação nivelada** ou por uma **simplificação acentuada.** Em termos artísticos, estes processos de simplificação e de síntese são meios excelentes a que recorrer, de modo a conseguirmos determinada expressividade. Em outras actividades profissionais, tal como o *Design* Gráfico/Publicidade, estes processos de representação são de primordial importância para uma completa eficácia da comunicação.

Com o advento das novas tecnologias e a visualização tridimensional interactiva, as possibilidades de representação, de síntese estrutural dos objectos, tornou- se quase inesgotável..

O *Designer*, na materialização visual de uma ideia num objecto, sendo ele uma peça para um serviço de mesa ou um barco de recreio, tem obrigatoriamente de se socorrer de determinados códigos de representação.



Será fundamental fazer entender a quem observa (ou a quem irá proceder à sua construção/modelação), toda a volumetria, distribuição de pesos e espaços, que caracterizam o objecto. A projecção de vistas (alçados e plantas), as perspectivas e construção de maquetas ou de protótipos, são processos pelos quais se desenvolve a sintetização gráfica de um projecto.

Como no projecto de *design*, também em arquitectura a necessidade de sintetizar a linguagem de informação pela qual se define teoricamente o objecto, é imprescindível.

Tendo como primeira fase de projecto o registo de ideias em esquiços,

onde o arquitecto estuda as formas, os espaços e a relação do edifício com a envolvente próxima, e termina no registo rigoroso de projecções ortogonais (plantas, alçados e cortes) e perspectivas que simulam a volumetria.

No **design de comunicação,** assim como no design de equipamento ou na arquitectura, a exigência de uma sintetização dos processos gráficos tem uma importância fundamental. Podemos mesmo dizer que, neste campo do design, a imposição de sintetização dos meios de expressão, determina as linhas de orientação de todo o projecto.

Neste processo utilizam-se técnicas, como o nivelamento da imagem, já referido anteriormente, como forma de simplificação da mensagem a ser transmitida. Este método é, sem dúvida, um dos mais utilizados, conseguindo-se, de uma forma mais eficaz, chamar a atenção, provocando reacções. No entanto, também pela acentuação das formas, da cor ou das linhas de tensão, se pode conseguir um efeito semelhante.

Estudo da Luz/Cor

A cor é uma característica da luz. Sem luz, a cor não existe. É o retorno da luz, reflectida nos objectos, que nos permite obter as diversas sensações de cor.

Assim sendo, é a maior ou menor incidência da luz e/ou a maior ou menor absorção dos raios luminosos por parte dos materiais, que nos dão sensações de luminosidade diversas e gradações de cromatismo.

O estudo da luz natural, tendo em conta a sua natureza física, ou seja, a sua frequência radiação, permite objectivar alguns efeitos luz-cor espectaculares (pela exposição de algumas matérias à luz ultravioleta, por exemplo).

Esta capacidade visual, demonstrada através meios técnicos e científicos, quando confrontada com um universo infindável e matérias e corpos que se interligam, acaba por tornar variáveis e subjectivas as ideias visuais que tornam sobre as cores percepcionadas.

É, pois, importante conhecer a fenomenologia das aparências neste campo, quando cria com cores o nosso próprio universo expressivo.

Neste sentido, devemos admitir que o valor psicológico e expressivo de uma cor varia conforme a experiência pessoal experimentada e os contextos 'formais' em que este faz sentir.

Na elaboração de projectos para um mercado mundial, realizam-se inúmeros estudos sobre os padrões culturais característicos de cada um dos mercados-alvo individuais, de modo a encontrarem-se linhas de orientação ao projecto, que possam garantir a boa receptividade do mercado.

Num mercado de consumo global, como é o de hoje, apesar da crescente internacionalização do Design, as diferenças culturais continuam a condicionar e a criar especificidades na receptividade do produto, a nível da sua cor. Por exemplo, no caso de um vestido de noiva, o branco, ou cores muito claras, generalizou-se dentro da cultura ocidental. Esta cor, no entanto, constitui sinal de luto na China.

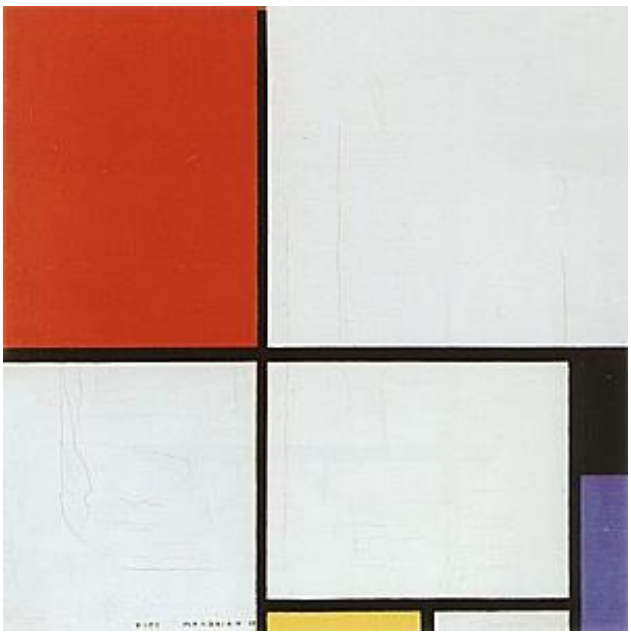
Consideremos os efeitos psicológicos que as cores exercem em nós e confrontemo-nos com os efeitos por elas produzidos na nossa experiência visual quando reproduzida em espaços semelhantes, quer isoladas, quer justapostas.

Algumas dessas cores transmitem-nos a ideia; de profundidade, enquanto outras a ideia de aproximação; algumas põem-seem evidência; pela vivacidade e dinamismo próprios, outras pelo contrário, parecem-nos mortiças; e algumas cores influenciam-nos a sensibilidade e o comportamento, transmitindo-nos sensações de temperatura.

Esta percepção das cores não é igual para todas as pessoas e não depende só da sua personalidade, mas de algumas associações de ideias e de recordações mais ou menos conscientes.

