

# **Espaço**

**António José Santos Meireles**

Trabalho de natureza profissional no âmbito da área de Belas Artes para a obtenção do título de Especialista.

## **SUMÁRIO**

O espaço constitui estrutura de toda a exploração artística em suportes bidimensionais, tridimensionais e na articulação de ambos. Através de um acto que o transforma e o pode sugerir, são desenvolvidos todos os trabalhos no campo das Belas Artes. Este documento constitui trabalho de natureza profissional sobre a exposição individual com o título de *Espaço*, patente no Centro Cultural Adriano Moreira em Bragança, de 10 de Março a 7 de Maio de 2011. Contextualizando, fundamentando e caracterizando as obras de uma das salas de exposição, o espaço é analisado quanto aos conceitos que o estruturam, quanto à construção que os selecciona e articula e quanto à recepção que deles pode ser feita. Neste sentido apuram-se modos de exploração do espaço como elemento conceptual, compositivo e expressivo, mostrando ser um campo cuja importância excede em muito o papel de fundo a que amiúde é remetido.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Espaço; exposição; análise

## **ABSTRACT**

Space is the structure of all artistic exploration in two-dimensional and three-dimensional media and in their articulation. Through an act that transforms and suggests space, all works in the Fine Art field are developed. This document is a work of professional nature on an individual exhibition entitled *Space*, held in the Cultural Centre Adriano Moreira in Bragança from March 10<sup>th</sup>, to April 7<sup>th</sup> 2011. Exploring the context, basis and characteristics of the pieces of one of the exhibition spaces, space is analyzed in its concepts, construction and reception. In this sense, space exploration is identified as a conceptual, compositive and expressive element, proving to be a field more important than the mere consideration of background commonly taken.

## **KEY-WORDS**

Space; Exhibition; Analysis

## **AGRADECIMENTOS**

A toda a minha família e em particular à Ana, Lia e Ivo, agradeço toda a força e ajuda que me têm dado para conseguir conciliar e resolver os muitos desafios em que me tenho envolvido, em particular este trabalho e a exposição que lhe deu origem.

Agradeço aos meus colegas e amigos da Escola Superior de Educação, em especial aos do Departamento de Artes Visuais. Sendo esta escola o local onde passo a maior parte do meu dia útil, a sua convivência e o diálogo motivam o trabalho responsável e criativo, mesmo em contexto não profissional.

Agradeço ainda a todas as pessoas exteriores ao contexto familiar e profissional que tornaram possível este trabalho.

## ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| SUMÁRIO .....   | 2  |
| PALAVRAS-CHAVE .....                                  | 2  |
| ABSTRACT.....   | 2  |
| KEY-WORDS.....  | 2  |
| AGRADECIMENTOS .....                                  | 3  |
| ÍNDICE.....   | 4  |
| ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES .....                           | 6  |
| INTRODUÇÃO .....                                      | 7  |
| Circunscrição temática .....                          | 7  |
| Objectivos do trabalho .....                          | 10 |
| Fundamentação.....                                    | 11 |
| Metodologia.....                                      | 12 |
| Estrutura do trabalho.....                            | 14 |
| CAPÍTULO I - CONCEITOS DE ESPAÇO.....                 | 15 |
| Estruturas da relação sujeito – espaço .....          | 15 |
| A forma .....   | 18 |
| A categorização perceptiva.....                       | 22 |
| Quadros de referência .....                           | 23 |
| A natureza do espaço .....                            | 24 |
| O espaço absoluto .....                               | 25 |
| O espaço relativo .....                               | 26 |
| O espaço como lugar.....                              | 27 |
| O espaço como vazio .....                             | 29 |
| O espaço circundante .....                            | 30 |
| A articulação de conceitos.....                       | 31 |
| O espaço tridimensional e o espaço bidimensional..... | 33 |
| Regra e sistema.....                                  | 36 |
| CAPÍTULO II – A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO .....            | 40 |
| Conceitos da exposição .....                          | 40 |

|  |            |
|--|------------|
| O espaço do espaço – caracterização.....                       | 41         |
| A forma abordada .....   | 44         |
| A exploração do cubo.....                                      | 48         |
| Sistematização das obras .....                                 | 52         |
| Cubos – parede 1.....  | 55         |
| Cubos – parede 2.....  | 57         |
| Cubos – parede 3.....  | 60         |
| Cubos – parede 4.....  | 63         |
| Abordagem dos elementos estruturais da linguagem plástica..... | 64         |
| Exploração do espaço tridimensional.....                       | 69         |
| Os limites do espaço .....                                     | 71         |
| <b>CAPÍTULO III – A LEITURA DO ESPAÇO .....</b>                | <b>74</b>  |
| O texto e a imagem – catálogo e legendas.....                  | 75         |
| Espaço absoluto, espaço relativo .....                         | 76         |
| Cubos – parede 1.....  | 77         |
| Cubos – parede 2.....  | 78         |
| Cubos – parede 3.....  | 79         |
| Cubos – parede 4.....  | 79         |
| Leituras particulares.....                                     | 80         |
| <b>CONCLUSÕES.....</b>   | <b>82</b>  |
| <b>FOTOGRAFIAS DAS DUAS SALAS DE EXPOSIÇÃO .....</b>           | <b>84</b>  |
| <b>NOTAS.....</b>  | <b>85</b>  |
| <b>ANEXO - CATÁLOGO.....</b>                                   | <b>89</b>  |
| <b>FONTES CONSULTADAS.....</b>                                 | <b>105</b> |

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

|  |    |
|--|----|
| Ilustração 1 - Planta das salas de exposição e numeração das paredes .....                   | 42 |
| Ilustração 2 - Sistema interno – construção, configuração, expressão, cor e tonalidade ..... | 53 |
| Ilustração 3 - Três cubos e sombras projectadas na parede.....                               | 56 |
| Ilustração 4 - Cubo com a textura característica do material constituinte .....              | 58 |
| Ilustração 5 - Disposição, direcção e sombra.....  | 58 |
| Ilustração 6 – Vista de frente para a parede.....  | 59 |
| Ilustração 7 - Vista da globalidade da instalação .....                                      | 59 |
| Ilustração 8 - Pormenor.....   | 60 |
| Ilustração 9- Pormenor da construção modular .....   | 61 |
| Ilustração 10- Pormenor da construção modular.....   | 61 |
| Ilustração 11- Pormenor da construção modular.....   | 61 |
| Ilustração 12 - Vista global da instalação .....   | 62 |
| Ilustração 13 - Acetato com um cubo desenhado e colocado na parede .....                     | 63 |
| Ilustração 14 - Sombras projectadas sobre a parede.....                                      | 63 |
| Ilustração 15 - Instalação vista de frente .....   | 63 |
| Ilustração 16 - Vista da globalidade da instalação .....                                     | 64 |
| Ilustração 17 - Vista geral da sala Miguel de Cervantes.....                                 | 84 |
| Ilustração 18 - vista geral da sala Luís de Camões.....                                      | 84 |
| Ilustração 19 - Instalação Cadeira.....  | 84 |
| Ilustração 20 - Pormenor da instalação Diário Gráfico .....                                  | 84 |
| Ilustração 21 - Pormenor da instalação Mancha .....  | 84 |
| Ilustração 22 – Vista da instalação Paisagem .....   | 84 |

## INTRODUÇÃO

No âmbito das provas para obtenção do título de especialista, o presente documento constitui trabalho de natureza profissional na área das Belas Artes sobre a exposição individual *Espaço*, patente no Centro Cultural Adriano Moreira em Bragança, de 10 de Março a 7 de Maio de 2011.

O trabalho artístico na área das Belas Artes é materialização de todo um conjunto de factores que lhe estão na génese, compreendendo entre outros: acções, processos ou pensamentos. Este conjunto enquanto tal é intangível, por ser tantas vezes disperso e difuso, tanto quanto a sensibilidade a um qualquer tema, as pesquisas realizadas, os estímulos recebidos e criados, as tentativas goradas e conseguidas e que têm a sua síntese num momento e espaço determinados, na criação de uma obra. Neste sentido, a obra é indissociável do que a construiu, apesar de poder ser o único aspecto visível do percurso que a desenvolveu, sendo para tal o único factor necessário e suficiente de expressão pública. Muito é pois o que constitui uma obra no campo das Belas Artes, enquanto campo específico de pesquisa e acção com as suas características próprias. Para benefício do objectivo de um trabalho deste teor, fornecer informação circunstanciada sobre o mérito profissional de um candidato, o documento que se apresenta incide sobre aspectos relativos à contextualização, fundamentação e caracterização das obras constituintes da exposição que constitui o objecto deste documento. Por este meio são recuperados e tornados visíveis aspectos da sua génese, da sua constituição e das relações presentes no conjunto de elementos e relações que uma obra artística é e a sua exposição configuram do ponto de vista da sua criação.

### **Circunscrição temática**

De acordo com os diplomas legais que regulam a atribuição do título de especialista, é requerida a apresentação de um trabalho de natureza profissional no âmbito da área em que são prestadas as provas, sobre um trabalho ou obra constante do currículo profissional do candidato, sendo posteriormente sujeito a uma apreciação crítica e discussão. No conjunto de obras que constituem um currículo na área das Belas Artes<sup>1</sup>, a principal dificuldade no desenvolvimento de um trabalho deste teor reside na selecção do trabalho ou obra a abordar, dada a vastidão do conjunto compreendido.

A motivação mais profunda do trabalho artístico reside numa pesquisa incansável que se traduz em materializações que num dado momento e tempo correspondem dessa pesquisa a resultados, ainda que provisórios. Todas as obras são assim, em certa medida, resultados provisórios que reflectem literalmente o estado da arte, sendo inevitavelmente ultrapassadas por outras que assumem esse papel e assim consecutivamente. Sucedendo assim com as obras artísticas, outro tanto acontece com a sua exposição pública. Qualquer exposição é sedimentação de uma obra ou conjunto de obras, sendo o melhor que um artista tem para oferecer numa dada conjuntura<sup>2</sup>, ainda que no futuro e retrospectivamente tal conjunto de trabalhos pareça, aos olhos do artista ser uma expressão menor da que no momento desenvolve. Não sendo a arte necessariamente cumulativa e evolutiva no sentido de os últimos trabalhos serem melhores que os iniciais, existe todo um capital de experiência que vai tendo aplicação progressiva.

A exposição de obras pode ser de dois tipos, consoante seja colectiva ou individual, possuindo características diferentes. Uma exposição colectiva implica um diálogo com outras obras de outros autores, ainda que podendo não ser voluntariamente nem antecipadamente estruturadas para esse fim. Este tipo de exposição compreende a partilha do espaço expositivo em condições normalmente equitativas, procurando-se o melhor compromisso na relação que une as condições de exposição e o que se encontra exposto.

Uma exposição individual configura uma construção articulada de obras da responsabilidade de um único autor, havendo a autonomia que o local e as obras permitem na gestão do modo de exposição. Sendo o espaço expositivo da responsabilidade de um único artista, o número de obras é usualmente superior ao que uma exposição colectiva abarca. Tanto em termos científicos como em termos artísticos uma exposição individual tem um valor intrínseco superior ao de uma exposição colectiva<sup>3</sup>, não sendo no entanto o seu valor absoluto e abstracto. Depende necessariamente da relação estabelecida entre duas instâncias: o que é exposto e onde se expõe. A qualidade e reconhecimento públicos mútuos são factores que contemporaneamente à exposição cooperam para a valorização de uma exposição individual, sendo que num período posterior a ênfase esteja no local, pela sua perenidade.

Neste âmbito, o presente trabalho incide sobre a última exposição individual realizada, com o título de *Espaço*, patente no Centro Cultural Adriano Moreira em Bragança, de 10 de Março a 7 de Maio de 2011, mais concretamente sobre as obras desenvolvidas numa das salas de exposições. Esta especificação ocorre pela articulação que as obras expostas compreendem, na sua génese e materialização.

Aos artistas é normalmente perdoada e consentida uma auto-estima elevada sobre as suas próprias obras, precisamente por serem suas e por nelas porem tanto de seu. Tal não significa que tenham mérito tanto no momento da sua execução, como num futuro distante. Neste sentido, apesar de como artista me rever nas obras executadas e nelas reconhecer qualidade suficiente para a sua exibição pública, é com uma grande humildade que sobre elas desenvolvo o presente trabalho, que incidindo sobre aspectos específicos, permite a avaliação do mérito absoluto a terceiros, procurando não os condicionar.

O espaço tem uma função estrutural nas Artes Visuais, sendo explorado tanto na produção, como estando presente na recepção, ou seja; enformando o acto de criação e na apreensão e leitura por parte de um fruidor. Trata-se de algo que é transversal a várias características unificadoras do campo artístico e que de algum modo fundamentam a sua utilização, sendo condição, objecto e objectivo de inúmeras obras<sup>4</sup>. Questionar o espaço é de algum modo questionar a arte, tantas vezes um se confundiu com o outro. Com efeito, independentemente da origem geográfica e cronológica de um desenho, ou mesmo daquilo que o desenho é, este configura o acto de construção e exploração de um espaço, assim como qualquer escultura configura a alteração de um espaço tridimensional. Esta é uma condição fundamental para a construção e sugestão de formas, porque coopera para a sua construção e contextualização, como se constitui enquanto objectivo declarado para o seu desenvolvimento.

O espaço é um conteúdo polissémico, multimodal e sobretudo tão vasto na arte quanto a nossa imaginação o permite. A partir de uma exploração sensorial da realidade, mediada e alterada por conteúdos racionais, a construção dimensional do espaço desenvolve-se de modo nem sempre consciente e voluntário em dois grandes grupos: o do espaço bidimensional e o do espaço tridimensional. Existem pontes entre estes dois grupos

como é o caso dos desenhos com luz que Picasso desenvolveu em 1949 e 1967 através do estímulo e registo do fotógrafo Gjon Mili. Trata-se não apenas do desenho cuja fixação ocorre secundariamente na película e não no suporte em que é realizado, o ar, mas precisamente o facto deste se realizar no ar, não estando limitado às características físicas de um suporte material e permitindo a sua exploração tridimensional (Mili, 1970). Outras abordagens de espaços são desenvolvidas, igualmente subjectivas e explorando outras dimensões que não as euclidianas. Referimo-nos a dimensões como a componente social, ou psicológica, como a ideia que se tem de um espaço que conduzem à diferenciação entre espaço e lugar e à sua abordagem teórica e artística. Neste sentido desenvolvem-se progressivamente investigações materiais, artísticas e teóricas sobre a natureza do espaço, como o espaço social que Lefebvre (2000) aborda, ou a relação do espaço com a tecnologia na abordagem de Paul Virilio (1994, 2007). Outras aproximações especificam ainda mais as características de um espaço que antes se considerava inerte<sup>5</sup>, mostrando a complexidade da sua composição e análise.

Nas obras que constituem o currículo profissional que sustenta o requerimento para a obtenção do título de especialista, o espaço tem sido um dos conteúdos abordados com mais insistência, em suportes bidimensionais e em suportes tridimensionais, como na articulação de ambos. Tal tem sido o interesse votado ao espaço que se constitui como matéria de estudo da tese em curso no doutoramento no ramo de Belas Artes, especialidade de Desenho, com o título de *A construção de espaço no desenho*. A exposição que serve de base ao presente trabalho é assim uma articulação entre a teoria e a prática, nela confluindo a prática artística, a investigação académica e a prática pedagógica.

### **Objectivos do trabalho**

O espaço é um conteúdo com múltiplas abordagens, coexistindo algumas numa mesma obra. Para que da diversidade resulte uma análise profícua e procurando cumprir uma linha de rumo definida, várias ordens de objectivos têm que ser enunciadas. Em primeiro lugar encontram-se os objectivos gerais da investigação. Em segundo lugar interessa abordar os objectivos operacionais, que se pretendem atingir no decurso da investigação.

Os objectivos principais do trabalho proposto são contextualizar, fundamentar e caracterizar a exposição e as obras que servem de objecto de análise.

Dado o quadro conceptual do objecto de estudo, é de todo pertinente uma abordagem integrada das duas e três dimensões, procurando identificar ligações entre ambas. Neste âmbito enquadram-se os objectivos operacionais que visam abordar as características ontológicas deste tipo de explorações, distinguindo o que lhes é próprio, nomeadamente através da prospecção de três aspectos: o conceito, a construção e a leitura.

O conceito é o que se encontra a montante da produção e que dele sendo tributária, também ajuda a construir. Pretende-se definir as características e condições da sua exploração.

A análise específica do conceito permite apurar o que se entende por espaço, ou mais correctamente espaços nas Belas Artes, nos suportes tridimensionais e em particular nos suportes bidimensionais, cuja exploração é mais complexa.

A construção diz respeito aos modos de exploração do espaço, analisando-se dois aspectos: o primeiro diz respeito à materialização dos conceitos de espaço, o segundo concerne ao estabelecimento de ligações entre as diferentes explorações. Assim e relativamente ao primeiro aspecto, é objectivo específico identificar as definições constitutivas e distintivas da construção de espaço. No que respeita ao segundo aspecto pretende-se apurar afinidades e articulações dos vários modos de construção de espaço.

A leitura é relativa aos modos de recepção do espaço. Tendo presente de que ao carácter voluntário e consciente de uma produção não corresponde necessariamente igual leitura por parte de um observador, é fundamental desenvolver uma análise sobre as circunstâncias e meios que se desenvolvem para uma recepção construtiva dos espaços no âmbito da exposição de referência. Neste contexto, é objectivo operacional desta investigação apurar modos de leitura dos espaços analisados.

### **Fundamentação**

O espaço é um dos aspectos mais relevantes das Belas Artes, explorado de modo sustentado desde o Renascimento até à actualidade, com especial ênfase a partir do início do século XX, pela sua abordagem sob diferentes estruturas conceptuais. As abordagens do espaço neste período abrangem o extremamente generalizado, sendo referencial o paradigma perspectivo de génese renascentista, como também explorações

profundamente pessoais, de que a materialização de mapas mentais é imagem. A diversidade de abordagens do espaço no desenho de que o século XX foi pródigo, configura explorações múltiplas e não exclusivas. No entanto, o estudo do espaço tem sido parcelar, sobretudo através da segmentação do objecto de estudo, em termos operativos e conceptuais, ficando por estabelecer uma necessária articulação entre os diferentes elementos. Sendo o espaço tomado na sua acepção clássica de envolvimento diáfano de formas, materializa-se nas distâncias existentes entre formas significativas e é relevante apenas na medida em que contribui para uma leitura verosímil. Esta estrutura matricial de reflexão tem no contexto tridimensional o seu fundamento, envolvendo tanto o espaço real como a sua transposição para o suporte. Neste quadro são subestimados aspectos não negligenciáveis da construção bidimensional que o desenho pressupõe e que inclusive se assumem como fim. Este é um factor que deverá ser convenientemente e articuladamente analisado com outras construções de espaço, eventualmente menos próximas da referência tutelar da visão, que por tal não tiveram igual abrangência e alcance na sua exploração e estudo, mas não são susceptíveis de serem minorizadas do ponto de vista artístico.

No presente trabalho pretende-se estabelecer uma reflexão crítica sobre as condições de produção de espaço, sistematizando e estabelecendo articulações entre as explorações bidimensionais e tridimensionais constantes na exposição de referência. Não se tem a pretensão de na exposição se ter explorado o espaço em toda a sua extensão possível, ou mesmo de que a leitura desenvolvida seja a única. Exige o fundamento de um trabalho deste tipo que a produção e a reflexão desenvolvidas sejam estruturadas, sérias e profícuas no atingir do seu propósito, de modo a poderem humildemente servir de contributo para o estudo do tema.

### **Metodologia**

A investigação de que este trabalho é materialização possui algumas contingências que orientam a selecção e aplicação das metodologias empregues para o seu desenvolvimento. O facto de ser o autor das obras e da exposição de referência a desenvolver a análise teórica sobre as mesmas permite obter algumas informações relevantes, impedindo no entanto o distanciamento crítico tão necessário num trabalho deste tipo. Assumindo o carácter particular desta investigação, não se deixa de procurar a objectividade, expondo claramente todos os princípios que lhe estão na base e que

permitirão que outros possam aplicá-las, no mais profundo respeito pelo carácter científico de um documento deste género.

No quadro da investigação que se propõe realizar, em primeiro lugar é feito um levantamento teórico relativo aos conceitos de espaço. Em segundo lugar e relativo à análise da construção e leitura do espaço, a metodologia empregue tem em conta dois aspectos essenciais: a identificação e caracterização de processos de construção e recepção e o seu desenvolvimento articulado com outros processos diferentes, numa abordagem que associa o particular ao plural. Para o efeito, é necessário analisar diversas soluções empregues na construção e leitura de espaço, procurando sistematizá-las através de uma tipificação das suas características, estabelecendo afinidades e diferenças numa sua consideração global. Trata-se do quadro constitutivo de uma investigação descritiva apoiada no estudo de obras e da exposição como um todo, sendo empregue como metodologia específica a interpretação composicional. Esta metodologia relaciona-se com o apuramento e descrição críticas dos aspectos constitutivos de elementos visuais tanto na sua construção, como na sua recepção, numa análise qualitativa em detrimento de uma análise quantitativa susceptível de segmentar em demasia o objecto de estudo. Esta via de análise tem sido adoptada por um número crescente de investigadores, que tomam a imagem como meio próprio e cujo estudo deve recorrer a ferramentas específicas<sup>6</sup>. Enquadram-se neste contexto investigadores com trabalho referencial na área da análise de imagens como Rose Gillian (2000), Mary Acton (1997), Joshua Taylor (1957), Irit Rogoff (1988) ou Justo Villafañe (2006).

A investigação desenvolve-se metodologicamente através de duas instâncias articuladas: o estabelecimento de categorias de análise e a exploração circunstanciada destas mediante o estudo das obras e do conjunto constituinte da exposição em apreço.

A análise a que os métodos de investigação respeitam, é desenvolvida sobre suportes materiais e expostos tanto analogicamente como digitalmente, mantendo as suas características distintivas.

Tendo sido consultadas fontes em diferentes idiomas, por coerência estrutural as transcrições apresentadas são traduzidas para português. Se a selecção de um determinado trecho enuncia uma circunscrição sempre subjectiva, a sua tradução não o é menos. Deste facto assume-se a inteira responsabilidade, apresentando-se como é

norma a indicação bibliográfica para citação. As indicações bibliográficas e de outras fontes respondem à norma NP 405.

### **Estrutura do trabalho**

O espaço em questão na investigação proposta é abordado num quadro conceptual amplo, de modo a responder ao móbil deste trabalho. O campo de análise compreende aspectos aparentemente estranhos entre si, como princípios técnicos de construção da mancha plástica e/ou gráfica, a leitura que um observador faz da sugestão da terceira dimensão, assim como o próprio conceito de espaço que lhes está subjacente. A estrutura desta investigação procura de modo concertado e em vista dos objectivos e metodologia determinados, estabelecer ligações coerentes, claras e exaustivas entre os vários elementos constitutivos da análise. Neste contexto, a investigação proposta desenvolve-se em três capítulos, sendo cada uma deles relativo a aspectos essenciais da produção e recepção do espaço. Desenvolve-se assim a sequência de elaboração de uma obra, partindo do que o antecede e conforma, passando pelo que o define e caracteriza, até ao que lhe é de certa maneira posterior e materializa a recepção que dele é feita. Neste sentido, são abordados conteúdos progressivamente mais específicos em que os conteúdos iniciais são necessariamente gerais e tendencialmente abstractos, enquanto os conteúdos finais são objectivamente característicos dos elementos em análise.

O primeiro capítulo articula-se em torno das estruturas que suportam a presente investigação. Trata-se da apresentação, caracterização e contextualização dos conceitos operativos fundamentais que conduzem o presente trabalho. Além de uma abordagem individualizada dos conceitos, privilegia-se a relação existente entre eles, estabelecendo os parâmetros da análise posterior.

O segundo capítulo é relativo à construção do espaço, em particular no que se relaciona com a exploração de sistemas referenciados anteriormente. Neste capítulo são analisados os modos de construção do espaço das obras de referência e da exposição que inserem e constroem.

O último capítulo explora o ponto de vista do observador, na recepção do singular e do conjunto que implica em algumas instâncias um papel activo deste receptor na construção do espaço. Correspondendo este capítulo ao término da investigação, apresentam-se as suas conclusões.

## **CAPÍTULO I - CONCEITOS DE ESPAÇO**

O espaço é uno na designação, abarcando no entanto múltiplas acepções que configuram um conjunto de conceitos bastante diferentes entre si. Objecto de reflexão desde tempos recuados, ao espaço têm sido averiguadas a sua natureza, características, relação com a matéria, relação com Deus e mais importante ainda, a relação com o ser humano. Neste sentido, o que é o espaço, como nos relacionamos com o espaço, o que fazemos com ele e como o trabalhamos do ponto de vista artístico foram questões permanentemente colocadas ao longo de séculos com respostas necessariamente diferentes, algumas articuladas entre si, outras com abordagens dispersas e díspares, senão opostas.

Através de uma análise eminentemente bibliográfica, neste capítulo são abordados a natureza, a génese e o desenvolvimento dos conceitos mais significativos de espaço que se reflectem nas Belas Artes e que nelas são estruturais, estabelecendo um corpo teórico susceptível de ser a base da reflexão dos capítulos seguintes. O capítulo está dividido em três partes, sendo a primeira dedicada à relação entre o sujeito e o espaço, explorando diferentes estruturas e modos de apreensão e conceptualização do espaço. A segunda parte é relativa à natureza do espaço, caracterizando-o nas suas especificidades. A terceira parte é relativa aos modos estruturais de exploração artística do espaço.

### **Estruturas da relação sujeito – espaço**

As estruturas da relação sujeito – espaço compreendem a consideração sobre as origens da relação de um sujeito com o espaço e os modos de acesso e tratamento de dados. Relativamente às origens, foram alvo de debate aceso e extremado que se polarizou em dois campos que aspiraram à definição do estado matricial do ser humano no nascimento, mas sobretudo o modo como este desenvolve posteriormente uma percepção do exterior e adquire e constrói conhecimento. Os dois pólos em debate são o campo das estruturas inatas e o do conhecimento empírico, cujas origens teóricas remontam a um passado distante, mas que continuam a condicionar a acção e o pensamento contemporâneos, mesmo em áreas que se presumem objectivas como a investigação científica (Gordon e Slater, 1998, p77). A constatação de que o ser humano é fruto de uma construção multipolar (Money e Annecillo, 1987, p145) tem conduzido a

compromissos entre as abordagens inata e empírica naquilo que a exclusividade de um e outro e a sua oposição não podem compreender.

O ser humano vai construindo conceitos de espaço ao longo da sua vida a partir do sistema neuro-fisiológico que compreende dados genéticos, como outros obtidos através da experiência, constituindo um conjunto operacional de dados criados, sistematizados, mediados e alterados através de vários meios que estruturam as relações de um sujeito com o espaço. Estes meios podem ser organizados em quatro eixos que conformam os conceitos de espaço: a percepção, a cognição, a memória e a imaginação<sup>7</sup>. Tratando-se de processos activos de apreensão, construção e projecção de espaço, constituem pólos aglutinadores de diferentes naturezas que implicam a consciência de uma localização espacial com implicações temporais, a selecção de informações relevantes da memória ou sensoriais e o controlo de respostas (Posner, 2008) com a consequente preparação para situações futuras. Esta é no fundo a função dos conceitos de espaço, a compreensão contextualizada do que nos envolve e o desenvolvimento de acções criativas e adequadas aos fins e meios envolvidos, que no caso da presente investigação incidem sobre a acção gráfica e plástica desenvolvidas sobre e no espaço.

