

Acaso e Pareidolia

No processo de criação de imagens ambíguas: mapas, caminhos, percursos

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Acaso e Pareidolia

No processo de criação de imagens ambíguas: mapas, caminhos, percursos

Relatório de Projeto de Mestrado de Artes Plásticas em Desenho apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, sob a orientação da Professora Doutora Joana Rêgo.

— Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto —
Porto 2024

Índice

4 Agradecimentos

5 Resumo / Abstract

6 Introdução e metodologia

7 Organigrama do trabalho

Capítulo I | Tudo começa no desenho

8 O acto de desenhar – No acaso nasce um artista

10 Desenho tradicional e desenho digital

12 O conceito de Mistura

15 A mancha

21 Desenho e acto performativo

Capítulo II | Acaso

27 Acaso como prática Artística

29 *Cadavre exquis*

30 Importância do Acaso na criação Artística

37 Monotipia e *frottage*

44 Desenho onírico

Capítulo III | Pareidolia

49 Definição da palavra PAREIDOLIA

50 Relação entre a Pareidolia e a Arte

54 A percepção de elementos imaginários

58 **Reflexões finais**

60 **Bibliografia / Webgrafia**

62 **Índice de imagens**

66 **Anexos**

116 **Exposições**

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu marido Hélder Carvalho, que me apoiou com todo o seu amor e disponibilidade familiar, nesta caminhada onde me desvio do Design de Interiores para o percurso das Artes Plásticas.
À nossa filha Francisca Carvalho, que de uma forma maravilhosa, me apoiou em todo o trajecto, com sorrisos, compreensão e palavras calorosas.
A quem esteve comigo e acreditou que nunca é tarde para procurar os nossos sonhos e transformá-los em realidade, mesmo sem saberem que foram importantes para mim.
À Universidade Sénior de Gondomar e aos meus alunos de Artes Plásticas, com os quais vivenciei experiências artísticas onde a frase "deixar fluir" era predominante.

À minha orientadora, Professora Doutora Joana Rêgo
Aos Professores Doutores:
Pedro Maia
Graciela Machado
Paula Almozara
Diniz Cayolla Ribeiro
Sofia Torres
Paulo Almeida
Arlindo Silva
Claúdia Amandi
Francisco Laranjo

Todos tiveram o seu contributo na evolução da minha prática artística de forma diferente, mas imprescindível, e a todos, reconheço grande mérito e enorme admiração.

Acaso e Pareidolia

no processo de criação de imagens ambíguas: mapas, caminhos, percursos

Palavras-chave: Mancha; Transformação; Experimentação; Acaso; Pareidolia

RESUMO

Embora não haja a intenção do artista, o acidente na arte pode adquirir um valor expressivo.
O artista pode com esta experiência verificar que a arte se transforma sem estar conectada às abordagens plásticas convencionais (lápis, canetas, tinta, carvão, etc.).
A forma de representação do desenho, que vai desde um simples lápis até técnicas mais avançadas como as digitais, evolui diariamente e continua a fazer progredir o processo da percepção visual.
A criação de novas ferramentas de desenho, a experimentação de diferentes objectos para expandir a criatividade (objectos encontrados na natureza, frutas, plantas ou até mesmo objectos incomuns), amplificam a imaginação e conduzem-na por caminhos inesperados.
Os acasos que acontecem, podem ser transformados para abrir atalhos a uma variedade de efeitos a explorar.
Por sua vez, a criação acidental eleva o momento para questionarmos o que é a arte.
Na investigação de novas abordagens e inicialmente, através da experimentação da tecnologia digital, utilizei o processo de deixar fluir o acaso e aceitei-o.
Consentir o acaso, elevou o detalhe do desenho a territórios da imaginação.
As misturas e a plasticidade dos materiais, apresentaram um triângulo: desenho tradicional, desenho digital e fotografia transformada.
Através de um método de experimentação, partindo de uma situação de acaso, procuro através da mancha, produzir situações de transformação, concentração e contemplação.
Neste processo de construção de imagens geradas pelo Acaso, investigo a Pareidolia como combustível criativo.
Despertar a mente para a criação e criatividade, estimular a imaginação, acreditar que encontrámos caminhos imprevisíveis carregados de descobertas que relacionam a arte e o cérebro, é a intenção da investigação aplicada à prática experimental.

ABSTRACT

Although there is no intention of the artist, the accident in art can acquire an expressive value.
With this experience, the artist can verify that art transforms without being connected to conventional plastic approaches (pencils, pens, ink, charcoal, etc.). The way drawing is represented, which ranges from a simple pencil to more advanced techniques such as digital, evolves daily and continues to advance the process of visual perception.
The creation of new drawing tools, experimenting with different objects to expand creativity (objects found in nature, fruits, plants, or even unusual objects), amplify the imagination and lead it along unexpected paths.
The accidents that happen can be transformed to open shortcuts to a variety of effects to explore.
In turn, accidental creation elevates the moment for us to question what art is.
When investigating original approaches and initially, through experimenting with digital technology, I used the process of letting chance flow and accepted it.
Consenting to chance, elevated the detail of the drawing to territories of the imagination.
The mixtures and plasticity of materials presented a triangle: traditional design, digital design and transformed photography.
Through a method of experimentation, starting from a situation of chance, I seek through the stain, to produce situations of transformation, concentration, and contemplation.
In this process of constructing images generated by Chance, I investigate Pareidolia as creative fuel.
Awakening the mind to creation and creativity, stimulating the imagination, believing that we have found unpredictable paths full of discoveries that relate art and the brain, is the intention of research applied to experimental practice.

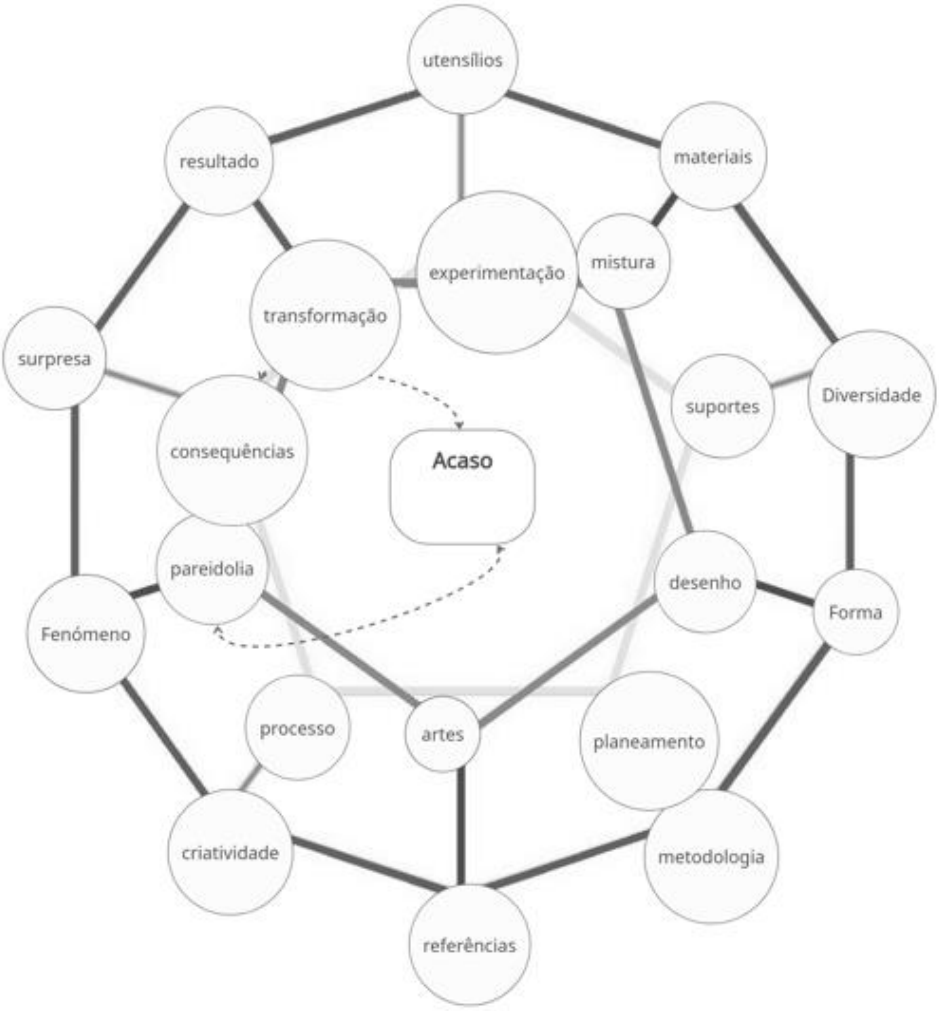
INTRODUÇÃO E METODOLOGIA

Será possível falar de uma criatividade ilimitada desvinculada da tecnologia criativa?
Como é que os sonhos influenciam o processo criativo?
Como debater o processo criativo quando utilizamos o nosso subconsciente na prática artística?
Como entender o acaso como acto performativo?

Na minha pesquisa baseada no campo de investigação / acção, concentrando-me no pormenor da imagem, procurei analisar métodos processuais e os diversos caminhos que poderiam estar na sua origem.
O conceito de imagem refere-se à sua criação, ao contexto histórico ou ao propósito com que foi construída ou destruída.
Da fotografia, à criação da imagem nas artes visuais, apresenta-se uma colossal evolução ao longo dos séculos.
No início da humanidade a imagem era representada por meio de desenhos em cavernas e em pedra. Ao longo do tempo as técnicas de pintura evoluíram e as formas de representação visual tornam-se mais elaboradas.
No século XIX, o desenvolvimento da fotografia, revolucionou a forma como as imagens eram capturadas, preservadas, e permitiu a reprodução mais precisa da realidade.
Posteriormente, com a evolução tecnológica, a fotografia digital e a internet permitiram a divulgação generalizada e acessível a todos.
Actualmente a tecnologia manifesta-se em quase todas as áreas da nossa vida.
Ficar sem internet ou sem telemóvel torna-se um problema para a sociedade. A maneira como se cria e constrói imagens, embora aumente as possibilidades de criação visual, transforma-nos em seres tecnológicos dependentes.
Estas mudanças, são um reflexo cultural e social ao longo dos séculos, e preveem-se mudanças de maior escala com o desenvolvimento da inteligência artificial.
Na minha prática artística, o processo de criação de imagens geradas pelo registo fotográfico e transformadas por *software*, progrediu para uma investigação de natureza experimental.
A imagem nascia para ser levada a um processo de mudanças e transformações por cima de transformações na tentativa de investigar o seu limite.
O conceito de transformação manifestava-se inicialmente através da fotografia e do desenho.
As infinitas mudanças imagéticas, revelavam manchas cada vez mais fascinantes, e os seus detalhes tornaram-se pormenor de estudo.
Numa análise focada na particularidade da imagem, apresenta-se um novo conceito na investigação: a Pareidolia.
Numa fase inicial a sua presença dá-se no mundo digital. As transformações de imagens revelavam mensagens mágicas e formas imagináveis. Este processo incentivou a investigação para um campo de estudo plástico.
A imagem é repensada num novo contexto, onde a plasticidade dos materiais e as suas alterações eram sentidas fora do mundo tecnológico.
Nas experiências de desenho tradicionais, a fotografia tornou-se uma ferramenta para registar a mistura de materiais no seu processo de modificação. Também serviu de ponte de passagem, para um percurso digital, onde a análise das capturas registadas, era feita com o intuito de perceber a mensagem, uma mensagem visual sem palavras ou sons e que muito transmitisse.
O envolvimento em todo processo, abria caminho para uma narrativa de transformação, onde as mutações se apresentavam com grandes diferenças visuais. Técnicas como a monotipia, *frottage e dripping,* foram usadas para encontrar e fazer aparecer formas que alcançassem destaque no percurso da minha prática artística, onde o conceito de acaso se cruza intensamente com o conceito de pareidolia.
Neste relatório, apresento o conceito de acaso numa abordagem fluida, onde teorizo a poética sobre a pareidolia como um processo criativo.

ORGANIGRAMA DO TRABALHO

Apresento os estágios dessa viagem, que dirigem um mergulho ao mundo do reino abstracto e à atmosfera do invisível, onde actualmente resido.



MANCHA

(forma, cor, espaço, movimento)

Palavras-chave: Mancha; Transformação; Experimentação; Acaso; Pareidolia

Capítulo I | Tudo começa no desenho

"Sendo a arte uma coisa da mente, segue-se que qualquer estudo científico da arte é psicologia. Pode ser outras coisas também, mas será sempre psicologia."

Max J. Friedlander, Von Kunst und Kennerschaft
(E.H. Gombrich,1955, p:4)

O acto de desenhar – No acaso nasce um artista

Na extensão do espaço em branco, onde o vazio e a inspiração se entrelaçam, nasce um artista.
Desenhar é uma forma de expressão visual, que remonta ao começo da humanidade como uma manifestação única de criatividade.
Desde a pré-história, as experiências, eram assinaladas como forma de revelar ideias através de desenhos nas paredes das cavernas e noutros suportes.
Desde os primeiros riscos indecisos, até à espontaneidade confiante do lápis sobre o papel, toda a linha conta uma história, toda a sombra esconde uma emoção.
O registo de eventos de caçadas e outros aspetos da vida quotidiana, tinham como intenção transferir comunicações visuais que comprovavam a necessidade da expressão artística e o seu processo de organização mental.
O acto de desenhar é mais do que simplesmente copiar a realidade; é uma caminhada rumo à descoberta interior num processo de autoexploração.
Ao longo dos séculos a prática do desenho evoluiu e abarca desenhos técnicos, científicos e artísticos.
A expressão artística e a comunicação visual continuam inseparáveis da natureza humana, conduzem ideias, emoções, narrativas de um modo visual e transformam-se ao longo da história, mareando por um universo de possibilidades infinitas.
Tudo começa no desenho, embora possa ser uma ideia simplista porque existem várias maneiras de iniciar um processo criativo, começámos a desenhar antes de falar e antes de escrever.
O desenvolvimento cognitivo e motor, como por exemplo segurar um lápis com a mão, desenvolvem-se primeiro do que as capacidades mais complexas envolvidas na fala e na escrita.
"No começo da vida, a temporalidade é vivenciada pela criança como um eterno "agora". (…) Mas todo brincar encerra um ensaiar, um fazer e um interpretar desse fazer. Resulta sempre numa descoberta de vida, num ato de cognição." (Ostrower, 2013, pp. 139,144)
O desenho é aleatório, abstracto, mas repleto de significado para uma criança. Ao longo do seu desenvolvimento, exibe o desenho produzindo forma, e dá início a um processo criativo planeado, figurativo, que procura o realismo e revela o seu mundo de emoções.
A criança começa a definir suportes (parede, papel, chão, areia, etc.) e define os materiais (paus, giz, lápis, tinta, etc.)
"Nesse rabiscar livre, muitos acasos hão de ocorrer – ainda que para uma criança não tenham o carácter de "acasos" e nem constituíam algo de incomum." (Ostrower, 2013, p. 147)
Ao longo do seu crescimento pode crescer um artista.
Um artista que procura representar a realidade, que procura respostas para o inconsciente, que de acordo com a sua vida socioeconómica e política se torna mais ousado nas representações ou encontra-se no acaso.
Leonardo da Vinci é o exemplo de uma criança talentosa que se transformou num importante e excecional artista do século XV.
"Com tendência para começar trabalhos que não terminava (…) pois estava constantemente a propor-se para aprender muitas coisas só para as abandonar quase a seguir" (Zöllner, 2004,p.7), apresenta desenhos onde se verifica a espontaneidade. "Típicos do seu prazer de desenhar por desenhar são os pequenos e quase estranhos esboços de figuras em movimento, feitos com curtos e energéticos traços de pena. (…) existem exercícios mais livres que permitem à sua imaginação gráfica, única e livre, entrar em acção." (Zöllner,2004,p.8)