	BRANCO	AMARELO	VERMELHO	MAGENTA	VIOLETA	AZUL	VERDE
ASSOCIAÇÃO	LUZ E ESCURIDÃO PUREZA E MORTE BEM E MAL	AMANHECER FOGO FLORES	FOGO SINAIS DE PERIGO PÔR-DO-SOL	FLORES ROUPAS DE LUXO	ESPLENDOR RIQUEZA PENITÊNCIA E DOR	ESPAÇO LIVRE ÁGUA CÉU	NATUREZA VEGETAÇÃO
RESPOSTA EMOCIONAL	AMBOS SÃO POUCO ACOLHEDORES OS CINZAS SÃO RELAXANTES	COR PROVOCANTE ALEGRE ESTIMULANTE	EXCITAÇÃO E DINAMISMO SENSAÇÃO DE CALOR	SENSUALIDADE SENSAÇÃO DE RIQUEZA	CALMA PROFUNDA TRANQUILIDADE	MELANCOLIA NOS MATIZES CLAROS MISTÉRIO NOS ESCUROS TRANQUILIDADE E FRIO	PAZ TRANQUILIDADE VITALIDADE FRESCURA

O sentido de equilíbrio e de proporção, adquiridos na nossa vivência quotidiana, "obrigam-nos" a atribuir peso às cores. A sua distribuição num determinado espaço pressupõe uma relação cor/dimensão superficial, com a qual adquirimos maior ou menor equilíbrio na composição. Este tipo de abordagem foi bastante explorado por artistas modernos, dos quais podemos salientar Mondrian nas suas composições de cores.



"Composição com vermelho, amarelo e azul", Piet Mondrian, 1928

Para além das qualidades térmicas das cores estarem relacionadas com a sua luminosidade, onde as cores quentes proporcionam um efeito de vivacidade, excitação, e as cores frias produzem efeitos de acalmia e frescura, através da cor é possível transmitir mensagens e sentimentos. Acontece não só nas artes plásticas mas também na publicidade ou na cenografia (como podemos observar na imagem), como valor psicológico de valorização de formas e qualificador de espaços.

Ao falarmos da luz/cor teremos que considerar, também, o efeito da luz sobre a cor. Assim, a cor observada sob uma luz natural branca não é percepcionada da mesma forma nem com as características daquela que é observada com luz artificial, seja através de vários tipos de lâmpadas ou colorida por filtros.

Este efeito é, por vezes, explorado artisticamente nos domínios da fotografia e do cinema. A percepção das cores e a sua influência na sensibilidade e comportamento dos indivíduos levou a que se fizessem estudos aprofundados para aplicação em tratamento de superfície de espaços (salas de terapia psicológica, salas de trabalho intensivo, espaços ambientais particulares, etc.).

A cor, sendo de percepção instantânea e por, conseguinte de fácil reconhecimento, aliada a sensações e factos visuais experimentados no percurso humano vivido, tornou-se num meio identificador vulgarmente aceite e aplicado nos domínios da comunicação visual e do design em geral, tendo em conta a necessidade de informar, identificar, ou agrupar algo. São exemplos desta forma de conotarmos a cor, a sua aplicação a sinais e símbolos de perigo, à simbologia de percursos e espaços unificados, à ideia de conjuntos ou grupos, às mesmas matérias, às mesmas ideologias, a objectos da mesma origem, com o mesmo fim, etc.

O estímulo da cor provoca em nós reacções que podem afectar a nossa sensibilidade, o nosso humor, a atenção, a empatia, etc. A cor pode igualmente ser uma ferramenta (conforme exemplificado no quadro) de auxílio na caracterização/identificação de personalidades.

Desta forma, o conhecimento, por parte do artista (designer, arquitecto, pintor ou escultor), das características específicas passíveis se relacionarem a cada uma das cores é fundamental.

Tema de Oficina

Em tua casa, selecciona um objecto de **produção industrial** que te motive pela sua forma ou funcionalidade.

Na aula, tendo como modelo o objecto escolhido, realiza registos de vários pormenores para perceberes plenamente a sua **volumetria**.

Seguidamente, em **suportes A3**, realiza estudos de **simplificação por nivelamento e acentuação** (de volumes, texturas, cor, etc.), de modo a evidenciares os pormenores que achaste pertinente registar, na sequência dos desenhos anteriores.

A partir dos trabalhos de simplificação que considerares mais interessantes, elabora um projecto de um novo objecto, num exercício de **redesign**.

Depois de elaborares vários *croquis*, será necessário proceder ao registo técnico de plantas e alçados, com cotagem.

A partir daí, cada aluno executará o seu protótipo, em barro ou pasta de modelar, respeitando de perto o seu projecto.

Supondo que esse objecto seria um entre vários por ti produzidos, e agora expostos, executa um cartaz de divulgação dessa mesma exposição.

Deverás socorrer-te dos primeiros trabalhos de simplificação, utilizando-os no tratamento da imagem do teu **cartaz**.

Concluídos todos os projectos, proceder-se-á à selecção do melhor cartaz que irá divulgar a exposição colectiva da turma.

UNIDADE DE ENSINO APRENDIZAGEM Nº 2: MATERIAIS, SUPORTES E INSTRUMENTOS

Até ao renascimento, arte, técnica e manufactura eram coisas quase indistintas, apenas consideradas como arte quando exibissem qualidade superior; na antiguidade, arte significava bem ajustado e bem feito. Artis e tecne tinham significados muito próximos.

Depois de se provar que o desenho exigia especial desempenho intelectual, nomeadamente através de geometria (é bom não nos esquecermos deste facto histórico), as artes mecânicas (pintura escultura e arquitectura) passaram a artes reais , ou seja passaram a ser consideradas coisa mental. Bruneleshi foi o primeiro a recusar a pagar imposto como artesão por uma obra de arquitectura por si projectada e dirigida, pois

considerava que o seu trabalho era essencialmente intelectual e não manual; o seu exemplo ainda hoje guia a arquitectura, nomeadamente na importância dada à geometria às ciências, o que até provocou a clivagem no seu ensino com as artes plásticas.
A importância das técnicas foi levada ao extremo depois do Barroco, levando os artistas a rígidas condutas processuais. Essas regras faziam parte de novas necessidades de organização mental e de um lento caminhar para as ”luzes” científicas do século XVIII, que passavam por sistematizar o turbilhão de emoções a que o Barroco tinha chegado. Escrevem-se imensos tratados técnicos sobre suportes, tintas, misturas, colas, eram os segredos da profissão, a vitória da experiência e da química, muitas vezes enunciados com secretismo esotérico ou alquímico caso de recomendações como utilizar " cera de ouvido de mulher ou"urina de moço”virgem.

Artistas e químicos tinham muitos interesses em comum, pois era necessário perceber as interacções entre os diversos materiais para cuidar da qualidade. A arte era um cadinho de experiências. A linguagem dos manuais técnicos influenciaram a própria poesia e prosa seiscentista, que passaram a utilizar termos da arte em sentido figurado, caso do padre
António Vieira (1 608-1 697):

<<...eu tenho para mym, que
não há tinta com que se possa
pintar o verdadeyro sentimento;
é que se acaso se pinta, não
pode ser nunca com tintas de
agoa; e coto a agoa hé a natureza das lágrimas, hé muyto grooseyra esta tinta para aquela
pintura; e não só esta, mas todas; ainda que sejão as mays bem moídas e exercitadas pelo
mays delgado pincel."»