Apesar da apresentação diferenciada, os eixos da percepção, cognição, memória e imaginação não são herméticos nem se desenvolvem antagonicamente. Apresentam especificidades que requerem uma abordagem particular que permita compreender a construção do todo global e coerente delas decorrente.

À percepção reportam os dados obtidos através da experiência sensorio-motora, implicando uma relação fenomenológica entre um sujeito e o que este sente, seja relativo ao próprio, seja ao exterior. A percepção não é uma actividade isolada, envolvendo não apenas processamento de informação paralela e constante a todo o processo de apreensão de espaços e formas, como envolve igualmente aspectos cognitivos e processos adquiridos (Hershenson, 2000, p206). A cognição é relativa a todo o processo de tratamento de dados resultantes das sensações, recontextualizando-os e organizando-os, lidando também com os dados gerados no seu seio. A memória medeia e altera os dados obtidos em tempos diferenciados da sua cognição ou percepção, enquanto que a imaginação cria novos dados a partir dos existentes. É à imaginação que cabe um papel importante na resolução de situações hipotéticas

superando os dados obtidos a partir de situações específicas e susceptíveis de não se repetirem nas mesmas condições. Veremos a seguir como estes quatro eixos se organizam para a constituição de conceitos de espaço, partindo daquilo que é estrutural e se desenvolve mais precocemente na construção do ser humano.

O espaço e o modo como nos relacionamos com ele são dependentes dos estímulos e dos modos como lhes temos acesso, radicando sensorialmente numa relação entre formas mais que em conceitos de espaço puro e informe. Neste sentido, a visão assume preponderância em alguns momentos sobre outros meios de recolha activa de informação, concretamente sobre a audição ou o tacto (Kubovy, 1988). Tal é natural, pelas características das informações que a visão permite obter, seja em extensão, em qualidade ou quantidade de dados. Em termos funcionais, mais de metade do cérebro humano adulto lida de algum modo com o processamento de informação visual (Hainline, 1998, p5). A visão tanto opera em função do que é visto, desenvolvendo-se uma série de etapas sucessivas de tratamento da informação, como se estrutura em função de processos cognitivos. Esta dupla via de acção permite codificar as informações espaciais, temporais e cromáticas em que o nosso mundo visual se traduz, através da computação de diferenças lumínicas<sup>8</sup> em diferentes partes daquilo que é observado.

Para a construção de conceitos de espaço, são fundamentais os processos desenvolvidos através do aparelho óculo-motor que permitem e optimizam a visão, como os movimentos internos dos olhos (acomodação e variação do diâmetro da pupila<sup>9</sup>) e externos (movimentos de versão<sup>10</sup> que mantém a convergência ocular e vergência<sup>11</sup> que a alteram). A visão óptima desenvolve-se em condições que permitam o acesso directo e equilibrado da informação lumínica para as retinas, sendo a binocularidade decorrente da distância inter-ocular<sup>12</sup>, susceptível de fornecer informação preciosa relativamente à profundidade em geral e especificamente à distância.

Em etapas sucessivas e de complexidade crescente<sup>13</sup> a informação visual é tratada pelo cérebro em áreas específicas estabelecendo relações entre as diferentes partes dos dados retinianos. Estas relações materializam-se em dois percursos neurológicos diferenciados relativos a categorizações espaciais e formais (sistemas de “onde” e de “o quê”<sup>14</sup>), permitindo entre outras informações, inferir direcções e localizações no contexto visual.

Os dados obtidos a partir da visão e tratados, seleccionados e transformados pelo cérebro, são sistematizados em conceitos que revertem para acções físicas e mentais que os desenvolvem e exploram num processo incessante que ocorre desde o nascimento. As formas e espaços autonomizam-se de quem com eles contacta, evoluindo das relações casuísticas estabelecidas no início da vida para sistematizações e abstracções em que o papel do sujeito-observador é consideravelmente menor. Assim, em termos de crescimento verifica-se uma evolução de dados topológicos (obtidos da experiência sensorial directa) para dados projectivos (introduzindo um ponto de vista) e posteriormente euclidianos (na medida em que são introduzidos os conceitos operativos de referência – mediante um sistema de coordenadas, do conceito de medida e da distância).

Piaget e Inhelder (1981) apontam quatro características do conhecimento espacial, sendo a primeira relativa à particular adaptação do imaginário mental à representação espacial. A segunda característica refere-se à natureza do espaço ser tanto física como lógico-matemática, sendo exemplo da primeira a estimativa de áreas e da segunda a utilização de sistemas de coordenadas, que apesar de se fundarem em características físicas de formas, são abstraídas em conjuntos desmaterializados. A terceira característica do conhecimento espacial é o facto de duas modalidades diferentes – a intuição espacial e a geometria dedutiva poderem ser utilizadas para a resolução de problemas espaciais. A quarta característica é relativa à utilização de referências externas ou internas na resolução de questões parciais de formas (como as suas dimensões relativas).

### **A forma**

A forma constitui-se como referência a partir da qual o espaço se desenvolve e se toma consciência, pelo que centrando-se esta investigação no espaço há que necessariamente abordá-la especificamente. Treisman e Kanwisher (1998) identificaram seis dimensões da representação mental de formas. A primeira tem a forma visual como testemunha da sua percepção, profundamente dependente da relação visual centrada no observador. A segunda é a descrição estrutural, susceptível de tomar a forma a partir de outros pontos de vista que não aquele efectivamente tido. A terceira é o tipo da forma, ou seja, a sua inserção em categorias através da identificação de características em comum com outras

formas. A quarta dimensão é relativa ao conhecimento que se tem da forma. A quinta remete para a representação emocional da forma e a sexta compreende as permissões<sup>15</sup> que a forma tem para o desenvolvimento de uma acção que a tome como objecto. Importa abordar com mais profundidade a primeira e a terceira dimensões da forma naquilo que as relaciona, tendo em vista a construção de conceitos de espaço.

Dado o carácter hierarquizado das categorias formais com que desde o nascimento o ser humano lida, existem algumas que são estruturais pela sua importância na organização de formas e de espaços, ou pelo seu reconhecimento diferenciado em termos perceptivos, nomeadamente na rapidez da sua identificação. Tal rapidez é a característica distintiva dos sistemas de baixo nível<sup>16</sup>. As categorias estruturais da relação visual remetem para a exploração de características que permitem aferir a distinção de formas em relação a outras formas e a espaços: orientação; comprimento; encerramento; dimensão; curvatura; densidade; número; cor; tonalidade; segmentação de limites; término de limites; profundidade e expressão<sup>17</sup>.

Para a caracterização da orientação está compreendida a percepção de formas com orientações diferentes. Igualmente para a categorização de comprimentos diferentes tal depende da diferença formal desta dimensão, sendo tanto mais eficaz quanto a diferença entre extremos e que estes sejam o mais homogêneos possível. O encerramento é relativo à distinção de formas abertas e formas fechadas. A percepção da dimensão é tanto mais facilitada quanto maiores as diferenças entre as formas envolvidas no conjunto visual. Igualmente a curvatura tem iguais características perceptivas. A densidade é relativa a uma relação de distância entre formas. O número é dependente de uma estimativa referente à contagem das formas de um dado contexto visual. Dependentes também de comparações entre os elementos visuais de um conjunto de formas são as caracterizações da cor e tonalidade. A segmentação de limites é relativa a uma diferenciação da configuração dos limites de formas, assim como o término de limites. Os limites e ângulos de formas são aspectos determinantes para a leitura do espaço, porque em alguns casos são codificados, facilitando a tarefa da percepção. A profundidade é relativa à sugestão de profundidade de formas. A percepção da profundidade é uma das capacidades visuais que temos e que a característica estereoscópica do nosso olhar permite desenvolver melhor, mas de que não depende

inteiramente. A percepção da profundidade é diferente da percepção da distância, cuja estimativa é progressivamente menos eficaz à medida que o objecto do olhar se afasta do observador. Finalmente é caracterizada a expressão que remete para os modos de construção das formas.

As características anteriores dependem de estímulos estáticos, enquanto as seguintes resultam de estímulos dinâmicos, dependentes também de comparações entre o conjunto formal: direcção de movimento; velocidade de deslocação, atendendo a velocidades diferenciadas; direcção luminosa, com a variação da direcção de estímulos luminosos e a orientação tridimensional na sugestão de formas em profundidade<sup>18</sup>.

Um aspecto particular da distinção perceptiva forma-fundo é relativo à sombra<sup>19</sup> que permite perceber o desenvolvimento tridimensional das formas num espaço e é crucial para a percepção visual destes. A identificação-reconhecimento de sombras será um processo perceptivo inicial, antecipando o tratamento das formas enquanto tal e dividindo-as claramente através da sua volumetria (Ramachandran, 1988).

Outros aspectos fundamentais da percepção de formas e espaços e consequentemente para a construção e compreensão da profundidade espacial relevam da abordagem psico-física de Gibson, que compreende o ambiente visual através de um ponto de vista holístico no que designou como óptica ecológica e cujo conceito fundamental é o conjunto óptico ambiente. Gibson considera que o campo visual é constituído pelo céu e pela terra, sendo que esta última contém valiosas informações sobre a profundidade dado que muitas formas estão, como o ser humano, assentes no chão. Para a leitura das formas e sobretudo dos espaços, é crucial a luz que envolve a posição de um observador no espaço e as alterações que vai sofrendo consoante as circunstâncias presentes na percepção, fazendo com que o lugar e a localização de observação sejam mais relevantes que na óptica fisiológica tradicional. Sendo a luz uma componente fundamental da abordagem psico-física, Gibson identificou as características que interagem com ela fornecendo informação ao observador: textura, textura visual, dimensão percebida e distância, constância de dimensão, intersecção de superfícies, movimento lateral, movimento axial e movimento radial.

A textura é compreendida como as características físicas tácteis de formas. A textura visual é relativa às características texturais susceptíveis de serem apreendidas visualmente e cujas características não terão necessariamente correspondência táctil<sup>20</sup>.

De acordo com a disposição no espaço e a distância egocêntrica (ao observador) a textura visual vai adquirindo diversas configurações. Tanto a textura como a textura visual fornecem indicações precisas respeitantes à profundidade espacial a que estão do observador, desde que tenham dimensão suficiente e sejam homogêneas para se constituírem como referência. A dimensão percebida e a distância relevam da conjugação de dados obtidos e construídos pelo observador permitindo a sua localização espacial e estabelecimento de quadros de referência, adiante abordados. A constância de dimensão é a relação das características de duas ou mais formas no espaço com as características do espaço que fornecerão informação sobre a sua dimensão e eventual constância. A intersecção de superfícies é relativa aos modos como compreendemos determinadas configurações de formas e a sua organização espacial.

Relativamente ao movimento do observador e às sensações que este tem do seu próprio corpo, Gibson propôs os termos propriocepção como informação de músculos e articulações e exterocepção como informação sobre elementos exteriores.

O fluxo visual decorrente do movimento de um observador é suficiente para que este possa desenvolver estimativas sobre a distância percorrida, apenas baseando-se na alteração dos dados do campo visual (Redlick, Jenkin e Harris, 2001).

Havendo movimento lateral do observador, as formas que se apresentam à sua frente têm comportamentos diferentes conforme a distância egocêntrica. As formas mais próximas do observador parecem mover-se mais rapidamente no sentido contrário ao movimento, enquanto que as mais distantes parecem estacionárias, ou em movimento lento.

O movimento das formas em profundidade, compreende a sua aproximação ou afastamento do observador. Conforme a distância de uma forma ao observador o ângulo visual relativo à sua dimensão vai-se alterando, sendo consideravelmente maior quando está mais próxima do observador (Hershenson, 2000).

No movimento tanto do observador em torno de uma forma ou vice-versa, designado por movimento radial estão em jogo simultaneamente duas sensações: a da sua dimensão linear e da sua rigidez. A constância e rigidez formais percebidas fornecem uma escala para o ambiente circundante através da atribuição de uma dimensão à forma independentemente da sua distância ao observador.

## **A categorização perceptiva**

Após a abordagem das características da percepção espacial e formal específica, a categorização perceptiva permite apurar as relações estabelecidas entre elementos aparentemente isolados através da articulação dos três eixos da construção de conceitos de espaço – percepção, cognição e memória<sup>21</sup>. A categorização perceptiva é fundamental no processamento da informação visual, sendo o modo mediante o qual se relacionam e organizam os elementos perceptivos em categorias que correspondem a determinadas características – representações, permitindo uma maior eficácia em termos de memorização, da recuperação da informação memorizada e da resposta a estímulos previamente categorizados (Quinn, 1998, pp131-2; Damásio e Damásio, 1992). Para que a categorização de formas e espaços tenha efeito é necessária uma articulação de características locais e globais numa organização com constâncias num todo perceptivo mutável. No caso de formas a categorização compreende a hierarquização de características que a definem<sup>22</sup>, de modo que se possam relacionar entre si e produzir um sentido geral.

Uma categorização particularmente relevante para o presente estudo é aquela relativa ao observador e à organização do que vê, num sistema coordenado (Hershenson, 2000, p3). Trata-se de duas qualidades fundamentais do espaço visual anteriormente abordadas: a direcção e a distância.

Qualquer uma das identificações e categorizações abordadas visa estabelecer uma diferenciação entre os elementos de um conjunto visual, resultando o conjunto articulado de dados da multiplicidade de identificações e categorizações em distinções tendencialmente claras e expeditas. Neste sentido para que a distinção seja eficaz é necessário perceber os limites da forma (dados relativos à sua configuração e dimensão) e as propriedades da sua superfície<sup>23</sup> que cooperam para uma caracterização, distinção e individualização do campo visual em que a diferenciação forma-fundo acima referida assume especial relevo. Este processo é fundamental para a percepção do espaço, sendo várias as características que permitem estabelecer tal distinção, operando em particular aquelas relativas ao sistema visual de baixo nível. Esta diferenciação é apurada através da identificação de descontinuidades de formas e em particular dos seus limites, compreendendo a separação não apenas de um fundo com características diferentes da

forma, mas também de outras formas que pertençam, por motivos variados, a outros contextos.

### **Quadros de referência**

Os quadros de referência são a origem, seja determinada voluntariamente ou não, de uma rede de elementos significativos do espaço. Como vimos anteriormente as formas e espaços são percebidos e tratados em termos da sua identificação e categorização num contexto relacional. Importa agora abordar as referências utilizadas para que estes processos tenham lugar.

Os elementos significativos de espaço não são necessariamente visuais, como Berkeley sugeriu estarem os conceitos de espaço profundamente dependentes do movimento do corpo e da manipulação de objectos. Conforme a óptica ecológica de Gibson, apesar da visão ser muito importante, estabelecemos desde o nascimento outras relações com o espaço, nomeadamente através de outros sentidos. Igualmente múltiplo é o próprio conceito de quadro de referência, pois apesar de intuitivamente considerarmos apenas um quadro de referência tanto para os conceitos de espaço, como para as acções nele desenvolvidas, investigações recentes têm demonstrado que o cérebro constrói múltiplas representações espaciais com diferentes quadros de referência multipolares (Morgan, 2003, p139). Não apenas é possível estabelecer ligações entre diferentes quadros de referência, como até é inevitável, pois vivemos segundo quadros de referência múltiplos e com origens que nos antecedem e que indubitavelmente contribuimos para desenvolver.

O quadro de referência mais simples é o dos olhos combinados, que forma um mapa dinâmico, dada a constante alteração das posições tanto daquilo que é visto, como dos próprios olhos (Morgan, 2003, p143). Este mapa é enriquecido com mais informações relativas à posição dos olhos, dos membros e em última instância do corpo, continuando a desenvolver mapas cognitivos mais complexos<sup>24</sup> e distanciados da experiência directa, recorrendo a referências exteriores e estabelecendo relações entre os diferentes conceitos sensoriais de espaços.

À semelhança da categorização formal, os quadros de referência agregam-se de acordo com afinidades processuais ou funcionais, constituindo uma macro-estrutura da qual depende a evolução do ser humano no mundo e a construção da sua representação, a

realidade. Apesar da extrema mobilidade perceptiva que compreende não apenas o ponto de vista subjectivo sujeito a alterações, como um campo perceptivo constantemente em mutação, o ser humano opera a partir da constância de conceitos estruturais que lhe servem de quadro de referência ou de operação (Mach, 1897). Conforme os teóricos da *Gestalt* de inícios do século XX consideraram, esta constância tende para a unificação e regularização de variações e disparidades dentro de alguns limites<sup>25</sup>. Esta realidade multimodal e subjectivamente construída serve de base à construção conceptual, permitindo desenvolver três tipos de relação de formas, acções, pensamentos ou sensações com esta referência: reais, irreais e com um grau variável de aproximação à realidade<sup>26</sup>. Não existindo uma realidade senão aquela que construímos e sendo esta por vezes não concordante com as sensações que dela temos<sup>27</sup>, o desenho tem contribuído para a clarificação de algumas situações ao materializar os processos sob os quais a visão opera como a perspectiva o demonstra (Loomis, 2003).

Investigações apontam para o facto dos princípios básicos da geometria euclideana serem universais<sup>28</sup>, mas a transposição para contextos tridimensionais comporta variações culturais importantes<sup>29</sup> que assumem relações espaciais urbanas como quadros de referência – o ângulo recto, a vertical e a horizontal e os diferentes pontos de vista que os compreendem. Estas referências são tão fortes que em algumas circunstâncias assumem características formais e espaciais profundamente diferentes daquilo que conceptualmente sabe aplicar-se ao contexto em causa<sup>30</sup>.

### **A natureza do espaço**

A natureza do espaço compreende a análise dos conceitos de espaço no que têm de específico, incidindo nas características que lhe são reconhecidas e que são fundamentais para a presente investigação, constituindo-se como estruturas de reflexão dos capítulos seguintes.

Em termos históricos é relevante o surgimento e desenvolvimento dos conceitos de espaço, dado que aqueles que utilizamos não sendo os mesmos, deles são tributários e em alguns casos com poucas alterações ao longo de séculos de história. Deste modo, esta abordagem da natureza do espaço recorre tanto a períodos históricos remotos, ilustrando a sua evolução, como ao período temporal em estudo.

O conceito de espaço não tem uma abordagem única, imutável e eterna e nunca teve tampouco na história de que há registro. Existem e existiram vários conceitos de espaço e mesmo estes por vezes não o têm como dado adquirido. Embora tal pareça paradoxal, historicamente é uma realidade. O termo *espaço* empregue na actualidade é etimologicamente derivado e muito próximo do termo em latim *spatium* que designa uma extensão espacial (e temporal<sup>31</sup>), sendo posterior aos primeiros conceitos que se lhe referem. Com efeito, as primeiras reflexões sobre a natureza do espaço na filosofia greco-latina não utilizam este ou outro termo semelhante, mas uma multiplicidade de termos porque os conceitos em causa são muito diferentes e referem-se a realidades muito distintas, incidindo embora na natureza do espaço e nas suas características particulares. Concretamente, os termos relativos a espaço (*topos*, *kenon* e *khôra*) são sobretudo contextuais, alterando profundamente o sentido em contextos diferentes<sup>32</sup>.

Em termos gerais, ao espaço têm sido reconhecidas duas naturezas: a absoluta e a relacional. O espaço absoluto é generalista e não particularizado, sendo o resultado e resultando de uma abstracção da realidade. Por seu turno o espaço relacional releva da particularização da realidade, estabelecendo ou reconhecendo conexões entre os seus elementos constituintes. Tanto num caso como no outro, o desenho cumpre importante função não apenas de visualização dos conceitos, como da sua construção, como é o caso do espaço euclideano ou dos mapas mentais. A acrescentar a esta função processual do desenho acabam por reverter em última instância os conceitos de espaço na sua exploração artística, objecto desta investigação.

### **O espaço absoluto**

O espaço absoluto está intimamente relacionado com a sua infinitude, não sendo possível considerar um sem o outro. Na filosofia clássica greco-latina que adoptou diferentes conceitos de espaço topológicos profundamente dependentes de factores fenomenológicos, o espaço absoluto e infinito era uma abstracção inconcebível. Alguns elementos apontam no entanto para o espaço absoluto e infinito, como a autonomização e fragmentação dos componentes do espaço remete para o seu carácter absoluto e infinito como em Platão e nos pitagóricos, enquanto Aristóteles sustentou a infinitude como qualidade inseparável das formas<sup>33</sup>. Séculos mais tarde, Abu Bakr ar-Razi diferindo das correntes filosóficas islâmicas *Falsala* e *Kalâm* que consideravam o

espaço relacionado em diferentes modos com a matéria, postula um espaço infinito e absoluto, no que não teve sequência imediata senão no cristianismo.

A partir da Idade Média o espaço absoluto e infinito teve relação directa com o carácter monoteísta do cristianismo. Existindo um único Deus, ele teria necessariamente que ser ubíquo, sendo o conceito de ubiquidade directamente relacionado com o de infinitude tanto espacial como temporal<sup>34</sup>. O infinito era característica exclusiva de Deus e não extensível a outras realidades, sob pena destas se lhe equipararem e conseqüentemente menorizarem.

Considerando o espaço como infinito e absoluto, Descartes associa-o no entanto à matéria como sua extensão. Este espaço global e globalizante fruto da relação entre as formas e a envolvente que as abarca, conceito de entendimento geral, como o consideraria Pascal, vai-se tornar mais difuso e aberto, mercê de circunstâncias diversas. Estas alterações desenvolvem-se sobretudo em relação à função e posição do observador, que de elemento arbitrariamente disposto torna-se progressivamente parte fundamental na construção do próprio espaço como Newton enunciou<sup>35</sup>. A perda de referências divinas que sustentaram no ocidente durante séculos o carácter absoluto do espaço, veio colocar algumas questões sobre a irredutibilidade deste conceito. Não afectando o carácter absoluto do espaço, os modos da sua apreensão e conceptualização abrem-se à relativização, assumindo-a como parte integrante da relação do homem com o que o rodeia<sup>36</sup>.

### **O espaço relativo**

O espaço relativo nas suas características fenomenológicas e causais constitui os primeiros conceitos estruturados de espaço na filosofia greco-latina de que há registo, compreendendo uma relação muito próxima entre um sujeito e as sensações que este tem no contacto com a realidade quotidiana, dela não se distinguindo claramente nem se distanciando. Incidindo sobre a explicação causal dos fenómenos da realidade no sentido de procurar perceber o modo como esta se apresenta perante nós, as alterações materiais da realidade conduzem a alterações perceptivas e também ocorre o oposto num contexto em que o sujeito pertence e opera em três domínios: o objecto da sensação, o sujeito da sensação e a relação estabelecida entre ambos<sup>37</sup>.

Por esta proximidade fenomenológica, os conceitos de espaço desenvolvidos na antiguidade clássica não possuem qualquer organização estruturada<sup>38</sup>, tratando-se de reflexões sobre uma entidade difusa cuja definição é incipiente, face a algo com existência comprovada, como são as formas palpáveis e terrenas. Neste sentido, são três os aspectos em que o espaço começa a ser definido: o espaço entendido como o lugar (*Topos*) que as formas ocupam; o vazio (*Kenon* e também *Khôra*) que as formas preenchem e finalmente, o elemento que circunda as formas. Estes três aspectos do espaço relevam de uma experiência directa e material em que o conceito se encontra relacionado com a presença ou ausência da matéria num dado contexto, sublinhando as circunstâncias específicas da sua percepção. Constituem, mais que abordagens divergentes, diferentes pontos de vista sobre aspectos de uma relação fenomenológica. Estes conceitos sujeitos naturalmente a mutações e evoluções prevaleceram até à formulação da teoria da relatividade de Einstein, que consubstancia outra abordagem que as teorias de espaço não euclidianas renunciaram. Mesmo actualmente no quotidiano regular a que o espaço euclideo remete e com o qual de um modo aceitável consegue lidar, estas concepções continuam a ser empregues.

### **O espaço como lugar**

O espaço como lugar decorre dos mais fundamentais dados sensoriais na formulação de uma entidade que se presume vasta e difusa em contraste com as formas definidas e limitadas. Tal conceito opera num quadro bidimensional de exclusão ou inclusão de formas e em que a sua deslocação e localização são fundamentais para o espaço criado. Neste sentido, o espaço é onde as formas estão, sendo estas a verdadeira referência do espaço e este destas numa relação equivalente e ambivalente.

O espaço, como relação topológica sensorial e motora é entendido como o somatório de experiências tidas através de formas, e da sua memória, vivência e expectativas (Tuan, 2008). Neste sentido, o espaço experimentado é relativo não apenas a objectos e lugares, com a soma de experiências que encerram, como às áreas que estes definem e que incluem as distâncias entre eles, num todo informal e orgânico.

A natureza deste espaço reside na sua relação com a matéria, mais que em características próprias, sendo assim concebido como distinção face à matéria e simultaneamente tido como matriz da localização desta. Aristóteles deu um contributo

fundamental para o estabelecimento deste conceito de espaço-lugar ao formalizar o espaço imaterial, fornecendo-lhe uma estrutura derivada da percepção, com uma importante relação com as formas volumétricas. Neste sentido abordou o espaço na sua relação com o lugar, considerando-o como a referência contentora de uma forma contida. O termo *topos* a que o espaço-lugar remete na antiguidade clássica é dos relativos ao espaço e lugar aquele que tem uma utilização mais antiga nos registos existentes adquirindo o sentido de *terra, região, chão*<sup>39</sup>.

O conceito de existência e localização de formas como base de uma relação criadora de espaço perdura ainda, embora com algumas alterações de fundo. Referimo-nos à exploração artística e reflexão teórica que o espaço-lugar teve na cultura europeia. Se do ponto de vista filosófico como artístico este conceito de espaço foi durante séculos preterido em favor de um conceito abrangente, imaterial e eterno (o espaço absoluto), o espaço-lugar foi ao longo da história florescendo intermitentemente. Do *Genius loci* romano ao culto que o romantismo lhe votou, é a esta relação ambivalente entre as formas e o espaço que constituindo uma só entidade dela fazem objecto artístico. Para o desenvolvimento e exploração do espaço-lugar, nas Belas Artes foi desde sempre determinante a exploração escultórica do espaço, em que a forma se encontra enquadrada num local específico, sendo impossível desenvolver a leitura de um dos elementos de modo independente da leitura do outro. Para esta exploração e numa dimensão completamente diferente, o desenho desempenhou papel não despidendo ao assumir-se como meio de representação do espaço no espaço. A superação de uma relação dicotómica (e cartesiana) entre o corpo e a mente, assim como a perda das referências absolutas clássicas (Deus sobretudo) conduziu ao renascer do interesse por este conceito no século XX, em particular no último quartel. Merleau-Ponty estabelece neste sentido os fundamentos teóricos para uma construção fenomenológica do espaço colocando a tónica na experiência sensorial e não no aparato (da visão ou neurológico). À visão do espaço preconizada por Descartes de absoluta atemporalidade, objectividade e controlo, abra-se todo um mundo de incertezas. O espaço desenvolve-se com o observador e não à sua frente. O espaço-lugar assume-se como não objectivo, não podendo ser mensurável e homogéneo, nem tampouco podendo ser abstractizado da situação particular que o gera, ou seja da relação entre um sujeito e o que o envolve em circunstâncias determinadas. Este é um espaço com importante componente psicológica

e social, fruto da interacção e acção do sujeito não apenas com o imaterial como também com todos os outros sujeitos.

A partir das últimas décadas do século XX reavivou-se o conceito de espaço-lugar em termos artísticos como renúncia a uma globalização que se afirmou demasiado genérica e imaterial, procurando valorizar as especificidades do particular e material num sentido telúrico<sup>40</sup>. O lugar é fruto da experiência e actividade humanas, assumido como subjectivo e específico.