Leonardo da Vinci aceitava novas possibilidades; no seu caminho artístico e no século XV, o fenómeno da pareidolia, tema que será abordado noutro capítulo, já serviu de base no seu processo criativo.
Este fenómeno de contemplação conduz à criatividade, e surge dentro do conceito que me proponho a investigar, o Acaso.
"Este desenho é típico da espontaneidade do método de Leonardo, que envolvia muitas vezes o desenho de vários movimentos e ideias pictóricas uns por cima dos outros." (Zöllner, 2004,p.61)

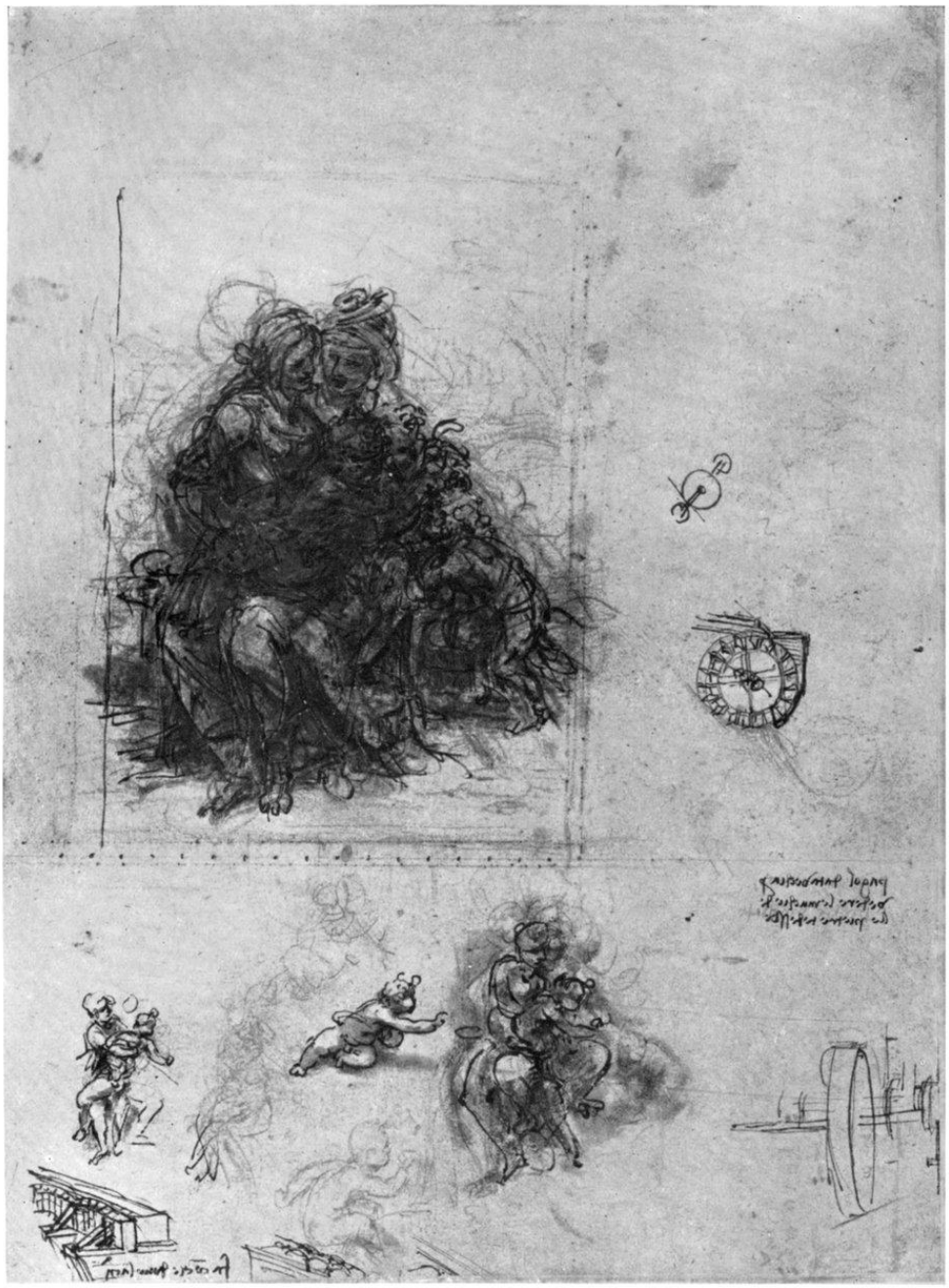


Figura 1: Leonardo da Vinci (1508), *Esboço de A Virgem, o Menino, Sta. Ana e S. João,* Pena e tinta, aguada realçada em alguns sítios com branco, sobre giz preto, 260x197 mm, Londres, British Museum (Zöllner,2004, p:61*)*

Desenho tradicional e desenho digital

“Há muitos motivos para discutir a linguagem dos computadores em termos de linguagem artística. Não porque esta seja agora uma questão atual, mas, sim, porque é uma questão antiga que continua atual: ARTE.” (Ostrower, 2013, p. 175)

Ao longo da história surgiram várias técnicas e estilos no desenho. Os factores históricos, culturais, tecnológicos e pessoais levam a uma diversidade complexa e de persistente evolução, que se molda por diversos movimentos artísticos.
Um exemplo actual de progresso, é o desenho digital e o desenho gerado pela Inteligência artificial, que se tornam uma forma de arte fascinante para muitas pessoas pelas novas abordagens e técnicas.
Embora a tecnologia consiga expandir as possibilidades criativas, tem as suas limitações.
A originalidade pode ser uma das dificuldades que a inteligência artificial encontrará, porque a sua criação tem por base padrões ou estilos existentes.
A capacidade de improvisar e seguir a intuição é de difícil reprodução, principalmente no que diz respeito à música e à dança.
O entendimento das emoções humanas e a compreensão de contextos culturais, também é um desafio para a tecnologia copiar.
Moldar a forma como criamos, influenciar a cultura e a sociedade ao longo da história da humanidade, são acções difíceis de traduzir para algoritmos.
A experiência do artista, a sua forma de representar, criam uma barreira com a máquina, porém, a tecnologia pode oferecer emoção e pode ser utilizada nos seus processos criativos.



Figura 2,3,4: Laura Carvalho (2022), *FBAUP: Transformação – da realidade ao abstracto*, Fotografia transformada por programas digitais, (sem medida), Porto, colecção da artista.

Modificar digitalmente as imagens captadas pela fotografia, com filtros de estilo, brilho, contraste, técnicas de fragmentação de objectos, alteração de fundos, coloração e composição de imagens, fazem parte da experimentação na minha prática artística.
Todas as formas de transformar digitalmente tornam o processo criativo ilimitado.
A tecnologia em constante progresso, apresenta-nos novos programas de manipulação de imagens periodicamente, e contribui para esse processo sem fim.
O interesse em misturar caminhos do digital com a produção artística tradicional, despoletou na investigação, a análise das transmutações de técnicas e materiais tradicionais.
“…a necessidade de executar (…) habitua o cérebro a novos esquemas cognitivos que assim se vão incutindo (…) o ponto onde começou passa a ser outro à medida que a navegação avança (…), sabendo-se, embora que o pensamento humano não é linear, facto que tem levado a concluir sobre a sua suposta inalterabilidade devido ao uso das ferramentas tecnológicas de comunicação e informação, transformando-se num pensamento web.” (Gonçalves, 2018, p.40,41)



Figura 5: Laura Carvalho (2021*), Porto isolado pelo Covid*, Fotografia transformada por programas digitais, (sem medida), Porto, colecção da artista.

Nas figuras 2,3 e 4 apresento a transformação de uma fotografia tirada à fachada da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e o seu processo de transformação digital, e na figura 5 apresento uma fotografia da Ponte D. Luís, na cidade do Porto, onde exponho uma fotomontagem apropriando-me das obras de Marcel Duchamp, artista Francês conhecido pela sua enorme influência na arte moderna e contemporânea, um dos principais expoentes do movimento Dada que desafiou noções tradicionais da arte ao apresentar o conceito de "*ready-mades*" (objectos comuns escolhidos e expostos como obras de arte, como a famosa *Fonte (o urinol),* e de Pablo Picasso, um dos mais influentes e reconhecidos artistas do século XX, conhecido por ser um dos fundadores do movimento cubista com Georges Braque.
Ambas as imagens foram transformadas por diferentes *softwares*.
As combinações entre *softwares* e aplicações apresentam resultados inesperados.
Na descoberta de novas representações visuais, abrem-se caminhos infinitos onde a transformação apresenta a comunicação não verbal. As mensagens transmitidas têm significados reconhecidos culturalmente (símbolos ou sinais), ou formas compreendidas num determinado contexto cultural.
Encontrar efeitos e sensações imagéticas impulsiona um processo experimental.
Nesta manipulação que se apresenta com novas possibilidades, as imagens abstractas ganham destaque.
A sequência de reproduções de imagens na minha prática artística, faz nascer uma história imagética com nova identidade num processo que reinicia sempre que há uma nova acção visual (desenho ou registo fotográfico).
Procurar dar sentido às gerações de imagens, se assim lhe pudermos chamar, e levar os seus detalhes mais além, é uma aventura sem fim.
As imagens transformam-se, cada acção molda as formas que comunicam mensagens distintas num processo automático.
Estas imagens com mensagens de grande riqueza de sensações, produziam na minha prática artística, uma insatisfação constante e a necessidade de estar sempre a transformar.
Quando as alterações chegavam a um limite, ponto máximo da abstracção, o desafio deixava de existir, e a imagem passava a fazer parte de um arquivo.
É criada uma biblioteca de imagens, raramente consultada, quase como que abandonada numa pasta e esquecida dentro do computador. "(…) este novo mundo digital (…) promovido pelas tecnologias intelectuais de suporte informático, permite aos sujeitos um denso armazenamento de informação fora da memória pessoal, que assim se liberta, perdendo os anteriores hábitos de manutenção…" (Gonçalves, 2018, p.41)

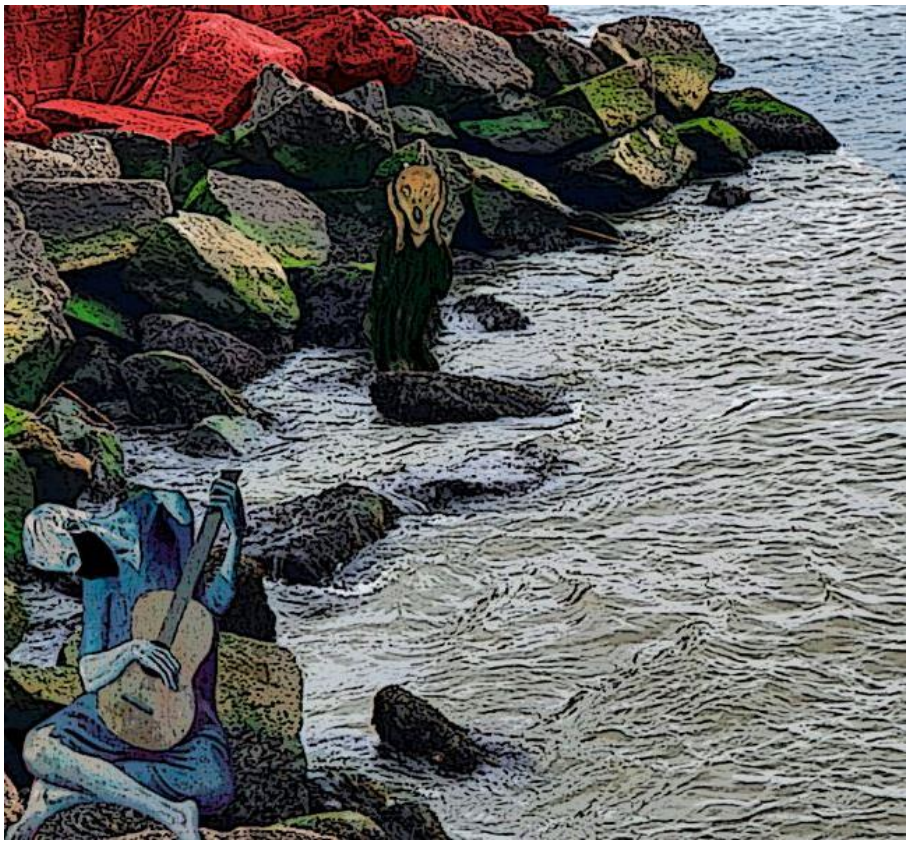


Figura 6: Laura Carvalho (2021), *Pandemia na arte*, Fotografia transformada por programas digitais: apropriação de obras de Pablo Picasso e Edvard Munch transferidas para uma praia do Porto, (sem medida), Porto, colecção da artista.

.

Na figura 6, apresento a fotografia de uma praia do Porto transformada digitalmente, onde me aproprio das obras de Pablo Picasso e Edvard Munch, pintor e gravurista norueguês do século XIX e XX, ligado ao movimento simbolista e associado com alguma frequência ao expressionismo pela forma de representar emoções intensas, um dos exemplos é a conhecida obra profundamente emocional e simbólica *O Grito (1893),* símbolo da ansiedade humana.

Como refere Fayga Ostrower, o nosso século apresenta avanços tecnológicos e científicos que abrem novas possibilidades a novas conquistas, que conduzem o nosso conhecimento a novos fenómenos e todos estes avanços são espetaculares e revolucionaram os conceitos tradicionais. "Alteraram tudo, os modelos de pensamento e as hipóteses correntes, os próprios meios e modos de observação e, ainda, os esquemas de avaliação de resultados. Diante de transformações tão radicais do mundo mental, e também diante do carácter problemático dessa cultura, é preciso repensar as metas e os significados da arte, o encadeamento «motivações-técnica-formas-conteúdo», repensando até mesmo o próprio trabalho artístico." (Ostrower, 2013, p. 176)

Conceito de Mistura

Explorar um território criativo, transformar, misturar, experimentar, concedem um maior sentido em todo o processo de investigação para encontrar o acaso.
Através da utilização de vários tipos de papéis, telas, entre outros suportes, testo diversos materiais.
As formas que surgem aleatoriamente ou que o próprio desenho insinua, não me indicavam uma direcção, um estilo artístico.
Encontrar referências que fizessem compreender a minha ligação à Arte, não significava um encontro de semelhanças.
Quase como a velha frase popular "não sei o que quero, mas sei o que não quero", era o sentimento que emergia quando me sugeriam artistas, porque nos mestres lia a história, apreciava a técnica e a sua singularidade.
"Cada um de nós só pode falar em nome de suas próprias experiências e a partir da sua própria visão do mundo. E sendo cada pessoa um indivíduo único, suas formas expressivas incorporarão (…) um estilo individual. Por isso ao

criarem suas obras, os artistas não competem uns com outros. O confronto de cada um é consigo mesmo. Então os artistas não têm de entrar numa corrida louca, para se provarem os mais velozes e se colocarem à frente dos outros. Não existe frente. Não existe atletismo na arte. Cabe entender que a competitividade é uma noção alheia de estilo. Estilo quer dizer autenticidade." (Ostrower, 2013, p. 270)

Não queria deixar de gostar de Pablo Picasso, embora criticado por muitos, sempre apreciei a sua expressividade plástica. Sabia que referências actuais poderiam ter maior contributo no meu processo de investigação, contudo não descartava aqueles que me conectavam com o lado imaginário, simbólico e sonhador.