Claro que este texto é metafórico, mas evidencia o culto pelo símbolo, assim passando a terminologia técnica para a sociedade com as mais diversas conotações.

Hoje em dia, continua a existir o mesmo tipo de transfusão, pelo que o discurso técnico é mais polissémico do que por vezes parece. Essa transfusão tanto acontece para a prosa como para a poesia, caso deste excerto do poema do silêncio de José Régio:

«Foi em meu nome que fiz,
A carvão, a sangue, a giz, Sátiras e epigramas nas paredes
Que não vi serem necessárias e vós vedes.>>

No século XVIII, o termo arte assume a sua acepção estética, mas Kant ainda distingue totalmente o "saber fazer do saber"; os artistas sabiam fazer, mas só os filósofos sabiam. Segundo Kant, é o espírito que faz a arte, mas precisa de um elemento mecânico sem o qual se evapora, enquanto a filosofia prescinde dele, daí a sua superioridade. Hegel dizia que “ obra de arte tem um aspecto puramente técnico que quase atinge a perfeição artesanal”.

Convém referir que os filósofos também sabem "fazer": produzem raciocínios, cujo desenho, cor, texturas, gradações, musicalidade... Exige boa técnica. Uma coisa é reconhecer a afinidade entre arte e técnica, outra é considerar que percebendo a técnica utilizada se percebe a obra de arte; é um erro, pois é na dimensão "para além da técnica" que a arte mais acontece.

A técnica é instrumental e não se confunde com tecnicismo, no entanto as tecnologias influenciam mais as artes que as ciências, muitos povos africanos e outros aplicaram geometria no plano sem conhecerem Euclides e são os actuais matemáticos que estão a descobrir nessas peças imensas relações geométricas.

O produtor de formas pouco distingue técnica de forma e conteúdo, misturando tudo para chegar a sínteses; por exemplo, determinado repertório de gestos pode ser um conteúdo. A técnica cristaliza sistemas operacionais, é necessária mas não suficiente para a criação de boas formas.

«Construo objectos de
ferro sem. acreditar em
objectos ou materiais.
Por esse motivo, todos
esses objectos têm de
ter um estatuto de
ideia. [...]. Não acredito
em objectos, ruas
sei que só através de
objectos p osso demonstrar -
a ideia.»
Rui Chafes

A tinta a óleo surgiu no século XV provavelmente inventada pelos irmãos holandeses van Eyck.
Uma das vantagens desta técnica, relativamente ao fresco tradicional, foi permitir que fosse aplicada em suportes amovíveis (tábuas ou telas), libertando assim a pintura das molduras arquitectónicas e respectivas medidas e formatos; a partir daí, foi possível fazer pintura independente dos espaços arquitectónicos pré-definidos para o efeito. Assim nasceu a pintura amovível. Durante muitos séculos, as paredes das casas ainda continuaram a definir lugares para se colocarem pinturas. Como uma tela é leve, transporta-se facilmente; com efeito, até a podemos enrolar (com a pintura para fora, pois caso estale, ao ser esticada volta ao sítio) antes de a pregar numa grade. Ora, esta facilidade permitiu às pinturas viajarem, passando a ser mais conhecidas; também permitiu ao artista trabalhar no seu ateliê.

O óleo sobre tela foi uma técnica que lançou a Pintura numa cavalgada de libertação. Uma das vantagens do óleo é demorar a secar, Podendo Prolongar-se a Pintura por vários dias; podemos cobrir camadas anteriores, Permitindo ajuste correcções ou mesmo alterações globais, coisa que os frescos não permitem, Pois são uma técnica directa e irreversível, exigindo especial perícia e planificação. Para remodelar completamente um óleo, raspa-se ligeiramente para criar uma superfície áspera e pinta-se por cima como o óleo demora a secar (a sua secagem dá-se por oxidação, um processo extremamente lento) podemos viver e aproveitar expressivamente todos os momentos intermédios dessa secagem: um óleo meio seco mas ainda húmido, Permite, Por exemplo, criar belas texturas com mistura de cores directamente no suporte.

Podemos adicionar um secativo, mas isso Pode Prejudicar posteriormente a qualidade da pintura, amarelecendo-a ou estalando-a. Podemos, também, tentar fazer como Leonardo da Vinci: sobrepor uma camada de óleo muito diluído, com verniz, e deixar secar; repetir a operação com outras, utilizando diferentes tons; obtém-se assim uma Pintura translúcida com uma riquíssima gama de matizes. Os óleos podem aplicar-se em quase todos os suportes (tecido, papel, madeira, platex, etc.), mas sempre com uma subcapa, que pode ser branco de alvaiade. No mercado há telas e papéis já preparados Para o efeito. Também há no mercado óleos em bastonetes, semelhantes (mas não iguais) a pastéis de óleo.

MÉDIUNS PARA TINTAS A ÓLEO

O óleo dilui-se com essência de terebintina (aguarrás rectificada) e, se quisermos, adicionamos o tradicional óleo de linhaça.
A terebintina é um diluente vegetal natural; não altera o brilho e o tempo de secagem da tinta.

O óleo de Linhaça é obtido das sementes do linho que, depois de moídas, são aquecidas, prensadas e refinadas; tem cor de caramelo claro e pouca acidez.

Conforme a sua qualidade de fábrica assim varia a rapidez de secagem e o amarelecimento com o passar do tempo, por isso, é importante escolher um que seja bom e manter o frasco bem fechado.

O óleo de linhaça permite homogeneizar a mistura da tinta, torna-a mais fluida e aveludada ao toque e deixa-a mais brilhante depois de seca.

Para começar podemos adicionar duas porções de terebintina e uma de óleo de linhaça; depois cada um deverá encontrar a dosagem que mais lhe agrade. Outros óleos médiuns do mercado são:

Óleo de Linhaça polimerizado: obtido do linho, sofre uma polimerização a alta temperatura, tornando o seu filme mais flexível e um menor amarelecimento; cria uma superfície muito lisa, vítrea e brilhante, ideal para quem não quer que as marcas das pinceladas apareçam.

Óleo de Cártamo (Açafrão): é o mais moderno? Os óleos utilizados em pintura artística; muito claro, incolor e límpido, não amarelece com o tempo, sendo ideal para pintura com cores claras. O óleo de cártamo é o único que pode ser utilizado em grande quantidade.

Óleo de Nozes: amarelo claro, muito transparente, não amarelece com o tempo, podendo, portanto, ser utilizado com as cores azuis e brancas.