### **O espaço como vazio**

O espaço como vazio é outro conceito recorrente na filosofia clássica grega, sendo apresentado o termo *vazio* (*Kenon*<sup>41</sup>) como sinónimo de espaço. O vazio é tido como a não-forma e campo de possibilidades não apenas para a localização das formas como para a ocupação que estas fazem do meio em que estão inseridas. Este conceito compreende a mobilidade das formas e a sua localização num contexto mais vasto que aquele contemplado no espaço-lugar pela permeabilidade das formas e sua relação aberta com o espaço.

Os pitagóricos consideraram o espaço como vazio, fornecendo o meio de separação das naturezas dos seres e permitindo a existência dos números<sup>42</sup>. Sendo imaterial na sua constituição, não era possível a sua materialização num sistema tomado essencialmente pela sua abstracção. Ainda que relacionado com a matéria, pelo menos a estrutura desta, este espaço-vazio é relacional na sua conceptualização, como o compreende a abordagem de Platão<sup>43</sup>. Não sendo elemento ideal nem sensível, o espaço (*Khôra*) designa *extensão* seja bidimensional ou tridimensional que é ocupada ou pode ser ocupada (Algra, 1995, p33).

No século IX no *Kalām* (corrente filosófica islâmica dialéctica) são desenvolvidas teorias atomistas de um espaço inter-relacional existindo em função do número e disposição dos átomos e acidentes da natureza e não da substância e propriedades aristotélicas. O espaço compreendido no *Kalām* teve duas abordagens: uma semelhante à natureza dos átomos, segmentada na sua constituição; a outra contínua.

O espaço-vazio abre a possibilidade da consideração das próprias formas como espaço, como consideraram Hasdai Crescas e o seu pupilo Joseph Albo<sup>44</sup> ser o espaço de uma forma o somatório dos lugares das partes em que esta pode ser dividida, tendo que ser

igual ao espaço da forma como todo. O espaço em si seria um contínuo de dimensões infinitas, um vazio imóvel, pronto a receber matéria.

Pascal abordou o espaço-vazio tanto do ponto de vista da ciência, como da filosofia, tendo tido eco em Kirkegaard que considerava o vazio como experiência exclusivamente humana que dava origem à lógica da negação.

Em termos artísticos, o conceito de espaço-vazio foi considerado como campo de potencialidades, na modelação infinita que os meios e os suportes possibilitam. É este o espaço do gesto, o da performance, mas não o da matéria palpável, mesmo que tridimensional. No caso de suportes cujo trabalho artístico se baseie na subtracção de matéria como é o caso da escultura em cantaria, este conceito não é de todo aplicável, sendo-o mais nos casos em que como o barro se fundamente na possibilidade de adição de matéria. No campo bidimensional, seja gráfico, ou pictórico, o suporte vazio apto a receber a acção construtora que se desenvolve sem outros limites que não os do suporte e a possibilidade de actuar livremente sobre o seu espaço, sobrepondo e anulando por vezes o previamente feito foram durante séculos prerrogativa da pintura e do desenho<sup>45</sup>. São exemplo os estudos, *primo pensiero* ou o desenho com múltiplas linhas de contorno como materializações plásticas e gráficas destas potencialidades.

No dealbar do século XX, outra exploração se prenuncia do espaço-vazio. Ao campo de potencialidades, junta-se a materialização de um espaço tão fragmentado quanto as formas que o povoam. A exploração de formas não representativas que se assumem numa abstracção que caminha de mãos dadas com o século, liberta a pintura e o desenho do espaço que antes os haviam condicionado. O contexto espacial não é mais o da realidade, mas o das formas geradas e tomadas enquanto elementos individuais e sobretudo na sua articulação. O carácter sistemático e regular que assumem explorações na segunda metade do século XX e em particular no último quartel, fazem com que o espaço se abra e multiplique pelas formas, que não se estabelecem como referências, mas como elementos constituintes.

### **O espaço circundante**

O espaço circundante releva da relação que as formas estabelecem entre si e com o exterior de que não participam. O espaço circundante assume a forma como um todo uno e cujos limites são determinantes para a sua grandeza. Este conceito foi abordado

por Aristóteles, configurando outra faceta da sua abordagem do espaço-lugar, nomeadamente na sua contextualização. O espaço circundante estabelece uma relação dualista entre a forma e o que a envolve, colocando a ênfase desta relação no que os separa, nomeadamente no limite que em última instância consubstancia as referências dimensionais não apenas do espaço exterior à forma como do espaço no seu interior. Este conceito foi adoptado pela *Falsala*, a corrente filosófica islâmica das ciências naturais com inspiração aristotélica e neo-platónica.

Em termos tridimensionais o espaço circundante é particularmente relevante quando a obra se desenvolve com matéria opaca, compreendendo duas realidades: a interna relativa à forma e a externa relativa ao espaço. Destas duas realidades do espaço distinguem-se o espaço positivo (interno) e o espaço negativo (externo). Este é o quadro constitutivo do contorno, enquanto término visual de uma superfície e início visual de outra superfície, ou fundo. Mercê de um movimento seja da forma ou do observador, este limite é dinâmico e com limites difíceis de definir quando as superfícies das formas não sejam homogêneas volumetricamente. Noutro contexto, o espaço circundante é por natureza definição do desenho de formas. Ao longo da história o contorno tem sido o objecto e objectivo do desenho, sendo neste sentido a linha o elemento estrutural do desenho por excelência (Brusatin, 2002). A linha apresenta vantagens inegáveis na construção de formas no desenho face aos outros elementos estruturais da linguagem gráfica: ponto e mancha. A sua utilização é mais expedita que o primeiro e económica que a segunda. A linha que numa acepção material e quotidiana une e tem no comprimento a sua dimensão característica, expande-se no desenho a outras dimensões e sobretudo divide o espaço. Com efeito, a sua espessura é mensurável e considerada na sua caracterização, assim como em algumas circunstâncias específicas, possui área e mesmo volume. A área é relativa à ocupação que a linha faz do espaço, separando-o em partes diferentes no suporte e constituindo zonas com características bidimensionais. O volume decorre da construção de formas com uma leitura tridimensional.

### **A articulação de conceitos**

A articulação entre o espaço-lugar, espaço-vazio e espaço circundante tem ocorrido com naturalidade por não se excluírem mutuamente. Estes conceitos têm sido empregues no ocidente, recorrente e coerentemente em conjunto em várias instâncias na exploração de

espaços, sejam estes regulares e contínuos, sejam específicos e relacionais. A articulação destes conceitos permite a superação de algumas fronteiras epistemológicas e a superação das dificuldades inerentes aos contextos próprios, nomeadamente dos espaços qualitativos e unificados transitar-se para uns homogêneos, divisíveis e infinitos (Summers, 2003). Permite ainda uma exploração sustentada do particular e do geral mediante o emprego de quadros de referência que baseando-se na relação mínima entre duas formas (e conseqüentemente o espaço que elas compreendem) se amplificam *ad infinitum*. A articulação destes conceitos remete para o carácter relacional do espaço conforme Berkeley e sobretudo Leibniz<sup>46</sup>. O sujeito passa a ser parte integrante desta relação, individualizando o espaço<sup>47</sup>.

O espaço sensorial obtido através da experiência não é métrico porque os sentidos não o são, sendo limitado aos limites da percepção é como ela anisotrópico, com predomínio para a verticalidade. Mesmo o espaço absoluto euclideano deriva da experiência, sendo no entanto depurado, simplificado e idealizado, ampliando *ad aeternum* as suas características finitas, como o considera igualmente Riemann que associa o absoluto com o finito, propondo uma abordagem espacial alternativa à euclideana, como adiante se abordará em pormenor.

Husserl propõe o termo invariante, relacionado com os elementos estáveis da percepção, procurando descrever aqueles que se constituem como referências no pressuposto do Homem como centro e início do conhecimento<sup>48</sup>.

Levinas defende a dependência do espaço a uma hierarquia de relações<sup>49</sup>. Mesmo as noções geométricas surgem a partir da relação que o sujeito estabelece com a matéria, sendo a linha uma simplificação da aresta e o plano simplificação da superfície de formas tridimensionais. Neste sentido, a visão não é nem pode ser transcendente, dada a relação, mesmo que distante tida com o sujeito. Lefebvre rejeitando o isomorfismo do espaço vivencial e daquele construído pela linguagem identifica um espaço social resultante das relações que as várias classes estabelecem entre si e que condicionam sobremaneira o modo como desenvolvem a sua vida. Aquele que seria um espaço uno, segmenta-se e hierarquiza-se em função das relações sociais e do uso que fazem do mesmo.

Em termos artísticos, embora alguns conceitos possam ser importantes e mais explorados em algumas circunstâncias, tem-se assistido ao seu emprego articulado,

podendo coincidir todos numa mesma produção, como em intervenções dos artistas Christo e Jeanne-Claude.

### **O espaço tridimensional e o espaço bidimensional**

Os espaços adimensional e unidimensional no campo artístico são por definição abstrações teóricas. A pintura, o traçado, ou a construção tridimensional de um ponto ou de uma linha envolve sempre um contexto que os ultrapassa, remetendo para outro tipo de explorações a referência dimensional. No caso de um espaço vazio, ou de um ponto, considera-se não estar a ser explorada especificamente nenhuma dimensão, restando como referência dimensional o suporte. Podendo-se considerar o comprimento de uma linha, não é possível prescindir esta do contexto em que existe, envolvendo no mínimo as duas dimensões do suporte, ou caso seja uma linha real, de todo o espaço envolvente. Neste sentido, o comprimento da linha ocorre em função de um suporte sobre o qual se desenvolve e com o qual estabelece relações complexas, não sendo possível senão teoricamente isolar cada um dos elementos deste conjunto. Sendo a linha considerada unidimensional, assume outras características em configurações não rectas, não sendo despreciosa a sua espessura aparente.

O espaço bidimensional como exploração de uma superfície é condição fundamental para a existência da pintura e do desenho nos termos clássicos, através da construção de uma mancha pictórica ou gráfica num suporte. Este é o resultado de uma articulação de recursos materiais e conteúdos expressivos e/ou funcionais, tanto desenvolvidos para o efeito, como tendo noutra finalidade o seu propósito. Independentemente do que em termos formais é desenvolvido, esta construção de espaço depende sempre em última instância, da exploração do suporte e das suas características espaciais. Sendo os suportes característicos da pintura e do desenho marcadamente bidimensionais, a mancha plástica e/ou gráfica que sobre eles é construída prolonga necessariamente estas características.

A pintura ou o desenho – qualquer pintura e qualquer desenho, são por essência bidimensionais, havendo no entanto explorações que mercê de circunstâncias diversas assumem esta característica como fim.

O espaço bidimensional e concomitantemente a transposição para o espaço tridimensional foram formalizados por Euclides, simultaneamente limitando e expandindo as características do espaço. Tornando-o um sistema contínuo e regular, retirou-lhe a ambiguidade e de certo modo a falibilidade da percepção, pressupondo uma inteligibilidade abstracta dos seus princípios. Ao definir as condições da regularidade, este autor espartilhou em termos funcionais um espaço que se abre para o infinito, compreendendo extensões em muito superiores às que a sensibilidade humana poderia apreender, assim como tornou irrelevante a localização do observador dado o carácter homogéneo do espaço.

O espaço euclidiano regularizado, simplificado e abstracto, postulou as três dimensões ainda hoje referenciais e assumiu-se como norma. É também o primeiro a ser explorado sistematicamente através do desenho, sobretudo na sua vertente bidimensional<sup>50</sup>. Com base na geometria euclidiana, foi desenvolvida a geometria descritiva, um meio de desenhar em duas dimensões formas e espaços tridimensionais, para o que foram importantes os contributos de Descartes pela publicação da sua geometria analítica em 1637 e de Desargues em 1639. Com base nos princípios deste último, Pascal, Gaspard Monge e Jean-Victor Poncelet sistematizaram um tipo de geometria que sendo mais vasto e com axiomas próprios tornaram a geometria euclidiana parte da geometria projectiva.

Os fundamentos da geometria euclidiana são expostos nos *Elementos* através de cinco postulados, cabendo ao quinto um papel importante não apenas na estrutura desta geometria, mas também e no decurso da procura da sua fundamentação, no desenvolvimento das geometrias não-euclidianas. O quinto postulado afirma que se a soma de dois ângulos internos adjacentes de um triângulo ou quadrilátero for menor que  $180^\circ$ , então as linhas opostas que formam estes ângulos encontrar-se-ão num ponto do espaço<sup>51</sup>. Este postulado é relativo à concorrência de linhas rectas não paralelas num ponto, ou inversamente, às características do paralelismo de linhas rectas, sendo abordados estes aspectos noutros pontos da mesma obra<sup>52</sup>.

A fundamentação do quinto postulado foi objecto de múltiplas abordagens que conduziram ao enunciado de geometrias não-euclidianas por Gauss, Lobachevsky, Lobyai e Riemann no século XIX. Três tipos de espaço estão compreendidos nestas investigações – o espaço euclidiano, em que a soma dos ângulos de um triângulo é

180°; o espaço hiperbólico em que a soma dos ângulos de um triângulo é maior que 180° e o espaço elíptico e que a soma dos ângulos de um triângulo é menor que 180°. Todos estes espaços são isotrópicos, não sendo no entanto todos correspondentes aos dados que a percepção visual aporta, mais próximos do espaço euclideano mas não exclusivamente<sup>53</sup>. A escolha de um tipo de sistematização de espaço é uma questão de conveniência e convenção, permitindo do modo mais simples compreender e traduzir a realidade. Para este efeito, embora não isenta de falhas, a geometria euclideana abarca de modo suficiente os fenómenos da realidade.

A terceira dimensão em exploração bidimensionais como a pintura e o desenho consubstancializa-se tradicionalmente na sugestão da profundidade, que tem sido o móbil de um número considerável de obras, colocando-se a jusante do desenvolvimento da mancha pictórica e/ou gráfica, pela utilização dos seus recursos para a construção de um espaço que supere as características do suporte em que é realizado. A aquisição de uma terceira dimensão que este tipo de construção de espaço proporciona, tem como meio e finalidade comuns a (re)criação verosímil de uma realidade semelhante aquela em que nos movemos. Este é um dos paradigmas artísticos mais importantes e que tem vindo a ser abordado e desenvolvido incessantemente na produção gráfica desde o Renascimento, readquirindo-se após a Idade Média uma referência real, expandindo-se o espaço e sendo exploradas transposições gráficas de realidades visuais. Trata-se do fundamento da *veduta* renascentista, consagrando a reconstrução da vista que um observador tem de determinadas formas e/ou espaço<sup>54</sup>.

Mediante sistemas definidos como a perspectiva, com o contributo inegável de Brunelleschi, a verosimilhança assumiu-se como objectivo e estrutura na construção do espaço gráfico tornado tridimensional. Neste sentido, Panofsky considera ser mais importante questionar qual a perspectiva explorada em várias circunstâncias, que saber se esta terá sido utilizada (Panofsky,1993). Esta aproximação é fundamental na consideração de uma multiplicidade de abordagens perspécticas e sobretudo tridimensionais, com um conceito comum e características profundamente diferentes. Esta abertura remete para aproximações com regras menos rígidas na construção da verosimilhança do espaço, assumindo a subjectividade e o carácter individual do sujeito no desenho.

O espaço tridimensional é o campo da matéria tangível relevando em termos perceptivos do quotidiano e a ele remetendo e adaptando os seus princípios operativos<sup>55</sup>. Nem sempre no entanto, uma exploração matérica é sinónimo de uma exploração tridimensional, como o demonstra o baixo-relevo, que independentemente da matéria constitutiva, sugere mais que explora a terceira dimensão.

O espaço bidimensional e o espaço tridimensional compreendem a sistematização dos modos como o desenho apropriou, desenvolveu e questionou os conceitos de espaço abordados.

### **Regra e sistema**

A Arte é uma expressão livre cujo comprometimento apenas a obriga para com o seu tempo. Uma exposição no início do século XXI reflecte em parte este século, assim como comporta toda a história que o antecedeu, seja aquela definida e localizável espacial e temporalmente e com autoria conhecida, seja aquela outra mais difusa, que por via do fluir dos tempos fez com que se dissolvesse no que a humanidade é, mas que não se consegue especificar. Uma das principais características da produção artística – a liberdade, permite que sejam exploradas vias muito diversas na abordagem aos conceitos de espaço atrás explicitados. Com efeito, não há um conceito de espaço que se tenha constituído como paradigma artístico no último quartel do século XX e apesar da proximidade temporal, neste recente século XXI, coexistindo até não apenas num mesmo tempo diferentes abordagens, como no limite da fragmentação, numa mesma obra. Esta liberdade de pensamento e acção não é no entanto isenta de regras e sistemas. A regra e o sistema configuram naturezas e modos de relações entre elementos, presentes em todos os âmbitos da criação artística em níveis porventura pouco visíveis, não (apenas) pela sua natureza oculta, mas tantas vezes pela sua massificação e banalização que os tornam pouco acessíveis porque pouco conscientes. A representação de formas é um exemplo desta banalização de um processo complexo que sendo aparentemente simples, depende e funciona mediante regras. Adquirindo frequente conotação negativa no campo da criação artística pela sua limitação à criatividade (Davis, 1999), estes são apenas mais uns instrumentos a serem utilizados com critério, podendo potenciar uma expressão livre como adiante se explicitará.

O termo regra deriva etimologicamente do termo latim *regula*<sup>56</sup>, objecto que serve para verificar a rectidão e para construir rectas mediante um traçado homogéneo e constante, assim como medir a partir de uma referência estável. Do mesmo modo que a régua permite obter uma referência homogénea e constante, assim a regra permite apurar/desenvolver uma homogeneização e constância a partir de uma referência particular. A regra pode ser considerada como uma macro-estrutura que permite organizar algo, tomando-o ou fazendo-o de modo mais metódico e articulado. A regra permite apurar identidades e afinidades, hierarquizando-as em função de diferentes parâmetros e estabelecendo articulações convenientes. Neste sentido e como foi abordado na parte anterior deste trabalho, a regra assume particular relevo no desenvolvimento do ser humano, no estabelecimento de soluções sistémicas susceptíveis de lidar com uma alteração permanente de contextos e interacções que envolvem o sujeito, formas e espaços<sup>57</sup>.

A regra releva necessariamente da pluralidade, ainda que possa ser referente a um único elemento. Neste caso, o elemento tem que compreender diferentes dimensões que ultrapassam o seu carácter unitário, sejam estas dimensões espaciais ou temporais. Nesta pluralidade, a regra é necessariamente mais completa, complexa e genérica que as partes que a compõem, abrangendo o que casuisticamente é difícil lidar ou analisar.

A regra pode ser interna mediante a natureza das articulações estabelecidas entre os elementos de um dado contexto no âmago da estrutura que os une. A regra pode igualmente ser externa, aportada por alguém exterior ao contexto envolvido através do emprego de uma metodologia que permita organizar o todo que se constitui como objecto de trabalho ou de análise<sup>58</sup>. A regra compreende pois a exploração de um princípio que pode ser ontológico e/ou metodológico.

A regra pressupõe o estabelecimento de relações entre os elementos a que diz respeito, seja na sua organização estruturada, seja na valorização ou construção de afinidades dependendo de critérios variados. Do processo de reconhecimento e/ou aplicação da regra pode advir uma generalização que em alguns casos poderá ser excessiva<sup>59</sup>. Esta característica não é necessariamente negativa, desde que devidamente controlada, remetendo para as inúmeras e inegáveis vantagens que a regularização apresenta, em particular a possibilidade de lidar de modo expedito e controlado com dados díspares. Apesar da generalização implícita, a regularização não compreende a neutralidade

metodológica nem a neutralidade dos elementos que congrega. Trata-se da exploração e em alguns casos da sedimentação de um ponto de vista (Gombrich, 1990) com as necessárias consequências que daí advêm.

A regra tem que obedecer a alguns critérios para que seja eficaz, sob pena da sua existência ser posta em causa. Referimo-nos à constância e maleabilidade de codificação. Esta constância e maleabilidade são volúveis, operando em limites difusos que permitem do melhor modo possível normalizar a própria regra e o seu sujeito mediante uma codificação constante independente de variáveis e através da codificação de mobilidades e variações.

A constância na codificação permite lidar com formas e espaços em diferentes circunstâncias, mantendo a coerência ontológica destes.

A independência de variáveis na codificação permite a ausência do próprio sujeito da regra, como sucede no conhecimento espacial susceptível de explorar aquilo que não é visto no momento, como a parte de dentro de uma caixa da qual se tem acesso visual apenas da parte exterior.

A codificação sendo relativa a normalizações de espaços e formas, não os pode aprisionar, reconhecendo-lhes e codificando tanto as mobilidades globais como parciais, como sucede com as formas das nuvens<sup>60</sup>. Esta codificação deverá permitir o reconhecimento e o englobamento de elementos da/na regra mesmo que sujeitos a variações importantes, como sucede com formas quotidianas como cadeiras.

Para uma exploração sustentada da regra na construção de espaço, interessa abordar alguns conceitos operativos que da regra relevam, nomeadamente a ordem, a norma e o sistema.

A ordem materializa uma hierarquia de relações e elementos de um dado conjunto num determinado contexto ou fim.

Podendo ser externa ou interna, a ordem depende para o efeito de algumas circunstâncias específicas, em particular do apuramento de afinidades e diferenças e sobretudo de graus destes. A igualdade de elementos permite apenas desenvolver uma ordenação exterior e arbitrária atinente a critérios que não têm no contexto em análise o seu fundamento. Quanto maior a individualização dos elementos e das suas

características mais fácil será ordená-los mediante critérios tão variados, como em relação ao papel a sua textura, gramagem, cores, dimensões, entre outros.

A norma refere-se ao emprego da regra enquanto modelo padronizado susceptível de ser replicado e através do qual se desenvolvem metodologias e produtos. A utilização da norma tem a sua tónica na produção de algo, cabendo *a posteriori* a verificação do seu cumprimento.

O sistema decorre da organização estruturada da regra num conjunto organizado cujos elementos constituintes são interdependentes tanto no fim a que se destinam como às relações que os unem. O sistema é mais completo e complexo que as partes que o compõem e pressupõe mais que a relação teleológica que as une, uma relação funcional e eficaz, susceptível de superar as diferenças individuais.

## CAPÍTULO II – A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO

Este capítulo é dedicado à análise da construção e alteração de espaço que as obras e a exposição de referência pressupõem, com base nos conceitos identificados anteriormente. Trata-se da parte concernente à contextualização, fundamentação e caracterização específicas do objecto de análise, mediante o estabelecimento de ligações entre a aplicação dos conceitos apurados, como também da identificação de relações entre os elementos que o constituem. Neste sentido, os conteúdos serão abordados de modo progressivamente mais pormenorizado, partindo de aspectos gerais e explorando aspectos particulares numa estrutura que se pretende dialogante.

### **Conceitos da exposição**

Qualquer exposição é um diálogo entre as obras que a constituem e o espaço em que se insere. Independentemente do facto de as obras serem desenvolvidas para um local específico ou não, elas estabelecem sempre uma relação que se consubstancia na sua disposição em locais determinados do espaço, procurando a melhor valorização em função da ideia estrutural – o conceito que orienta a exposição. Naturalmente que obras desenvolvidas para uma circunstância particular procuram explorar desde a sua génese o conceito final, eventualmente podendo lidar com variáveis que noutros contextos seria impossível antecipar<sup>61</sup>.

São dois os conceitos gerais da presente exposição: a participação do espaço expositivo enquanto elemento activo e a construção de uma relação entre o plural e o singular.

O espaço expositivo é o conjunto dos elementos de base sobre os quais toda a exposição se desenvolve – chão, paredes e tecto. Coincidindo normalmente com o espaço arquitectónico ou sendo deste extensão e adaptação para o fim em causa, constitui-se como a estrutura mais fundamental do local de exposições. Sobre esta estrutura são colocadas, suspensas, ou projectadas todas as obras, independentemente do seu conteúdo ou forma. Apesar da sua importância, a este espaço é votado um papel secundário numa exposição (O'Doherty, 1999), consistindo tão simplesmente no suporte dos espaços que se consideram como realmente importantes, os das obras. Foi objectivo desta exposição valorizar este espaço, integrando-o com o das obras.

O segundo conceito geral acima apontado decorre de uma consideração sobre as relações que unem a humanidade enquanto conjunto social. Sendo todo o ser humano um indivíduo, insere-se numa sociedade mediante um conjunto complexo de relações. Estas relações ultrapassam em muito as meramente numéricas, fazendo com que uma sociedade não seja apenas um conjunto de indivíduos, assim como estes não são apenas os constituintes e reflexo de uma sociedade. Um indivíduo é uma unidade tão complexa quanto a sociedade em que se insere, cabendo-lhe responsabilidade pelo destino desta. Independentemente do papel que cada indivíduo desempenhe na sociedade, tem a possibilidade de no âmbito da sua acção desenvolver uma sociedade mais justa, benéfica e produtiva.

As obras presentes numa exposição variam em número entre uma e um número que pela sua extensão possa não ser contabilizado, admitindo-se a finitude do conjunto. Por princípio de composição, quanto menor o número de obras, maior será a sua importância em termos de atenção e percepção visuais e vice-versa. Um número considerável de obras, qualquer que seja o seu teor, admite uma maior dispersão do observador, com a possibilidade de saturação do mesmo face ao conjunto considerado.

Na presente exposição é explorada a relação entre a unidade e o conjunto mediante diferentes articulações. Este trabalho incide o seu objecto de análise nessas articulações que tendo o seu início nos elementos mais reduzidos, se ampliam à obra em que estão com outros inseridos e no limite, na exposição que o conjunto de obras suporta.

### **O espaço do espaço – caracterização**

O espaço que é actualmente o Centro Cultural Adriano Moreira tem uma longa história em que foi assumindo várias funções mormente relacionadas com a educação<sup>62</sup>. Em 1561 foi nele fundado o Colégio da Companhia de Jesus, cessando a sua actividade com a extinção das ordens religiosas em 1759. A partir de 1766 o edifício foi utilizado como Seminário Diocesano até 1853. A partir desta data aqui se estabeleceu intermitentemente o Liceu de Bragança, que mercê das necessidades ocupou simultaneamente outros edifícios da cidade. A escola preparatória Augusto Moreno ocupou estas instalações de 1969 até 1995.

No âmbito do programa POLIS, o edifício foi alvo de uma intervenção profunda que o reabilitou e modernizou, assim como foram construídos novos espaços para as novas valências culturais e educativas que iria desenvolver. Em 2004 foram inaugurados o

Centro Cultural, o Conservatório de Música e a Biblioteca Municipal, pelo Presidente da República Jorge Sampaio.

Em 2010 foi atribuída a designação de Centro Cultural Adriano Moreira, assim como nomeadas as suas duas salas de exposição: a sala Miguel de Cervantes e a sala Luís de Camões.