Apreciava as obras de Frida Khalo, pintora mexicana do século XX, conhecida pelas suas obras profundamente pessoais e emotivas, e toda a história que o seu trabalho revelava. Tanta dor, tanto sofrimento. Uma vida de representações de vivências.

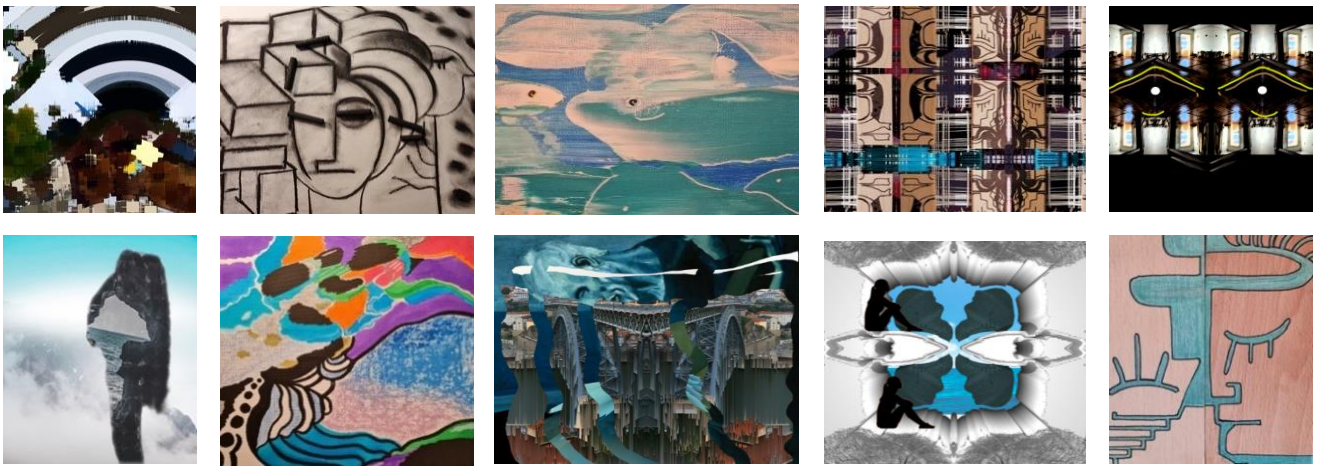
Mas seriam Pablo Picasso e Frida Khalo referências na minha prática artística? Até hoje digo que sim, mas também posso dizer que não.

A minha admiração pelas ilustrações de M.C. Escher por exemplo, influenciaram a minha prática artística, os pensamentos sobre o mundo onírico relatados por Salvador Dali, influenciaram o meu pensamento, a aleatoriedade de movimentos de Jackson Pollock atravessaram o meu caminho, o azul de Yves Klein percorreu as minhas telas.

Percursos, caminhos, labirintos e ideias que se misturam, assim como as referências e mestria técnica.

Entende-se por mistura, o processo onde diferentes elementos combinam e obtêm uma composição específica. A mistura de diferentes imagens, fazem nascer o conceito de Híbrido e de Transformação.

O acto ou o efeito de mudar a forma, de acrescentar, de mudar a cor, de ampliar ou reduzir, eram acções que se apresentavam na minha experiência artística e explicavam as mutações do projecto.



Figuras 7,8,9,10,11,12,13,14,15,16: Laura Carvalho (2022), *Experimentação: Processo de misturas*, (sem medida), Porto, colecção da artista.



Figura 17: Laura Carvalho (2021), *Figuras nas nuvens*, Desenho digital, (sem medida) Porto, colecção da artista



Figura 18: Laura Carvalho (2021), *Mistura de experimentações,* Desenho digital, (sem medida), Porto, colecção da artista

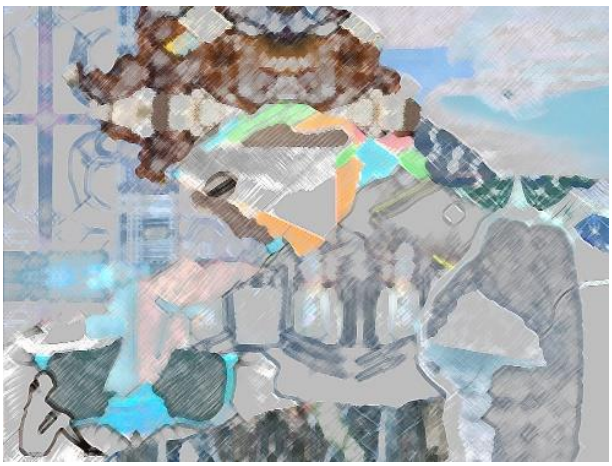


Figura 19: Laura Carvalho (2021), *Misturar o acaso,* Desenho digital, (sem medida), Porto, colecção da artista



Figura 20: Laura Carvalho (2021), *O percurso da mistura,* Desenho digital, (sem medida), Porto, colecção da artista

Aceitar a arte como espontânea e as ocorrências acidentais, fez com que concordasse com Brice Marden, quando diz "Todo o quadro é material sujo. Mas trata-se de transformação. Agarrar naquela terra, naquela espécie de coisa barrenta e transformá-la em ar e luz. Transformação é disso que se trata". (Meindhart,2005, p.68)
Enquanto Designer, seria impensável ver o desenho como material sujo.
É importante referir que na minha evolução como artista plástica, esteve presente uma história de vida de designer que não posso descartar.
A organização, a limpeza do suporte, o equilíbrio da simetria ou assimetria na composição visual, era um processo de metodologia presente no meu processo de trabalho. O conceito de mistura obrigava a uma análise minuciosa, objectiva, que não caísse na ideia de kitsch.
O conceito de projecto em Design avaliava as funções, a estética e custos. A funcionalidade e a preocupação sobre quem usava um objecto sempre foi primordial, e embora considerada, a estética nunca poderia interferir com a função. A minha pesquisa em procurar soluções para problemas, tem por base as necessidades sociais e as soluções devem responder assertivamente.
O objecto tem de ser pensado num todo: na forma, na função e no destino. Quando o objecto deixa de desempenhar a sua função, morre.
Embora a morte do objecto o leve à reciclagem, pode ser analisada a possibilidade de o recuperar ou dar-lhe uma nova função.
Na Arte muitas das barreiras que o Design me coloca, deixam de existir.
Compreender que o desenho também pode ser uma mancha, foi um processo lento de desvinculação do mundo objetivo que me acompanhou durante anos.
Percebo que em todo o desenho pode haver novas acções, em todo o desenho pode haver transformação e ele está relacionado com tudo o que está à nossa volta.
"Desenhar é também (…) a forma por excelência de pensar visualmente. (…) O tempo do desenho não acaba nunca (…)" (Marques, 2015, p.141)
Numa caminhada onde as manchas se tornaram o mote de investigação, a velocidade de transformação de mistura de materiais começa a tornar-se incrível.
Ver objectos que morreram para o Design a renascer, ou deslocar o objecto da sua função e dar-lhe novo sentido, é encontrar a liberdade artística.
Aceitar o erro que provém do acaso e trabalhar sobre essa aleatoriedade, torna-se um desafio.
Conduzir o acaso, observar o seu caminho, ver as raízes que dele nascem, produz sensações.
Os materiais apresentam diferentes trilhos quando se misturam e ampliam todo um processo de desenho.
Entre lápis, canetas, tintas, carvão, experienciar a plasticidade dos materiais durante o processo, fez-me acreditar que "nada é por acaso", e que esta caminhada um dia, num determinado momento, traria respostas.

As linhas caminhavam no papel e criavam formas dentro de formas que eram transportadas para uma mistura da abstracção com a figuração num universo visualmente intrigante.
Neste encontro, entre formas concretas e conceitos abstractos, a Mancha começa a tornar-se tão fascinante como uma janela para o desconhecido.

A Mancha

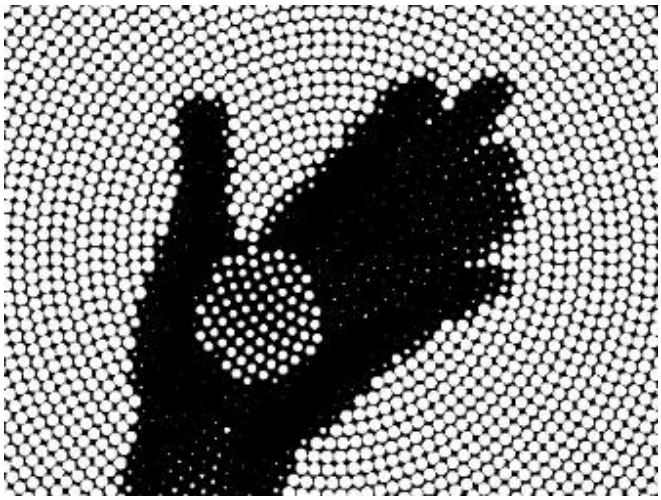


Figura 21: Laura Carvalho (2021), *A força da mão*, Desenho digital, (sem medida), Porto, colecção da artista

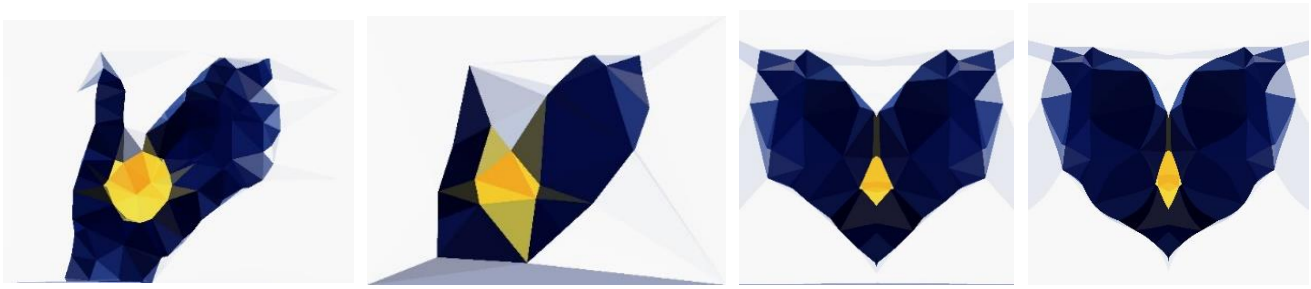


Figura 22, 23, 24, 25: Laura Carvalho (2021), *A força da mão: o processo*, Desenho digital, (sem medida), Porto, colecção da artista.



Figura 26: Laura Carvalho (2021), *A força da mão, coração ou pássaro*, Desenho digital, (sem medida), Porto, colecção da artista.

Num processo criativo de fazer e fazer mais e produzir automaticamente, surge a necessidade de analisar as imagens aparentemente abstractas, compostas por manchas, mas com um início figurativo.
Verifica-se que cada abstracção que se apresenta, carrega consigo uma narrativa única de infinitas possibilidades.
Apresentavam-se manchas que não surgiam pelo uso de pincéis digitais, mas pela aleatoriedade.
Como Designer já me sentia fascinada pelos padrões, particularmente o das folhas de madeira. Mas esse deslumbramento não queria dizer que aceitasse o padrão na minha actividade prática.
Em projectos de Design de Interiores escolhia pormenorizadamente materiais sem padrão. Não conseguia aceitar um projecto onde as folhas de madeira apresentassem manchas que enviavam para a imaginação rostos ou figuras de animais.
Estes dois mundos, Arte e Design, fazem parte da minha vida e provocam-me formas de pensar opostas. Talvez um seja o coração e o outro a razão e a fazer um equilíbrio, e ao mesmo tempo o desequilíbrio, de sensações.
O acaso oferecido pela experimentação da repetição de acções mecânicas, começa a revelar-se.
O conceito de transformação e o conceito de mistura tornam-se evidentes numa fase inicial da minha prática artística e destapam novas necessidades de descobrir esta fusão conceptual contínua.
Todas as imagens que nasciam do desenho tradicional, modificadas num ambiente digital de forma automática, fortuita e inesperada, abriam as portas a reflexões e reforçavam a investigação do conceito: Acaso.
Chegara a hora de abandonar o computador, deixar fluir os momentos que cada caminho a ser descoberto oferecia.
"…decorrem estudos de aferir as dependências que, por exemplo, os jogos por computador, os lugares ou redes de sociabilização, ou até dependência dos motores de busca e da pesquisa de e-mail provocam nos indivíduos. Além das nítidas alterações comportamentais (se comparadas com os comportamentos de há três décadas (…) estas ferramentas digitais provocaram no grosso das sociedades, impedindo os indivíduos à criação de novas rotinas, estas ferramentas vieram desenvolver condutas mais imprevisíveis, ligadas, por exemplo, à incapacidade dos sujeitos em se concentrarem numa só atividade por tempos mais longos, alguma inaptidão de socialização física, privação de sono, sonhos recorrentes, modificações de humor, entre outros." (Gonçalves, 2018, p.41)
O mundo digital e as aplicações acabam por desligar o ser humano do prazeroso processo de transformar.
Verifica-se que os métodos criativos automatizados criam uma ampla gama de representações visuais originadas por um processo de envolvimento intuitivo e de casualidade.
Não depender da máquina para transformar (computador, tablet ou telemóvel) torna-se libertador.
Observar o acaso acontecer fora do ambiente digital e as transformações obtidas por misturas de diferentes materiais e técnicas, permite explorar a expressão artística de forma mais autêntica e pessoal.
"Não sendo a beleza que oferece garantias qualificativas à obra de arte, há que pesquisar outros expedientes que coloquem no seu mundo especial de coisa fabricada pelo Homem segundo um plano de intenções claro,(…) Uma obra de arte que não estimule, ou que não faça nenhuma reacção [emocional, sentimental (amor, ódio, horror ou afeição, etc.)], que não fale, que não actue sobre quem com ela se relaciona, ou que não altere o comportamento e as expectativas do público, que não provoque a *pele de galinha* que Adorno evidenciou, não consubstanciará, de todo, uma obra de arte, mas antes outra coisa qualquer."(Gonçalves, 2018,p.61)
Surge a primeira questão: Será possível falar de uma criatividade ilimitada desvinculada da tecnologia criativa?
Se a máquina e o seu *software* criam infinitas possibilidades de imagens aleatórias, o ser humano e as ferramentas tradicionais, também o podem fazer.
As áreas de cor aplicadas com tinta, e a sua forma fluída expressiva, envolvem o processo numa atmosfera única e visualmente rica em dinamismo.
Neste universo, verifica-se que só recorrendo ao registo fotográfico, se torna possível guardar momentos de acção da transformação da mancha. A subtileza da forma, os contrastes que se fazem nascer e todas as mensagens que um detalhe pode oferecer, só é possível com um olhar atento.
Apelamos, por isso ao auxílio da câmara fotográfica, a qual foi captando e guardando na sua memória o que o nosso olhar ignorou, ou pura e simplesmente não captou, ou ainda, porque talvez, não existisse consciência do que procurávamos, como diria Daniel Arasse no seu livro Histórias de Pinturas.
"Tinha começado a tirar fotografias, sem saber necessariamente o que é que fotografava, porque encontramos sempre aquilo que procuramos, enquanto se não se souber o que se procura, tem-se, quem sabe, uma oportunidade para encontrar algo inesperado." (Arasse, 2016, p.159)
Qual seria o impacto visual do registo das três primeiras imagens abaixo, se as transformasse numa escala de 3 metros por 3 metros?