É indicado para pintar nas últimas camadas da pintura, pois o seu filme não é tão flexível e é mais frágil do que os outros óleos; Deve ser usado em pouca quantidade para se aumentar o brilho das cores. É bom para a pintura de detalhes e miniaturas**.**

Óleo de papoila: obtido da prensagem a frio das sementes de papoila; não amarelece com o tempo e deve ser usado em pequena quantidade. É utilizado como retardador de secagem e é ideal para a técnica "alla prima", para experiências mais económicas, compram-se pigmentos, aguarrás e óleo de linhaça numa drogaria, fazem-se as tintas em tigelas e preparam-se as telas.

Uma das primeiras tarefas dos aprendizes dos ateliês renascentistas era moer os pigmentos num almofariz e fazer as tintas; depois, aprendiam a fazer os pincéis e a preparar as telas; com o tempo, o mestre deixava os pintar qualquer coisa, geralmente os padrões dos panejamentos e as folhas das árvores.

Aprendiam muito a ver o mestre trabalhar.

Tintas Acrílicas

A tinta acrílica foi inventada pela indústria no século XX os pigmentos estão ligados por uma resina acrílica que se dilui com água.

Como a sua secagem ocorre por evaporação, seca muito mais rápido que o óleo, o que influencia o modo de pintar: tem vantagem para quem gostar de ser imediatista e gostar que cada pincelada tape a anterior com facilidade; pode adicionar-se um retardante de modo a poder misturar-se as cores durante a pintura.

Esta secagem rápida pode danificar irremediavelmente os pincéis, colando os pêlos.

Esta tinta tem a mesma plasticidade do óleo, mas pode ser igualmente aplicada em diversos graus de diluição, desde muito aguada até empastada.

A sua textura é muito homogénea, facilitando a cobertura de fundos de cores planas e lisas. Embora permita transparências, não deve ser comparada às aguarelas falta-lhe a frescura e translucidez.

Permite com facilidade aplicar técnicas mistas com colagens (a tinta acrílica serve de cola), texturas, raspagens, etc. Pode ser aplicada na maior parte dos suportes: tela, madeira, papel,..., e, como em qualquer pintura, interessa aplicar primeiro uma subcapa.

No mercado há tela, papel e subcapas já preparados para acrílicos. Esta tinta vende-se em tubos ou em boiões.

Para experiências mais baratas, podem aplicar-se subcapas de tinta plástica da construção civil sobre papel, cartão ou derivados da madeira. É preferível aplicar várias subcapas finas do que uma grossa.

No mercado existem pastas para texturas de pintura em boiões e em tubo; aplicam-se com uma espátula e pintam-se por cima ou misturam-se com tinta antes de aplicar. Por outro lado, os óleos e os acrílicos permitem, a essas pastas quando aplicadas bem empastadas, fazer texturas com a espátula. Para fazer texturas de modo mais económico, utilizamos barro que serve de molde para outros materiais, por exemplo, o gesso, que depois se pode pintar. Com pasta de papel também se fazem suportes texturados.

A quantidade das espátulas mede-se pela sua flexibilidade. Nas boas, o aço é fino e flecte facilmente, permitindo controlar diferentes pressões sobre o suporte. No mercado especializado há diferentes formatos e tamanhos de espátulas que cada um poderá experimentar.

Cola de carpinteiro

Também chamada de cola branca, é na verdade acetato de polivinil (PVP) e a melhor tem pH neutro; dilui-se com água quando se quer menos forte, por exemplo, para colar papel sobre papel. Aplicada diluída numa superfície plástica, acrílica ou de vidro permite depois de seca, ser recortada com um x-acto, abrindo-se janelas para pintar com aerógrafo, sendo de máscara cola papel, tecido madeira, couro e cerâmica.

Cola de papel de parede

Compra-se em pó e, com um pacote, faz-se cerca de 5 litros de cola; óptima para colar papel sobre papel ou sobre outros suportes. É inodora, não tóxica e fica extremamente barata.

Cola de contacto ou de sapateiro

Esta cola é muito forte, sendo utilizada para colar couro, borracha, metais, Dilui-se com acetona. Espalha-se com um pincel ou espátula em ambas as faces a colar, deixa-se secar até não aderir ao toque, juntam-se as partes, pressiona-se, bate-se e prensa-se. É **tóxica** e **inflamáve**l.

Super cola

Líquida ou em gel, vende-se em pequenos tubos; cola tudo, excepto madeira e seus derivados, muito rapidamente e com pequenas gotas. É óptima para colar pequenas peças com delicadeza e firmeza. É necessário **muito cuidado** com os dedos e com os olhos: **leia bem as instruções.**

Cola de designer

Há diversas colas para trabalho limpos de designer, em tubo, em spray e líquida. Também há colas que fazem aderir sem enrijecer; outras permitem remover com facilidade o objecto colado sem estragar a base.

Cola de caseína

A cola de caseína (derivada do leite) tem um grande poder de adesão e pode ser facilmente preparada.
Em 1906, com o seu aparecimento, o mestre carpinteiro suíço Otto Hetzer teve a ideia de a aplicar para substituir as ligações metálicas de braçadeiras e parafusos inventando assim a madeira laminada, aplicada nos aviões da Primeira Guerra Mundial; a desvantagem de absorver humidade e desenvolver fungos levou ao seu abandono na aviação.

Faz-se uma mistura de 20 partes de caseína em pó para 100 de água quente e bate-se durante 15minutos com uma espátula de madeira; o vasilhame não pode ser metálico. Depois, sem deixar de bater, adiciona-se 3 gramas de amoníaco, gota a gota. A mistura engrossa lentamente até formar uma pasta sem grumos, tipo mel.

Cola de gelatina

Ferva 6 colheres de sopa de água, retire do lume e adicione-lhe 2 pacotes de gelatina incolor até derreter. Misture bem com 2 colheres de sopa de vinagre branco e com 2 colheres de chá de glicerina. Deixe a mistura arrefecer e guarde. Aplica-se melhor quente, se arrefecer deve aquecer-se em banho-maria. É boa para colar couro no couro, pano em quadros e papel no papel. Para que não amareleça, pode juntar-se um pouco de álcool quando está derretida.

Goma-arábica

Tem origem vegetal e pode ser clara ou escura; pode ser utilizada como aglutinante nas aguarelas como adesivo. Compra-se feita.