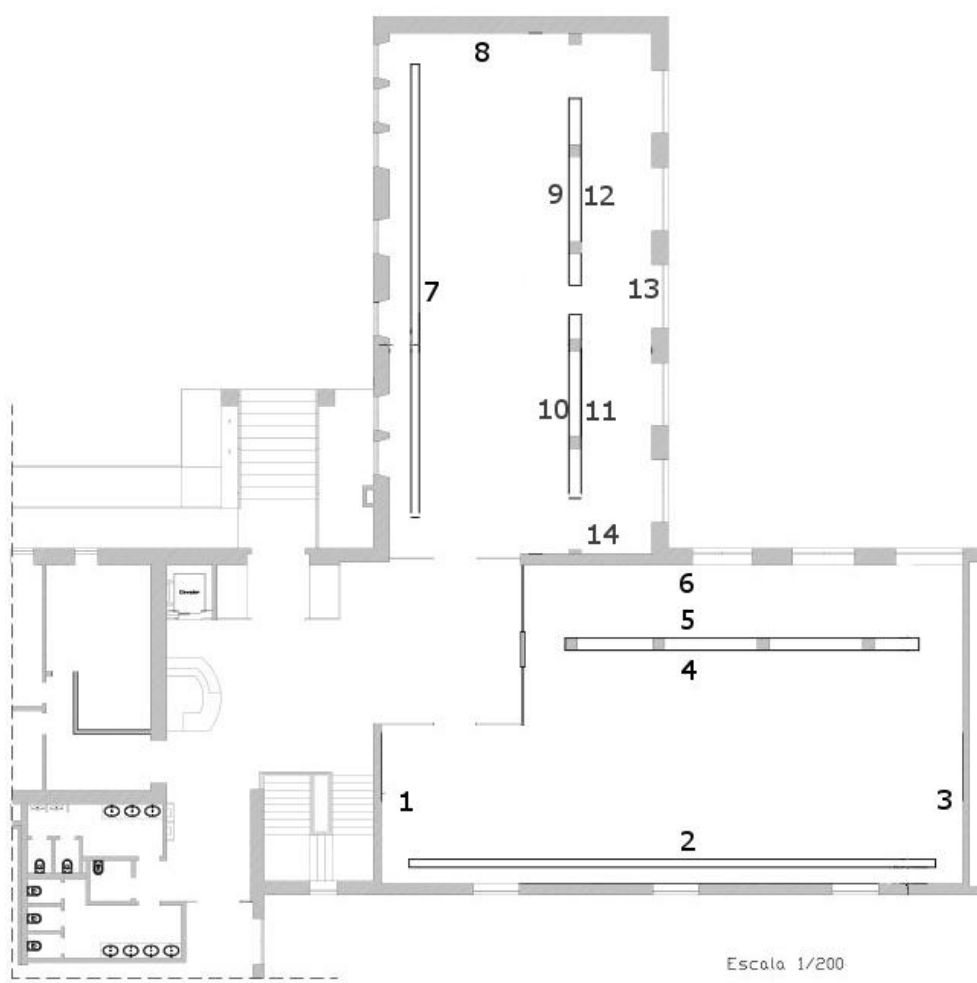


Ilustração 1 - Planta das salas de exposição e numeração das paredes

1-6 Sala Luís de Camões, 7 – 14 Sala Miguel de Cervantes

As duas salas de exposição têm um pé-direito de 2,95m (pelo que na indicação das dimensões esta é omitida), tendo sido adaptadas para a função que desempenham mediante a construção de paredes em gesso cartonado, obtendo deste modo seis paredes por sala e a colocação de calhas de iluminação. Estas estruturas correspondem ao eixo maior dos espaços, ficando as paredes correspondentes ao eixo menor das salas em cantaria. Esta constituição remete a suspensão de obras para as estruturas em gesso

cartonado, dado o carácter expedito da montagem, assim como permitem uma modelação da luz mais homogénea dado as calhas de iluminação lhes serem paralelas.

Estando colocadas as calhas de iluminação a diferentes distâncias das paredes, sendo as diferenças substanciais (dos 30cm aos 280cm), é necessário considerar-se a iluminação casuisticamente e em função de várias condicionantes<sup>63</sup>.

O tecto e as paredes são brancos, sendo reparados e pintados após o término das exposições. O chão é de piso flutuante, tendo rodapés nas paredes de cantaria.

A sala Luís de Camões tem uma área útil total<sup>64</sup> de 200m<sup>2</sup>, sendo as paredes 1 (5m comprimento), 3 (10,5m comprimento) e 6 (16,5m comprimento) em cantaria e as paredes 2 (18,5m comprimento), 4 e 6 (13,5m comprimento) em gesso cartonado. A sala tem seis janelas, sendo que a parede 2 em gesso cartonado se encontra a uma distância reduzida de três, pelo que estas não são visíveis e formam nesse espaço uma zona técnica. As três janelas visíveis confrontam o claustro do edifício, tendo cortinas que permitem bloquear de modo importante a luz. A entrada da sala e remanescente divisão da mesma formando um prolongamento do espaço da entrada do edifício é constituída por elementos envidraçados, que têm as mesmas cortinas que nas janelas.

A sala Luís de Camões é aquela que tem maior área útil de exposição e que apresenta maiores diferenças em termos de distâncias das calhas de iluminação às paredes de gesso cartonado. Esta sala foi objecto do desenvolvimento de trabalhos específicos para as suas características, sejam físicas, como a constituição das paredes em que nalguns casos é indesejável furar, sejam lumínicas do local. Em função dos conceitos atrás enunciados pretendeu-se criar uma unidade plástica, pese embora a exploração de diferentes suportes, meios e técnicas. A unidade plástica que esteve na origem dos trabalhos obrigou a que em termos de espaço, este fosse igualmente unitário, sem as quebras que a sala tem mercê da sua constituição, pelo que foi utilizado exclusivamente o espaço formado pelas paredes 1,2, 3 e 4. Esta é a sala sobre a qual se desenvolve a análise que constitui o presente trabalho, sendo no entanto apresentados elementos referentes à intervenção na segunda sala para contextualização da exposição no seu todo. Esta particularização da análise, conforme atrás foi referido, deve-se ao carácter articulado e uno das obras presentes na sala luís de Camões, enquanto que na sala Miguel de Cervantes o ecletismo é maior.

A sala Miguel de Cervantes tem uma área útil total de 155m<sup>2</sup>, sendo as paredes 7 (14,3m comprimento), 9 (7m comprimento), 10 (8m comprimento), 11 (7m comprimento) e 12 (8m comprimento) em gesso cartonado e as paredes 8 (7m comprimento), 13 (19,3m comprimento) e 14 (5m comprimento) em cantaria. Esta sala tem 7 janelas para a Rua da República, que como na sala anterior, dada a reduzida distância para a parede 7 não são visíveis e formam nesse espaço uma zona técnica e tem 5 janelas que confrontam o claustro, com semelhantes condições de isolamento lumínico que na outra sala. A entrada da sala é constituída por elementos envidraçados que prolongam a parede 14.

A sala Miguel de Cervantes é por natureza mais fragmentada que a sala anterior, graças à divisão da parede de gesso cartonado interior em dois elementos – paredes 9, 10, 11 e 12, assim como pela presença de uma divisão maior da parede exterior 13 pelo maior número de janelas presentes.

Nesta sala optou-se pela exploração de trabalhos com diferenças maiores entre si que as registadas na outra sala, ainda que empregando suportes, meios e técnicas semelhantes, sendo a sua unidade e continuidade proporcionadas não apenas por estes elementos comuns, como também pela disposição. Apesar dos trabalhos constantes desta sala não serem objecto de análise, são parte constituinte da exposição, pelo que são apresentadas imagens em anexo ao corpo de texto deste trabalho.

### **A forma abordada**

As obras constantes da exposição são instalações, ou seja, obras artísticas resultantes da articulação de áreas diferentes numa exploração essencialmente espacial e dinâmica em termos de fruição. Nas quatro instalações desenvolvidas na sala Luís de Camões o espaço é trabalhado através da exploração de uma forma comum que coordena as intervenções. Sendo objectivo principal da exposição e do conjunto das obras que a formam a reflexão sobre o espaço, as formas envolvidas assumem um carácter processual, residindo noutra instância que não nelas próprias a sua fundamentação. Neste sentido é importante a exploração de uma forma regular e elementar que sendo esteticamente significativa e apelativa não se constitua como foco de atenção, mas que permita a convergência do olhar do observador para os aspectos considerados importantes: a valorização do espaço expositivo e as relações existentes entre a unidade e o conjunto na exploração direccionada do espaço. Esta forma compreenderia os

aspectos essenciais atrás enunciados no item *forma*, em particular corresponderia do modo mais inequívoco possível às seis dimensões da representação mental de formas enunciadas por Treisman e Kanwisher (1998). Esta forma seria assim testemunha directa da percepção visual e material que das formas desenvolvemos; seria susceptível de sobre ela ser desenvolvida uma descrição estrutural simples, eficaz e abrangente; não haveria nenhuma dificuldade na sua inclusão numa tipologia formal; assim como sobre ela existir profícuo conhecimento, bem como do ponto de vista emocional não possuir sentidos negativos, privilegiando-se um carácter inerte e por último, não condicionar o ambiente contíguo e exterior. Ainda deveria sem qualquer dificuldade ser objecto de uma percepção irrepreensível do sistema de baixo-nível na categorização estrutural da relação visual das suas partes constituintes, em articulação com o nosso ponto de vista, seja de modo estático, seja dinâmico. Neste quadro, pretendia-se uma forma simples, regular, estruturalmente fundamental, e estável, tanto pela natureza conceptual do trabalho a desenvolver sobre ela, como pela sua construção em diferentes materiais e empregando diferentes processos. Esta forma no entanto teria que possuir arestas para uma organização sequenciada do espaço tanto exterior como interior e para a sua construção regular expedita em diferentes circunstâncias. Este é o campo dos poliedros regulares mais elementares, enunciados na antiguidade grega por Platão (Timeu). Destes poliedros, aqueles que seriam susceptíveis de constituir a base desta exploração seriam o tetraedro e o cubo. O octaedro, dodecaedro e icosaedro, sendo regulares, apresentam uma complexidade formal que não é conforme aos princípios enunciados anteriormente. Outro poliedro entendeu-se adicionar: o paralelepípedo rectângulo, por ser uma forma estável no seu eixo maior, assim como de construção tão simples quanto o cubo<sup>65</sup>.

O tetraedro regular cujas faces são triângulos equiláteros é a forma tridimensional regular mais simples com as características apontadas, mas apresenta três características indesejáveis para a exploração que se pretende desenvolver: a agressividade, a perspectiva e a afinidade dos seus componentes. Esta forma é constituída por ângulos agudos possuindo pelo facto uma agressividade física e visual considerável. Esta pirâmide em particular desenvolvida nos sistemas perspécticos abordados é dificilmente reconhecida como tal, pela sua constituição mínima e pela raridade da sua presença no quotidiano em contextos visuais semelhantes. Por último, a afinidade dos elementos que

a formam é relacional e não visual, ou seja, a regularidade de ângulos e distâncias tem uma correspondência visual mais difícil que a sua verificação métrica.

O paralelepípedo rectângulo é uma forma extremamente comum na sociedade actual, seja pela sua exploração formal fáctica em objectos variados, seja por se constituir como uma forma geométrica em que formas comuns podem ser inscritas. A sua exploração em perspectiva não apresenta as dificuldades de reconhecimento da pirâmide regular, tendo no entanto uma particularidade que a torna inconveniente para a constituição enquanto forma estrutural decorrente da sua constituição, no caso a diferença de dimensão de faces. A diferença de dimensões das faces do paralelepípedo através da exploração nos sistemas de perspectiva adoptados confere-lhe um ritmo também ele diferenciado, o que em associação com outras formas semelhantes lhe dá uma importância visual superior ao pretendido.

O cubo é um poliedro cuja constituição regular assenta sobre a igualdade de ângulos rectos e das dimensões das faces, que ocorrendo noutras formas geométricas o diferenciam das apontadas. Os seus ângulos rectos e concomitantemente o paralelismo e perpendicularidade das faces diferenciam-no do tetraedro regular, enquanto a igualdade de dimensões o distinguem do paralelepípedo rectângulo. Possuindo as vantagens destes, não partilha os inconvenientes circunstanciais.

Após a construção de protótipos das formas acima identificadas para averiguação das vantagens e desvantagens para os fins em causa, foi seleccionado o cubo por se constituir como unidade mais estável e regular tanto materialmente como visualmente. A sua constituição permite que a sua direcção possa ser alterada sem que tal modifique as condições da sua percepção em que a consideração de uma base ou de um topo são extremamente maleáveis. Outro tanto não sucede no paralelepípedo rectângulo, em que o eixo da dimensão maior assume protagonismo face ao eixo menor e uma rotação da forma faz com que os eixos e consequentemente a forma no seu todo assumam diferentes direcções. No caso do tetraedro regular, consoante a posição que a forma adopte no espaço face ao observador, um dos vértices pode destacar-se dos demais assumindo-se como O vértice da pirâmide, assegurando-lhe uma direcção. Tal sucede pelo facto de a forma se constituir através de faces triangulares conferindo-lhe a nossa

percepção e entendimento formais uma direcção, apesar de no caso do tetraedro regular a consideração de uma base e de um topo serem meramente conjunturais.

O cubo possui vasto campo de características distintivas, começando pelo facto das suas faces serem quadrados, outorgando-lhe as características destes, nomeadamente a estabilidade compositiva, ou a anisotropia. O quadrado tem associado todo um conjunto de conteúdos simbólicos, relacionados com o número quatro e suas divisões, como as quatro estações do ano, as quatro etapas da vida ou os quatro elementos. No Hinduísmo e na filosofia tradicional chinesa o quadrado é símbolo da terra e como tal, do feminino. (Cirlot, 1971). O quadrado enquanto símbolo da terra tem antiga transposição para o cubo, conforme identifica Platão (Timeu), através da estabilidade que caracteriza este poliedro. O cubo na civilização Maia era entendido como símbolo do universo visível (Bernal e Easby, 1973) e foi a forma adoptada para a Caaba, construção de reverência para o Islamismo. É uma forma significativa em vários aspectos da vida humana no campo simbólico e filosófico, como sucede na Maçonaria (Oliver, 2003).

O cubo é uma forma recorrente na vida humana desde há milhares de anos, como o comprovam objectos com diferentes funções, como torques pré-históricos, ou arcas medievais. A sua exploração artística autónoma necessitou da imprescindível ascensão das formas geométricas puras ao campo estético, num percurso que coincidiu com aquele que em termos artísticos o século XX estabeleceu. A valorização de formas não directamente relacionadas com a realidade no âmbito do Cubismo, ou do Construtivismo, foi assumida na sua plenitude sobretudo no Minimalismo, nomeadamente nas obras de artistas como Donald Judd ou Sol Lewitt<sup>66</sup>. O cubo é explorado já não como sugestão de uma tridimensionalidade que tem as suas origens no que constrói o próprio conceito de imagem – o seu carácter especular, de dupla apresentação de uma realidade quer lhe antecede, mas na apresentação da própria realidade modelada de acordo com o conceito que a gera. Neste sentido, a realidade que o cubo materializa é depurada nas suas componentes mais significativas porque estruturais e não casuísticas. O cubo assume foros de representatividade do carácter serial e sistemático das formas exploradas, como síntese das formas particulares que somos e nos envolvem (Battcock, 1995).

## **A exploração do cubo**

A exploração do cubo processa-se através de dois modos estruturais da linguagem plástica: as três dimensões e as duas dimensões do suporte.

Enquanto exploração tridimensional, o cubo foi construído em duas das instalações da exposição mediante dois processos diferentes: a modelação de uma base e a planificação da sua forma numa superfície, conforme foi explicitado anteriormente. Possuindo ambas as explorações as mesmas dimensões, assumem diferentes expressões consoante o material empregue e o processo utilizado para a sua feitura.

A exploração dos suportes bidimensionais, que assim permanecem após a intervenção, apela à sugestão da tridimensionalidade mediante a exploração de processos dedicados que têm vindo a ser desenvolvidos nas Artes Visuais, em particular naquelas em que mais se apela à leitura da terceira dimensão efectivamente ausente – o Desenho e a Pintura. Nesse sentido foram abordados os seguintes processos: Exploração de formas; Direcção; Enquadramento; Sobreposição; Diferenciação de dimensões; Sombras e Perspectiva Linear. Tratando-se de formas simples e de relações simplificadas, outros processos, como a refacção, ou a diferenciação de pormenorização não foram abordados.

A exploração de formas refere-se à circunstância da sugestão de espaços se encontrar intimamente relacionada com as formas que na experiência quotidiana todos os observadores vêem e constituem a sua experiência visual. Todas as formas são avaliadas e percebidas conjuntamente, existindo em função de um contexto formado por outras formas que permitem ao observador comparar e estabelecer parâmetros espaciais. Por este motivo, em princípio é mais simples traduzir relações espaciais complexas através de formas reconhecíveis, que através de formas desconhecidas ou que não têm dimensões definidas. Neste sentido, no amplo leque de possibilidades que nas Artes Visuais existe, dois extremos são possíveis de definir: as formas abstractas e as formas com uma relação extremamente próxima à sua referência. As formas abstractas são aquelas que não encontram na experiência e na sensibilização do observador correspondência formal, ainda que o possam ter, seja parcialmente como na globalidade.

As formas próximas do seu referente são aquelas que com um elevado grau de iconicidade (Villafañe, 2006) se prestam a substituí-lo na mais pura acepção da representação, enquanto dupla apresentação de uma forma.

A forma do cubo encontra-se no meio desta ampla panóplia de relação com a realidade, por se constituir como forma abstracta no sentido de não ter no quotidiano referência formal com a qual se possa estabelecer uma relação directa, como sucede no caso da figura humana. Por outro lado, a sua forma é reconhecível e possui características susceptíveis de serem tomadas como referência para uma sua exploração espacial.

A direcção das formas refere-se num contexto tridimensional aos dados resultantes da relação entre o ponto de vista de um observador e as formas e espaços de um dado contexto visual. Um cubo pode ser visto de frente a uma das faces, o que origina a visão de um quadrado. Sendo esta vista tão correcta quanto aquela decorrente de uma perspectiva, comporta um menor número de informações específicas da forma em causa. Privilegiando-se a leitura do cubo enquanto forma tridimensional, não há nenhuma vista de frente, apresentando todas as construções do cubo uma direcção oblíqua ao observador. Deste modo são construídas duas ou três faces, sugerindo a profundidade do cubo.

O enquadramento justifica e reforça o carácter tridimensional de uma forma que na sua constituição material o não é. Ainda que a representação em perspectiva possa ser correcta, caso o seu enquadramento no espaço envolvente não seja, dificulta ou mesmo anula a sua leitura como forma tridimensional.

Nas duas instalações em que a forma tridimensional é sugerida, o enquadramento é trabalhado de modos diferentes. Na parede 3 toda a envolvente arquitectónica enquadra o cubo enquanto unidade e sobretudo enquanto conjunto visual. A centralidade da mancha cromática faz com que o observador não disperse a sua atenção, como sucede nas outras instalações da sala.

Na parede 4 existem dois níveis de enquadramento: o particular e o global. Cada elemento em acetato enquadra o cubo representado, sendo empregue um enquadramento centralizado na maioria dos casos. Sendo previsível, este tipo de enquadramento é extremamente eficaz na cativação do olhar do observador. O enquadramento global

processa-se nas circunstâncias acima descritas na caracterização da instalação, em que os elementos arquitectónicos o relacionam e limitam.

A sobreposição é um dos mais elementares processos de sugestão da tridimensionalidade pelo facto de quando ocorre, se depreender que se um elemento não é de todo visível, tal se deve ao facto de estar atrás de um outro e por conseguinte, mais longe do observador.

A sobreposição advém da relação de três variáveis que convergem na ocultação visual parcial ou total de formas e espaços por via da sua posição, distância e dimensão face ao observador. Estas três variáveis cooperam para uma leitura sequenciada do espaço, em que uma posição coincidente relativamente ao observador, assim como distâncias reduzidas entre os elementos do contexto visual, ou dimensões próximas podem mesmo conduzir à coincidência visual de formas e espaços.

A sobreposição como processo controlado de sugestão de tridimensionalidade, pode ser extremamente eficaz na indicação de profundidades, em associação com outros processos como a exploração de formas.

Como meio de designação das formas envolvidas neste processo de sugestão da profundidade e como orientação no espaço, adoptou-se uma nomenclatura semelhante à utilizada nas artes cénicas para recursos análogos. Deste modo, as formas que compreendam um conjunto unitário que se desenvolva perpendicularmente ao observador são designadas por planos, sendo o primeiro aquele que se encontra mais próximo do observador, o segundo o que se lhe segue e assim consecutivamente até ao último, o mais distante.

Na parede 3 é explorada a sobreposição dos cubos como meio de sugestão da tridimensionalidade mediante a organização articulada de um espaço em profundidade que objectivamente não existe.

Na parede 4 a sobreposição é explorada de modo diferente, cooperando sobretudo em termos de leitura da multiplicidade dos elementos que compõem a instalação.

A diferenciação de dimensões é relativa ao facto de em contexto quotidiano corrente formas semelhantes apresentarem diferenças perceptivas relevantes em termos de dimensões consoante a distância a que se encontram do observador. Quanto maior a distância, menor a dimensão numa razão inversamente proporcional<sup>67</sup>. Tal ocorre em

todo o campo visual, sendo mais significativo em formas e espaços com dimensões e distâncias significativas face ao observador.

Nas instalações em causa, a diferenciação de dimensões é explorada na representação em perspectiva dos cubos, quando empregue o sistema de projecção central adiante abordado.

A sombra é decorrente da projecção de luz sobre formas, sendo resultante do obstáculo que a forma ou parte dela representam relativamente à fonte de luz. A sombra é visível se projectada sobre um fundo material, podendo ser de dois tipos: a sombra própria ou projectada. A sombra própria corresponde àquela projectada por um corpo na sua superfície, enquanto a projectada é-o sobre uma superfície ou corpos externos.

Os cubos representados na parede 4 compreendem exclusivamente o desenho de sombras próprias, dado que as sombras projectadas o são realmente sobre a parede. A sugestão de sombra é um elemento simples mas eficaz de materialização de um desenho que de outro modo seria puramente linear.

A perspectiva linear compreende um conjunto de processos articulados que sistematizam dados da percepção visual e os conformam para uma utilização direccionada e autónoma. Neste sentido a perspectiva é muito mais vasta que uma mera exploração linear de espaços e formas, compreendendo entre outras, explorações cromáticas e lumínicas que ultrapassam com frequência a acepção mais geral do termo (Dunning, 1991). No entanto, é esta acepção geral que comporta uma importância estrutural por se constituir enquanto base de todas as outras explorações, que de um modo mais ou menos secundário se vão desenvolvendo sobre um corpo estruturado e regrado. Por esta importância estrutural, a perspectiva linear é aqui abordada especificamente, demarcando-a de outros sistemas de construção de espaço, pelas suas características distintivas e pelo âmbito de aplicação. A sua constituição permite lidar de modo expedito e controlado com variáveis que de outra maneira seriam difíceis de organizar e conjugar, oferecendo um meio sistémico de articulação e materialização de um mundo verosímil. Ainda que esta verosimilhança não corresponda *ipso facto* ao modo como vemos, tão eficazes se mostraram os princípios enunciados na Renascença, que ainda hoje são aplicados. A sua expressão é de tal ordem que a perspectiva foi adoptada globalmente como meio de re-construção de espaços e formas, partindo do

Ocidente Europeu para todo o mundo, sendo adoptada por culturas que conceptualmente eram estranhas aos seus princípios<sup>68</sup>.

São duas as funções principais da perspectiva: proporcionar uma estrutura de construção de espaços e formas e através dessa mesma estrutura, comunicá-las eficazmente a outrem. Não é objectivo da perspectiva a tradução da realidade visualmente perceptível mas a re-construção de uma realidade ainda que tributária da perceptível segundo os seus próprios termos (Garcia-Salgado, 2003). Trata-se pois de uma realidade que corresponde aos termos e natureza deste sistema, ou seja, fundamentalmente regular, ortogonal e linear.

A perspectiva compreende uma articulação e domínio de três conjuntos de relações de formas e espaços: lugares, direcções e distâncias.

Conforme referido anteriormente, foram empregues dois sistemas de perspectiva: sistema de projecção paralela ortogonal e sistema de projecção central (Canotilho, 2005), embora a abordagem destes sistemas corresponda a características genéricas pelo que adiante se explicita. São abordados dois tipos de perspectiva paralela: a perspectiva dimétrica e a perspectiva trimétrica. No sistema de projecção central os cubos possuem uma direcção oblíqua em relação ao observador.

A exploração das perspectivas processou-se em desenhos à mão levantada procurando obter deste modo o melhor de dois mundos. A verosimilhança que a perspectiva oferece e a expressão livre que um desenho não dependente dos meios auxiliares de traçado rigoroso como réguas e/ou esquadros permite. Assume-se a falta de rigor na exploração das perspectivas decorrente deste facto.

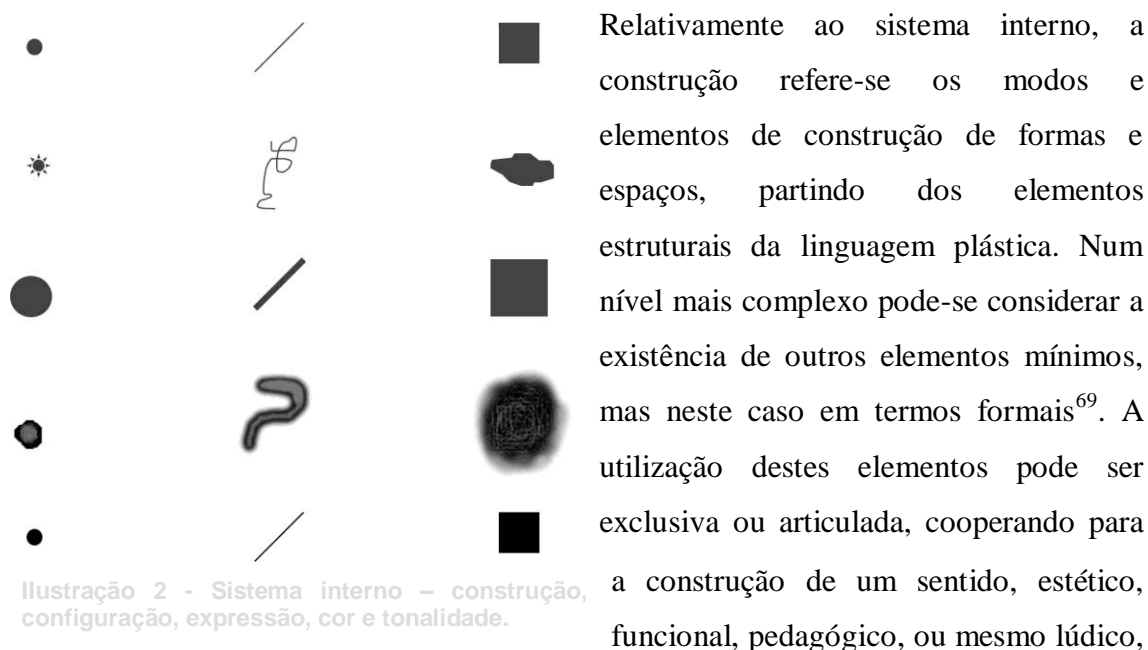
### **Sistematização das obras**

A abordagem que se vai proceder na análise das obras que constituem a exposição desenvolve-se de modo integrado considerando dois sistemas de caracterização e relação dos seus elementos constituintes: o sistema interno e o sistema relacional.

O sistema interno é relativo à natureza das características constitutivas de formas e espaços no que têm de específico e singular. São componentes do sistema interno: a construção, a configuração, a dimensão, a expressão, a cor e tonalidade e a relação.

O sistema relacional é referente a relações estabelecidas no e com o espaço, tanto reportando a formas e espaços unitários como compostos e/ou múltiplos, atentando-se à natureza das relações entre os diversos elementos.

São componentes do sistema relacional a quantidade, a localização, a disposição, a direcção, a distância, a proporção, a saturação e a cor/tonalidade.



entre outros, do acto artístico.

A configuração é a circunscrição de uma identidade através da atribuição ou do reconhecimento de características próprias que elevam e distinguem um elemento dos restantes e de um fundo. A atribuição ou o reconhecimento de características próprias a uma configuração ocorrem numa série de processos de percepção, análise e produção de estímulos que não têm na sua grande maioria uma componente cognoscível.