De um mero pormenor de escala reduzida, onde se verifica a transformação registada num segundo, desenvolvia-se uma força avassaladora que nos envolvia para dentro da imagem; “é uma gratificação considerável ver qualquer coisa que não se esperava ver.” (Arasse, 2016, p.159)

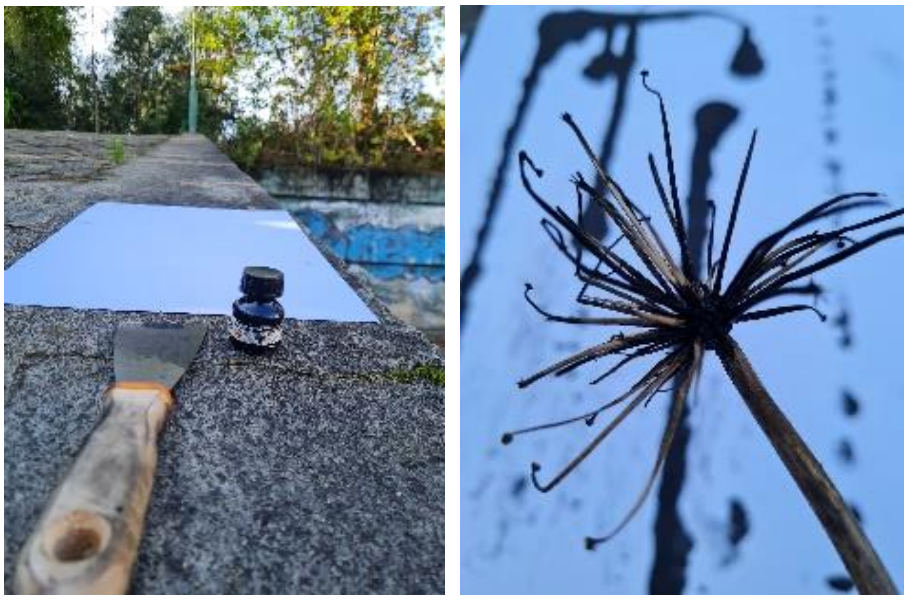


Figura 27,28,29: Laura Carvalho (2022), *Registo fotográfico da Mistura*, Tinta acrílica, guache e água em mdf, (sem medida), Porto, colecção da artista

Este percurso onde a plasticidade sobressai e grita pelo registo fotográfico, desenvolve uma biblioteca de memórias processuais.
Os resultados destes momentos convidam não só o artista, mas também o espectador a explorar cada detalhe e atribuir-lhe uma nova interpretação. Interpretações, é disso que se trata. Deixar ler o desenho.
A importância do processo destaca-se pelo convite que se faz à contemplação.
Deixar fluir o entrelaçar da cor, registar o momento, como se cada mancha contivesse uma história por descobrir.
Criar ferramentas de desenho ou desenhar com objetos destinados a outros usos, também é uma forma de experienciar a liberdade criativa no desenho e conhecer novas manchas que não estavam programadas.
“Criar significa poder compreender, e integrar o compreendido em novo nível de consciência. Significa poder condensar um novo entendimento em termos de linguagem. Significa introduzir novas ordenações, formas.” (Ostrower, 2013, p. 271)
Estas imprevisibilidades de manchas acidentais, muitas vezes, inspiram a novas direcções e interpretações.
Dar vida a novas formas de expressão, através da experimentação de materiais improvisados ou adaptados, fazem nascer texturas irrepetíveis e efeitos visuais inesperados com padrões impensáveis.
Algumas texturas podem evocar emoções, não só pela forma ou cor, mas pelas sensações tácteis que emergem da superfície.

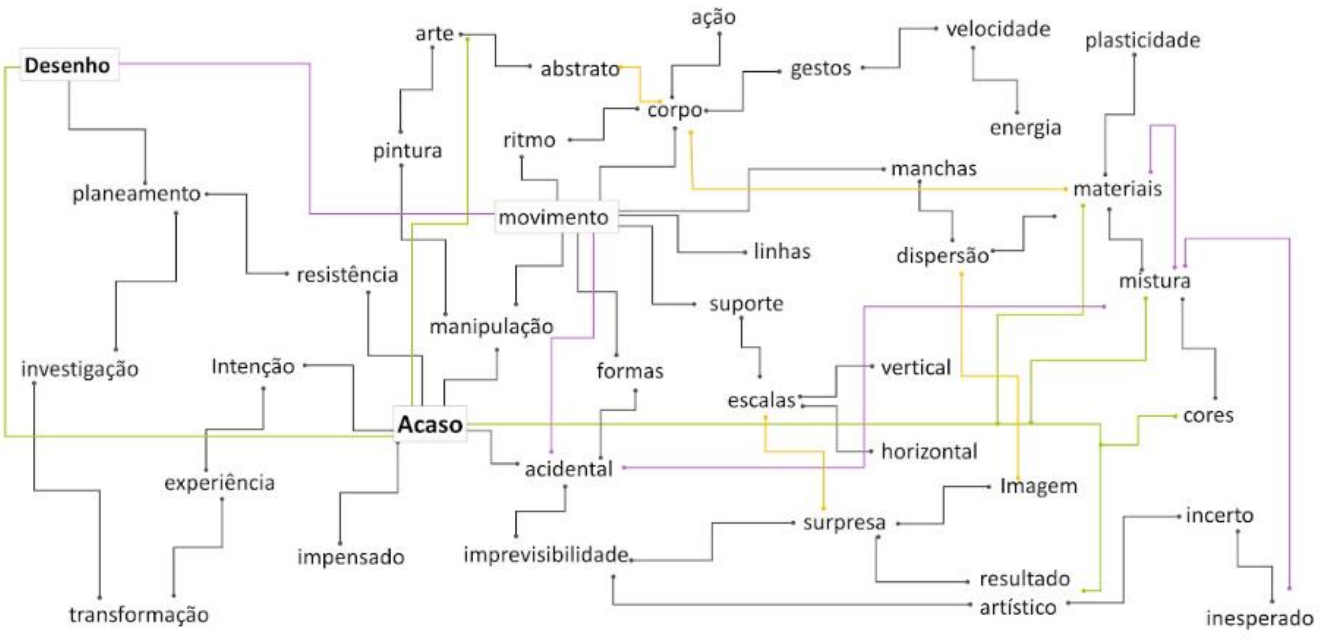


Figuras 30,31,32: Laura Carvalho (2023), Registo fotográfico de objectos destinados a outros usos, como ferramentas de desenho; tinta-da-china e tinta de gravura em papel, (sem medida), Porto, colecção da artista.



Figuras 33,34: Laura Carvalho (2023), *Registo fotográfico de experiências com ferramentas de desenho encontradas por acaso na Natureza*, tinta-da-china, (sem medida), Porto, colecção da artista

Este processo de experimentação e descoberta, transforma todo o trabalho num mapa de caminhos, percursos e direcções. Um território onde a vida conquista um espaço.
"Nessa busca incessante de si mesmo, o indivíduo como que tateia no escuro. Ensaiando e experimentando com diversos materiais e técnicas, segue determinados caminhos – sempre à procura de formas de identificação. Talvez as encontre, e talvez não. Mas é nesse contexto de busca interior, que devemos entender a importância dos acasos significativos e de mensagem de "inspiração" que contêm." (Ostrower, 2013, pp. 28,29)



Figuras 35: Laura Carvalho (2022), *Organigrama: Apresentado na Fundação Júlio Resende*, Lugar do Desenho: Exposição Projeções 2022, (imagem digital - sem medida), Porto, colecção da artista.





Figuras 36,37,38,39,40,41,42,43: Laura Carvalho (2022), Série – Acaso – *As manchas,* Tinta de gravura, tinta acrílica e tinta-da-china em papel, Exposição Projeções: Lugar do Desenho, Fundação Júlio Resende, (59x42), Porto, colecção da artista.



Figuras 44: Laura Carvalho (2022), Atlas: *O desenvolvimento do projecto presentado na Fundação Júlio Resende*, Lugar do Desenho: Exposição Projeções 2022, (imagem digital - sem medida), Porto, colecção da artista.



Figuras 45,46,47: Laura Carvalho (2022), *Exposição na Fundação Júlio Resende*, Lugar do Desenho: Exposição Projeções 2022, Gondomar



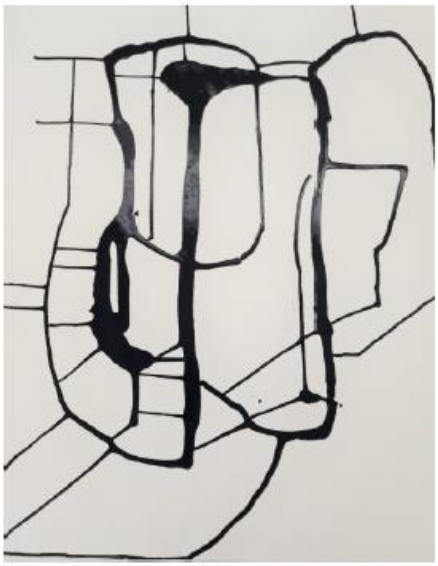
Figuras 48,49: Laura Carvalho (2022), *Descobrir por* acaso, Monotipos - Tinta de gravura em papel, Apresentado na Fundação Júlio Resende, Lugar do Desenho: Exposição Projeções 2022, (29x21), Porto, colecção da artista.



Figuras 50,51,52,53,54,55,56,57: Laura Carvalho (2022), *Série de Monotipias*, tinta-da-china e tinta de gravura em papel, Fundação Júlio Resende, Lugar do Desenho: Exposição Projeções 2022, (42 x 59,4), Porto, colecção da artista.

Desenho Performativo

Como entender o desenho como acto performativo?
Como já foi referido, em todo o desenho pode haver novas acções e em todo o desenho pode haver transformação.
"(…) o tempo do desenho é cada vez mais velho e, contudo, renasce a cada momento." (Marques, 2015, p.148)
Transformar o desenho em acto performativo revela a capacidade que o ser humano tem para se conectar ao mundo exterior.
O momento de transformar um processo de desenho em acção deve acontecer, deve fluir, deve assentar na procura de novas possibilidades, deve assentar na "...disponibilidade do desenho em servir de veículo performativo que pode ser moldado, segundo uma qualquer definição de plasticidade, noutro ato performativo..."
(Almeida, 2008, p. 6)
O acaso e a performance cruzam-se em pontos comuns: na imprevisibilidade, no inesperado, no incalculado.
Recordo uma aula com o Professor Doutor Paulo Almeida, na qual tínhamos de elaborar uma lista de verbos, escolher três e transformá-los em Desenho.
Movimentar, contornar e perfumar traduziram um processo de desenho "aleatoriamente" inesquecível.





Figuras 58,59,60: Laura Carvalho (2023*), Experiência de desenho na UC Desenho e performatividade*, tinta-da-china em papel, (42x59,4) FBAUP, Porto, colecção da artista.

O conceito de performatividade, expressa uma forma de acção e transformação.
Com resultados por vezes inquietantes, as suas manifestações estéticas permitem construir histórias, criar rumores, fazer suposições, gerar novos pensamentos.
Muitas questões se levantaram ao longo da investigação em curso e novos pensamentos surgem: como entender o acaso como acto performativo?



Figura 61: Laura Carvalho (2022, 2023), *Pareidolia,* técnica mista em tela, Apresentado na Exposição *Motus Sensus*, Espaço AL859, (400X160), Porto, colecção da artista.

Como já mencionado anteriormente, uma das referências na minha prática artística é Jackson Pollock.
Na sua pintura, os seus movimentos de acção, mostram uma sucessão de pequenos acasos.
O desenho torna-se dinâmico e "carregado" de transformações provindas de acções do artista sobre a tela.
Após a morte de Jackson Pollock, Allan Kaprow escreveu "o Legado de Jackson Pollock" onde fez uma análise sobre o artista e o que ele significou para a pintura, a arte e para a vida.

O suporte de grande escala, colocado no chão onde o artista fazia uma "dança dripping" transforma o conceito de pintura numa atmosfera de espaço, num ambiente onde o espectador é envolvido em sensações que o absorvem.
A preocupação com o lugar, com a vida quotidiana, com os corpos, com as roupas, usar a visão, o som, o movimento das pessoas, os odores, o tacto, exibem a transformação do modo de atuar do artista.
Para Kaprow, numa nova arte tudo se podia tornar objecto: tintas, móveis, comida, luzes, água, filmes, etc.". (Kaprow, 1958, p. 6)
Tendo Jackson Pollock morrido em 1956, Allan Kaprow com as suas instalações e performances, inicia um processo interessante na qual integra a arte e a vida, influenciando o mundo da arte com o seu trabalho.
(Kaprow, 1958, p. 6)
O seu entusiasmo com as possibilidades performativas da pintura, tornam-se relevantes e a valorização das instalações ganham mais destaque do que a forma do objecto de arte que foi criado.
Numa visão futurista, Allan Kaprow dizia que a arte que estava para vir tinha de incorporar a vida e os objectos do quotidiano. Começou assim a criar eventos de grande escala aos quais chamava de "*happenings*" (acontecimentos).
A palavra "acontecimento" para Allan Kaprow tinha como significado algo espontâneo, que simplesmente acontece e foi escolhida para um evento da Gallery em Nova York em 1959 onde foram apresentadas 18 performances.



Figura 62: Allan Kaprow (1967), *(center, with beard) and participants in his "yard,* at Pasadena Art Museum, Los Angeles



Figura 63: Laura Carvalho (2022), *Fotomontagem – apropriação de fotografia de Allan Kaprow*, (sem medida), Porto, colecção da artista

O acaso e a pareidolia também são acontecimentos e tal como uma acção performativa podem-se tornar processos participativos e de interacção do público.
Gerar o acaso, encontrar manifestações de pareidolia e traduzir essas descobertas em acto performativo pode ser um desafio de instruções que tornam o observador activo num processo dinâmico e criativo.
Dar sentido ao desenho por meio da performance, é retirá-lo da sua base convencional.
Para uma grande parte das pessoas não pertencentes ao mundo das artes, desenhar é estar sentado com uma folha de papel e um lápis.
Desenhar intimida mesmo quando a acção obriga à tentativa de copiar um objecto.
O conceito de pintura ainda consegue ser mais intimidatório para quem nunca o tentou fazer.
Na minha experiência actual, onde lecciono a disciplina de artes plásticas a pessoas de idade sénior, entendo que cada vez mais se procura a arte como terapia.
Não será também pertinente pensar numa arte e terapia performativa?
Talvez a forma de divulgar o desenho num sentido prático, seja abrir as portas ao círculo composto por artistas e transformá-lo, divulgá-lo em actos performativos participativos.
O desenho é acção, movimento, poesia, comunicação, experiência, imaginação.
O conceito pode traduzir-se em vários modelos experimentais e ser transferido para eventos quotidianos de forma a quebrar a barreira entre a arte e a vida.
Segundo Allan Kaprow, "A linha entre a arte e a vida deve ser mantida tão fluida e talvez tão indistinta quanto possível." (o corpo na arte, 2023)
A performance como expressão criativa revela muito sobre o desenvolvimento cultural e sobre a prática artística.

Na pintura, os gestos e os meios que traduzem dinamismo no suporte de grande escala podem ser reinventados, quem sabe como Kaprow fez um dia, pneus que se espalham pelo espaço e transformam as manchas da pintura num "jardim". Uma nova história se apresenta, e cria rumor: o que terá acontecido?
Importa oferecer à mente oportunidades criativas, suposições, ou palavras que fluem; importa espalhar arte pelo espaço, tenha ele terra, objectos, pessoas, ou até pneus.
Utilizando outra pintura da mesma série, procurei criar um acto performativo:



Figura 64: Laura Carvalho (2022), *Movimentos de acção, Ato performativo: conexão entre o sujeito e a tela* (300X160), Porto, colecção da artista.