Goma laca

Misturada com álcool puro, pode ser utilizada como adesivo em pintura; simples, amarelece demasiado. É utilizada para isolar suportes porosos (paredes, madeira, barro,...) para pintura, nomeadamente a óleo, pois é insolúvel em essência de terebintina, e como camada isolante entre películas de tinta em certas técnicas como na pintura a têmpera; também é vendida como fixativo barato para desenhos a carvão e pastéis secos**.**

Outras colas

Epoxi: para vidro, metal, plástico, cerâmica, borracha, mármore,...

Silicone: para vidros e objectos expostos à humidade.

Celulósica: para vidro, papel, tecido, cerâmica, etc.

Látex: para borracha e plástico.

Todos conhecemos a receita geral: papel aos bocadinhos num balde de água, desfaz-se tudo com uma varinha mágica, espreme-se e junta-se uma cola de carpinteiro ou de papel de parede bem diluída. Podemos utilizar diferentes papéis: jornal, embalagens de ovos de cartão prensado,... Papel de qualidade como o de revistas, não é tão aconselhável, pois dissolve-se mal e tem Produtos químicos podem fazer-se experiências juntando pigmentos e até pedaços de outros materiais; aliás, o primeiro papel inventado na China por T'sai Lun, ministro de obras públicas do imperador Ho-T, era composto por casca de amoreira, trapos, cânhamo e restos de redes de pescadores, tudo triturado até formar uma pasta, depois misturada em água e coada num tabuleiro Poroso. Enquanto a pasta não seca podem aplicar-se texturas e sulcos com as mais diversas ferramentas, nomeadamente os dedos e objectos do quotidiano. Pode-se pintar com tintas dê água.

Caso se queira fazer uma Peça 3D convém utilizar uma estrutura de madeira ou de uma liga metálica que não enferruje. Também é muito interessante fazer folhas de papel reciclado.

SUPORTES 2D

Telas finas

No mercado, existem vários tipos de telas já montadas em grades de madeira, coladas sobre platex ou a metro, para quem quiser montá-las pessoalmente. O Preço varia conforme a sua qualidade. As melhores são as de linho cânhamo ou algodão.

Telas grosseiras

Com serapilheira, entretela ou outro tecido barato e forte, podemos fazer telas para pintar. Como foi referido, convém dar uma subcapa adequada à tinta a ser utilizada. Para se fazer uma grade de madeira é necessário ter conhecimentos de carpintaria e porque as madeiras que hoje em dia se compram empenam quase sempre, pois são vendidas ainda verdes ou mal secas em estufa, é preferível colar as telas em platex ou folheado com cola de carpinteiro.

Madeiras

Para pintar sobre madeira, temos de aplicar uma subcapa industrial ou fazer uma, por exemplo, de caseína.

A madeira de balsa

É um material muito leve e fácil de trabalhar; vende-se nas casas da especialidade de arte e aeromodelismo já cortada em diversos formatos. Corta-se bem com x-acto, com uma serrinha e até com uma tesoura, permitindo fazer curvas. Há cola própria que seca rapidamente neste material e sem sujar. Para fazer superfícies onduladas temos de fazer primeiro uma estrutura, também em balsa, que sirva de esqueleto sobre o qual se colam as tabuinhas.

Tela pregada numa grade vista por trás; esta grade, do lado da tela, deve ter um degrau ou ser chanfrada para não marcar a tela e só a tocar na aresta, que não deve ser viva. É bom que a madeira leve um banho de fungicida e esteja bem seca e sem nós. Para pregar a tela à grade, utilizamos um agrafador de alcatifas com agrafos que não enferrujem e um alicate adequado para esticar a tela, que deve ser pregada em cruz para ficar bem esticada.
A balsa é ideal para fazer maquetas ou exercícios de esculturas minimalistas. Pode pintar-se

Papel

O papel vulgar reciclado é um bom suporte para pintura e para criar texturas aproveitando-se assim já algumas texturas nele impressas. Tudo isso depende dos objectivos em questão.

Este tipo de suporte é mais indicado para pinturas a óleos, acrílicos ou pastéis de óleo, ou seja, tintas fortes, e não para guaches e aguarela o que não significa que não se possa experimentar.
Há papel já preparado para as diferentes técnicas: pintura a óleo, acrílico, etc.

Outros suportes

As paredes são suportes ancestrais para desenho e pintura; o melhor é utilizar subcapas da construção civil para tintas aquosas caso pinte a acrílico, ou para esmalte, no caso pinte a óleo. Também há subcapas adequadas para o exterior.

Tony Cragg, o Britânico do Norte, 1981; materiais recuperados, pintados e colados à parede segundo determinada configuração, neste caso o mapa da Grã-Bretanha. Este tipo de experiência pode fazer-se com papel autocolante.

A areia tem servido a diversos povos de suporte para o desenho, quer para ensinar quer para rituais mágicos e de contos de histórias. São registos gráficos geralmente simbólicos e geométricos que complementam a oralidade, ajudando a transmitir tradições, valores e coesão social. Podemos fazer, refazer e apagar o desenho com muita facilidade e sempre com uma relação táctil directa que estabelece uma relação afectiva, daí ser uma actividade também desenvolvida na educação infantil. É uma actividade efémera e por isso com uma vertente romântica.

Entretanto, houve uma miscelânea cultural: enquanto alguns desses povos utilizam agora materiais modernos para comercializar a sua arte, nas nossas praias fazem-se concursos de esculturas na areia e nas galerias e museus aparecem instalações que utilizam areia, terra e outros materiais. A arte na paisagem também tem aspectos relacionados.

Podemos utilizar um tabuleiro (se quisermos com fundo de vidro ou colorido) com areia para experimentar desenhar na areia com os dedos. Também podemos utilizar pigmentos a seco para fazer com posições coloridas.

Mulher aborígene desenhando na arum ritual social, Austrália.

A luz também serve para desenhar: fazemos o suporte em arame que servirá de suporte para o fio eléctrico com pequenas lâmpadas, por exemplo, as mesmas utilizadas para enfeites de Natal. Há uma nova tecnologia especialmente fina e elegante que utiliza lâmpadas muito pequenas e de luz branca. Esta ideia integra-se muito bem em projectos de intervenção em espaços públicos, podendo versar os mais diversos temas. Para desenhar com néon é necessário ter o respectivo tubo a metro, que depois se dobra a calor, com um maçarico podendo-se, então trabalhar; só no final é que se trata da parte eléctrica. Para desenvolver este tipo de projecto convém ter o apoio de uma oficina de reclamos luminosos.

Desenhar com luz é diferente de modelar a luz; esta modelação faz-se, em pintura, com os jogos de luz e variação tonal; em escultura, modela-se com as variações da superfície. José de

Guimarães, estação de metro em Carnide é um exemplo de desenho com luz.