A dimensão refere-se ao espaço que é ocupado por formas ou pelo próprio espaço. A sua quantificação e normalização têm sido objecto de debate aceso nos últimos séculos, coexistindo variadas referências, inclusive na actualidade. A fundamentação da dimensão está na medida, que pressupõe a utilização de uma referência e a sua comparação com o que se pretende medir, numa articulação de conceitos que Piaget apontou como: conservação de dimensão, mudança de posição, sistema coordenado e subdivisão<sup>70</sup>. Estes conceitos operam uma abstracção da realidade em função da operação que se pretende realizar. A medida de algo subentende a conservação de dimensões de formas ou de partes delas em contextos diferenciados dos percebidos, assim como o emprego de um sistema coordenado a partir do qual se desenvolva a análise do conjunto em apreço (Smock, 1976, p72). Por norma a indicação das dimensões de elementos tridimensionais refere-se à altura, largura e profundidade,

anulando-se esta última no caso de explorações bidimensionais na não consideração de profundidade e/ou espessura.

A cor e a tonalidade relevam das suas características constitutivas: o matiz, a saturação e o brilho.

A expressão é o conjunto de elementos distintivos susceptíveis de caracterizarem a constituição individual de espaços e formas.

Referentemente ao sistema relacional, a quantidade é uma relação numérica em que os elementos de um dado sistema são contabilizados em função de um dado quadro de referência, como sucede com os pixéis que compõem um ecrã, cuja quantidade é determinante para a construção eficaz de espaços e formas.

A localização reporta-se à relação espacial existente entre o/os elemento/s e o suporte no sentido de uma especificação do local em que ocorrem. Sendo tributário do conceito de espaço-lugar, a localização pode-se traduzir plasticamente e graficamente quando em suportes bidimensionais, numa referência a dois eixos coordenados e quando em suportes tridimensionais, nos três eixos cartesianos.

A distância é relativa à relação espacial quantificada, seja entre elementos, seja entre elementos e o espaço, reportando-se a referências normalizadas.

A saturação de formas é relativa ao espaço existente entre estas, sendo passível de medida. Quanto menos espaço exista entre formas e conseqüentemente menor distância, maior a saturação.

A disposição é referente à localização relacional dos vários elementos de uma composição, tanto entre eles, como em função do suporte. A disposição pode considerar-se regular constante, regular variável, irregular, ou mista. Uma disposição regular constante pressupõe a obediência e manutenção de uma regra ao longo de toda a exploração. Uma disposição regular variável ocorre quando a regra que coordena a disposição de formas e espaços sofre alguma variação organizada. Numa disposição irregular não é identificada nenhuma regra. Numa disposição mista ocorrem duas ou mais disposições de elementos.

A direcção consubstancia uma orientação da percepção das formas de acordo com uma progressão no espaço, em articulação com a experiência visual do observador. Na cultura ocidental, a leitura de textos e também a das imagens processa-se da esquerda para a direita e de cima para baixo. Tendo consciência destas características e

percebidas as suas potencialidades, é possível condicionar a recepção da forma ou de partes dela. A direcção de formas é resultado de uma articulação entre as características da forma e elementos exteriores que condicionam a nossa percepção e experiência das formas, sendo os principais elementos externos que fundamentam a recepção e contextualização de formas as direcções vertical e horizontal.

Em relação a formas simples, a direcção é a da dimensão preponderante, como no caso de linhas, ou de rectângulos. Quando na presença de formas complexas ou compostas, a direcção é assumida como o conjunto perceptivamente relevante dos elementos característicos da forma. No caso de um quadrado cujos lados são verticais e a base e o topo horizontais, a igualdade de dimensões teoricamente conferiria igual direcção à horizontal e à vertical, sucedendo no entanto que esta forma é lida como estando na vertical. Tal sucede através da anisotropia na sua percepção (leitura da vertical como maior que a horizontal). Caso o quadrado esteja oblíquo relativamente ao espaço, perde-se a percepção deste efeito. Existem formas que pelas suas características e isoladamente não lhes é atribuída qualquer direcção como um círculo com uma superfície homogénea.

A proporção é uma relação perceptiva entre diferentes elementos de um todo, quer isoladamente, quer em conjunto, consistindo no estabelecimento de duas relações, sendo o propósito da sua utilização primariamente definir questões de escala entre os elementos de um sistema e secundariamente estabelecer relações harmoniosas e apelativas e proporcionar uma execução normalizada.

A cor/tonalidade relevam neste caso de uma relação existente entre os vários elementos do sistema, podendo alterar os dados de cada constituinte individual.

### **Cubos – parede 1**

Instalação constituída por película de polietileno (acetato), poliamida (nylon), uma liga metálica com ferro (alfinetes), as paredes e tecto que envolvem o conjunto e um projector.



Ilustração 3 - Três cubos e sombras projectadas na parede

A configuração dos elementos que constituem a instalação é cúbica, sendo a sua construção realizada mediante a planificação de dois cubos numa folha A4 de acetato transparente, corte e quinagem de arestas, com união através de dois vértices com fio de nylon e suspensão com o mesmo fio de um destes vértices em alfinetes presos ao tecto. Cada um dos cubos tem lados de 4cm, existindo no entanto folgas entre as arestas dada a união mínima entre os elementos que fecham o cubo.

Sendo os constituintes de cada um dos elementos da instalação transparentes e a sua sobreposição em termos cromáticos e tonais negligenciável, cada um dos cubos é também transparente, assim como a sua suspensão. Dada a construção regrada do cubo e apesar das variações que a sua configuração pode apresentar ao nível da coincidência das arestas pelo reduzido número de pontos de união do cubo planificado, a expressão de cada peça é globalmente regular.



Ilustração 4 - Vista da entrada da sala

A instalação ocupa um espaço total de cerca de 2,5X4X1,5m, compreendendo a dispersão máxima das 40 peças que a constituem. A localização de cada um dos cubos nos três eixos cartesianos é aquela que permite uma relação óptima com os outros no sentido de uma

complementaridade e não sobreposição. A altura de cada cubo oscila entre 60cm e

2,10m, o afastamento da parede 1 entre 20cm e 1,7m e o afastamento da parede 2 entre 20cm e 4m, sendo a distância mínima entre cubos de 30cm.

A disposição de cada cubo em relação aos que o circundam não obedece a uma regra determinada no sentido de uma regularidade métrica, comportando no conjunto uma saturação mais importante na parte esquerda da instalação, fragmentando-se e isolando-se mais os cubos quanto mais se tome a direita. Em termos de direcção, parcelarmente



Ilustração 5 - Instalação vista de frente para a parede

cada cubo está suspenso por uma aresta, que implica que esta seja o ponto mais alto da sua localização e consequentemente que adopte uma direcção oblíqua em relação aos quatro planos que definem e limitam o espaço (duas paredes, tecto e chão). A direcção dos limites da instalação, mercê da sua disposição e saturação é ascendente da direita para a esquerda na parte superior e

descendente da direita para a esquerda na parte inferior.

A instalação é iluminada directamente por apenas um projector o que permite a projecção de uma sombra única de cada peça na parede 1, multiplicando para o dobro o número de formas visíveis. Sendo todos os cubos iguais nas suas dimensões constituintes, a sua diferente distância em relação à fonte de luz faz com que as sombras projectadas tenham diferentes escalas. Ainda por efeito da iluminação consegue-se um interessante jogo de alternância/simultaneidade de percepção entre a transparência do acetato e a homogeneidade da sombra. A cor da instalação é aquela originária da cor da parede e da lâmpada empregue no projector, conforme é visível na fotografia da mesma.

## Cubos – parede 2

Instalação constituída por poliestireno expandido (esferovite), uma liga metálica com ferro (alfinetes), a parede sobre a qual a instalação se desenvolve e treze projectores.

A configuração dos elementos que constituem a instalação é cúbica, sendo a sua construção realizada através do seccionamento a quente de placas de esferovite (50X100X5cm) de modo a obter cubos com 5 cm de lado e posterior suspensão na parede pela inserção dos cubos em alfinetes previamente colocados.

Cada cubo é branco, sendo visível a textura característica do material que o constitui,



Ilustração 4 - Cubo com a textura característica do material constituinte

num aglomerado de pontos com dimensões variáveis e grande saturação. O processo de construção dos cubos permite que apesar de uma regularidade das suas faces, esta não impeça a presença textural ainda que residual destes pontos, importante numa

observação próxima e como modo de modelação da luz.

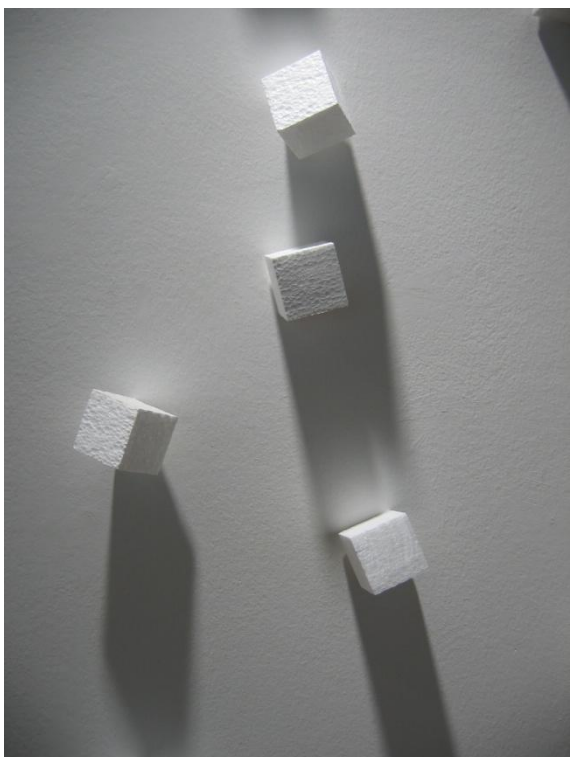


Ilustração 5 - Disposição, direcção e sombra

A instalação constituída por 472 cubos ocupa um espaço total de 2,85X20m, correspondendo virtualmente a toda a extensão da parede 2. Por via da suspensão dos cubos se processar mediante alfinetes espetados na parede, a distância dos cubos em relação a esta não é significativa, ficando na maioria em contacto directo com a parede, de modo a que os alfinetes não sejam visíveis. A distância entre cubos é variável, num mínimo de 5cm e a máxima entre cubos contíguos de 70cm, sendo a localização de cada cubo determinada pela sua relação com o espaço envolvente da

parede e dos cubos adjacentes. A disposição do conjunto dos cubos é irregular por não respeitar voluntariamente e conscientemente uma regra constante. A saturação dos cubos tem diferenças consideráveis ao longo da extensa área em que a instalação se desenvolve, registando-se uma menor saturação nos limites da parede, em particular nas margens laterais.



Ilustração 6 – Vista de frente para a parede

Em termos de direcção, cada cubo assume diferentes orientações relativamente aos cubos adjacentes e à parede, tendo faces paralelas (e perpendiculares) a esta ou oblíquas com diferentes graus de inclinação. À semelhança da localização de cada cubo, procurou-se um justo equilíbrio entre a diferenciação do singular e a homogeneidade do plural.

A iluminação é um factor importantíssimo na construção/exposição de obras artísticas. Não apenas a sua

percepção é apenas possível em condições lumínicas óptimas, como a

obtenção de efeitos específicos depende de uma modelação eficaz da fonte de luz e da localização dos trabalhos em relação a esta. Nesta instalação a luz assume uma importância que excede a mera percepção dos seus elementos constituintes. A modelação correcta da luz permite que a instalação “viva” mediante o realce dos cubos, das suas posições e da sua distribuição no espaço. Caso tal efeito não seja obtido, corre-se o risco de ser anulada através da sua homogeneização, dadas as afinidades dos seus constituintes.

Pelas características dos elementos constituintes da instalação, em particular a distância



Ilustração 7 - Vista da globalidade da instalação

que registam face à parede em que estão suportados, a iluminação é um factor crucial para que através das diferentes direcções dos cubos, estes projectem diferentes sombras e em articulação com a sua disposição, seja possível criar ritmos visuais cativantes. A instalação é iluminada directamente por treze projectores distanciados cerca de 1m. A

calha de iluminação dista apenas 30 cm da parede, o que implica necessariamente que sendo a iluminação predominante desta referência, seja projectada uma sombra longa dos elementos colocados sobre a parede. A circunstância da iluminação ser muito próxima da parede promove diferenças substantivas em termos lumínicos e consequentemente cromáticos e tonais da instalação. As sombras presentes são muito saturadas e definidas, assim como a iluminação é muito definida nos seus limites, por via das características dos projectores e lâmpadas empregues.

### Cubos – parede 3

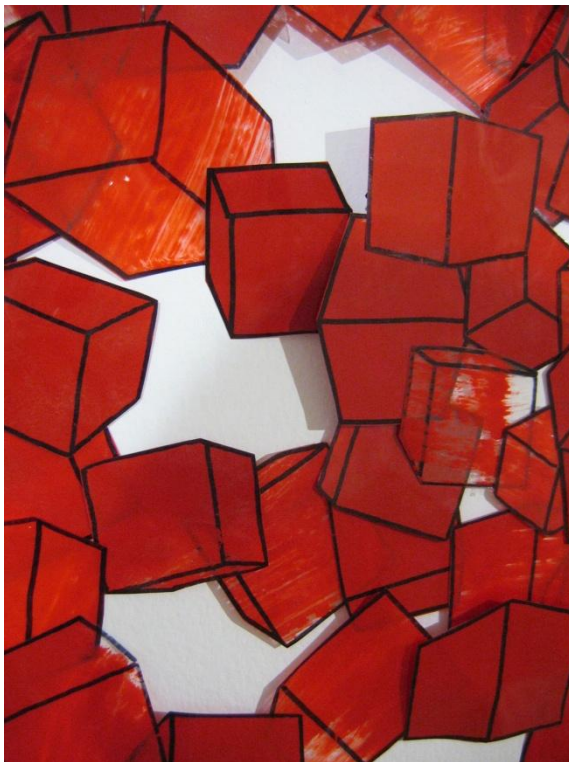


Ilustração 8 - Pormenor

Instalação constituída por película de polietileno (acetato), esmalte sintético uretanado e anticorrosivo, tinta permanente aplicada com caneta, fita-cola, a parede onde se desenvolve e dois projectores.

A configuração estrutural e bidimensional dos elementos que compreendem o conjunto da instalação é poligonal. Tal configuração é decorrente da sugestão tridimensional de cubos com diferentes dimensões e em diferentes perspectivas que comportam necessariamente diferentes limites e configurações. A direcção destes cubos

em relação ao observador é oblíqua, sendo fundamentalmente empregues dois sistemas perspécticos: sistema de projecção paralela ortogonal e sistema de projecção central (Canotilho, 2005), permitindo na maioria a existência de três faces e em menor medida, de duas faces. Por via dos dois sistemas de perspectiva empregues, as arestas desenvolvem entre si diferentes ângulos, sejam paralelos no primeiro, sejam convergentes no segundo.

A construção dos elementos estruturais da instalação desenvolve-se em etapas sequenciais através da pintura com trincha sobre uma das faces de folhas A4 de acetato com tinta de esmalte sintético uretanado e anticorrosivo vermelho de elevado poder de

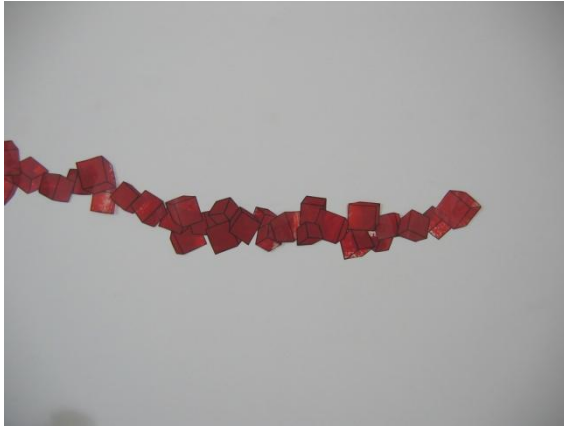


Ilustração 9- Pormenor da construção modular

através de fita-cola.

A dimensão de cada elemento oscila entre 3X3cm e 8X8cm, sendo a média em dimensões aproximadas a 5X5cm.



Ilustração 11- Pormenor da construção modular

sua presença é diferente em todos os elementos pela exploração voluntária de diferentes expressões de superfície. Tal permite que alguns elementos tenham um preenchimento



Ilustração 10- Pormenor da construção modular

adesão e maleabilidade; o desenho com caneta de tinta permanente preta sobre a outra face; o corte da forma desenhada pelos seus limites exteriores e a colagem das peças resultantes com fita-cola em módulos com cerca de 15 unidades sobrepostas. Posteriormente no local de

exposição os módulos são articulados entre si, sendo suspensos na parede

Cada elemento tem duas componentes cromáticas – o preto linear correspondente às arestas do cubo sugerido e o vermelho da superfície que ocorre no verso da face visível, apresentando assim ao observador uma superfície lisa. Sendo a componente cromática mais importante aquela que releva do esmalte sintético vermelho, a

integral e homogéneo e outros um preenchimento parcial e heterogéneo, embora tonalmente constantes. Em casos de preenchimento parcial o acetato tem maior presença e conseqüentemente os elementos colocados no verso serão visíveis, assim como a própria parede.

A instalação é constituída por 510

elementos representando cubos em perspectiva. Apesar de um preenchimento cromático homogêneo da superfície do acetato a que correspondem diferentes faces, é efectiva a sua leitura tridimensional, exclusivamente assente nas características formais verosímeis trabalhadas e no modo de sobreposição dos vários cubos. Esta ocorre através do uso de fita-cola de uma face enrolada para a união do verso do cubo que se encontra em primeiro plano com a face do cubo em segundo plano. A união não envolvendo a totalidade da superfície e possuindo algum volume permite que os cubos tenham uma distância entre eles, que sendo despiciente do ponto de vista métrico, é suficiente para fornecer dados coerentes de sobreposição como sombra e diferentes inclinações com diferentes reflexos.



Ilustração 12 - Vista global da instalação

A agregação dos elementos ocorre em 34 módulos com cerca de 15 unidades sobrepostas, que no local de exposição foram articulados entre si. Os módulos de unidades têm duas configurações básicas – rectas e curvas, sendo organizados primariamente numa linha ligeiramente descendente da esquerda para a direita com a extensão máxima da instalação e posteriormente construída a mancha que

constitui o corpo. Estes módulos foram desenvolvidos exclusivamente para uma montagem mais expedita da instalação, permitindo lidar com conjuntos de elementos ao invés de unidades que tornariam a montagem (mais) morosa que o verificado. Por via da constituição dos elementos, há uma transparência envolvida na sobreposição, sendo em muitos casos perfeitamente possível o acesso visual às peças que se encontram em segundo e mesmo terceiro plano.

A localização de cada elemento é dependente dos demais, dada a sobreposição de todos. A localização da instalação corresponde fundamentalmente ao eixo primário, situado a 1,80m de altura e tendo uma dimensão global de 5,5X1,5m. Sendo todos os elementos que compõem a instalação sobrepostos, a saturação dos mesmos releva da sobreposição ser linear ou em mancha no caso da sobreposição de vários módulos. A saturação mais elevada ocorre no centro da instalação sendo menor nas margens e extremos lineares.

#### Cubos – parede 4



Ilustração 13 - Acetato com um cubo desenhado e colocado na parede

Instalação constituída por película de polietileno (acetato), tinta permanente aplicada com caneta, fita-cola, a parede onde se desenvolve e cinco projectores.

Os elementos que constituem a instalação são formados por duas superfícies - um quadrado de 5X5cm e um rectângulo de

2X5cm, com um ângulo recto entre ambos. A construção dos elementos corresponde ao seccionamento de folhas A4 de acetato da planificação dos elementos com as dimensões indicadas.

Posteriormente é desenvolvido o desenho a preto de um cubo em perspectiva sobre uma das faces do quadrado, empregando à semelhança da instalação anterior dois sistemas perspécticos: sistema de projecção paralela ortogonal e sistema de projecção central (Canotilho, 2005). É

preenchida a face que mais se encontra orientada para o rectângulo, sugerindo a sombra própria do cubo, dada a colocação posterior da peça na parede e à sua relação com a fonte de luz dedicada (a situar na calha mais próxima da parede em que a instalação se desenvolve).

O acetato é quinado conforme as medidas indicadas, sendo o rectângulo colado à parede através de fita-cola, de modo a que a face preenchida do cubo se localize para

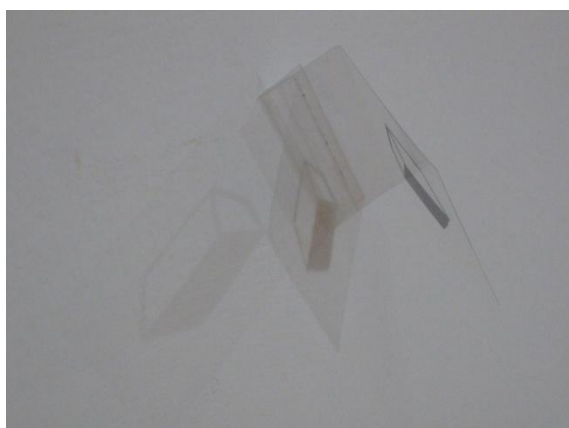


Ilustração 14 - Sombras projectadas sobre a parede



Ilustração 15 - Instalação vista de frente

baixo. A colagem do acetato nestas condições permite que o quadrado com o cubo seja perpendicular à parede, ou no caso do ângulo que une as duas faces da peça não ser recto, adquirir uma ligeira inclinação.

Sendo os acetatos transparentes, o único apontamento cromático é o do desenho do cubo e em particular da sua face totalmente preenchida.



Ilustração 16 - Vista da globalidade da instalação

A instalação é constituída por 371 elementos disseminados pela parede 4 com as dimensões globais de 2,85X13m. A localização dos elementos ocorre desde os 5cm de altura até aos 2,90m e lateralmente a 20cm dos limites da parede, estando cada um disposto em relação aos

demais elementos e à parede no sentido da preservação das suas características individuais e inter-relação mútua. Colocando cada elemento com a face do cubo preenchida para a parede e sendo uma perpendicular à outra, procura-se gerar alguns ângulos entre as peças, de modo a que a direcção dos vários elementos é vertical e oblíqua. A disposição geral dos elementos é semelhante à da instalação da parede 2, com uma saturação maior na zona central e menor nas margens.

Esta é a instalação cuja componente cromática mais é dependente da parede em que se desenvolve, dada a disposição dos elementos e a sua transparência. Ainda que o preto utilizado seja bem visível, em particular na face integralmente preenchida, tal não é significativo pelas razões acima apontadas. Mesmo as sombras projectadas pelas 5 lâmpadas que constituem a iluminação dedicada à instalação, que multiplicam as peças tantas vezes quanto as sombras, não são tonalmente significantes.

### **Abordagem dos elementos estruturais da linguagem plástica**

Quaisquer que sejam a natureza do trabalho artístico, a forma abordada e o espaço a explorar, dependem sempre da construção e modelação articulada de elementos que pelo seu carácter estrutural se assumem como matriciais. Referimo-nos aos elementos estruturais da linguagem plástica: o ponto, a linha e a mancha<sup>71</sup>. Estes são os elementos

mais simples de todo o alfabeto plástico assim considerados por a sua redução a termos mais simples não ser possível, possuindo pelo facto importantes significados simbólicos, geométricos, psicológicos e na sua articulação direccionada, artísticos<sup>72</sup>.

Tendo presente o conceito de relação entre o plural e o singular acima abordado, a abordagem dos elementos estruturais da linguagem plástica na exposição é uma necessidade na exploração das características constituintes dos trabalhos. Tal sucede não apenas na construção das obras que compõem a exposição, mas também na sua exposição, mediante a articulação do conjunto dos elementos conjunturais que constituem o todo.

Nas páginas seguintes é feita uma abordagem sumária das características destes elementos, susceptível de estabelecer alguns parâmetros de análise do objecto deste trabalho.

O ponto constitui a unidade plástica mínima, resultando de uma acção não direccional de um meio sobre um suporte (Collier, 1985, p14). Em termos geométricos um ponto não tem dimensões, consistindo no lugar de concorrência de pelo menos duas linhas, constituindo na prática uma unidade mínima operacional com dimensões mensuráveis, desde que reduzidas. A variação de dimensão dos pontos pode oscilar entre o mínimo possível perceptível e o máximo possível em que o ponto ainda mantém as suas características próprias, não adquirindo as do elemento básico em que se pode transformar, a mancha<sup>73</sup>. Estas dimensões são tomadas sempre com referência a um observador, relacionando a distância que media entre este e o elemento e não em função meramente de uma escala métrica. A reduzida dimensão do ponto relativamente ao ambiente em que se situa condiciona todas as suas outras características constitutivas, em particular na sua utilização que é eminentemente plural. Em termos de configuração, o ponto não tem uma forma definida, sendo a sua configuração geral aproximada à forma circular (Kandinsky, 2006; Koschatzky, 2003, p191). A sua construção depende do emprego de meios e suportes convenientes adquirindo a expressão dos mesmos.

Em termos relacionais o ponto relaciona-se com outros elementos, sejam outros pontos ou outros elementos estruturais da linguagem gráfica. No caso da articulação plural de pontos a sua quantidade pode variar desde o mínimo de dois pontos até ao infinito, influenciando a quantidade de pontos a criação de formas. Quanto mais pontos forem utilizados na criação de formas, mais controlo se tem sobre a sua configuração geral e

sobre o grau de pormenorização das partes que a compõem, podendo ser dispostos de inúmeras maneiras, tendo no entanto, duas organizações fundamentais – linear e/ou em mancha. Linear, quando os pontos estão dispostos em sequência linear e em mancha quando a organização dos pontos ocupa uma área significativa. Quanto menor a distância da disposição dos pontos entre si, maior a saturação do conjunto resultante, afectando tal facto a cor e/ou tonalidade do conjunto, em benefício da cor/tonalidade prevalente, podendo mesmo sobrepor-se por completo às características cromáticas e tonais do suporte. A cor e a tonalidade do conjunto, além da saturação dos pontos, pode ser alterada por via de variações de outras características dos pontos, como das suas dimensões, ou disposição.

A disposição de pontos pode considerar-se regular, irregular ou mista, quando se desenvolva de acordo com uma regra, na sua ausência, ou numa articulação destes dois modos. É possível a definição de direcções na utilização conjunta de pontos quando estes adquirem características lineares<sup>74</sup>.

A organização de um conjunto plural de pontos permite desenvolver diferentes expressões relativamente aos pontos considerados isoladamente.

O emprego do ponto como elemento de construção analógico exclusivo da obra de arte não é comum pela sua aplicação morosa, tanto mais marcada quanto menores as dimensões dos pontos envolvidos. São exemplos obras do artista francês Seurat, ou do artista norte-americano Chuck Close que desenvolveu explorações foto-realistas na década de 80 do século XX com o emprego de impressões digitais, que no contexto em causa se consideram como pontos pela escala que apresentam face ao suporte e pela relação estrutural que possuem na construção da obra. Têm os pontos, no entanto, carácter quase exclusivo na mediatização de obras de arte, mediante a impressão por pontos ou projecção em ecrãs constituídos por pixéis, ainda que a sua percepção enquanto tal usualmente não ocorra.

A linha é formada através do movimento direccional de um ponto. Consistindo (em termos analógicos) numa deslocação de um meio num dado espaço e num dado tempo, a linha além de materializar o movimento, é seu índice, reportando a sua velocidade e ritmo de execução<sup>75</sup>.

A linha tem em termos teóricos uma única dimensão, o comprimento, embora na prática a sua espessura (largura) possa ser mensurável e considerada na sua caracterização,

assim como em algumas circunstâncias específicas, a sua área quando o seu desenvolvimento ocorre em termos de superfície<sup>76</sup>. A linha é um elemento que pelas suas características pode ser utilizado isoladamente, sendo no limite empregue numa composição uma única linha, como pode ser utilizada em conjunto seja com outras linhas como com outros elementos estruturais da linguagem plástica.