Os gestos e os meios que analisei para exprimir o dinamismo nesta pintura de grande escala, não tiveram a mesma intenção de recolha de ferramentas (paus, pedras, utensílios inventados), mas tiveram uma acção intuitiva de conceber o acaso pelo movimento e o acto de friccionar um pano.
Todos estes acontecimentos foram situações onde o ritmo do corpo foi conduzido pela música, pelo silêncio, pelo estado de espírito da hora em que concretizava a prática artística.
As manchas estendiam-se, as cores sobrepunham-se e palavras invisíveis uniam verbos e acções associados ao acto de pintar.
Todo um movimento corporal que se modificava nos diferentes tempos: de manhã, de tarde, à noite, e até no silêncio da madrugada.
Um suporte de desenho mudo, carregado de palavras e músicas em contínua transformação.
"Desenhar pode consistir apenas numa acção motora ou no registo de um momento, tal como se tornou evidente nas numerosas manifestações performativas na segunda metade do século XX (…)" (Marques, 2015, p. 141)
A questão que se coloca agora não é apenas entender o desenho como acto performativo, mas entender como esse acto performativo consegue ser tão ou mais intenso que o acto de pintar.
Como manter a carga de energia que o artista transporta para a tela numa instalação?
Segundo Allan Kaprow, as instalações ganham mais destaque do que a forma como se cria o objecto, mas numa tentativa de tentar contrariar esta afirmação, procurei ligar a arte à vida transportando a mancha de cor para o interior do corpo ausente.
Esse corpo ausente que deu espaço para que a arte fosse transferida para a vida tornou-se espectador.
Foi possível criar e ver a minha performance, sentar-me em frente a um "eu invisível" e reflectir sobre este acontecimento.
Soltar as amarras que atam a planificação, projectando a composição para o exterior, transferindo a tinta para um universo tridimensional para que a imagem deixe de ser estática e se liberte para o espaço dinâmico do ser humano.
E assim, com a transformação da matéria em energia, apresenta-se uma nova forma de comunicação na arte, a performatividade, que apenas posso apresentar como registo fotográfico.
Como Peggy Phelan diz:
"A única vida da performance dá-se no presente. A performance não pode ser guardada, registada, documentada..." (Phelan, 1997, p. 171)

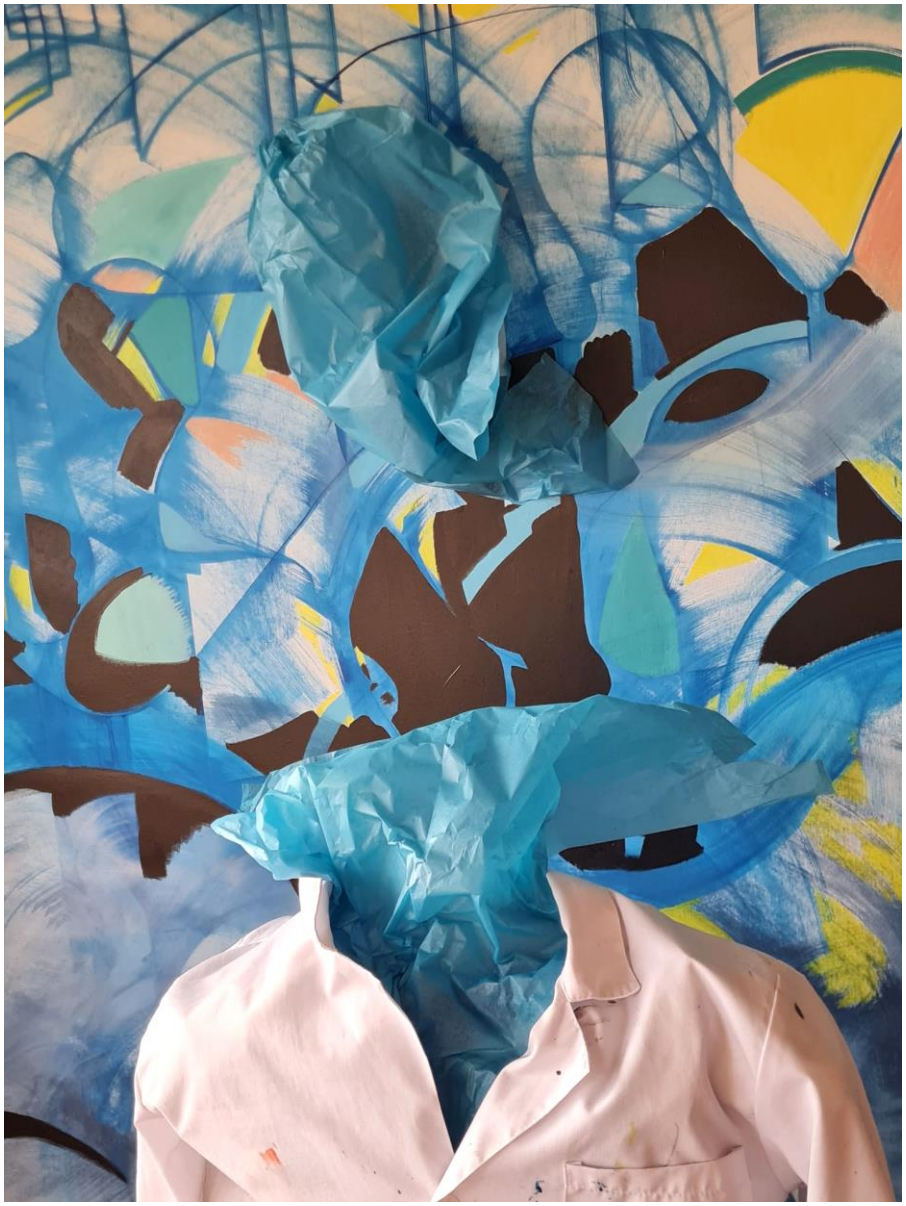


Figura 65: Laura Carvalho (2022), *Acaso – quadro vivo*, (sem medida), Porto, colecção da artista.

Existiu a intenção de transformar a tela numa representação de corpo ausente absorvido por um quadro vivo.
A ausência do corpo é uma acção poética com intenção de induzir o observador a uma recolha de ideias advindas da sua imaginação.
"É possível imaginar um elefante que voa, abanando as orelhas, ou uma nave espacial mais rápida que a luz. A mente humana tem a capacidade de imaginar qualquer coisa, "ver" o que não existe." (Manzini, 1993, p. 52)
Um EU fantasma, que intensifica um conjunto de acções vividas na pintura, transferidas pelo corpo e actuando num novo espaço de desenho.
Uma imagem que traduz desvios e um estranhamento incitado pela ausência.
Criar rumor, história, ficção, uma performance que resultou numa imagem que falará por si.
Este jogo retórico onde há uma troca entre o EU e o lugar, caracteriza um processo criativo proveniente de um acaso carregado de acções e memórias, que envolvem um passado e um presente e se podem traduzir em fingimentos e onde a eliminação do EU eleva a expectativa.
Um contraste que se verifica na presença intensa de um corpo com uma forma de agir dinâmica e presente numa acção de pintar, acaba absorvido pela cor da tela.
Verifica-se um cancelamento dos gestos e memórias que construíram a pintura e do sujeito.



Figura 66,67,68: Laura Carvalho (2022), *O sujeito ausente em acção,* (sem medida), Porto, colecção da artista.



Figura 69,70,71,72: Laura Carvalho (2022), *Monotipias de um sujeito ausente*, (sem medida), Porto, colecção da artista.

A pintura ganha vida numa esfera irreconhecível absorvida pela tela onde a percepção visual é atingida pelo contexto da acção que promove a ilusão.

Tal como "o cavalo de brinquedo que está encostado no canto é apenas um cabo de vassoura: basta montar nele para que se torne um foco da imaginação (…)" (E.H.Gombrich, 1995, p. 216)

Pode-se verificar que o processo de gerar o acaso na arte, traduz-se em vários processos, que se podem circunscrever num acto performativo e elevá-lo a uma poética, onde o desaparecimento do artista faz dele espectador da sua própria poética.
"Os tempos e espaços fluem e refluem, a mente construindo hipóteses, desfazendo-as e novamente refazendo-as. A fantasia parece não encontrar limites (embora seguramente os tenha: são as delimitações da nossa experiência e de nossa própria existência), os territórios do imaginativo proporcionando-nos uma ideia de grande liberdade de ação. Lidamos com um presente que se estende a um futuro cheio de eventualidades. (…) É aqui, então, que se distingue a criatividade da criação. (…) A criação se dá em atos concretos e específicos. A especificidade da ação criativa origina-se nas diversas matérias com que se lida; as «matérias» podendo ser de natureza física ou psíquica: ferro, vidro, cores, sons, gestos, ou também ideias ou relações humanas. Essas matérias vão ser transformadas pela ação do homem. Daí os processos de criação constituírem essencialmente *processos de transformação,* cujas formas de desdobramento irão revelar novos aspectos característicos da própria matéria. Assim toda a forma artística será forma gerada num processo de transformação." (Ostrower, 2013, p. 222)

Capítulo II | Acaso

Acaso como prática Artística

O acidente não se programa. Até os planos meticulosos podem ser subitamente interrompidos por imprevistos.
A coincidência não é pré-estabelecida. É uma manifestação espontânea do acaso.
Quando se diz que o acaso acontece por "acaso", é uma expressão que encapsula a natureza imprevisível e incontrolável da vida.
Muitas são as frases que se podem considerar em relação a esta temática.
O confuso, o não concreto, o não científico, tornam-se opacos. A opacidade traz insegurança, dúvidas, incertezas.
O mundo tem de ver para crer, precisa de provas claras, concretas e tudo ou quase tudo tem de ser justificável.
O "acaso" é um conceito abstracto, porque não desenhá-lo?
Pedir a alguém para desenhar o acaso é como pedir para entrar numa rua sem saída.
Como já mencionado, o seu lado abstracto cria uma barreira e como artista plástica já verifiquei que este pedido assusta e bloqueia o ser humano.
Embora considere um processo libertador, basta saber iniciar e deixar fluir, apenas e só fluir.
Hoje afirmo que é possível conduzir o acaso, embora seja um tema controverso, este pode manifestar-se de várias maneiras nas nossas vidas.
Na arte, os padrões aleatórios, pontos, linhas que caminham e se entrelaçam, manchas e sobreposição de manchas que oferecem camadas e transparências, o ritmo e as diferentes direcções ou diferentes escalas podem induzir a sensações de acaso.
Neste receituário ainda é possível acrescentar elementos caóticos, papéis rasgados e recortes, objetos do uso quotidiano, texturas diferentes.
Usar a cor numa mistura vibrante e registar através do processo fotográfico essas misturas que se dão a cada segundo.
Todas estas acções evocam as sensações de aleatoriedade e cada processo misturado ou independente é um caminho sem fim quando o aceitámos e nos envolvemos nesta imensidão criativa.
Libertar o processo criativo, desbloquear a mente, aceitar as novas formas de visualizar a imagem e os desvios inesperados, para descobrir o novo, faz questionar a natureza do destino.
Estar perdido num labirinto e saber que há um caminho inexplicável por palavras, sensações intraduzíveis, respostas que são configurações visuais que clamam por novas possibilidades e que todo o percurso é feito por recomeços abstractos, é propósito da investigação.
Gerar o acaso e obter resultados para explorar novas formas de expressão é uma ferramenta poderosa que pode ser usada para fomentar a criatividade.
A etimologia da palavra acaso (singular) ou Acasos (plural), define-o como uma situação imprevista, acidental, inesperada, aleatória, de casualidade ou sorte e azar.
Todos estes sinónimos, que podem criar debates, acarretam na sua essência a algo que nos escapa ao controle.
Aceitar o erro, aceitar o acaso e trabalhar sobre esta aleatoriedade é desafiante.
O molde da sua construção determina o processo artístico, embora o senso comum por vezes não aceite a compatibilidade entre a arte e o acaso porque na arte o "saber fazer" tem uma intenção e não é um acidente.
Se as definições tradicionais da arte desacreditavam o acaso, no século XX este conceito começou a ganhar o seu espaço e reconhecimento.
Mas num mundo cheio de incertezas, encontrar soluções inovadoras exige criatividade.
A experimentação e os processos que traduzem caminhos abstractos podem levar a investigações que nos colocam perante outras forças produtivas em como gerar novos modelos de criatividade.
"Os momentos intuitivos da inspiração ou as descobertas que fazemos durante o trabalho artístico e que apontam novos rumos, novas soluções, ocorrendo justamente quando delas precisamos – seriam meros acasos?" (Ostrower, 2013, p. 17)
Estas descobertas, coincidências ou acontecimentos fortuitos completam-se com o conceito de Serendipidade.
O serendipismo refere-se à criatividade obtida pela descoberta acidental que acende a imaginação para novos processos, como um mapa onde os caminhos percorridos sofrem transformações e perante cada mudança está

escondida uma mensagem**."** Talvez contenham mensagens, propostas nossas endereçadas a nós mesmos. Não captaríamos, nesses estranhos acasos, ecos de nosso próprio ser sensível?" (Ostrower, 2013, p. 21)
Como já referido, nesta fusão de materiais e nos movimentos aleatórios, a fotografia capta a transformação das imagens, que por vezes resultam em manchas únicas a serem entendidas.
Compreender as manchas, é uma compreensão criativa que, agarra a imaginação e lhe oferece mensagens de uma expressividade fora do comum.
Aqui está a magia e a dimensão poética que abre portas a novas possibilidades artísticas.

"Cada artista (…) terá o seu próprio repertório de coincidências, (…) Aqui convém considerar o seguinte: para se tornarem "acasos", os fenómenos teriam de ser percebidos por nós. Vale frisar esse ponto, pois na verdade, o próprio tecido da vida não é senão uma infinita teia de acasos." (Ostrower, 2013, p. 23)

Embora pareça não haver conexão em alguns resultados de composições de imagens sobrepostas, deixar fluir o processo criativo que foge ao nosso controle numa sucessão de ações repetidas e de movimentos, transformam sempre o lado reativo dos materiais.
Os materiais fazem um percurso de atração/ repulsão; apresentam desvios nos percursos do suporte ou param e manifestam-se numa mistura única e individual.
Tomando o ACASO como suporte de toda a minha experiência artística, desenvolvida por experimentos intuitivos, verifico ao longo do percurso várias ramificações que saíram desta palavra.
O conceito de Pareidolia, que se define pela interpretação que existe entre a realidade e a ilusão e consegue ser um mote de impulso criativo, transporta-nos para novos pensamentos de percepção visual, embora esse reconhecimento de formas esteja em conformidade com a experiência individual de cada um.
"O ponto de partida, aqui, é a noção de que não existe criação artística sem acasos. Mas será que existem acasos na criação?" (Ostrower, 2013, p. 17)
As formas acidentais de manchas, ou as manchas intencionais, começaram a revelar imagens apaixonantes e ricas de interpretação: o jorrar de tinta líquida para posteriormente conduzir o seu caminho, esperando que pela força do acaso a mesma se espalhe e, pela acção do tempo, seque, partilhando uma série de mensagens que poderão ser traduzidas de formas poéticas, é um procedimento apaixonante na minha prática artística.