Ron Haselden, projecto ideia de Família: desenhos ampliados de crianças da Cova da Moura, feitos com lâmpadas e colocados no Parque Eduardo VII, em Lisboa.

Suportes 3 D

Podemos desenhar e pintar sobre qualquer objecto do quotidiano, seja mobiliário, pequenas caixas ou outro que se entenda, utilizando óleos ou acrílicos, colagens e assemblages. Interessa não cair num decorativismo supérfluo, tentando dialogar com as formas do objecto-suporte. Por outro lado podemos criar objectos tridimensionais já com a intenção de desenhar ou pintar sobre eles.

Helena Vieira da Silva, caixa pintada a óleo, 1938; a abordagem desta pintura foi bastante tradicional, considerando cada face um espaço próprio e independente, ligado ao conjunto por frisos decorativos. No tampo apresenta-se um galo de Barcelos; Maria Helena estava em França, ninguém sabe ao certo tudo o que esta caixa guardou, com certeza sentimentos e pequenos objectos muito importantes. Caixa de madeira pintada a óleo: desenhar ou pintar uma caixa levanta problemas específicos, nomeadamente quanto a considerar a caixa como um todo que as linhas e manchas percorrem; se a caixa abrir, é necessário decidir se o interior será equivalente ao exterior ou complementar.

Rudolf Lutz, 1920; uma peça vulgar de mobiliário pode tornar-se bem mais curiosa assim pintada.

Miró, mulher Pássaro, 1982, Barcelona; obra monumental de cimento e cerâmica, que foi a última de Miró, com os símbolos que mais apreciava. Podermos fazer este tipo de peças na escola, a uma escala reduzida, utilizando pasta de papel, gesso ou cerâmica.

Avião da Braniff lnternational Airlines pintado por Calder, 1973; Calder aplicou aqui a experiência que tinha em pequenas composicões com guaches, fazendo primeiro três estudos em miniaturas: pelo menos algumas partes foram mesmo pintadas à mão por Calder. Foi de certeza o maior mobile que ele pintou.

O Corpo como Suporte

Provavelmente, o corpo foi o primeiro suporte do desenho e da pintura; é raro o povo que não pinte o seu corpo, seja no quotidiano ou em ocasiões especiais. Na nossa sociedade, as mulheres pintam-se frequentemente: os olhos e lábios são as zonas centrais de intervenção, sendo as áreas circundantes o “campo” O contorno dos olhos é muito importante; o de Nefertiti, por exemplo, ainda hoje em dia é usado. É uma arte com um entendimento muito especial das formas e cores da face, sabendo realçar e melhorar os seus atributos

naturais. É uma linguagem visual específica dependente não só das modas, mas também do estado de espírito de quem se pinta, do seu estatuto social e da ocasião.

Em muitos povos a pintura do corpo é um acto verdadeiramente cultural, integrado no seu modo de ver o mundo e sintonizando os seus conceitos sobre a vida e a natureza.
Na s cerimónias, produz uma interacção social: através dessa pintura, o indivíduo relaciona-se com a colectividade reconhecida, exprime o seu estado, estatuto e alinhamento.

Há signos e cores aplicados conforme os laços familiares e a sua hierarquia, estado civil ou território geográfico. Há pinturas feitas por feiticeiros em doentes outras anunciam o luto, outras a guerra. Os símbolos variam, desde os animais - o tigre, a cobra, o sapo,... - às figuras geométricas.

Alguns dos desenhos corporais dos Baikari do Erasit e o seu significado são assim descritos por Laurinda Komaeda, uma mulher Baikari: «Antigamente, nós, nossos antepassados é que já pintavam com essas pinturas". Desde começo da nossa existência, nós já viemos assim, já onde era nosso lugar, onde nascemos, nós pintamos, os homens pintam a pintura do homem, as mulheres pintam suas pinturas, é nosso, nossa cultura própria, até hoje nós que somos netos de nossos antepassados, nós preservamos a nossa pintura. Nós usamos jenipapo, urucum para nossas pinturas, nós nunca deixamos de enfeitar e preservar nossas pinturas. Hoje em dia que nós conhecemos a cultura dos brancos é que usamos roupa, usamos pente para nos enfeitar mas mesmo assim continuamos usando as nossas coisas de tradição de pintura, nossas danças e nossos cantos. Assim também os homens têm suas pinturas corporais, pintam com urucum, carvão preto, tabatinga lkáwinl. São essas coisas que eu sei contar. Eu sou da geração daqui, nasci aqui, neste lugar, mas ouvia muito as pessoas mais velhas contarem que é assim. Pronto».

Pintura facial dos Seri mexicanos. Este povo tem 60 pinturas e desenhos especiais cujo significado mantiveram em segredo durante 500 anos. Têm desenhos para colher frutos do deserto, receber o sol da manhã,... As cores são o vermelho (morte), branco (sorte) e azul (mar). Têm signos exclusivos de acordo com o sexo e a idade, entre outros.

Originalmente, homens e mulheres usavam pinturas adequadas ao sexo e estatuto; os homens quase abandonaram essa prática, restou a pintura facial feminina sem simbolismo e centrando a atenção na beleza; os homens que hoje em dia se pintam, geralmente imitam a pintura das mulheres não têm códigos próprios.

Na época Barroca, os homens ainda pintavam a cara de branco e os lábios e olhos a cores, usavam cabeleira e muitos adereços. Com as "luzes" do século XVIII isso acabou excepto para espectáculos.

Pintura facial do povo Nuba, Sudão mãos de noiva indiana. As mãos são um suporte clássico de desenho e pintura; as unhas recebem as mais imaginativas intervenções.

Ultimamente, assiste-se a uma recuperação da Pintura corporal através das tatuagens, que em certos povos orientais nunca desapareceu por completo (lutadores chineses,). Parece ser uma moda passageira e não o anúncio de uma verdadeira linguagem de pintura corporal.

Há quem considere estas tatuagens um neotribalismo que reage contra a sociedade de consumo através de uma reapropriação do corpo, reagindo à tradicional relação de corpo-pecado, pois, ao ornamentar o corpo, elege-o como um objecto de prazer e de orgulho.

As tatuagens são uma tradição milenar oriental exportada para todo o mundo o dragão e as formas das chamas são dos ícones mais utilizados.

Curiosamente, as tatuagens definitivas contemplam um ritual de sacrifício, que recupera uma velha ideia de iniciação dos guerreiros: cortar a carne para ser tatuado era uma prova de coragem que jovens davam para reconhecimento da sua maturidade.

Como presentemente tudo imediatamente absorvido, as tatuagens já deram origem a múltiplas utilizações, muitas das quais, se não mesmo a maioria, nada tem quer ver com neotribalismo como é o caso das tatuagens temporárias.