A linha é um elemento marcadamente extensivo, predominando por definição o comprimento sobre a sua largura. O comprimento mínimo de uma linha é aquele que a diferencia de um ponto, podendo ao contrário deste ter várias cores e tonalidades, assim como uma expressão variada ao longo da sua extensão.

Partindo de uma configuração e construção regradadas, a linha pode ser em relação à sua forma: recta, quebrada, curva e mista. A linha recta é aquela que une dois pontos no percurso mais simples e directo<sup>77</sup>, mantendo a mesma direcção. A linha quebrada é aquela que sendo recta nas suas constituições parciais, estas se encontram com diferentes direcções, constituindo ângulos entre si. A linha curva obedece a uma variação na sua direcção que pode ser constante como o arco de uma circunferência, ou variável como uma parábola. A linha mista contém a articulação de duas ou mais configurações.

Em termos relacionais, as linhas podem ter várias disposições relativamente ao espaço onde estão inseridas: horizontal, vertical e oblíqua. Esta disposição é relativa a linhas rectas, ou cujas características constitutivas permitem identificar um eixo predominante. Em relação a outras linhas e se coplanares num quadro de referência euclideano, as linhas podem ser paralelas ou concorrentes. A concorrência das linhas permite a medição de ângulos, o espaço compreendido entre elas, que podem ser agudos (inferiores a 90°), obtusos (superiores a 90°), rectos (90°) e rasos (0° ou 180°). Neste último caso as linhas concorrentes têm uma disposição em sequência linear sendo a sua directriz colinear. Um conjunto de linhas concorrentes, paralelas, ou associando ambas as disposições de linhas, permite a construção de malhas que formam manchas, podendo estas malhas ser regulares, irregulares e/ou mistas (Koschatzky, 2003, p219). Em associação às características extremamente modeláveis da linha enquanto elemento isolado, a sua articulação com outras linhas permite obter produzir diferentes cores e tonalidades, assim como desenvolver diferentes expressões da sua construção que permitem modelar significativamente o espaço.

Quando uma linha, seja curva ou com outra configuração é fechada, é lida como sendo uma forma, constituindo a linha o seu contorno, o espaço interior a superfície e o espaço exterior o fundo (Arnheim, 2002, p212). A linha de contorno pode ter variadas espessuras, desde a quase imperceptibilidade que de um modo estrutural estabelece os limites de uma forma, àquela marcada que se assume enquanto parte integrante da forma e particularmente da sua expressão plástica ou mais frequentemente gráfica.

A mancha é o elemento estrutural da linguagem plástica caracterizado por uma exploração extensiva e integrada de uma área considerável. A mancha pode ser originada pela acção conjunta de outros elementos estruturais, assim como pela utilização de meios que permitam a deposição integrada de matéria em termos extensivos num suporte. Independentemente dos recursos empregues para a construção da mancha, esta assume-se e autonomiza-se enquanto tal quando os seus elementos constituintes se anulam em função do todo. A mancha tem uma grande variedade de características constituintes, associando às suas as dos elementos estruturais que com frequência lhe dão origem – o ponto e a linha, multiplicadas na proporção da sua quantidade e complexidade. Tal facto resulta numa sistematização que oscila entre extremos profundamente diferentes entre si num leque de possibilidades infindas.

A superfície da mancha pode ser homogénea, heterogénea, ou uma articulação de ambas numa modelação sem limite em termos cromáticos e tonais. Os seus limites podem ser definidos, difusos, ou ambos, obedecendo a configurações variadas, desde irregulares, até regulares. A dimensão da mancha pode variar desde o mínimo a partir do qual deixa de ser considerada como ponto e o máximo que o suporte admita, podendo mesmo ultrapassar o campo visual. Em suportes bidimensionais são duas as dimensões que caracterizam a mancha: a altura e a largura, embora em condições particulares a consideração de uma terceira dimensão possa ter cabimento, seja porque fisicamente existente, seja pela sua sugestão.

Os elementos estruturais da linguagem plástica estão presentes em várias instâncias nas obras que constituem o objecto de análise do presente documento, tanto como meios de construção da forma, como resultado da sua articulação no e com o espaço.

O ponto é aquele que não sendo explorado especificamente enquanto tal, está inequivocamente presente na relação que é estabelecida entre os elementos que

constituem as instalações, em particular as das paredes 2 e 4. A multiplicidade de elementos com características comuns, a elevada saturação existente e uma distância de observação que abarque a totalidade da instalação fazem com que se reduzam as suas características espaciais ao mínimo possível.

A linha está presente em várias instâncias nas instalações. Seja enquanto elemento de construção bidimensional de formas, nas instalações das paredes 3 e 4, seja como elemento de divisão do espaço tridimensional nas arestas das formas das instalações das paredes 1 e 2.

Na instalação da parede 1, apesar de os cubos estarem suspensos por fios de nylon, a sua reduzida espessura faz com que a sua presença seja apenas vislumbrada.

A mancha é o elemento estrutural da linguagem plástica presente em todas as instalações, ainda que em níveis diferentes. A exploração cromática da mancha na instalação da parede 3 é profundamente diferente da mancha que constitui a superfície dos cubos de acetato da parede 1. Tal está relacionado com o nível de integração da forma no espaço, ou do seu destaque face ao mesmo. Se na instalação da parede 1 o cubo e a sua sombra adquirem autonomia face ao espaço em que estão inseridos, a instalação da parede 2 destaca os cubos por se constituírem como elementos formais (que não cromáticos) volumetricamente significantes. Na instalação da parede 3 a mancha é cromaticamente forte, destacando-se claramente como nenhuma outra obra do espaço em que está inserida, ao passo que na instalação da parede 4 a mancha está presente nos elementos (concretamente na sombra, desenhada e projectada na parede), como na própria parede vista à transparência através dos elementos.

### **Exploração do espaço tridimensional**

A exploração do espaço tridimensional compreende princípios de composição que permitam atingir os objectivos enunciados tanto para as obras que a formam, como para a exposição enquanto todo. Tal compreende a conjugação com outros princípios de composição de carácter processual e que estão relacionados com o carácter conjuntural da exposição. São exemplo a orientação do olhar do observador quando entra na sala, qual a direcção prevista do seu movimento, ou quais as condições específicas da sala ao

longo do período de tempo da exposição, seja ao longo do dia, com as alterações lumínicas, seja pela utilização do espaço do edifício para outras actividades.

A composição plástica tem uma vertente principal no desenvolvimento de uma obra artística e por extensão de uma exposição: a eficácia. Caracterizando-se a composição como o conjunto dos princípios estruturais de organização e articulação de formas, meios, suportes e técnicas para um fim, a execução de qualquer forma deve corresponder a princípios de composição para que possa cumprir eficazmente o seu objectivo. Presume-se a consciência de alguns dos efeitos que um determinado material, processo ou sintaxe artística pode provocar num observador. Neste sentido, a composição encontra-se intimamente relacionada com a percepção visual, no seu uso dirigido. Todos os elementos atrás expostos relativamente ao sistema interno e relacional das obras constituintes da exposição foram objecto de ponderação, no sentido do cumprimento dos seus propósitos, tanto a nível expressivo, como conceptual. Sendo certo que os elementos constantes da exposição não são especialmente complexos na sua natureza e enunciado, considera-se que terão sido desenvolvidos e articulados no sentido dessa eficácia, como o são ou deverão ser, de resto quaisquer produções artísticas. São exemplo a exploração de uma forma comum, com as vantagens inerentes à sua construção modular, ou a suspensão dos elementos que compreendem as instalações em termos semelhantes, que facilita a montagem e conseqüentemente a disposição das obras em relação ao observador.

Além da eficácia acima abordada, a composição permite obter pela organização dos constituintes da obra e do conjunto de obras a harmonia. Toda esta exposição é uma reflexão sobre o espaço expositivo e relacionando as obras com este, procurou-se gerar uma harmonia através de uma intervenção que lhe demonstra o maior respeito. Tal sucede através das formas construídas para as obras, harmoniosas na sua constituição, como na sua organização articulada entre si e com o espaço. Neste quadro de intervenção não há quebras no espaço expositivo, gerando-se um continuum que distinguindo e segmentando as obras presentes, as engloba numa unidade mais vasta.

O enquadramento que caracteriza toda a disposição de obras num espaço, considerando-o o mal necessário para que as obras possam existir, é no caso da presente exposição profundamente alterado pelas condições de exposição das instalações. A instalação da

parede 3 é aquela que mais é tributária do enquadramento no espaço de obras de carácter artístico – colocação da obra ao nível do olhar de um observador adulto, nivelada com o espaço de modo a que o observador tenha dela um acesso irrestrito e expedito. Todas as outras instalações dissolvem-se pelo espaço, seja tridimensional, seja bidimensional da sala de exposições, fazendo com que as zonas prioritárias sejam as do próprio espaço, não sem que existam algumas pequenas alterações que convirjam e dirijam o olhar do observador em sentidos pré-determinados, conforme exposto no item disposição e saturação. Em termos globais, as paredes da sala constituem as zonas prioritárias ao ponto de se poderem confundir com o espaço, como adiante se referirá.

### **Os limites do espaço**

Todo o espaço tem limites, nem que sejam aqueles que a imaginação não deixa de impor pela incapacidade de lidar com eles, como de algum modo sucede no espaço absoluto, ou aqueles relevantes da percepção humana, tão fantástica quanto falha, como as ilusões de óptica não deixam de nos demonstrar. Os limites do espaço estão relacionados com a sua amplitude, profundidade e com a distância dos elementos que o compõem.

A amplitude é entendida como a extensão angular do espaço, desenvolvendo-se tanto num eixo horizontal, como num eixo vertical em relação ao olhar do observador. A amplitude da percepção visual regular é considerável, abrangendo ângulos laterais de cerca de 90° na visão periférica<sup>78</sup>, e de 1° a 2° na visão foveal a que corresponde a maior acuidade visual (Solso 1994, p131). Mesmo sendo um dado relativo ao campo visual, trata-se de algo directamente dependente da distância a que se encontra o objecto de atenção. Neste sentido, um objecto ou espaço de reduzidas dimensões laterais pode de modo indiferente estar colocado numa posição próxima ou longínqua do observador, pois encontra-se compreendido dentro da amplitude visual. Não sucede o mesmo em relação a algo com dimensões laterais consideráveis, que exige necessariamente uma distância maior para a sua apreensão visual total.

No caso da presente exposição, a amplitude do espaço global corresponde ao espaço expositivo<sup>79</sup> e nas instalações das paredes 2 e 4 verifica-se uma coincidência da amplitude das obras com o das paredes em que estão inseridas. A percepção frontal destas duas instalações na sua totalidade é marginal, pela distância a que as duas paredes se encontram.

A profundidade é um dos conceitos fundamentais do espaço, seja visual, seja físico. Conforme anteriormente referido, a profundidade compreende todo um conjunto de informações que respeitam à extensão de espaço que se desenvolve perpendicularmente ao eixo de observação e que nos permitem evoluir e sugerir a terceira dimensão. A óptica ecológica, no sentido que Gibson (1950) deu à profundidade, permite a consideração de múltiplas variáveis na análise da profundidade que ultrapassam em muito o que é o mero objecto de atenção. Neste quadro, a profundidade que as instalações exploram e sugerem varia entre aquela respeitante à profundidade dos elementos que as constituem e a do próprio espaço, tendo por elemento de ligação as condições de observação. As instalações das paredes 2 e 4 se vistas frontalmente têm uma profundidade de uns meros centímetros, mas a sua observação lateral comporta uma profundidade largamente superior que corresponde à da própria parede. Neste sentido a extensão do espaço diverge tanto quanto o ponto de vista adoptado.

A distância é uma relação métrica entre observador, formas e espaço. Existem duas distâncias visuais a considerar: a distância egocêntrica que se refere à relação entre o observador e espaços e formas visíveis e a distância que medeia as relações entre formas e espaços. A distância egocêntrica encontra-se intimamente ligada à profundidade, pelas características da observação regular, que tende a centrar o objecto da atenção na visão foveal, mobilizando para o efeito tanto os movimentos oculares, como corporais para que o eixo de visão corresponda à menor distância possível e à melhor condição de observação. Neste quadro, a distância egocêntrica na exposição em análise relativamente às obras expostas, sendo livre na sua exploração, visa ser elevada pelas características dos elementos constituintes que tendem a tornar redundante a sua observação próxima.

A distância entre as formas e espaços das obras constituintes da exposição foi abordada especificamente na análise de cada instalação.

Na consideração dos limites do espaço, um dado é importante abordar: a relação entre o espaço positivo e espaço negativo. O espaço positivo tende a ser considerado como o espaço relativo às formas e o espaço negativo o que as envolve, sendo por norma o

fundo (Edwards, 2001). Em formas regulares a distinção entre estes dois tipos de espaço processa-se através do contorno.

Na exposição em análise existem várias abordagens da relação entre o espaço da obra e o do fundo, ou se desejarmos, da não-obra. O caso mais marcante de distinção entre o espaço positivo e o negativo ocorre na instalação da parede 3, em que os limites da intervenção estão perfeitamente recortados da parede em que a instalação se insere. Segue-se a instalação da parede 2, em que o espaço é segmentado pela saliência dos cubos da parede, havendo no entanto uma grande afinidade entre ambos, sobretudo pelas características cromáticas semelhantes. A instalação da parede 4 é mais difusa na consideração de um espaço positivo e de um espaço negativo, pela transparência dos elementos constituintes e reduzidas dimensões destes. Ainda assim, é possível a distinção, sobretudo por se tratar de formas definidas em circunstâncias visuais reconhecíveis. Por último, a instalação da parede 1 é aquela em que a distinção entre a forma e o fundo é mais difícil, ao ponto de numa observação menos atenta ser complicado destringar os cubos da sombra que projectam sobre a parede.

### CAPÍTULO III – A LEITURA DO ESPAÇO

Todo o trabalho artístico, independentemente da sua natureza consiste numa comunicação, sendo no entanto mais que uma comunicação. Embora pareça paradoxal, a explicação deste facto é muito simples: as obras de arte são veículos expressivos não normalizados. Referimo-nos concretamente às Artes Plásticas, ainda que tal seja extensível a todas as manifestações artísticas, mesmo dependentes de normalizações (a fixação e regulamentação de um acto), como sucede na Música ou no Teatro.

Através da arte desenvolve-se uma comunicação de conteúdos que extrapolam a comunicação através de vertentes normalizadas como a palavra, seja escrita ou falada, com as suas regras próprias e sem as quais a comunicação não existe.

Os conteúdos que a arte aborda são os da própria vida, sejam conscientes e profundamente racionalizados, sejam involuntários e inconscientes, com recurso a múltiplas valências expressivas que não apenas os materializam como deles constituem catalizador.

A arte não é susceptível de ser caracterizada como um sistema de comunicação, pelo facto de operar em campos não regulamentados nos aspectos da sua criação e acesso: modo, forma e conteúdo. Nos modos da sua construção, concretamente na relação existente entre técnicas, materiais e suportes, nada aponta no sentido de uma leitura padronizada. Idem no caso da forma que nas Artes Plásticas é explorada. Ainda que possuindo uma importante carga simbólica, esta não é tirânica na sua orientação de leitura, deixando grande margem de manobra para o estabelecimento de leituras paralelas ou mesmo divergentes<sup>80</sup>. Outro tanto se pode dizer do conteúdo, que é o aspecto mais aberto de uma obra e que permite uma leitura permanentemente renovada. Existindo códigos, meios e mensagens adstritos ao campo da arte, esta é assim uma comunicação e muito mais que a simples comunicação. Neste sentido o presente capítulo tem por título a leitura, remetendo para a recepção que os espaços concebidos e construídos têm por parte de um observador. Neste capítulo desenvolve-se uma reflexão sobre os elementos que modelam e sugerem o espaço neste conjunto de obras que constituem a exposição em análise, já não do ponto de vista do conceito que as gera, da criação que as materializa, mas do observador que as completa no ciclo que a arte compreende.

## **O texto e a imagem – catálogo e legendas**

As instalações que constituem a exposição são, como anteriormente referido, materialização de uma reflexão sobre o espaço. Não sendo obras fáceis de serem interpretadas, carecem de contextualização que permita direccionar a sua leitura no sentido que este texto expressa. Este é um aspecto voluntariamente definido *a priori*, no sentido da construção de interpretações livres e não condicionadas por parte dos observadores.

O texto que sempre acompanha a imagem, é no caso presente, escasso tanto em termos físicos (catálogo e legenda), como na explicação das obras.

O catálogo (em anexo) é genérico na abordagem da exposição, procurando fornecer um contexto geral que registe o que é exposto e remeta o observador para aspectos essenciais. Neste sentido, o texto apresenta os conceitos constantes neste documento, assim como as imagens presentes remetem para pormenores da exposição ou para obras que se substituem às demais. Sendo o catálogo também espaço expositivo, mas numa outra esfera de acção, o texto articula-se com a imagem, no sentido expresso nos conceitos da exposição atrás referidos. O texto não é apenas um elemento de comunicação verbal, mas assume-se como elemento visual, deslocando-se do plano frontal regular. O texto desenvolve-se sobre as faces de um cubo - forma modular da exposição, adquirindo diferentes direcções. Por via desta organização espacial o texto perde leitura enquanto tal, mas em benefício da sua consideração icónica.

As legendas prestam a informação corrente num contexto expositivo, concretamente: o título, os materiais empregues para a construção da obra, as dimensões e a data. Fornecendo os elementos de carácter técnico informação de carácter relativamente pacífico em relação à obra, o título levanta algumas questões que devem ser abordadas. O título de uma obra designa-a, conferindo-lhe uma identidade e um sentido de leitura. Podendo explicitar uma obra, por vezes adensa a sua leitura introduzindo factor de perturbação, outras vezes deixa por completo a descodificação ao observador ao ser prescindido. No caso desta exposição, o título é o mesmo para todas as obras, descrevendo formalmente as peças que estão na origem das instalações.

As legendas encontravam-se colocadas no canto inferior direito das paredes das instalações, sendo visíveis mas sem qualquer destaque face à obra a que se referiam.

### **Espaço absoluto, espaço relativo**

Nesta exposição estão presentes os dois conceitos fundamentais de espaço: o espaço absoluto e o espaço relativo. Estruturalmente as instalações partem de dados absolutos, correspondendo sobretudo à forma adoptada, susceptível de se desenvolver numa qualquer escala. O cubo como forma geométrica não está dependente de um contexto referencial para que seja lida uma dimensão, como sucede em formas representativas. A disposição dos cubos é extensão desta característica, na possibilidade de se prolongar até ao infinito. No entanto tal não sucede por as instalações se desenvolverem em suportes finitos, revertendo a sua leitura para o espaço relativo e nas três distinções identificadas. O espaço como lugar resulta da circunstância das instalações terem sido desenvolvidas para aquele lugar específico e serem lidas no mesmo, com todas as contingências existentes. O espaço vazio é explorado sobretudo através das transparências, na permeabilidade do espaço tanto operativo como de suporte e envolvente. O espaço circundante está presente nas instalações em que a forma tem uma presença mais marcada, nomeadamente nas instalações das paredes 2 e 3, em que é o espaço circundante que contextualiza e fornece uma noção da escala dos elementos envolvidos.

A relação entre o espaço absoluto e o espaço relativo remete para outra relação dualista que envolve o espaço geral e o sítio particular. O espaço da exposição é estruturalmente o mesmo que está presente em outras exposições, no entanto, a sua apreensão torna-o tão particular quanto o observador que com ele contacta. Concretamente o que se vê na exposição? Há um percurso visual variado e fluido que se começou no lado direito da entrada, se vai abrindo até ocupar a plenitude da altura da sala, ou se visto a partir do sentido oposto, parte do todo para encerrar no mais reduzido e etéreo. Neste percurso visual que se tem acesso aquando a entrada na sala, há uma zona de referência cromática constituída pela instalação da parede 3. Esta instalação é a única zona cromaticamente relevante e ocorrendo no extremo da entrada funciona como pólo aglutinante do olhar, quer se inicie o percurso visual pela esquerda ou pela direita. A relação do sujeito com o espaço nesta exposição é não apenas visual, embora tal componente seja muito importante, mas também motora, pela alteração que as obras

têm do movimentos efectuados, alterando o ponto de vista, a distância e a leitura de formas.

Qualquer obra artística compreende uma articulação entre o que se vê e o que se sabe, conjugando os quatro eixos de exploração de conceitos de espaços (Percepção, Cognição, Memória e Imaginação). A percepção fornece dados que são articulados e sistematizados mediante a cognição, contextualizados pela memória e sujeitos à criatividade de um sujeito que se pretende aberto ao mundo. Neste quadro, um visitante de uma exposição não é um recipiente vazio cuja reacção é modelada exclusivamente pelo que lhe é dado ver, como também não é uma entidade hermética ao exterior. Existimos enquanto seres humanos num equilíbrio que permite que através da estrutura que somos acedamos a conteúdos que incorporamos e vamos produzindo outros. Para este efeito, além de uma cadeia de acções reacções muitos outros factores envolvem a recepção de obras artísticas, sendo um dos mais importantes a expectativa. A expectativa coordena um conjunto de respostas a uma situação que se espera desenvolver num dado sentido. A expectativa no contexto do visitante de uma exposição reporta-se aos dados criados antes do acesso ao conjunto expositivo, como aquando a sua vivência. Uma das crianças que visitou a exposição no contexto de uma visita guiada, referiu ver na instalação da parede 3 um crocodilo muito grande. A abstracção geométrica da forma estrutural é directa na sua descodificação, mas tal não sucede com o agregado constituído pelo conjunto de formas que constitui as instalações. Nesta situação, gera-se uma resposta susceptível de contextualizar o que não se percebe-descodifica.

### **Cubos – parede 1**

Esta instalação é a peça que encontrando-se mais próxima da entrada da sala Luís de Camões constitui abertura da exposição, não sendo necessariamente a mais visível aquando a entrada no espaço. Sendo a peça que mais explora o espaço tridimensional, a sua dimensão menor é aquela que se apresenta ao observador que entra na sala, que associando-se à transparência das peças que constituem a instalação, remetem o olhar do observador para a parede 2 que apresenta um contraste e ritmo visuais mais importantes.

A configuração global da instalação, desenvolvendo-se em leque, com a parte mais ampla junto à parede 2 faz com que esta instalação seja um ponto de partida para o percurso visual que ali se inicia.

Por via da transparência dos cubos que a constituem e da colocação da fonte de luz principal, a percepção óptima da instalação ocorre quando o observador se movimenta em seu redor. O movimento nesta instalação não é apenas do observador, mas também de cada cubo, que por estar suspenso por um único fio de nylon, se movimenta em torno de um eixo vertical e por consequência alterando a sua sombra e produzindo reflexos fugazes. Tal característica faz com que esta seja uma obra dinâmica em relação ao carácter estático das restantes instalações.

### **Cubos – parede 2**

A disposição dos cubos que constituem a instalação é irregular, apesar de numa leitura global por via da multiplicidade de elementos com características comuns se verificar uma certa regularidade, sendo gerado um ritmo visual em que se verificam algumas constâncias, ocorrendo em diferentes níveis. Por via da constituição de cada cubo por aglomerados de pontos, visíveis em cada uma das faces, numa observação atenta da sua superfície é patente uma textura visual particularmente relevante na modelação da luz, tornando-a ritmada porque não homogénea. O ponto está presente igualmente em outra instância da instalação, numa escala macroscópica porque dependente da visão do conjunto. Apesar da construção dos cubos apelar à modelação volumétrica, a sua afinidade escalar e cromática, disposição, quantidade e saturação remetem para uma leitura global dos cubos como pontos. Esta característica remete para o ponto como o elemento estrutural da linguagem plástica mais simples e ao qual num limite todos os elementos se remetem em condições específicas de visionamento.

A disposição dos cubos é mais saturada na zona central, sendo menor nos limites da parede, de modo que no amplo campo visual que se apresenta ao observador, este tenha diferentes elementos que façam convergir a sua atenção para o centro. Sendo a instalação desenvolvida sobre a parede, a coincidência da acção que nela se desenvolve com os limites da parede, dadas as características do trabalho, fariam com que a sua leitura fosse dispersa. Mediante a saturação diferenciada, oferecem-se ao observador diferentes ritmos visuais com maior ênfase no centro. Estes ritmos visuais diferenciados são realçados pelas diferentes direcções que os cubos vão assumindo, numa exploração

em que a regra está presente, embora não de modo efectivamente constante e homogéneo. Tal sucede pela localização e disposição dos cubos uns em relação aos outros e ao espaço em que estão inseridos. Sendo a sua relação regrada, esta não possui formalmente as mesmas características ao longo da instalação, mas por via de uma variação limitada, assumem características afins cuja leitura remete para a exploração de um sistema organizado.

Nesta instalação assume-se e procura-se tirar partido da constituição matéria dos cubos, tanto ao nível do material em que são desenvolvidos, com características de superfície como a textura, como do seu carácter maciço, mediante a sombra que projectam.

### **Cubos – parede 3**

Por via da sugestão tridimensional dos elementos que constituem esta instalação, aparentemente existe uma profundidade que ultrapassa em muito aquela que materialmente respeita aos materiais empregues. Sendo cada elemento representação de um cubo e existindo múltiplas sobreposições, a profundidade perceptível vai variando entre as diversas saturações da peça. A profundidade é lida como sendo saliente, apesar da exiguidade de dados que a confirmem como as sombras que não correspondem às formas representadas.

Nesta instalação é trabalhada a mancha como elemento estrutural da linguagem plástica, por via da sua constituição material e cromática. Apesar de ser sugerido um volume, este existe por via da mancha e a ela pode ser reduzido. A mancha cromática tem nesta instalação principal característica distintiva, dado que as outras instalações a componente cromática está menos presente por via da transparência ou da afinidade com o espaço.

### **Cubos – parede 4**

Esta instalação questiona algumas características de observação regular de espaços e formas, nomeadamente através de alguns dados que reportam à percepção. É o caso da pormenorização diferenciada de acordo com a distância a que se encontrem elementos do observador. Quanto mais distantes, menor o grau de pormenorização e vice-versa. Nesta instalação, por via da disposição das faces com o cubo desenhado em relação à

parede ser perpendicular à parede, um observador que se coloque de frente para a parede terá acesso às peças que se encontrem mais distantes, por estabelecerem um ângulo visual mais importante. Neste sentido, o ponto de vista ideal para a observação dos cubos desenhados será junto à parede, gerando-se a sobreposição de todas as peças. Esta instalação constitui a antítese da instalação da parede 2. Enquanto que aquela é matériaca e visualmente muito presente, esta é etérea e de visualização difícil e empenhada.

Esta é a instalação em que a linha é mais trabalhada. Seja pelo desenho linear do cubo, seja pela constituição do acetato e pela sua disposição no espaço, a linha é o elemento estrutural da linguagem plástica mais presente.

### **Leituras particulares**

Não tendo por hábito deixar um caderno para as reflexões dos visitantes, por ser tantas vezes suporte de textos encomiásticos sem real valor de retorno da qualidade do trabalho exposto, considero importantes as diferentes reacções dos visitantes. Neste sentido, foi dada atenção às reacções e comentários de quem visitou a exposição, tendo resultado algumas leituras particulares que importa referir.

Esta é uma exposição diferente das que têm sido expostas no mesmo espaço. Este é o reconhecimento de muitos dos visitantes e que no momento da montagem as senhoras que procederam à limpeza do espaço referiram<sup>81</sup>, sem qualquer acrimónia. As diferenças prendem-se com questões formais, compositivas, como também materiais, nas dúvidas que visitantes expressaram sobre a presença de uma única forma; no número de elementos constituintes das obras; na ocupação de todo o espaço disponível; quanto aos materiais constituintes das obras e nos processos adoptados para as obter.