Cadavre Exquis

O "*cadavre exquis*" (1925), técnica surrealista de criação coletiva apreciada pelos artistas Surrealistas em França, é outra forma de explorar o acaso.
Conhecido inicialmente por um jogo de poesia, onde se escrevia uma frase e se cobria dobrando o papel e passando a outro jogador, abriu portas à escrita criativa e rapidamente passou a um jogo visual de grande sucesso pela sua envolvência humana em grupo.
Qualquer interveniente contribui para uma parte da obra sem ver as contribuições dos outros.
Artista como André Breton, Jacques Prévert, Yves Tanguy, Man Ray e Marcel Duchamp aplicaram o *cadavre exquis* à arte visual. Surgiram colagens e desenhos coletivos surpreendentes onde as imagens se fundiam de forma inesperada. "Tanguy era amigo chegado de Jacques Prévert e de Marcel Duchamp, com quem partilhava uma casa na Rue du Château, onde no início dos anos 1920 muito dos surrealistas se encontravam regularmente para se divertirem com longas sessões do jogo *Cadavre Exquis*." (Klingsohr-Leroy, 2004, p. 92)

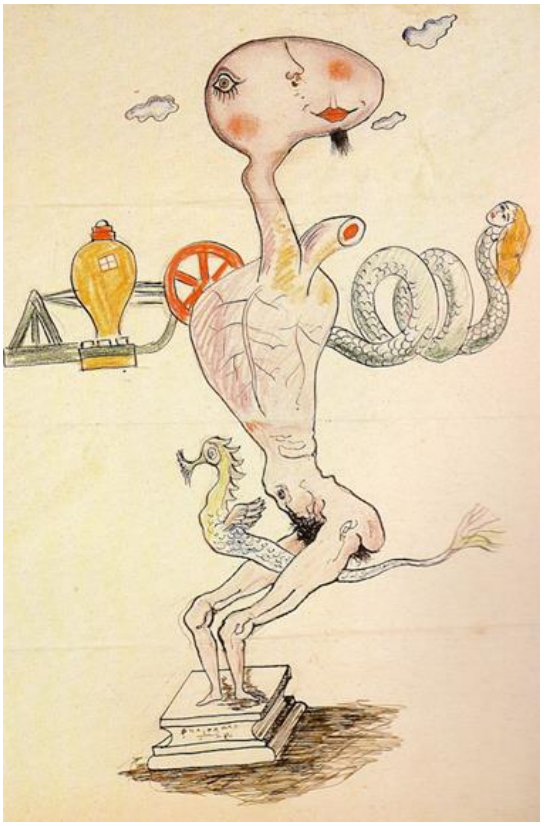


Figura 73: Yves Tanguy, Man Ray, Max Morise, André Breton, (1928), *Exquisite Corpse*, No.10, *(The Surrealists, s.d.)*

A forma de explorar o subconsciente e libertar a criatividade através do inesperado, foi utilizada por vários artistas, Joan Miró, Max Ernst, entre outros que desafiavam as convenções tradicionais da arte.
A popularização desta técnica criativa nas artes visuais do século XX, no contexto do movimento surrealista, permitiu que os artistas explorassem novas formas de expressão.
O inconsciente, a imaginação e a forte ligação entre os artistas, promovia troca de ideias e influências dentro de um grupo, e a sua valorização tornou-se uma prática artística contemporânea.

"A pintura toma forma diante dos nossos olhos, revela as suas surpresas no decurso do seu desenvolvimento, e é precisamente isso que me dá a sensação de liberdade total…" Yves Tanguy (Klingsohr-Leroy, 2004, p. 94)

Importância do Acaso na criação Artística

Alexander Cozens, artista inglês do século XVIII, desenvolveu uma técnica única chamada *blotting* (manchamento ou desenho de borrão) que era uma parte primordial de seu procedimento de criação de paisagens imaginárias. Os usos de manchas serviam como base de desenho e como meio de estimular a imaginação.
A técnica de *blotting* envolve colocar uma folha de papel húmida sobre uma superfície molhada de tinta, aguarela ou guache. Ao prensar o papel húmido na superfície molhada, as formas e texturas destacavam-se e criavam paisagens imaginárias.
O método da mancha desenvolvida no século XVIII, já evidenciava o processo de utilizar o acaso e a pareidolia no processo criativo.
Procurar as formas liberta a imaginação e a criatividade e é uma técnica de estimulação pela qual o cérebro humano procura padrões e estímulos e os interpreta como algo significativo ou familiar.
Com esta técnica de procura de formas e imagens nas manchas, Alexander Cozens influenciou muitos artistas, como por exemplo o poeta e pintor William Blake.

"Em 1786, o mestre de desenho inglês Alexander Cozens publicou um manual de instruções, *Um Novo Método de Auxílio à Invenção no Desenho de Composições Originais de Paisagem,* inteiramente baseado no desenvolvimento do desenho em borrão. Em tempos mais recentes, a técnica tem sido explorada pelos Surrealistas, como nos desenhos de Max Ernst e, mais tarde, de Bruce Connor." (Enciclopédia Britânica, 2008)



Figura 74: Alexander Cozens,(1786), *Paisagem imaginária de árvore com montanhas distantes*, desenho a tinta e pincel no caderno, Museu Britânico (O'Connor, s. d.)



Figura 75: *Piero Simondo, (1956), tela*

“Carta de Guy Debord a Piero Simondo, 18 de junho de 1957:

Sobre o Acaso

1. Não podemos reduzir o acaso. O que se pode é conhecer, nas condições existentes, todas as possibilidades limitadas do acaso (estatísticas).

2. Nas condições conhecidas, o papel do acaso é conservador. Assim, os jogos de azar não dão lugar à nenhuma novidade. Do mesmo modo, as cartomantes lidam apenas com um pequeno número de acasos que podem se manifestar na vida pessoal. Muitas vezes elas “preveem” os acontecimentos, na medida em que a vida média de um indivíduo *é tão pobre* quanto as variações clássicas de suas previsões.

3. Todo progresso, toda criação é organização de *novas condições do acaso.*
4. Neste nível superior, o acaso é realmente imprevisível – divertido – por um certo tempo: mas o novo campo do acaso fixa à sua ação outros limites, que virão a ser estudados e precisamente conhecidos.

5. O homem nunca deseja o acaso enquanto tal. Ele deseja outra coisa; e espera do acaso encontro com aquilo que deseja. É uma situação passiva e reacionária (a mistificação surrealista) se não for corrigida por uma invenção de condições concretas que determinem o movimento dos acasos desejados. “ (Debord, 2020)



Figura 76: *Piero Simondo, (1955), Giochi [Jogo]*. Monotipia nitrato, 92x58 cm

Piero Simondo, pintor italiano, desenvolveu o seu interesse pela teoria da Arte nos anos 50. Interessava-se pela prática artística e pela reflexão da arte e a sua relação com a sociedade.
Em 1957 foi um dos fundadores do Grupo Internacional Situacionista, que tinha como objetivo desafiar a sociedade através da arte e política. Embora se tenha afastado do grupo logo após a sua fundação por divergências ideológicas, contribuiu para as suas teorias e práticas.
A arte experimental que rompia com as tradições faziam parte da sua defesa porque defendia a inovação e a expressão pessoal.
Piero Simondo acreditava que a arte era capaz de transformar a percepção e a experiência das pessoas.

No século XX, outros artistas do movimento expressionista abstracto, adoptaram esta técnica.
Jackson Pollock, foi um dos principais expoentes do Expressionismo Abstracto. Este movimento artístico, caracterizado por gestos livres é reconhecido por técnicas radicais que se afastam dos estilos clássicos.
"(…) Pollock estende uma tela no chão e deixa gotejar sobre esta tinta de um pincel ou diretamente de uma lata. Nasce, assim, o princípio do *dripping* (gotejamento) e consolida-se a *Action Painting*, que considera como aspeto mais relevante da pintura o reflexo na tela dos gestos e da maneira do pintor trabalhar. O próprio Pollock explica que trabalhar no chão lhe dá uma sensação de aproximação ao quadro:" prefiro cravar a tela na parede dura ou no chão, sem bastidor. Preciso da resistência de uma superfície dura. No chão sinto-me mais cómodo. Sinto-me mais próximo, fazendo parte da pintura, pois, dessa forma, posso andar a volta dela, trabalhar nos quatro lados e encontrar-me literalmente dentro do quadro". A técnica responde de forma perfeita às suas necessidades expressivas (…) a intensidade dos traços em que pintura e desenho formam um todo." (Soto, 2002, p. 294)



Figura 77: Jackson Pollock (1952), *Convergence, óleo sobre tela, 237x 393 cm*

Na figura 77, apresenta-se uma das obras mais famosas de Jackson Pollock, *Convergence.*
"uma colagem de cores salpicadas em uma tela que criava formas e linhas magistrais que evocavam emoções e atacavam o olho. Com as pinceladas de Pollock, ele conseguiu fazer uso prático de cores, linhas, texturas, luzes e formas contrastantes. Esta pintura é enorme e seu tamanho só pode ser realmente apreciado pessoalmente. Em 1964, a empresa produtora de quebra-cabeças, *Springbok Editions*, lançou *Convergence* (Inspirado na pintura de Pollock), o quebra-cabeça. Era um quebra-cabeça de 340 peças que eles promoveram como "o quebra-cabeça mais difícil do mundo". O impacto da Convergência de Pollock ficou evidente em 1965, quando centenas de milhares de americanos compraram o quebra-cabeça.
O estilo de pintura de Jackson Pollock, exemplificado por Convergência, é um desenvolvimento importante e inovador na história da pintura. Na época da pintura, os Estados Unidos levavam muito a sério a ameaça do comunismo e a guerra fria com a Rússia. Convergência era a personificação da liberdade de expressão. Pollock jogou lama na cara da convenção e se revelou contra as restrições da opressão da sociedade. Era tudo o que a América representava, tudo embrulhado em um pacote confuso, mas profundo.
Na mesma nota, algumas das obras de Pollock foram até patrocinadas pelo Congresso pela Liberdade Cultural (um grupo de defesa anticomunista fundado em 1950), que foi apoiado pela Agência Central de Inteligência (CIA) (Karmel, 1999). A CIA apreciava o estilo de Pollock, porque ele se afastava do realismo social e dos gestos políticos abertos. O trabalho abstrato de Pollock era difícil de decifrar, mas sua natureza rebelde e expressões de liberdade eram claramente evidentes." (Convergence, 1952 by Jackson Pollock, s.d.)

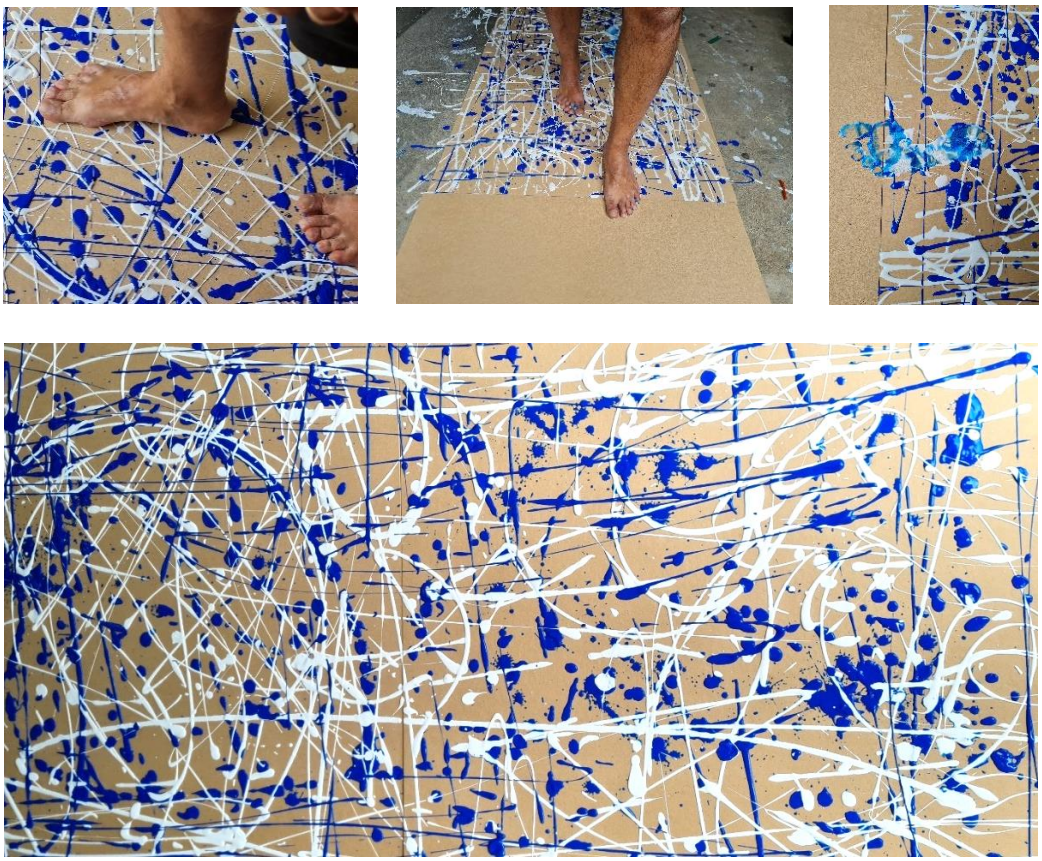
Jackson Pollock usou a técnica de "*dripping*", na qual manchava aleatoriamente a tela através do gotejamento. A tela onde deixava a tinta gotejar, permitia identificar imagens dentro de manchas.
Esta técnica de mancha acidental, é uma forma de arte automatizada que enfatiza o processo de criação, resultado que permite aos artistas, aventurarem-se além dos limites convencionais da arte pelos caminhos da experimentação, descobrindo novas formas de expressão.
"Nasce, assim, a pintura *all over*, que rejeita os pontos de ênfase ou as partes identificáveis da tela. Daí que Pollock abandone a ideia tradicional de composição, entendida como a relação entre as partes. Após um período de intensa criatividade, entre 1947 d 1951, produz as *black paintings* (pinturas negras), onde reaparecem estranhas figuras, e retorna ao *dripping*." (Soto, 2002, p. 194)



Figura 77.1: Jackson Pollock a pintar no estúdio em Long Island, (1950), Nova York, (O'Connor, s.d.)

A primeira designação *all-over painting* (pintura integral e uniforme), foi o primeiro termo usado para descrever a *action painting* de Pollock. Esta técnica de pintura com alto carácter gestual foi uma influência na minha prática artística.
O artista Jackson Pollock, é um exemplo que prova que o acaso, é um processo de criação artística.
Com os seus traços aleatórios, alcançou resultados artísticos que provavelmente não obteria se não deixasse o acaso fluir.
A liberdade e a intuição guiam o desenho e nas obras de Jackson Pollock, as consequências são uma expressão pura e dinâmica do inconsciente.

Derramar tinta, gotejar, usar movimentos de acção e permitir a aleatoriedade do percurso da tinta, é um processo experimental na minha prática artística e neste caso, afirmo que este artista se torna uma importante referência no meu percurso.
A imprevisibilidade controlada pelo artista no processo criativo, apesar de não programado tem efeitos se aceitarmos a intenção.
Pollock, no século XX, "...decidiu pintar com pingos de tinta líquida, usando paus e por fim uma seringa de culinária (...) porque queria fugir dos hábitos e tiques dos dedos, pulsos e até ombros que são postos em jogo pelo uso de um pincel, uma faca ou qualquer outro utensilio que toque a superfície do quadro. Mais importante ainda era o facto de as linhas ou contornos pintados não ocuparem essa superfície com a mesma inevitabilidade da queda ou do fluxo da tinta. (...) o mais importante de tudo, veio a repugnância de Pollock pelo "acabado" pelo aspeto do que era propositado, arrumado, planeado, retocado e "agradável". Quase tudo que era desenhado com um lápis ou pincel começou a parecer-lhe deliberado demais." (Meindhart, 2005, p. 33)
Como já referido, a intenção de provocar o acaso dá origem a uma cadeia de processos.
Os resultados obtidos são sempre inesperados. Os processos experimentais de vários materiais sobre o resultado obtido, transformam acaso numa prática objetiva.