UNIDADE DE ENSINO APRENDIZAGEM Nº 3: TÉCNICAS DE EXPRESSÃO E REPRESENTAÇÃO

TRAÇOS, MANCHAS, ESCORRIMENTOS E GOTEJAMENTOS.

Deixar escorrer a tinta é uma atitude expressionista muito aplicada pelos informalistas como por exemplo os americanos **Jacksom Pollok e willem de Kooning.**
Podemos deixar escorrer a tinta livremente deixando que ocaso faça o seu registo, ou interferir nesses escorrimentos, controlando-os e encaminhando-os.

A primeira notícia sobre as capacidades expressivas dos escorrimentos foi dada por Leonardo da Vinci ao referir que, se observarmos a tinta a escorrer por uma parede, encontraremos formas com as quais nos identificamos; também referiu as imagens que o nosso cérebro produz quando observamos muros e paredes velhas com manchas e musgos, onde podemos ver paisagens, monstros e outras formas.

Este facto deve-se à necessidade natural do nosso cérebro interpretar as formas por referência a imagens conhecidas; no caso da globalidade da imagem não ter significado ele relaciona porções dela criando imagens significantes.

GOLPEAR, RASGAR...

Certo dia, Fontana irritou-se com uma pintura que estava a fazer e desferiu um golpe na tela.
Voltando à calma, observou que esse golpe tinha produzido um registo muito expressivo, pelo que passou a adoptá-lo noutros trabalhos de forma controlada. Golpear passou assim a fazer parte dos procedimentos artísticos.

Fontana reparou que os golpes na tela rompiam com a bidimensionalidade do trabalho, pois devido à tensão da tela, ela abria e empolava na zona golpeada; introduzia também alguma sombra real no trabalho.

Alguns críticos acusaram-no de insultar e negar a arte. Diziam que golpear era um gesto destrutivo e símbolo de desprezo pela arte, pela sua história e por todos os que dela viviam.
Gestos como golpear, esmagar, rasgar, têm sempre uma carga psicológica de partida, são catárticos de sentimentos reactivos e podem servir de veículo a tensões e revoltas interiores; nesse contexto, podem mesmo incluir-se na cura pela arte, pois a sua execução faz bem, a catarse é um modo de expulsar maus sentimentos e emoções negativas; também faz bem a quem vê, pois revê-se nesses gestos, transferindo essa catarse sem ter de a executar. Com o tempo, esses gestos podem ser integrados na rotina criativa e deixar a carga psicológica original para trás.

ASSEMBLAGES

As assemblages combinam coisas geralmente sem valor vulgares ou fragmentárias que foram deitadas fora, ou que normalmente acabariam no lixo. Por vezes, quando a apresentação dessas obras não revela um significado preciso, o observador é levado a descobrir na assemblage um objecto com sentido a partir das relações entre os

materiais e as suas formas. Outras vezes, os materiais e os objectos são juntos com intenções bem definidas, criando uma terceira entidade, colocando as suas funções e referências originais no passado.

A justaposição dos materiais com que a obra é construída são dispositivos retóricos que conferem à assemblage associações temporais, culturais e narrativas. O pano de fundo das composições por assemblage pode ser do tipo expressionista, da arte pop, da arte pobre, ou outros; geralmente denotam bom humor.

A mão na escultura de Rodin da maneira como é executada é considerada uma assemblage; a peça é algo surrealista.

Hanoch Piven, nascido no Uruguai, imigrou para Israel e estudou em Nova Iorque; de volta a Israel, dedica-se agora às caricaturas feitas a partir de material usado e escolhido segundo a personalidade do caricaturado.

Jasper Johns, Paisagem, 1966; óleo e objectos sobre tela, alguns dos quais saindo dos limites do quadro. Esta expansão, que é uma versão moderna de baixo-relevo, indica que o espaço 2D deixou de satisfazer o pintor; o seu próximo passo devia ser uma escultura, Na idade Média sucedeu o mesmo: os baixos-relevos começaram a sair da superfície, transformaram-se em baixos-relevos e, por fim, nasceram esculturas independentes.

DESENHAR COM PAPEL E ARAMES

MATERIAL:

Arames, verguinha, papel, cartão cola, água, tintas.

EOUIPAMENTO:

Alicate, tesoura, serra de corte de metal, balde varinha mágica (para fazer pasta de papel).

Utilizando arames de diferentes espessuras, papel e pasta de papel, podemos fazer com facilidade trabalhos do género do de Jean Tinguely.

Não será pior utilizar arame zincado, pois não enferruja, a não ser que se pretenda que a ferrugem, com o tempo, seja parte integrante dos elementos visuais da composição e também da sua degradação física.

Com arame zincado fino, fazemos as ligações, como quem ata.

Claro que é necessário estar atento às triangulações da estrutura para que ela se aguente em pé; o melhor é experimentar e ir testando até porque “o caminho faz-se caminhando"... De modo que será necessário articular propósitos eminentemente estéticos com leis básicas da Física. Uma dessas leis é simples: um maior peso em baixo, baixa o centro de gravidade e dá estabilidade à peça; assim, caso a "engenharia" esteja a complicar-se, basta colocar uma pedra presa em baixo; a relação da forma e textura da pedra com o todo é um problema plástico.

Se possível, convém ter uma pequena máquina de soldar arame por pontos; há umas pequenas, portáteis e acessíveis, apropriadas para qualquer escola, que facilitam imenso as ligações.
Jean Tinguely, Escultura Metalomecânica Automóvel, 1954; temos aqui influências surrealistas (ver manual de 11º ano, pág., 212) e, nas cores, a aparição das primárias tal como nos habituou o neoplasticismo (ver manual de 11.o ano, pág.206).

David Smith, Austrália, 1951; neste trabalho utilizou chapa, que se recorta com facilidade com uma tesoura própria, e materiais recuperados. Teve de aplicar soldaduras, o que exige máquinas próprias; no entanto, com um alicate de rebitar, também conseguimos levantar este tipo de peças. Este trabalho funde aspectos surrealistas, gestualistas (pág. 199) e de arte cinética (pág. 213). É uma Escrita no espaço real

Técnicas Mistas

Em caso de ausência de ideias originais, podemos basear-nos em trabalhos já feitos, nomeadamente em 2D; por exemplo, há muitas pinturas de Miró que são adaptáveis a 3D, seja no todo ou em parte, usando arames e papel ou cartão. Em Klee também encontramos alguma coisa, investigue-se, por exemplo, *Máquina de Pássaros Chilreantes*.