Respondendo a solicitações feitas nesse sentido, foram desenvolvidas três visitas guiadas compreendendo três faixas etárias diferentes: alunos do ensino pré-escolar do Centro Escolar de Santa Maria, alunas da licenciatura em Educação Básica da Escola Superior de Educação e alunos da Universidade Sénior do Rotary de Bragança. As reacções à exposição, os comentários e as interpelações foram naturalmente diferentes nos três grupos.

Os alunos do ensino pré-escolar ficaram cativados pelos elementos constituintes das instalações, querendo brincar com eles, assim como o chão desocupado foi uma

tentação (“Os cubos eram brancos e vermelhos e pareciam transparentes, porque havia muita luz na sala e muito espaço que até me apeteceu escorregar no chão que era de madeira” – Samuel)

No grupo de alunas da licenciatura em Educação Básica, surgiram questões relativas aos modos de leitura das peças, particularmente importantes para o contexto pedagógico que envolve a formação destas alunas.

Os alunos da Universidade Sénior do Rotary de Bragança referindo a variação da relação entre o sujeito e o espaço com a idade, questionaram sobretudo a forma seleccionada para constituir a base do trabalho realizado e as opções de composição das várias instalações. O espaço envolvente despojado foi uma das características da exposição referida e neste sentido, um comentário de uma visitante exterior é de extrema importância e que se explica brevemente: Aquando a realização desta visita guiada, no átrio do edifício, uma senhora de idade acompanhada por uma criança dirigiu-se à funcionária do balcão da recepção e perguntou porque não havia uma exposição patente, ao que a funcionária lhe assegurou ESTAR a exposição patente. A senhora e a criança depois de convidadas foram integradas na visita, fornecendo algumas informações que contextualizavam a exploração plástica presente. O que estava em causa no comentário-pergunta da senhora era o conceito que orientava a exposição. Conforme anteriormente foi exposto, sendo propósito da exposição a exploração do espaço expositivo e havendo uma harmonia muito grande entre a exploração desenvolvida e este, houve no olhar da senhora uma fusão de ambos.

## CONCLUSÕES

O presente documento tem uma dupla exploração do carácter profissional que o regimento legal preconiza para a sua elaboração: o objecto de estudo e a análise efectuada sobre o mesmo. Uma exposição individual consiste no trabalho profissional por excelência de um artista plástico, por se constituir como materialização de um percurso reflexivo e operativo. A análise que este documento apresenta compreende um conjunto de conteúdos presentes na acção artística, bem como presentes na função pedagógica do autor.

Numa estrutura hierarquizada que aborda o objecto de estudo em vários níveis de análise, desde a sua conceptualização, passando pela sua construção até à sua recepção, cumpre-se o propósito inicial estabelecido de contextualizar, fundamentar e caracterizar a exposição e as obras que servem de objecto de análise. Neste sentido, estabeleceu-se o paralelo do desenvolvimento da obra artística com a sua análise, partindo de uma estrutura conceptual apoiada numa base teórica. Num segundo nível relativo à construção, as obras foram desenvolvidas sobre diferentes materiais, empregando diferentes técnicas, e mobilizando diferentes recursos compositivos, analisados especificamente. Num último nível apuram-se elementos referentes à recepção das obras.

O espaço abordado neste trabalho reflecte duas naturezas, aquela que constituiu raiz e título da exposição e sobre a qual foi desenvolvida, reflectindo a sua base conceptual através de duas vias: a participação do espaço expositivo enquanto elemento activo e a construção de uma relação entre o plural e o singular. A segunda natureza do espaço é mais profunda porque estrutural a toda a exploração no campo artístico, tanto bidimensional, como tridimensional, ou na articulação de ambos. O presente trabalho articula ambas as naturezas do espaço numa análise que apura as suas características e relações numa exploração direccionada.

Tendo por hábito desenvolver uma reflexão sobre o trabalho artístico antes, durante e após a sua execução e exposição, a reflexão que constitui o presente trabalho constituiu-se como uma mais-valia pelo seu carácter articulado e sistematizado. O facto das obras

que constituem a exposição serem tomadas em conjunto através de uns mesmos instrumentos de análise e de um modo mais desapaixonado que aquele que corresponde ao processo artístico, logrou apurar aspectos desconhecidos até ao momento.

Uma exposição compreende um conjunto de circunstâncias fundamentais para um artista, pois as obras que desenvolveu são expostas perante o olhar do outro que lhes dá um sentido que poderá não ser o do seu autor. Por muito racionalizado que seja o processo criativo, há sempre lugar ao desconhecido e este trabalho ajuda a levantar um pouco do seu véu. Tal não significa que se tenha descortinado a totalidade do que se poderia apurar sobre as obras, ou mesmo que estas mereçam por outrem uma atenção semelhante.

## FOTOGRAFIAS DAS DUAS SALAS DE EXPOSIÇÃO



Ilustração 18 - vista geral da sala Luís de Camões



Ilustração 17 - Vista geral da sala Miguel de Cervantes



Ilustração 19 - Instalação Cadeira



Ilustração 20 - Pormenor da instalação Diário Gráfico



Ilustração 22 – Vista da instalação Paisagem



Ilustração 21 - Pormenor da instalação Mancha

- 
- <sup>1</sup> Código 211 da Classificação Nacional de Áreas de Formação, Portaria nº 265/2005 de 16 de Março
- <sup>2</sup> “Se o ideal estético consiste na consideração vaga de que a vida é imperfeita, e que só é perfeita, num momento feliz, a nossa sensação dela [...]” (Pessoa, 2007, p29).
- <sup>3</sup> No regulamento do Sistema de Avaliação do Desempenho do Pessoal Docente do Instituto Politécnico de Bragança existe um factor de correcção relativo ao número de autores, assim como num currículo artístico é normalmente destacada a circunstância de ser uma exposição individual.
- <sup>4</sup> E num contexto mais alargado, da própria arte, como afirma Frank Stella: “[...] o objectivo da arte é criar espaço [...]” Frank Stella – *Working Space*. 1986, p5 in Dunning 1991, IX.
- <sup>5</sup> O espaço como construção de género é uma das especificações que têm sido exploradas.
- <sup>6</sup> E não recorrendo a ferramentas tomadas do texto, com as suas regras próprias e que devem ser devidamente sopesadas na sua adaptação a outros contextos.
- <sup>7</sup> Pick (1972) incorpora no conceito de representação a memória e a imaginação. A representação será respeitante aos mapas cognitivos empregues tendo em vista uma determinada construção perceptiva e cognitiva.
- <sup>8</sup> Os estímulos perceptivos de objectos físicos são designados como estímulos distais enquanto os estímulos perceptivos relativos à luz são designados como estímulos proximais, sendo em última instância todos os estímulos visuais proximais, dada a dependência da luz para a sua existência.
- <sup>9</sup> A focagem dos olhos (acomodação) consiste no emprego dos músculos ciliares para alterar a curvatura do cristalino, adaptando-o ao que é observado de modo a variar o poder de refração do olho. A variação de diâmetro da pupila desenvolve-se através da íris para modelar a quantidade de luz que incide na retina em função da intensidade lumínica existente.
- <sup>10</sup> Os movimentos de versão são quatro: sacádicos, de perseguição, nistagmo optocinético e reflexo vestibulo-ocular. Os movimentos sacádicos são relativos a deslocações rápidas de ambos os olhos alterando o ponto de fixação. A perseguição suave é relativa ao acompanhamento visual de algo em movimento constante. O nistagmo optocinético desenvolve-se quando é apresentado um estímulo envolvente de movimento, registando-se duas respostas sequenciais: a primeira é de acompanhamento do movimento e a segunda é-lhe contrária, procurando compensá-lo (como quando se vê a deslocação de um comboio através de uma janela deslocando-se o olhar no sentido contrário do movimento). O reflexo vestibulo-ocular permite manter a fixação em algo na circunstância do movimento da cabeça (Abreu, 2007), O movimento da cabeça com a fixação do olhar em algo num contexto tridimensional permite obter dados diferentes relativamente a uma referência estacionária aumentando a informação de profundidade (Morgan 2003, p51).
- <sup>11</sup> Os movimentos de vergência são relativos ao alinhamento binocular das fóveas em função de referências a distâncias diferentes do observador, convergindo ambos os olhos no que é observado.
- <sup>12</sup> Designada por paralaxe binocular que permite obter informações ligeiramente divergentes através dos pontos de vista diferentes dos dois olhos e que serão objecto de tratamento de células que identificam diferenças lumínicas, sendo a quantidade de disparidade retiniana proporcional à distância percebida entre os estímulos.
- <sup>13</sup> No âmbito do modo de tratamento da informação visual (INFORMATION PROCESSING PARADIGM – INFOPRO). Este paradigma da psicologia cognitiva assenta no pressuposto de que a informação é processada através de várias etapas, sendo trabalhada em operações únicas em cada uma delas. Cada etapa processa informação de etapas anteriores para etapas posteriores (Solso, 1994). Relativamente à segmentação funcional do cérebro são referenciais as investigações desenvolvidas por Semir Zeki e por António Damásio.
- <sup>14</sup> O sistema de “onde” também designado por via dorsal envolve a representação de localizações espaciais de formas, o desenvolvimento de movimentos (ainda que inconscientes como os movimentos sacádicos), assim como o controlo de acções diversas (Dehaene e Posner, 1994). O sistema de “o quê” designado igualmente por via ventral compreende o reconhecimento de formas e a representação das mesmas (Morgan, 2003, p193).
- <sup>15</sup> Affordances no sentido que Gibson (1950) deu ao termo, de configuração dos sentidos que um ambiente tem para um ser humano.
- <sup>16</sup> O sistema visual de baixo nível corresponde a um modo de visão primário que pela rapidez da sua acção (até 250 milissegundos) e carácter inconsciente do seu funcionamento se julgou ser um sistema em que a atenção estava ausente (Treisman e Kanwisher, 1998).
- <sup>17</sup> Orientação (Julesz, 1986), comprimento (Julesz, 1986), encerramento (Julesz, 1986), dimensão (Treisman e Kanwisher, 1998), curvatura (Treisman e Kanwisher, 1998), densidade (Healey, 2009), número (Julesz, 1986), cor (Nagy e Sanchez, 1990), tonalidade (Treisman e Kanwisher, 1998), segmentação e término de limites (Julesz, 1986), limites e ângulos (Szwed et al., 2008), profundidade (Enns, 1990) e expressão (Healey, 2009).
- <sup>18</sup> Direcção de movimento (Gebb, 1955), velocidade de deslocação (Nakayama, 1986), direcção luminosa (Tynan e Sekuler, 1982) e orientação tridimensional (Enns, 1990).
- <sup>19</sup> Por defeito o cérebro humano assume uma única fonte de luz com origem num plano alto, simplificando os dados que conscientemente reconhece serem mais complexos.
- <sup>20</sup> Como é o caso de inúmeros sucedâneos de madeira cuja superfície é impressa com texturas visuais de madeira e que tactilmente são lisas.
- <sup>21</sup> A categorização perceptiva é particularmente importante para a eficácia e amplitude da memória. Sabe-se que a memória visual é globalmente mais eficaz que outros tipos de memória, pelo que uma sistematização adequada pode

---

fornecer os meios de construção de um léxico visuo-espacial extremamente rico em extensão e qualidade (Bransford, Brown e Cocking, 1999).

22 As investigações relativas à categorização do espaço, nomeadamente através da relação entre várias formas são menos frequentes que as relativas a formas isoladas, por apresentarem maior dificuldade no seu estudo laboratorial, como Gibson constatou.

23 Para tal é fundamental a percepção da intersecção de superfícies que ocorre em duas configurações: em canto ou aresta. Sendo dois casos de contorno subjectivo, o canto pressupõe superfícies de inclinações diferentes e não sobreposição enquanto que a aresta mostra superfícies com inclinações iguais (como no caso de degraus vistos de cima) ou outras e havendo sobreposição.

24 como a correspondência existente entre as informações auditivas e as visuais.

25 O reconhecimento de faces é mais eficazmente desenvolvido frontalmente que em perspectiva, registando-se uma dificuldade crescente à medida que o ângulo de visão da face aumenta (Liu e Chaudhuri, 2003).

26 Brandt e Metzger, 1963.

27 A por vezes conflituosa relação entre o “ver” e o “saber” que qualquer professor de desenho conhece e que Gombrich (1987) aborda.

28 Procurando analisar o desenvolvimento de conceitos fundamentais da geometria num contexto radicalmente não-urbano, Dehaene et al. (2006) desenvolveram uma interessante investigação numa tribo amazónica, os Munduruku. Identificaram a utilização espontânea de conceitos fundamentais de geometria como pontos, linhas, paralelismo e ângulos rectos.

29 Quanto menor a influência e estímulos culturais urbanos maior é a dificuldade de compreender os processos de sugestão da terceira dimensão, particularmente a perspectiva, ao contrário das mais acessíveis sobreposição e diminuição de dimensões. (Mitchelmore 1976, p158).

30 Heelan (1983) considera que a visão em determinadas circunstâncias corresponde ao modelo de geometria hiperbólica, ou seja não euclideana dependendo de algumas características relativas tanto ao ponto de vista como à configuração, localização e distância relativas de formas e espaços vistos. Estas características da visão eram conhecidas e corrigidas pelos gregos da época clássica mediante a entasis, contrapondo a curvatura perceptiva de elementos arquitectónicos como frontões e colunas.

31 O espaço e o tempo sempre estiveram relacionados, com um ascendente do primeiro sobre o segundo, como se comprova pelos termos espaciais empregues na sua quantificação (longo, curto...).

32 Como indica Algra (1995) como indicações metodológicas à abordagem do espaço, é necessário ter consciência da tradução pouco específica do termos gregos clássicos relativos ao espaço, procurando contextualizar os termos em estudo e evitando utilizá-los na sua aceção contemporânea.

33 Paradoxalmente Aristóteles também defendeu a finitude do espaço, relevando das características do espaço profundamente dependente das formas na sua existência e especificação.

34 “Deus é o centro de tudo, não se encontrando a sua circunferência em lado algum” Hermes Trimegistus in Jammer, 1993, p34.

35 O espaço sendo extensão infinita, imóvel e absoluta depende para a sua exploração e vivência da utilização de referências relativas.

36 Como Einstein defende o conceito de espaço de Mach, de extrema individualização.

37 Partindo dos enunciados de Husserl da apodicidade de objectos (noemata), de como o sujeito recebe estes objectos através da experiência (noesis) e da eventual estrutura noesis-noemata no sujeito (Heelan 1983, p6).

38 Como sucederá com o sistema de coordenadas desenvolvido séculos mais tarde que será o corolário do espaço euclideano, incapaz de coexistir e prosperar no contexto de um espaço finito e anisotrópico.

39 Como sucede no 8º livro da Odisseia, remetendo em termos gerais para localização e posição. A sua utilização envolve circunstâncias relacionais, não estando necessariamente envolvidas características dimensionais. A sua tradução por lugar, não sendo generalizável e dependendo dos contextos de origem, tem sido acolhida na maioria dos casos.

40 Neste sentido Erickson (1993) e Harrison e Dourish (1996) na sequência do enunciado por Merleau-Ponty (1999) defendem a adequação do termo e conceito de lugar em detrimento do mais vago e impessoal espaço.

41 to kenon é uma substantivação do adjectivo kenos, (vazio), podendo significar o vazio de modo extenso (em oposição a um modo intenso), assim como algo (espaço, lugar ou coisa) vazio (Algra, 1995, p39).

42 Aristóteles refere que para os pitagóricos os números eram objecto de sensações e por consequência também o infinito. Física livro III parte 4.

43 Timeu.

44 c.1340-1410/1411, c.1380-1444.

45 Em termos estruturais mesmo a pintura recorreu aos préstimos do desenho enquanto meio de estruturação, precisamente pela liberdade, facilidade e carácter expedito da sua exploração, ou se necessário, anulação.

46 O espaço e a sua relação com Deus foi motivo de controvérsia entre Descartes e Henry More, assim como Isaac Newton (através de Samuel Clarke) e Leibniz. A importância do sujeito nas relações que constroem o espaço vai se dar na medida inversa à perda de influência de Deus no pensamento Europeu e ocidental.

47 Mach, 2004 – conjunto de três ensaios escritos em 1901, 1902 e 1903.

48 E não o mundo ou realidade que a ciência considera precederem o indivíduo.

49 Aquelas que o tacto compreende e permite, mais próximas das formas e de quem com elas contacta e as que a luz possibilita e que a visão materializa, mais exteriores ao sujeito, mas ainda assim a ele directamente relacionadas.

---

50 Euclides - The First Six Books of the Elements.

51 Um outro modo de enunciação é o axioma de Playfair (matemático escocês, 1748-1819) de que num plano apenas é possível traçar uma recta paralela a uma recta dada através de um ponto exterior a esta.

52 É o exemplo das proposições XXVII, XXX do 1º livro, ou do Xº axioma relativo à incapacidade de duas linhas rectas limitarem um espaço.

53 Conforme a constatação de que a visão comporta dados da geometria hiperbólica (Tuller, 1967 e Heelan 1983).

54 Tão importante é este paradigma que Merleau-Ponty considera ser a profundidade a primeira dimensão, por dela depender a existência de todas as formas de uma composição - Merleau-Ponty, 1964, 65.

55 Como sucede na percepção de peso visual, com a transposição de dados perceptivos de realidades físicas para realidades visuais.

56 Machado, 1977.

57 No caso do desenvolvimento humano, a percepção que a regra visa resolver é explorada mediante a construção de *representações* que ultrapassam o carácter casuístico da percepção (Landau, 1999).

58 Florenski (2005) considera existirem apenas duas vias de conhecimento e acção. Uma dependente do objecto de estudo e a outra que impõe a este uma estrutura exterior. A regra pode assim ser encontrada no objecto de estudo, como lhe pode ser imposta a partir do exterior, que na opinião deste professor de Teoria do Espaço é algo condenável por privar o objecto de estudo das suas características particulares.

59 O grau de generalização da normalização de um dado contexto depende sempre em última instância dos critérios utilizados para o efeito. Um homem poder ser identificado como um ser vivo ou mais especificado.

60 O fantástico sistematizador que foi Goethe desenvolveu uma interessante e muito pessoal investigação sobre as nuvens, analisando as formas que estas adoptam, a par de outras variáveis como a altitude ou a saturação. As formas das nuvens, sabêmo-lo, são infinitas, mas malgrado esta característica, permitiram a Goethe reconhecer regularidades que perduram ainda com os mesmos termos na meteorologia contemporânea (Goethe, 2003).

61 Algo tão simples quanto as sombras de uma composição, por vezes não correspondem às sombras que o próprio espaço expositivo gera, criando mesmo situações paradoxais.

62 Cumpriu igualmente outras funções, como o de sede de Junta de Freguesia.

63 Nomeadamente diferentes tipos de projectores, potências de lâmpadas, impedimentos físicos das calhas como parafusos ou projectores avariados e bloqueados.

64 Compreendendo a área susceptível de ser utilizada para a exposição de obras e excluindo os espaços técnicos entre as estruturas em gesso cartonado e as paredes de cantaria do edifício.

<sup>65</sup> Tratando-se da consideração de aspectos constitutivos factuais, o que está em causa é a selecção operada com base nestas características. Não se pretendendo impor uma leitura, assume-se o carácter subjectivo da selecção operada e explica-se o fundamento.

<sup>66</sup> Naturalmente que outras correntes artísticas e autores foram determinantes para a exploração do cubo como forma artística autónoma, sendo para o efeito desleal a não indicação de todos os precursores que ajudaram a implementar a arte abstracta, desde aqueles que o fizeram de modo tímido e não assumido, como Alexander Cozens, aos que o assumiram enquanto direcção artística, como Kandinsky. Neste sentido é igualmente relevante todo o contributo que a arte conceptual deu para este desiderato. Não sendo o objecto deste trabalho a análise do cubo na arte, ficam estas referências como simples menção destes contributos particulares e colectivos e eventualmente como direcção de um estudo a desenvolver de modo sustentado.

<sup>67</sup> Quando as formas são semelhantes ou tidas como as mesmas, as de maiores dimensões são tidas como mais próximas do observador (Hershenson, 2000, p 90).

<sup>68</sup> (Florenski, 2005). Não cabe no âmbito desta investigação o estudo da globalização de uma cultura dominante, mas como outros aspectos de um mundo em sintonia crescente de conteúdos e formas de expressão, a perspectiva constitui um dos princípios modelares da exploração de um único ponto de vista, literalmente.

<sup>69</sup> “Os círculos, quadrados e triângulos têm sido vistos como ‘átomos’ puros, quasi-científicos do mundo visual” Mondrian in Kress e Leeuwen 2007, p53. Dominando a sociedade ocidental actual, os quadrados e os rectângulos envolvem e são a nossa vida, através de construções, de imagens, de objectos. (Kress e Leeuwen 2007, p 54).

<sup>70</sup> SMOCK, Charles – *Piagets Thinking about the Development of Space Concepts and Geometry* in Martin e Bradbard, 1976, p77

71 “O princípio da ciência da pintura é o ponto; o segundo é a linha; o terceiro é a mancha [...]” Leonardo 2001, 15. Estes não são elementos incontestados no plano teórico. Dondis (2000, 28) considera que a par do ponto e da linha o terceiro elemento estrutural é o contorno. Koschatsky (2003) considera por seu turno que aos três elementos iniciais, se adicionam a superfície, o espaço e o claro-escuro.

72 Kandinsky 2006

73 Kandinsky (2006, pp36-7) realça a subjectividade das dimensões do ponto, tomando-as como relativas às dimensões do suporte e às relações estabelecidas com outros elementos.

74 Dentro de um contexto de produção e recepção visual que no ocidente condiciona a acção do observador numa direcção geral de leitura de cima para baixo num suporte e da esquerda para a direita, correspondendo à direcção geral de leitura de um texto, salvo condições compositivas específicas que alterem estes dados.

<sup>75</sup> Kandinsky (2006, p61) diferencia e caracteriza as forças cuja acção resulta em movimento no número, intensidade e vector da sua acção. A alteração de qualquer destas variáveis proporciona diferentes tipos de linha cuja primeira sistematização é o seu carácter, podendo ser regular ou irregular. No caso da regularidade, esta poderá ser constante, variável, ou mista.

---

76 Ou mesmo o seu volume na sugestão de tridimensionalidade.

77 Num contexto euclideano, pois que em outros quadros de referência tal não será necessariamente verdade, como no espaço hiperbólico em que o percurso mais simples para a união de dois pontos será uma curva hiperbólica.

<sup>78</sup> Este dado é variável de acordo com a fisionomia, dependendo de factores como a protuberância das arcadas supraciliares, ou a dimensão dos cabelos.

<sup>79</sup> Que não é necessariamente o espaço arquitectónico, dada a existência das estruturas destinadas a servir de suporte à montagem de exposições.

<sup>80</sup> É exemplo a exploração plástica e gráfica do carvalho no Norte da Europa a partir do século XVII. Desde essa altura o carvalho deixou de ser a árvore predominante das florestas, substituída por coníferas de rápido crescimento. O carvalho assume assim o papel de símbolo não apenas da *floresta arcaica*, como de valores nacionalistas que perduraram durante séculos, assistindo-se no nazismo mesmo ao seu recrudescimento. O carvalho é no mesmo lapso temporal e espaço geográfico assumido enquanto símbolo da liberdade e da força inovadora da natureza (Schama, 1996).

<sup>81</sup> Enquanto estavam a tentar levar para o lixo partes de uma das instalações.

ESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOES  
PAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPA  
ÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇO  
ESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOES  
PAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPA  
ÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇO  
ESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOES  
PAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPA  
ÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇO  
ESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOES  
PAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPA  
ÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇO  
ESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOES  
PAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPA  
ÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇO

ANTÓNIO SANTOS

CENTRO CULTURAL ADRIANO MOREIRA

MARÇO - ABRIL 2011

O espaço é condição, objecto e objectivo de inúmeras expressões artísticas. Com efeito, independentemente da origem geográfica e cronológica de um desenho, de uma pintura, de uma escultura, de um vídeo ou de qualquer outra materialização artística, todas configuram o acto de construção e exploração de um espaço.

O espaço é condição fundamental para a arte porque coopera para a construção e contextualização de formas, conquanto se constitui enquanto objectivo declarado para o seu desenvolvimento.

O espaço é condição, objecto e objectivo de inúmeras expressões artísticas. Com efeito, independentemente da origem geográfica e cronológica de um desenho, de uma pintura, de uma escultura, de um vídeo ou de qualquer outra materialização artística, todas configuram o acto de construção e exploração de um espaço.

O espaço é condição fundamental para a arte porque coopera para a construção e contextualização de formas, conquanto se constitui enquanto objectivo declarado para o seu desenvolvimento.

Objecto de reflexão desde tempos recuados, ao espaço têm sido averiguadas a sua natureza, características, relação com a matéria, relação com Deus e mais importante ainda, a relação com o ser humano. Neste sentido, o que é o espaço, como nos relacionamos com o espaço, o que fazemos com ele e como o construímos artisticamente foram questões permanentemente colocadas ao longo de séculos com respostas necessariamente diferentes, algumas articuladas entre si, outras com abordagens dispersas e dispare, senão opostas. Durante o século XX materializaram-se conceitos de espaço radicalmente diferentes dos que os antecederam que perduram ainda, estabelecendo-se interessantes diálogos entre diferentes concepções da realidade e da sua exploração artística.

Objecto de reflexão desde tempos recuados, ao espaço têm sido averiguadas a sua natureza, características, relação com a matéria, relação com Deus e mais importante ainda, a relação com o ser humano. Neste sentido, o que é o espaço, como nos relacionamos com o espaço, o que fazemos com ele e como o construímos artisticamente foram questões permanentemente colocadas ao longo de séculos com respostas necessariamente diferentes, algumas articuladas entre si, outras com abordagens dispersas e dispare, senão opostas. Durante o século XX materializaram-se conceitos de espaço radicalmente diferentes dos que os antecederam que perduram ainda, estabelecendo-se interessantes diálogos entre diferentes concepções da realidade e da sua exploração artística.

Em termos gerais, ao espaço têm sido reconhecidas duas naturezas: a absoluta e a relacional. O espaço absoluto é generalista e não particularizado, sendo o resultado de resultando de uma abstracção da realidade. Por seu turno o espaço relacional releva da particularização da realidade, estabelecendo ou reconhecendo conexões entre os seus elementos constituintes. Tanto num caso como no outro, a arte cumpre importante função não apenas de visualização dos conceitos, como da sua construção.

O espaço é um conteúdo multimodal e polissêmico, sobretudo tão vasto na arte quanto a nossa imaginação o permite. A partir de uma exploração sensorial da realidade, mediada e alterada por conteúdos racionais, a construção dimensional do espaço desenvolve-se de modo nem sempre consciente e voluntário na articulação entre o espaço bidimensional e o espaço tridimensional.

O espaço é um conteúdo multimodal e polissêmico, sobretudo tão vasto na arte quanto a nossa imaginação o permite. A partir de uma exploração sensorial da realidade, mediada e alterada por conteúdos racionais, a construção dimensional do espaço desenvolve-se de modo nem sempre consciente e voluntário na articulação entre o espaço bidimensional e o espaço tridimensional.