Figuras 7*8,79,80,81*: Laura Carvalho, (2023), Caminhar sobre o acaso, Guache sobre mdf (300x100), Porto, colecção da artista

Joan Miró, artista espanhol do século XX, ficou conhecido pelas suas obras surrealistas muitas delas abstractas e orgânicas, complementadas pela fantasia e imaginação.
Esta combinação da arte abstracta com a fantasia surrealista poderá considerar-se poesia visual. Também se verifica que a liberdade e a intuição guiam o desenho.
A transformação da linguagem pictórica e o seu interesse em redescobrir fontes do sentimento humano, estavam presentes na forma como fazia estudos para a sua arte, quando usava a memória de paisagens e o tacto, para representar e afirmava que a direcção que a pintura devia tomar era "redescobrir as fontes do sentimento humano". (Arteref, s.d.)

A sua pintura dá forma a “um espaço onírico repleto de signos e formas orgânicas e fantásticas (amibas, sinais de pontuação, linhas, círculos, ondas, plumas, etc.), uma produção imaginativa e poética que o aproxima do Surrealismo, (…)” (Arrechea & Soto,2002, p.245)

Durante a Segunda Guerra Mundial Miró regressou a Espanha, onde pintou *Constelações* (1941), uma série de vinte e cinco guaches, cheias de símbolos dos elementos e do cosmos.

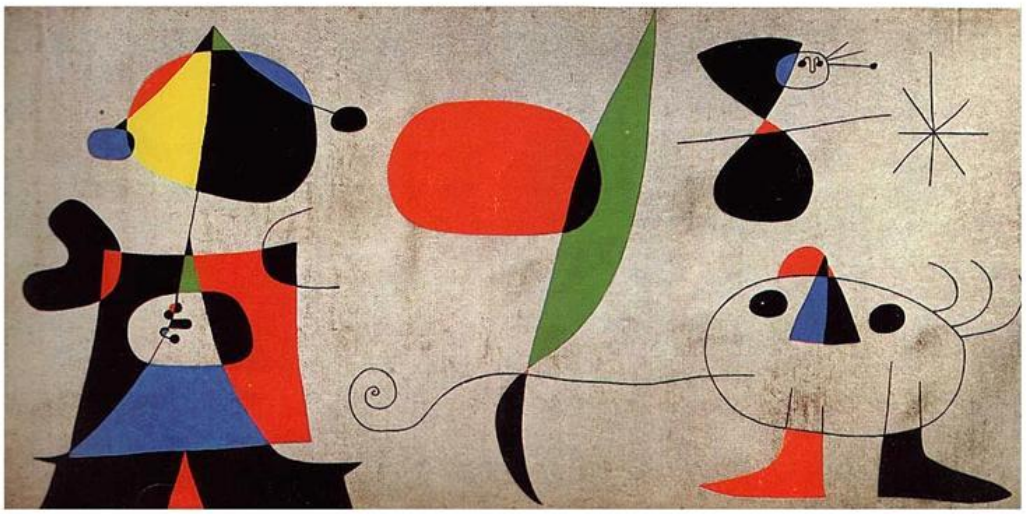
Esta obra é uma expressão de criatividade. “Um ano depois (…) os seus desenhos e os seus quadros reiteram a sua temática predilecta, alegre e optimista, a saber, temas de pássaros, mulheres e estrelas, à base de fortes traços negros, enquanto a sua fama se espalha internacionalmente,” (Soto, 2002, p. 246)

Os caminhos que as linhas negras percorrem na tela, transformam o espaço num movimento de dança pictórica.

O uso expressivo da cor, oferece uma mensagem de energia positiva, onde o observador é agarrado em vários pontos da tela. Este trilho, possível de percorrer repetidamente, abraça-nos com movimentos mágicos e leveza.



Figuras 82: Joan Miró, (1941), *Constelações*



Figuras 83: Joan Miró, (1941), *Pintura Mural*, 125x250cm, Colecção Particular, Barcelona

Monotipia e *Frottage*

Na sequência de diversas operações realizadas, a monotipia atravessa o meu caminho. Verifico que esta técnica tem ofertas aleatórias surpreendentes.
O processo tradicional de desenho, que pode ser automático como nos é apresentado pelo Surrealismo (automatismo), procurava explorar essa expressão artística espontânea, libertar a criatividade e o inconsciente, deixando fluir as acções.
É possível programar uma situação para que o acaso aconteça, através do processo de trabalho e da tentativa / erro constantes.
Gerar novas configurações visuais, pesquisar novas possibilidades, é fundamental na minha investigação, e a monotipia, técnica de impressão artística que transfere a imagem criada sobre uma superfície para papel ou outro suporte, permitiu-me trabalhar essa aleatoriedade.
Ao reproduzir um desenho em vários formava um trajecto. Um caminho que leva a modos experimentais diversificados e que responde ao processo de contemplação quando procuro o fenómeno pareidolia.
Os artistas ao longo da história incorporaram essa fenomenologia visual nas suas obras de diversas maneiras, explorando a percepção humana e estimulando a imaginação dos espectadores.
Degas, no século XIX, "... abandonou cada vez mais, a precisão de contorno (...) mais tarde no trabalho de Cézanne: a linha não denotava mais o limite exato dos corpos." (Growe, 2004, p.80) Degas dizia "A linha não é a forma; é a maneira de se ver a forma." (Growe, 2004, p. 80)
"Experimental por natureza, o monótipo era (...) uma das paixões de Degas. O processo satisfazia os desejos e as necessidades de Degas porque queria uma execução rápida; ele gostava de utilizar as surpresas e os efeitos do acaso que daí resultavam ." (Growe, 2004, p. 80)
O monotipo de Edgar Degas, *Cabezas de hombre e mujer,* mostra-nos a importância desta técnica no processo de construção de imagem no seu processo de experimentação.
Este conhecido pintor de bailarinas, cavalos e cenas da vida quotidiana, por volta de 1870, conhece o processo de desenhar na monotipia e abandona o estúdio para explorar possibilidades e efeitos não convencionais.
O seu interesse pela espontaneidade e entender o movimento da luz, reflecte a busca pela inovação.



Figuras 84: *Edgar Degas, Cabezas de hombre y mujer*, monotipo, British Museum London (Degas, Edgar Degas: A Strange New Beauty, s.d.)

“Cativado pelo potencial da monotipia, ele mergulhou na técnica com enorme entusiasmo, levando o meio a fins radicais. Ele expandiu as possibilidades do desenho, criou superfícies com um senso de tato elevado e inventou novos meios para novos assuntos, de dançarinos em movimento ao brilho da luz elétrica, de mulheres em ambientes íntimos a efeitos meteorológicos na natureza. A monotipia também desencadeou uma série de experimentos para Degas, que frequentemente usava o meio como um ponto de partida a partir do qual uma imagem poderia ser retrabalhada e revisada. Esse processo de repetição e transformação, espelhamento e reversão, permitiu que Degas estendesse sua abordagem ao estudo da forma. O profundo impacto de seu trabalho com monotipia pode ser visto em suas variações em diferentes meios de motivos principais, revelando um novo tipo de obra de arte que tinha menos a ver com progresso ou conclusão do que com inovação infinita.”
(Degas, Exibição, s.d.)

Nesta investigação inquietante, onde a poesia visual tem como processo a envolvência de vários materiais e suportes, procuro obter os elementos surpresa, que após serem contemplados, me brindam com imagens únicas e ricas pela sua forma, dinamismo e textura.
Pensar a imagem no campo da experimentação, através da imprevisibilidade da mancha, com o uso da tinta de secagem lenta e à base de óleo (tinta de gravura), possibilita obter inúmeras transformações, repetições, experimentações e surpresas, oferecidas a cada instante, que dão origem a incontáveis estímulos providos da sorte de uma expressividade singular.



Figuras 85,86,87,88: Laura Carvalho, (2023), *Oficina de gravura: experimentação de monotipias com fios*, FBAUP – Porto, colecção da artista



Figuras 89: Laura Carvalho, (2023), *Oficina de gravura: experimentação de monotipias, processo de secagem*, FBAUP – Porto, colecção da artista







Figuras 90,91,92: Laura Carvalho, (2023), *Acaso*, Monotipia: tinta de gravura em papel, Exposição 100 Artistas de Gondomar 2023, colecção da artista

Formas únicas e surpreendentes começaram a revelar imagens apaixonantes e ricas de interpretação.
Esta individualidade e espontaneidade de transferência de imagem abre a porta para a exploração de aplicação de outras tintas (aguarela, acrílico, óleo, tinta-da-china) e ir ao encontro de texturas através de outra técnica, a *frottage*.



Figura 93: Laura Carvalho, (2023), *Estudos de frottage em pedra,* lápis de carvão e papel, (42x29), Porto, colecção da artista.



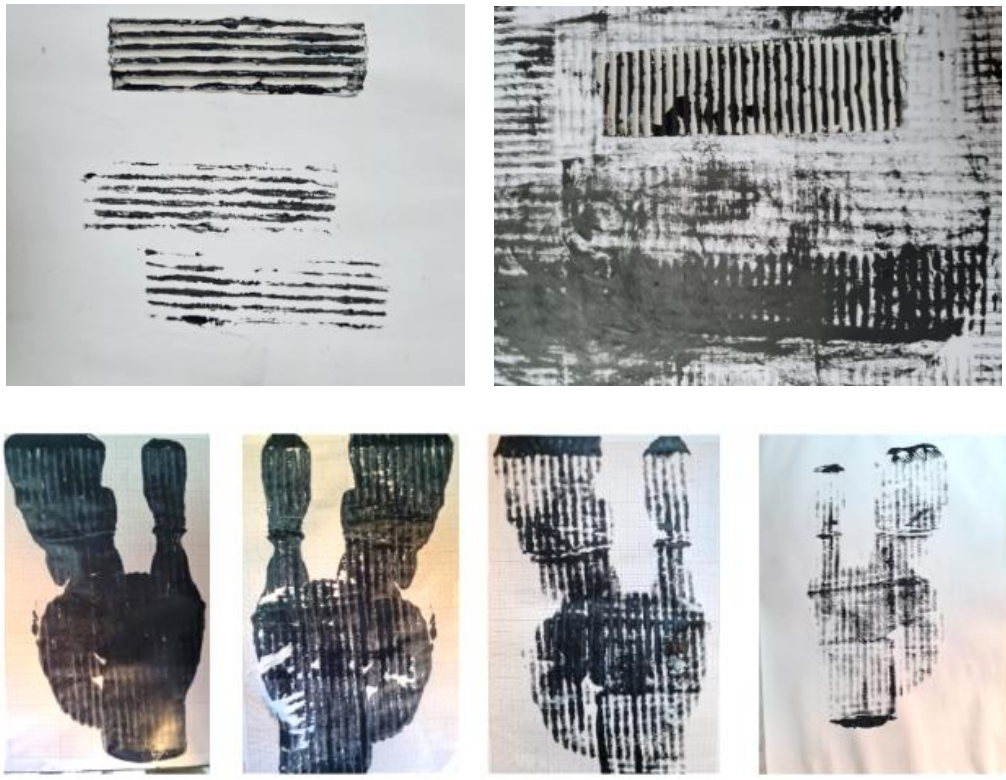
Figuras 94: Laura Carvalho, (2023), Estudos de frottage em pedra, lápis de carvão e folha de papel vegetal, (42x29), Porto, colecção da artista.

A *frottage* tem como resultado uma qualidade abstracta que maioritariamente incorpora elementos surpresa.
O papel é colocado sobre uma superfície texturizada e com um lápis, carvão ou outro material riscador, esfrega-se o material e elementos acidentais vão aparecendo.
Nestes dois processos, monotipia e *frottage*, as manchas sugeridas tornam-se atalhos para descobrir novas imagens; um percurso onde a surpresa gerada pela perda de controlo, com erros e falhas, interferem no seu sucesso.
O processo artístico deixa de ser guiado pela vontade, pela mão, pelos instrumentos, e todas as acções transformam-se num acaso que pode conduzir ou não, a novos métodos.
Também este arquivo de imagens, que resultam de um sistema onde o acaso flui inesperadamente, leva-nos ao encontro de fenómenos de pareidolia (tema abordado no capítulo III).

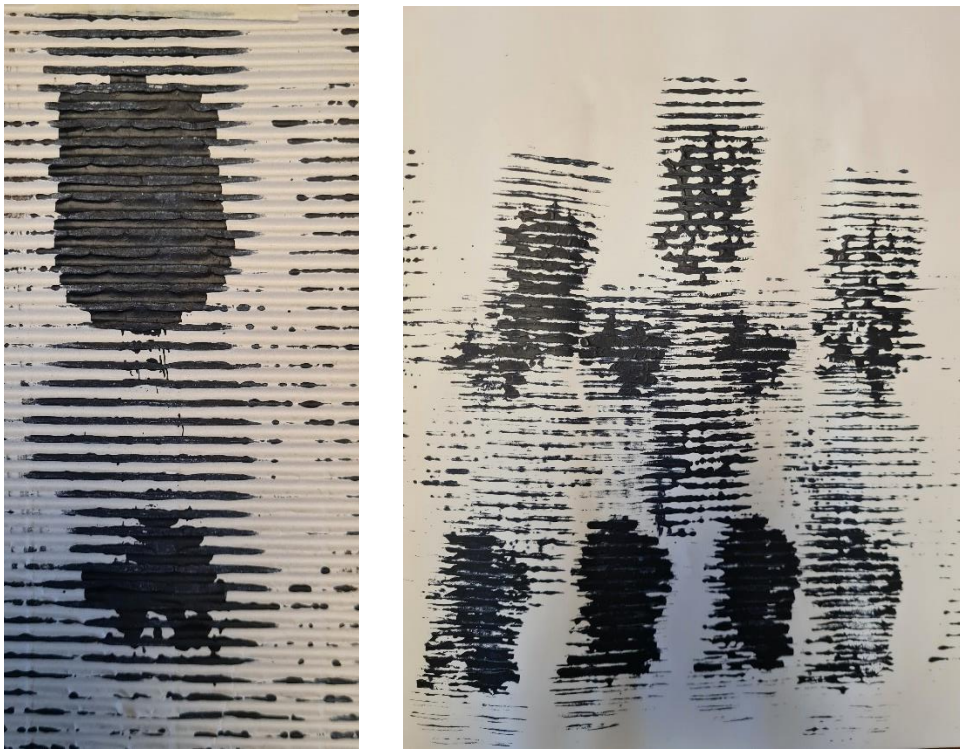


Figuras 95,96,97: Laura Carvalho, (2023), *Estudos de frottage,* raspagem de lápis em folha de papel sobre madeira texturizada e chapas perfuradas, (42x29), Porto, coleção da artista

O objetivo da investigação não termina na mistura de monotipos com *frottage*, pois estas duas técnicas fazem parte de acções percorridas para compreender a pareidolia como processo criativo.
Várias séries de desenhos são formadas, e nesta repetição há uma adição de materiais e suportes que as imagens vão sugerindo.
“Em 1925, Max Ernst descobriu a *frottage*.(…) A *frottage* era um processo semi-automático que intensificava as capacidades visionárias do pintor e possuía um efeito mais marcado sobre a imagem produzida do que a intervenção consciente e activa do artista, disse ele. «Quando a minha curiosidade foi despertada e estimulada, comecei a usar o mesmo método para questionar todos os tipos de materiais que entrassem no meu campo visual: folhas e os seus veios, as extremidades emaranhadas de um pedaço de serapilheira, os golpes de faca da pintura “moderna”, a linha desenrolada de um carretel, etc.» Estes revelaram por sua vez «cabeças humanas, animais, uma batalha que terminou com um beijo». O processo de esfregar intensificava a capacidade mental do artista enquanto bloqueava todos os controlos conscientes tais como a razão, o gosto ou a moralidade e restringia ao mínimo o papel activo da pessoa que teria sido outrora chamada de «criadora»” (Klingsohr-Leroy, 2004, p. 10)



Figuras 98,99,100,101: Laura Carvalho, (2023), *Estudos de monotipia e frottage*, imprimadura com guache para receber monotipia, tinta acrílica e cartão canelado, (21x29), Porto, colecção da artista



Figuras 102,103: Laura Carvalho, (2023), *monotipia e frottage*, tinta-da-china e cartão canelado, (21x29), Porto, colecção da artista

O registo das transformações que ocorrem durante o processo criativo, têm uma diversidade surpreendente com variantes temporais.
O conceito de tempo pode estar bem presente quando o acaso acontece. Definir o ritmo ou ritmos de sequências e acções interferem, sem dúvida, no resultado.
Ocorrem transformações da cor e da forma; de concentração e dispersão de materiais; no brilho e na opacidade; todo um conjunto de alterações que seriam impossíveis de reter, como já referido, sem o uso da fotografia.