Este procedimento tem a vantagem de nos fazer conviver intimamente com peças de bons
Autores, daí resultando aprendizagens muito especiais que não se obtêm nas análises teóricas feitas do exterior por terceiros. Uma boa opção é começar, por fazer uma maqueta em pequena dimensão para estudar a composição, assim como utilizar esboços para acertar ideias e pesquisar soluções.

Picasso, cerâmica, 1973; este tipo de peças pode ser levantado com uma estrutura de arame e pasta de papel ou várias folhas de papel coladas, facilitando assim sua execução escolar.

TECNICAS MISTAS DE DESENHO, PINTURA, FOTOGRAFIA E INFORMÁTICA

Podemos articular diferentes meios de expressão tradicionais com os mais actuais. No fundo, a técnica-base é a colagem, variando o modo de a fazer.

Este procedimento permite a aplicação dos mais variados tipos de imagens, sejam produzidas pelo próprio, sejam importadas ou mistas. As imagens importadas podem ser tratadas e manipuladas de modo a integrar-se no todo. Este tipo de trabalho é orquestral, no sentido de gerir diferentes instrumentos com características próprias.

«Fotografo o que não consigo
Pintar e pinto o que não consigo
fotografar.»
Man Ray

Helena Almeida, Dias Quase Tranquilos, 1986; fotografia e tinta-da-china. Imagem de mulher que se transforma em pintura ou desenho; o corpo fotografado funciona como uma superfície onde diferentes artes visuais se encontram dialogando sem rupturas. Helena Almeida exprime-se através do corpo fotografado mas nunca se detém no aspecto meramente fotográfico; considera estes trabalhos pinturas e diz que o mais importante é manter uma (linguagem moral no trabalho).

O trabalho do artista é a gestão de toda essa informação, tentando dar coerência ao todo; para isso, aplica os seus conhecimentos de composição; também é instrumentista, pois interfere e manipula formas, provenientes de diferentes locais e com diferentes origens.

Michelangelo Pistoletto, Manifestação Nº2, 1965; fotografia colada sobre chapa de aço polido que funciona como um espelho; desse modo, os observadores reais passam a integrar a obra, quebrando-se assim a fronteira entre a arte é a vida. Este trabalho integra-se na reflexão sobre as imagens e o real, desde há muito abordado por todos aqueles que pintaram espelhos nos seus quadros (manual de 11º ano, pág. 116).

UNIDADE DE ENSINO APRENDIZAGEM Nº 4: PROJECTO E OBJECTO

Desenhar no espaço real, seja com arames ou similar, é bastante diferente do que desenhar no plano. A primeira tendência é elegermos uma vista principal que corresponde a um desenho 2D; no entanto, devemos lutar contra isso, estabelecendo ligações de modo a não haver uma "fachada" principal, tornando o desenho mais espacial.

Este tipo de desenho nasce da prática e do gosto por desenhos mono lineares, podemos começar por fazer desenhos mais simples, baseados nas arestas de poliedros, com arame ou outros materiais; seguidamente, podemos ligar diferentes pontos dessas arestas prosseguindo assim o trabalho. Também podemos rodear um objecto comum com arames e depois retirá-lo, ficando a sua forma definida espacialmente por linhas de tessitura da sua superfície. No fundo, é a mesma técnica que certos candeeiros esféricos, de corda, utilizam: a corda é colada num balão que depois se rebenta e retira. Ora, não é obrigatório ficarmos pela superfície, podendo fazer ligações atravessando essa esfera.

Ainda podemos adicionar figuras planas recortadas fechando assim algumas áreas, ou pendurando-as em forma de mobiles.

Klee, Anjo; este tipo de desenho filiforme inspirou desenhos espaciais em arame, assim como o design de equipamento, como é o caso da cadeira de Gerrit Riatveld, 1927, cujo design ainda hoje se aplica hoje.

DA ARTE PARA O DESIGN

As artes Plásticas têm liberdade para investigar a forma sem preocupações de utilidade imediata, pelo que se podem aventurar por caminhos de investigação pessoais aleatórios. Nesse contexto, há muitas formas e linguagens que surgem, Podendo Posteriormente ser adaptadas para design pelos seus técnicos.

O design tem sempre um compromisso directo com o consumidor que passa por oferta desconforto, agradabilidade eficácia e o gosto da época. Pode inovar algo mas sem exagerar, sob pena de não chegar ao público-alvo tem, portanto, outras responsabilidades que o obrigam a seleccionar e adaptar formas.

O design também tem, obviamente, a sua própria investigação, ajustada aos seus objectivos mas que raramente revertem para a inovação em artes plásticas. Essa investigação é mais sistematizada e universal do que a de artes plásticas; nestas, acentua-se o imaginário pessoal; naquela acentua-se a objectividade e as técnicas de projecto.

DA NATUREZA PARA AS ARTES

Todas as artes visuais se baseiam na natureza que tem sido capaz de dar um infindável mundo de modelos e sugestões. Mesmo os tipos de expressão que dizem não ter como referência o real, é dele que partem, pois nada nasce do nada. Essa transferência de formas pode ser mais ou menos evidente, mais ou menos escondida ou distante, no entanto, está sempre lá.

O desenho, a pintura e a escultura começaram por se estruturar copiando modelos naturais, pela observação dos quais receberam as mais importantes lições e repertórios, por exemplo: na Grécia Antiga, idealizam-se formas para apurar as oferecidas pela natureza, consideradas imperfeitas; no Renascimento, copia-se a natureza, considerada perfeita, para aumentar o conhecimento científico e artístico do mundo; o Barroco invade o espaço com uma luxuriante vegetação de formas naturais modificadas.

O design 3D, cujas peças têm de funcionar, prolonga as primeiras observações de Aristóteles sobre a relação entre as formas da natureza e a sua função, encontrando aí um mundo infindável de sugestões: os primeiros vasilhames populares para líquidos eram cabaças secas e devidamente furadas, que por sua vez deram ideias para jarros cerâmicos e outros objectos; grande parte dos candeeiros modernos de secretária é baseada em

formas de pássaros depois estilizados; movimentos como a Arte Nova (manual de 11º ano, pág.216) basearam-se directamente em formas vegetais e animais da natureza que depois adaptaram e estilizaram no estirador; o desenho de muitos aviões é baseado no estudo da aerodinâmica de pássaros e insectos, que por sua vez reverte para o design de automóveis. Neste contexto, interessa notar que o desenho de observação de modelos naturais continua a ser uma actividade pertinente e de grande aplicabilidade.

Uma bolota é um dos muitos exemplos perfeitos de encaixe de formas. Consegue transferir este exemplo de forma-função para um objecto do quotidiano?

Bibliografia

Costa, João, Desenho 12º ano A e B, Areal Editores, 2006