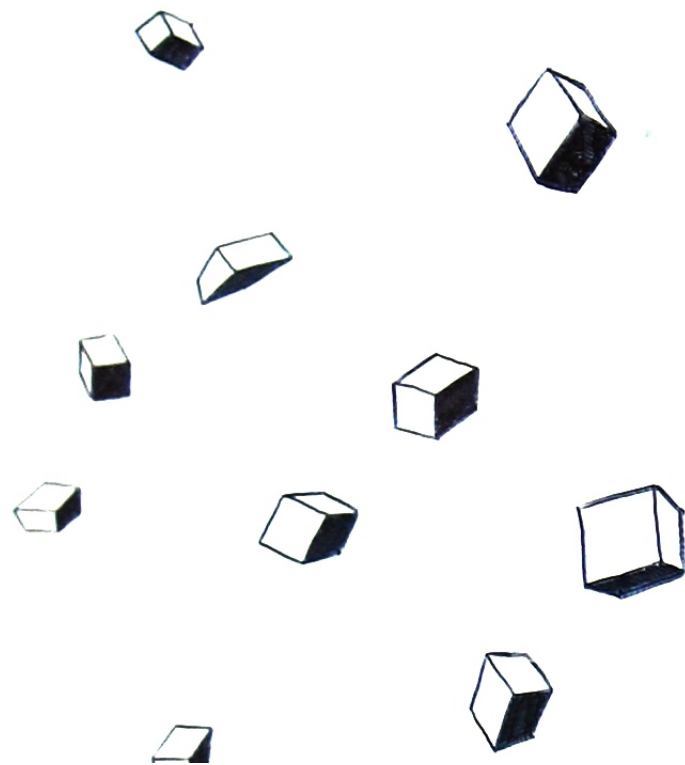
A solidez ou o vazio, a forma ou o fundo são conceitos relativos ao espaço e autonomizam-se nesta exposição enquanto conteúdos expressivos, articulando o espaço das e nas obras com o espaço arquitectónico em que são expostas. O fim de um nem sempre é o começo do outro e como em tudo na vida existem zonas de coexistência em que um se prolonga e completa no outro.

Quando se expõem, a forma ou o fundo são conceitos relativos ao espaço e autonomizam-se nesta exposição enquanto conteúdos expressivos, articulando o espaço das e nas obras com o espaço arquitectónico em que são expostas. O fim de um nem sempre é o começo do outro e como em tudo na vida existem zonas de coexistência em que um se prolonga e completa no outro.

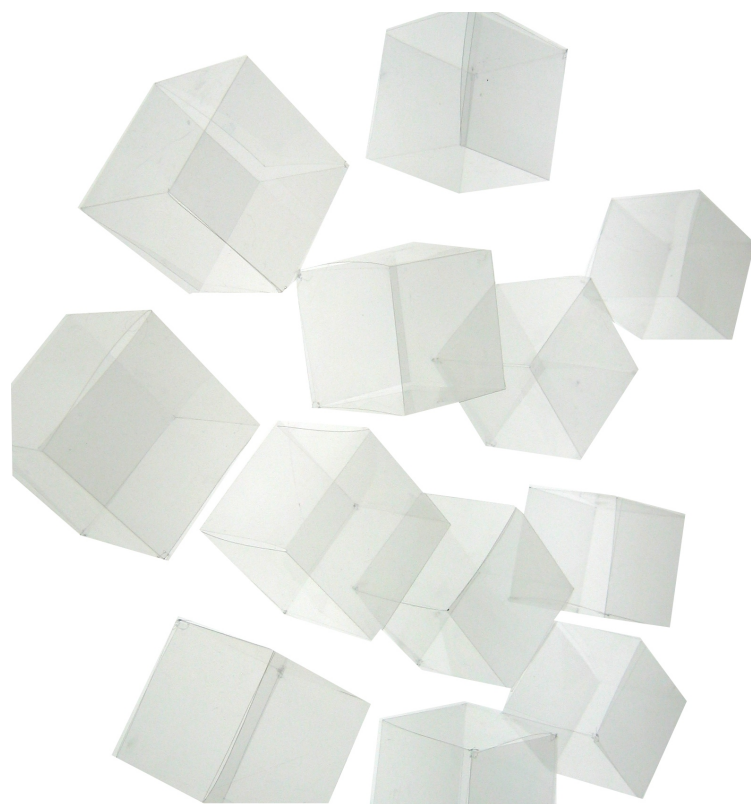
A solidez ou o vazio, a forma ou o fundo são conceitos relativos ao espaço e autonomizam-se nesta exposição enquanto conteúdos expressivos, articulando o espaço das e nas obras com o espaço arquitectónico em que são expostas. O fim de um nem sempre é o começo do outro e como em tudo na vida existem zonas de coexistência em que um se prolonga e completa no outro.



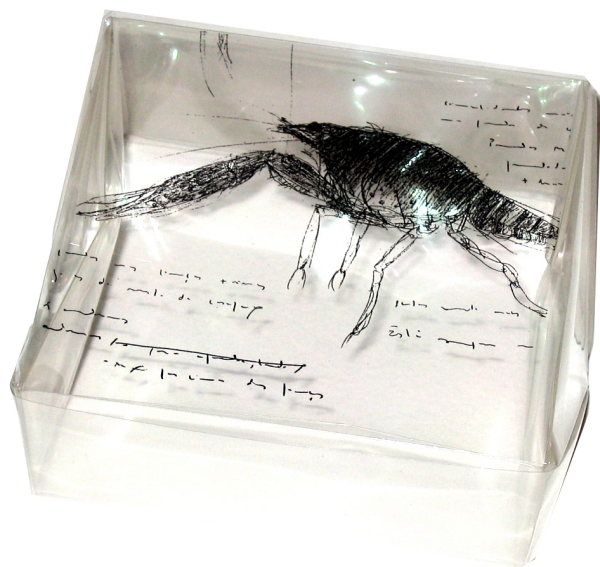
CUBO - caneta sobre acetato - 5X5cm - 2011



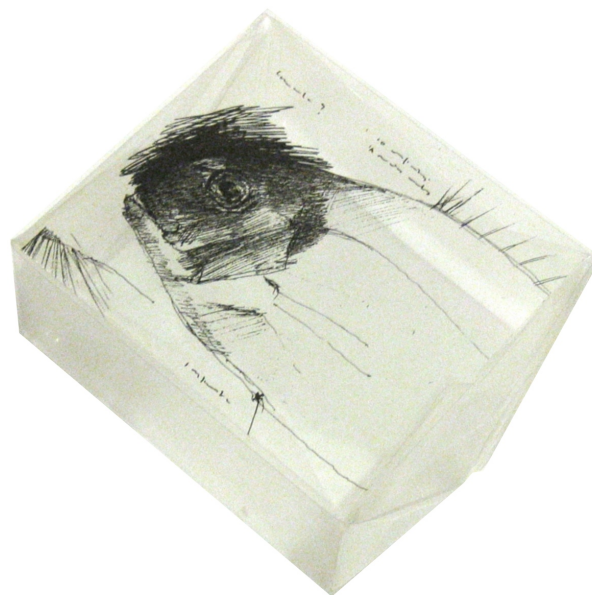
CUBOS - caneta sobre acetato - 5X5cm - 2011



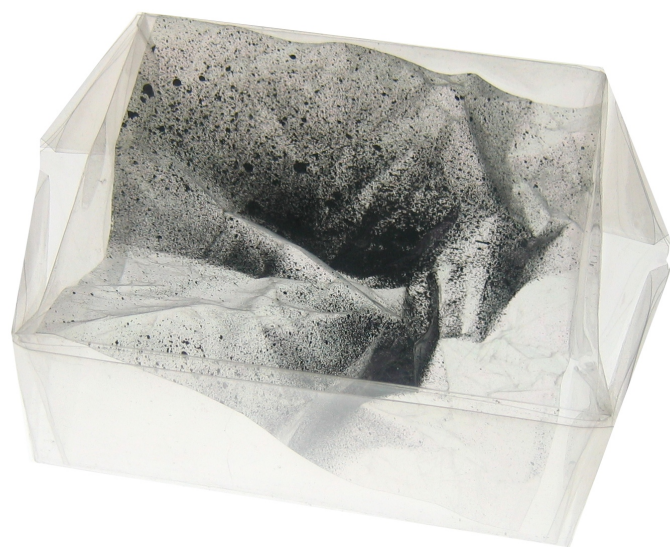
CUBOS - acetato - 5X5X5cm - 2011



DIÁRIO GRÁFICO – fotocópia sobre acetato – 10X12X5cm - 2006



DIÁRIO GRÁFICO – fotocópia sobre acetato – 10X12X5cm - 2006



PAISAGEM – tinta de esmalte sobre acetato – 10X12X5cm - 2011



PAISAGEM – tinta de esmalte sobre acetato – 10X12X5cm - 2011



MERCATOR – tinta de óleo sobre acetato – 5X5cm – 2011

ANTÓNIO SANTOS

Licenciado em Artes Plásticas – Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Mestre em Desenho pela Faculdade de Belas Artes de Lisboa – Universidade de Lisboa

Docente do Departamento de Artes Visuais da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança

2011 - IX Bienal de Pintura do Eixo Atlântico

- “Transcendência - Vidro Artístico Contemporâneo – Colecção do Museu do Vidro”, Marinha Grande

2010 – Exposição colectiva “Arte e Género” no Governo Civil de Castelo Branco

- Exposição colectiva “Paisagens” do Departamento de Artes Visuais da ESEB no Centro Cultural de Bragança

2009 – Centelhas de Arte, Sentido de Partilha’ Chiado Plaza colectiva, Lisboa

- Exposição colectiva “O mistério do Narciso”, Galeria Sta. Clara em Coimbra

2008 – XLVI Concurso de Dibujo Fundación Ynglada-Guillot, Barcelona, Espanha

- Exposição colectiva “Encontros na Ibérica” – Galeria da Biblioteca Municipal de Gaia

2007 – Exposição colectiva “À beira dos caminhos”, Museu dos Lanifícios, Covilhã

- Exposição colectiva de desenho “Esta é a minha paisagem”, Bragança

- IV Biennial Internacional de Dibuix Josep Amat San Feliu de Guixols, Espanha

2006 – Exposição colectiva na Galeria do Ministério das Finanças, Lisboa

- Exposição de Desenho com Ana Pascoal no Centro Cultural de Bragança

2005 - Exposição de Desenho com Ana Pascoal na Galeria Umnome, Caldas da Rainha

- XLIII Concurso de Dibujo Fundación Ynglada-Guillot, Barcelona, Espanha

- Exposição individual no Museu Nogueira da Silva, Braga

- III Biennial Internacional de Dibuix Josep Amat. San Feliu de Guixols, Espanha

2004 - Premio de Pintura Fundacion Bancaixa, Espanha

2003 - Exposição colectiva, Galeria 55, Cascais

2002 - Vª Bienal de Pintura Eixo Atlântico

- Vª Bienal de Pintura Estella Lizarra, Espanha

- IVª Bienal de Artes Plásticas da Marinha Grande

- Exposição colectiva na Galeria Sta. Clara em Coimbra

- “Bazar” Galeria Quadrum, Lisboa

- Exposição colectiva “Múltiplos e Objectos” Galeria Epicentro, Porto

2001 - XVª Bienal de Pintura Ciudad de Zamora, Espanha

- Exposição colectiva de Artes Plásticas em San Ildefonso de la Granja, Espanha

- Exposição colectiva “Vidro Artístico contemporâneo” no Museu do Vidro, Marinha Grande

- VIIª Mostra Union Fenosa, A Coruña, Espanha

ESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOES  
PAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPA  
ÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇO  
ESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOES  
PAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPA  
ÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇO  
ESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOES  
PAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPA  
ÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇO  
ESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOES  
PAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPA  
ÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇO  
ESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOES  
PAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPA  
ÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇOESPAÇO



## Fontes consultadas

- ABREU, Raquel - *Embodied Models of Visual Attention using Recurrent Neural Networks*. Porto, Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, 2007. Dissertação do mestrado de Biotecnologia.  
[www.fc.up.pt/fcup/contactos/teses/t\\_050370119.pdf](http://www.fc.up.pt/fcup/contactos/teses/t_050370119.pdf)  
Acedido em 2009-11-09
- ACTON, A – *Learning to look at Paintings*. Londres, Routledge, 1997.
- ALGRA, Keimpe - *Concepts of Space in Greek Thought*. Leiden, Nova Iorque, Ed. Brill, 1995 BRILL, 1995.
- ARNHEIM, Rudolf – *Arte e Percepção Visual*. São Paulo, Pioneira Thompson Learning, 2002
- ARISTÓTELES – *Physics*.  
<http://classics.mit.edu/Aristotle/physics.html>  
Acedido em 2009-12-10
- BATTCOCK, Gregory (editor) – *Minimal Art*. Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1995
- BERNAL, Ignacio e EASBY, Elizabeth Kennedy - *The Iconography of Middle American sculpture*. Metropolitan Museum of Art, 1973
- BERKELEY, George – *An Essay Towards a New Theory of Vision*.2009  
<http://www.gutenberg.org/files/4722/4722-h/4722-h.htm>  
Acedido em 2009-11-01
- BRANDT, Lewis W. e METZGER, Wolfgang - *'REALITY,' WHAT DOES IT MEAN?* 1963  
[http://gestalttheory.net/archive/metz\\_real1.html](http://gestalttheory.net/archive/metz_real1.html)  
Acedido em 2009-12-26
- BRANSFORD, John D ; BROWN, Ann L. e COCKING, Rodney R.,(ed.) - *How People Learn: Brain, Mind, Experience, and School* . Committee on Developments in the Science of Learning, National Research Council, the National Academy of Sciences- EUA, 1999.
- BRUSATIN, Manlio – *Histoire de la ligne*. Paris: Flammarion, 2002.
- CÂMARA MUNICIPAL DE BRAGANÇA - *Readaptação do Antigo Convento dos Jesuítas a Centro Cultural*  
[http://www.cm-braganca.pt/PageGen.aspx?WMCM\\_PaginaId=39980](http://www.cm-braganca.pt/PageGen.aspx?WMCM_PaginaId=39980)  
Acedido em 2011-05-02
- CANOTILHO, Luís – *Perspectiva Pictórica*. Bragança, Instituto Politécnico de Bragança, 2005
- CIRLOT, Juan Eduardo – *A dictionary of symbols*. Nova Iorque, Philosophical Library, 1971
- COLLIER, GRAHAM - *Form, Space, and Vision*. New Jersey, Prentice Hall Inc. 1985.
- DAMÁSIO, António e DAMÁSIO, Hanna – *Brain and language*. Scientific American, 267(3):88-95.1992.

DAVIS, Gary A. – *Barriers to Creativity and Creative Attitudes* in RUNCO, Mark A., PRITZKER, Steven R.– *Encyclopedia of Creativity*. Academic Press, Vol I, p166, 1999.

DEHAENE, Stanislas, POSNER M. L., e TUCKER D. M.. - *Localization of a neural system for error detection and compensation*. *Psychological Science*, 5:303-305, 1994

[http://www.unicog.org/publications/DehaenePOsnerTucker\\_ErrorDetection\\_PsychSc1994.PDF](http://www.unicog.org/publications/DehaenePOsnerTucker_ErrorDetection_PsychSc1994.PDF)

Acedido em 2009-12-16

DEHAENE, Stanislas; IZARD, Véronique; PICA Pierre; SPELKE, Elizabeth - *Core Knowledge of Geometry in an Amazonian Indigene Group*. *Science*, 2006

[http://www.unicog.org/publications/DehaeneIzardPicaSpelke\\_CoreKnowledgeGeometryMunduruku\\_Science2006.pdf](http://www.unicog.org/publications/DehaeneIzardPicaSpelke_CoreKnowledgeGeometryMunduruku_Science2006.pdf)

Acedido em 2009-07-15

DONDIS, D. A. - *La sintaxis de la imagen*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 2000.

DUNNING, William – *Changing Images of Pictorial Space – A History of Spatial Illusion in Painting*. Syracuse, New York, Syracuse University Press, 1991.

EDWARDS, Betty – *Drawing on the right side of the brain*. Londres, Harper Collins Publishers, 2001

ENNS (ed.) - *The development of attention: research and theory*. Amsterdão, North-Holland, 1990

ERICKSON, T.- *From Interface to Interplace: the Spatial Environment as Medium for Interaction*. Heidelberg: Springer-Verlag. 1993

FLORENSKI, Pável – *La perspectiva invertida*. Madrid, Ed. Siruela, 2005

GABRIEL, François (editor) – *Beyond the cube: The Architecture of space frames and polyhedral*. Nova Iorque, John Wiley & Sons, 1997

GARCIA-SALGADO, Tomás – *Distance to the perspective plane*. *Nexus Network Journal*, vol. 5 no. 1(Primavera 2003)

<http://www.nexusjournal.com/Salgado.html>

Acedido em 2011-01-14

GEBB, J. W., Mowbray, G. H., and Byham, C. L. - *Difference lumens for photic intermittence*. *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 7 1955.

GIBSON JJ - *The perception of the visual world*. Boston: Houghton-Mifflin, 1950.

GOETHE, Johann Wolfgang; Barrento, João (tradução) – *O jogo das nuvens*. Lisboa, Assírio e Alvim, 2003.

GOMBRICH, Ernst - *Western Art and the Perception of Space*. 1987

[www.gombrich.co.uk/showdis.php?id=25](http://www.gombrich.co.uk/showdis.php?id=25)

Acedido em 2009-07-16

GOMBRICH, Ernst – *Norma e Forma*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

GORDON, Ian e SLATER, Alan – *Nativism and Empiricism: The History of Two Ideas*. in SLATER, Alan (ed.) – *Perceptual Development – Visual, Auditory and Speech Recognition in Infancy*. Sussex, Psychology Press LTD, 1998.

HARRISON, S. e DOURISH, P. - *Re-Place-ing Space: the Roles of Place and Space in Collaborative Systems*, in *Proceedings of CSCW*. New York: ACM. 1996.

HEALEY - *Perception in Visualization*. Department of Computer Science, North Carolina State University. 2009  
<http://www.csc.ncsu.edu/faculty/healey/PP/index.html>  
Acedido em 2009-10-02

HEELAN, Patrick A. – *Space Perception and the Philosophy of Science*. Berkeley, University of California Press, 1983

HERSHENSON, Maurice – *Visual Space Perception: a Primer*. Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 2000.

JAMMER, Max – *Concepts of Space*. Nova Iorque, Dover Publications, 1993

JULESZ, B - *Texton Gradients: The Texton Theory Revisited*, 1986  
<http://www.springerlink.com/content/m3437541nj16j206/fulltext.pdf>  
Acedido em 2009-7-17

KANDINSKY, W. – *Ponto Linha Plano*. Lisboa, Edições 70, 2006.

KOSCHATZKY, Walter – *Die Kunst der Zeichnung*. Munique, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003.

KRESS, Gunther e LEEUWEN, Theo van – *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Routledge, 2007.

KUBOVY, M. - *Should We Resist the Seductiveness of the Space:Time:Vision:Audition Analogy?*. 1988  
<http://people.virginia.edu/~mk9y/mySite/papers/Kubovy1988.pdf>  
Acedido em 2009-07-28

LANDAU, Barbara – *Multiple Geometric Representations of Objects in Languages and Language Learners*. 1999 in in BLOOM, Paul et. al. (editores) – *Language and Space*. Massachusetts, MIT Press, 1999.

LEFEBVRE, Henri – *La production de l'espace*. Paris, Anthropos, 2000.

LOOMIS, J. M - *Visual space perception: phenomenology and function*. 2003  
<http://www.scielo.br/pdf/abo/v66n5s0/a04v6650.pdf>  
Acedido em 2009-07-21

LIU, Chang Hong e CHAUDHURI Avi - *Face recognition with perspective transformation*. 2003  
[http://www.sciencedirect.com/science?\\_ob=ArticleURL&\\_udi=B6T0W-495059D-2&\\_user=10&\\_rdoc=1&\\_fmt=&\\_orig=search&\\_sort=d&\\_docanchor=&view=c&\\_searchStrId=1147082512&\\_rerunOrigin=google&\\_acct=C000050221&\\_version=1&\\_urlVersion=0&\\_userid=10&md5=c355bd3cb9fda2da781012bf5ec9c84a](http://www.sciencedirect.com/science?_ob=ArticleURL&_udi=B6T0W-495059D-2&_user=10&_rdoc=1&_fmt=&_orig=search&_sort=d&_docanchor=&view=c&_searchStrId=1147082512&_rerunOrigin=google&_acct=C000050221&_version=1&_urlVersion=0&_userid=10&md5=c355bd3cb9fda2da781012bf5ec9c84a)  
Acedido em 2009-12-26

MACH, Ernst - *The Analysis of Sensations* (1897). Dover Edition, 1959

[www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/mach.htm](http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/mach.htm)

Acedido em 2007-11-19

MACH, Ernst – *Space and Geometry*. Mineola, NY, EUA. Dover Publications, 2004.

MARCOLLI, Attilio - *Teoria del Campo*. Corso di educazione alla visione. 2 vols. Firenze: Sansoni, 1971

MERLEAU-PONTY, Maurice – *Fenomenologia da Percepção*. S. Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Lda., 1999

MILI, Gjon - *Picasso's Third Dimension*. Triton Books, New York: Triton Press, 1970.

MITCHELMORE, Michael – *Cross-Cultural research on Concepts of Space and Geometry*. In MARTIN, J. Larry, e BRADBARD, David A (ed.) - *Space and Geometry*. Columbus, Ohio State University, 1976

NAGY, A. L. e SANCHEZ, R. R. *Critical color differences determined with a visual search task*. J. Opt. Soc. Am. A 7, 1209–1217. 1990.

<http://www.opticsinfobase.org/abstract.cfm?uri=josaa-7-10-1995>

Acedido em 2009-12-09

NAKAYAMA, Ken – *Extraction of Higher Order derivatives of the Optical Velocity Vector Field in* INGLE, David; JEANNEROD, Marc e LEE. David N. – *Brain Mechanisms and Spatial Vision*. Dordrecht – Martinus Nijhoff Publishers, 1985.

MACHADO, José Pedro – *Dicionário etimológico da lingua portuguesa*. Lisboa, Livros Horizonte, 1977.

MARCOLLI, Attilio - *Teoria del Campo*. Corso di educazione alla visione. 2 vols. Florença, Sansoni, 1971

MARTIN, J. Larry, e BRADBARD, David A (editores) - *Space and Geometry*. Columbus, Ohio State University, 1976

[http://www.eric.ed.gov/ERICDocs/data/ericdocs2sql/content\\_storage\\_01/0000019b/80/35/62/b0.pdf](http://www.eric.ed.gov/ERICDocs/data/ericdocs2sql/content_storage_01/0000019b/80/35/62/b0.pdf)

Acedido em 2009-04-30

MONEY e ANNECILLO – *Crucial Period Effect in Psychoendocrinology*. In BORNSTEIN, Marc H. (ed.) – *Sensitive Periods in Development*. Hillsdale, New Jersey, LEA, 1987.

MORGAN, Michael – *The Space Between our Ears – How the Brain Represents Visual Space*. Oxford, Oxford University Press, 2003.

O'DOHERTY, Brian – *Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley e los Angeles, University of California Press. 1999

OLIVER, George, Rev. – *Dictionary of Symbolic Masonry*. Kessinger Publishing, 2003

PANOFSKY, Erwin - *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa, Edições 70, 1993.

PESSOA, Fernando – *Os Portugueses*. Coimbra, Alma Azul, 2007.

PIAGET, Jean; INHELDER, B.; et al – *La représentation de l'espace chez l'enfant*. Paris: Presses Universitaires de France, 4ª edição, 1981

PICK, Herbert L., Jr. - *Mapping Children--Mapping Space*. Honolulu, Annual Meeting of the American Psychological Organization. Paper, 1972.

[http://www.eric.ed.gov/ERICDocs/data/ericdocs2sql/content\\_storage\\_01/0000019b/80/37/3d/36.pdf](http://www.eric.ed.gov/ERICDocs/data/ericdocs2sql/content_storage_01/0000019b/80/37/3d/36.pdf)

Acedido em 2009-04-30

PLATÃO – *Timeu* Project [gutenberg.org/etext/1572](http://gutenberg.org/etext/1572)

<http://www.gutenberg.org/files/1572/1572-h/1572-h.htm>

Acedido em 2009-12-12

POMBO, Olga – *Liceu Emídio Garcia*.

<http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/lugares/osantigosliceu/newpage31.htm>

Acedido em 2011-05-02

POSNER, Michael - *Attentional Networks and the Semantics of Consciousness*. University of Oregon, 2008

<http://journalpsyche.org/ojs-2.2/index.php/psyche/article/viewFile/2315/2252>

Acedido em 2009-07-15

QUINN, Paul – *Object and Spatial Categorization in Young Infants: “What” and “Where” in Early Visual Perception* in SLATER, Alan (ed.)– *Perceptual Development – Visual, Auditory and Speech Recognition in Infancy*. Sussex, Psychology Press LTD, 1998.

REDLICK, Fara; JENKIN, Michael e HARRIS, Laurence R. - *Humans can use optic flow to estimate distance of travel*. 2001

[http://www.sciencedirect.com/science?\\_ob=ArticleURL&\\_udi=B6T0W-423YMGY-8&\\_user=10&\\_rdoc=1&\\_fmt=&\\_orig=search&\\_sort=d&\\_docanchor=&view=c&\\_searchStrId=1147050337&\\_rerunOrigin=google&\\_acct=C000050221&\\_version=1&\\_urlVersion=0&\\_userid=10&md5=77095c13a36a171dad37a03c03ec5cde](http://www.sciencedirect.com/science?_ob=ArticleURL&_udi=B6T0W-423YMGY-8&_user=10&_rdoc=1&_fmt=&_orig=search&_sort=d&_docanchor=&view=c&_searchStrId=1147050337&_rerunOrigin=google&_acct=C000050221&_version=1&_urlVersion=0&_userid=10&md5=77095c13a36a171dad37a03c03ec5cde)

Acedido em 2009-12-26

ROGOFF, Irit – *Studying Visual Culture*. In Mirzoeff, N (ed.) – *The Visual Culture Reader*. Londres, Routledge, 1998.

ROSE, Gillian – *Visual Methodologies : An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres, Sage Publications Ltd. 2002.

SCHAMA, Simon – *Landscape and Memory*. Londres, The Fontana Press, 1996

SCHEFFLER, Israel – *Symbolic worlds: art, science, language, ritual*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997

SOLSO, Robert L. – *Cognition and the visual Arts*. Cambridge, The MIT Press, 1994.

SZWED, Marcin; COHEN, Laurent; QIAO, Emilie; DEHAENE, Stanislas - *The role of invariant line junctions in object and visual word recognition*. 2008

[http://www.unicog.org/publications/SzwedCohenQiaoDehaene\\_InvariantLineJunctionsReading\\_VisResearch2009.pdf](http://www.unicog.org/publications/SzwedCohenQiaoDehaene_InvariantLineJunctionsReading_VisResearch2009.pdf)

Acedido em 2009-07-15

TAYLOR, J. C. – *Learning to Look: A Handbook for the Visual Arts*. Chicago, Chicago University Press, 1957.

TREISMAN, A. e KANWISHER, N. - Perceiving visually presented objects: recognition, awareness, and modularity. *Current Opinion in Neurobiology* 1998, 8:218-226. 1998  
<http://web.mit.edu/bcs/nklab/media/pdfs/TreismanKanwisherCurrOpBio98.pdf>  
Acedido em 2009-10-02

TULLER - *A modern introduction to geometries*. Princeton, Van Nostrand, 1967.

TYNAN, P. D., e SEKULER, R. - *Motion processing in peripheral vision: Reaction time and perceived velocity*. *Vision Res.* 22, 1, 61-68. 1982.

VILLAFANE, Justo – *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, Pirâmide, 2006.

VINCI, Leonardo da – *On painting*. E. U. A. Yale University Press, 2001

VIRILIO, Paul – *The Vision Machine*. Londres, British Film Institute. 1994.

VIRILIO, Paul – *Art as Far as the Eye can See*. Oxford, Berg, 2007.