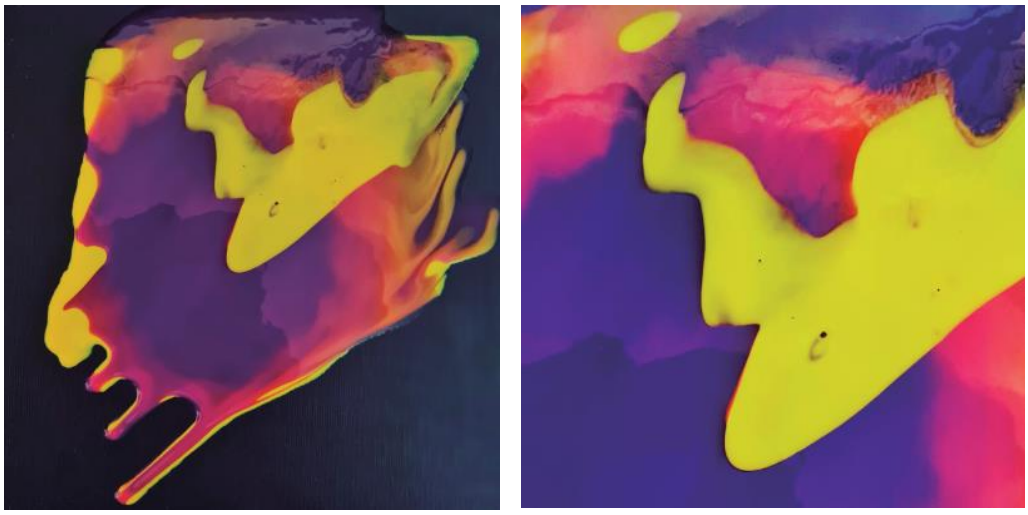


Figuras 104: Laura Carvalho, (2023), *Azul em movimento*, Mistura de tinta-da-china com tinta acrílica líquida, (experimentação em livro da artista), Porto, colecção da artista

Acontecimentos inesperados, que quase lhes poderia chamar de performativos efémeros, porque desaparecem em segundos e poderão tornar-se surpreendentes para quem os observa.
Um prazo, uma duração, uma ocasião, uma oportunidade, um momento em que tudo acontece e tudo se perde se não for registado.



Figuras 105,106,107,108: Laura Carvalho, (2023), Registo do processo experimental de mistura de tintas, Porto, colecção da artista



Figuras 109,110: Laura Carvalho, (2023), Registo do processo experimental de tinta acrílica, Porto, colecção da artista



Figuras 111: Laura Carvalho, (2023), *Misturas aleatórias*, Registo do processo experimental de mistura de tinta acrílica e tinta-da-china em mdf, Porto, colecção da artista

Desenho Onírico

Até na recordação de um sonho se ouve: “por acaso recordo-me com o que sonhei”.
O desenho onírico também teve influência no meu processo criativo. Verifiquei que estava afortunada pelas memórias imagéticas que o inconsciente me oferecia.
Quando a nossa consciência relaxa, o sonho acontece e a imaginação que se apresenta no processo do inconsciente pode ser acedida. Quando a nossa consciência acede aos conteúdos do subconsciente, há uma certeza: “dormir não é uma morte quotidiana” (Ribeiro, s.d.)
Como refere Sidarta Ribeiro, neurocientista brasileiro, muitos artistas tiveram revelações em sonhos.
Salvador Dali, entre outros artistas do movimento Surrealista, permitia que a sua consciência acedesse ao universo do inconsciente. Quando o artista conseguia essa informação imaginária, direcionava-a para o seu processo de criação.
Aprofundar este tema foi uma viagem com momentos de concentração, onde o silêncio me oferecia as mensagens visuais.

“Nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos.” (Couto, 1994, p. 12)

Representar as imagens do subconsciente tornou-se um objetivo durante semanas. Numa sequência de desenhos, surgiam outros desenhos numa mistura aleatória.



Figuras 112: Laura Carvalho, (2022), *Esboços de sonhos*, Estudos em papel (várias medidas), Porto, colecção da artista.

O registo foi feito numa tela de escala maior, porque só assim se tornava possível criar um corpo imaginário que preenchesse o espaço com as diversas anotações.
Os desenhos eram construídos num plano horizontal onde estava colocada a tela. Havia a necessidade de caminhar à sua volta com a intenção de ler cada mancha, linha ou forma que fluíam numa encruzilhada de representações de sonhos.
Durante algumas semanas, a composição da imagem ganhava forma e preenchia o espaço.
Experienciando a tinta de gravura e o monótipo, apliquei esta técnica no processo de estudo do mundo onírico.
“dêem-me duas horas por dia de actividade, e eu usarei as outras vinte e duas em sonhos.”
Luís Buñuel (Klingsohr-Leroy, 2004, p. 18)
Durante o dia, pormenores do desenho saltavam da tela para a oficina de gravura, onde foi verificado um caminho que se apresentava com resultados que jamais seriam possíveis de outra forma.
Aceitar o acaso e acreditar na mensagem do sonho era abrir a porta da imaginação.



Figuras 113: Laura Carvalho, (2022), *Pedaços de sonhos*, Tinta de gravura em tela (125,5x89,5), Exposição 100 Artistas de Gondomar 2024, colecção da artista.

"Cientistas em diferentes partes do mundo têm tentado desvendar o imaginário mundo dos sonhos em busca de causas e funções." (Fry, 2017)
Verifico que outra questão se instala: como debater o processo criativo quando utilizamos o nosso subconsciente na prática artística?
Dar importância ao sonho ou permitir que a nossa mente entre em introspecção e reflexão foi uma prática de Salvador Dali, artista do movimento surrealista.
Com imagens bizarras, confusas e extraordinárias, Salvador Dali era Imaginativo, excêntrico e genial.
Na sua ligação ao surrealismo, Salvador Dali desenvolve o método paranoico-critico, que se torna o método para estimular a imaginação.
"O contributo mais significativo de Dalí para o surrealismo foi o desenvolvimento do «método paranoico-crítico», uma sistemática interpretação falhada da realidade. Através de um processo de alucinação, inspirado nas investigações relativas à interpretação dos sonhos feitas por Sigmund Freud, Dalí procurava alterar a sua percepção da realidade. Freud tinha descoberto que os pacientes, em estado de hipnose, se recordavam de experiências traumáticas recalcadas, cuja consciencialização podia conduzir à mitigação da doença psiquiátrica. Assim, o médico sublinhava o valor dos sonhos e das associações livres espontâneas, para trazer ao de cima as recordações e as experiências guardadas no inconsciente.
Dalí aperfeiçoou o automatismo, a técnica artística da associação livre desenvolvida pelos surrealistas, de modo a transpor pictoricamente, de modo muito consciente, imagens dos seus sonhos." (Weyers, 1999, p. 32)
A sua primeira pintura Surreal que representa um jogo de composição estética focada no inconsciente, ou seja, o seu lado onírico, foi feita em 1929 e tem como título *O jogo Lúgubre*.
Controlar o raciocínio activava imagens delirantes e oferecia ao espectador a fantasia de também poder transformar as imagens na sua mente.
Verifica-se uma interação entre a mensagem que o artista recebe do subconsciente, a mensagem que passa ao público, e por sua vez, o universo mágico que a comunicação visual provoca no espectador.
A realidade mistura-se.
Há uma procura de elementos essenciais no sonho para representar a arte.



Figuras 114: Salvador Dalí,(1929) "*Le jeu lugubre*", óleo e colagem em cartão, (44,4x30,3), Fundació-Gala Salvador Dalí, colecção privada

Esta pintura de Salvador Dali (Figura 114) causou alguma polémica inicial, por mostrar representada uma figura de calças sujas com excrementos, logo no primeiro plano. Todos os elementos do quadro ganharam um significado simbólico, no entanto Dali tentou ser objetivo e dá mais significados à representação. "as formigas representam a podridão, a mão sobredimensionada de uma personagem masculina, a masturbação; os gafanhotos são um símbolo do medo, proveniente ainda da infância de Dalí, as calças sujas com excrementos, da vergonha e inibições sexuais." (Weyers, 1999, p. 33)

André Breton, poeta francês, tendo ficado horrorizado com esta pintura, comentou:

"Dalí trouxe ao surrealismo, com o seu método paranoico-critico, um instrumento de primeira categoria que permitiu, de imediato, a sua aplicação a variadíssimos campos, como a pintura, a poesia, o cinema, a escultura, a história da arte, eventualmente, até a qualquer forma de exegese". (Weyers, 1999, p. 33)

Salvador Dalí que, de forma indiscutível deu a sua contribuição à história da arte do século XX, deixando ao mundo uma espécie de magia contemporânea.

Estados emocionais como: desejo, medo e da vida de quem sonha, estendiam-se e Salvador Dali, envolvendo-se nos mesmos de forma a retratar as imagens mentais. O seu interesse na psicanálise, faz dele um dos primeiros pintores a procurar respostas para os seus sonhos. Na sua pesquisa sobre o mundo onírico é influenciado por Freud, o qual já fazia parte das suas leituras enquanto jovem, assim como Jacques Lacan, do qual terá lido alguns textos tornando-se seu amigo.

Jacques Lacan considerava-se freudiano e elaborou uma teoria do inconsciente onde reordena conceitos fundamentais para a psicanálise e onde analisa o ser humano como um ser incapaz de ter total consciência de si.

Salvador Dali encontrar-se com Freud, tendo ele já 82 anos, e apresenta-lhe o seu quadro *Metamorfose de Narciso,* o qual mostra a aproximação de pensamento entre os dois.

Segundo Freud, havia algo de artificial na forma como os surrealistas retratavam na sua maneira artística o inconsciente, e achava que usavam teorias da psicanálise para dar às suas obras um aspecto inconsciente.

Quando Dali lhe apresenta a *Metamorfose de Narciso* (1937), Freud descreve-o como "a inegável maestria técnica."



Figuras 115: Salvador Dalí, (1937), *Metamorfose de Narciso,* óleo sobre tela, 50,8x78,3cm, The Tate Gallery ,Londres

"A obra mostra Narciso nu, retraído, e obcecado pela sua própria imagem refletida na água. A duplicação da imagem retrata o género fantástico onde a morte rivaliza com a vida e onde ambos seguram um ovo como se algo fosse nascer.
Um quadro enigmático onde até o tabuleiro de xadrez nos remete para um jogo cheio de metáforas que estabelece uma ligação a um mundo inconsciente de sonhos." (Massagardi, s.d.)
O mito de Narciso foi utilizado em boa parte da literatura psicanalítica de Sigmund Freud, aparecendo pela primeira vez no ensaio Sobre o "Narcisismo: Uma Introdução".
Salvador Dali deu importância aos sonhos, procurou investigar ao ponto de" (...) colocar o cavalete aos pés da cama para, antes de adormecer, se poder concentrar sobre o quadro inacabado, com objetivo de conduzir os seus sonhos na direção sugerida pelo desenvolvimento da produção." (Descharnes, 1993, p. 37)
Bill DomHoff, "um dos pioneiros na pesquisa de sonhos diz (…) o sonho dramatiza as nossas preocupações, encenando ou não os piores cenários" (BBC, 2017) .
Pode entender-se que Salvador Dali ao colocar o cavalete nos pés da cama, apresentava o desejo de terminar a obra.
Também Freud registava todos os sonhos num caderno, e é num período de grande sofrimento, que o médico em estado depressivo inicia o estudo sobre a interpretação dos sonhos.
"Convém sublinhar que a sensibilidade artística de Freud se restringia à área literária. Ele não tinha grande interesse, nem afinidades espirituais, por manifestações de outras áreas, pela música ou pelas artes plásticas – não obstante ter escrito textos sobre Leonardo da Vinci e Michelangelo." (Ostrower, 2013, p. 35)
Segundo Freud, Salvador Dali combina o incombinável durante o sonho, e mostra este processo mental.
"As novas formas pictóricas, a nova literatura e a psicanálise ensinaram o surrealismo a trabalhar num domínio onde as noções, os jogos de palavras, os pensamentos e as fracções das coisas extraídos do arsenal da imaginação humana, se deixam combinar uns com os outros." (Emo, 1980, p. 434)
O Surrealismo tentou mostrar o mundo, numa mistura do fantástico com o real, do inconsciente e subconsciente, onde os sonhos eram o modelo para a representação, onde as dimensões das coisas eram alteradas, onde os elementos pictóricos eram invertidos.
Coloca-se outra questão: Podem os sonhos mudar o nosso futuro?
No caso de Dali, o sonho mudou o seu futuro porque o pintor conseguiu trazer para as suas telas uma atmosfera onírica que lhe deu sucesso.
Aceitar as mensagens do inconsciente sem julgamentos (paranoia, doença mental, ilusão, alucinação), expandir a consciência e analisar o "sintoma" como algo que faz parte da vida, investigar para além dos limites de uma realidade controlada pela mente, é um desafio criativo com mensagens que elevam a imaginação.
É com Freud que se torna possível compreender o movimento Surrealista. O médico defendia que muitos dos nossos sentimentos, comportamentos humanos e sonhos, têm influência variada e a essa "pasta" não se acede com facilidade, à "pasta" do inconsciente a qual gera o conflito interno e por vezes o sintoma: ansiedade ou depressão.

“O que é o Surrealismo? Procurando uma definição no seu «Primeiro Manifesto do Surrealismo», publicado em 1924, André Breton recorreu à fraseologia dos dicionários e enciclopédias: «SURREALISMO, substantivo. Automatismo puramente físico através do qual se pretende expressar, verbalmente, por escrito, ou de outra forma, a verdadeira função do pensamento. Pensamento ditado na ausência de qualquer controlo manifestado pela razão, e fora de quaisquer preocupações estéticas ou morais.” (Klingsohr-Leroy, 2004, p. 6)

Muitos pintores Surrealistas queriam alcançar a força do inconsciente. Procuravam intensamente a inspiração artística; as imagens mentais para estimular o pensamento e revelar os segredos mais perturbadores da mente humana através do desconexo e fantasmagórico, na busca do “eu artístico criativo”.

A representação dos sonhos assumia-se como tema principal na criação de um mundo diferente rico em fantasia e invenção, num espaço onde a forma e os símbolos estavam cheios de interpretações.

Apesar de Freud ver a produção criativa como um processo do inconsciente, os artistas começaram a valorizar pensamentos e sonhos incoerentes.

Era com base nas memórias passadas e lembranças que juntavam, que atingiam a força criativa. Tal como Sidarta Ribeiro refere “ninguém sonha sem ter vivido”. (Ribeiro, s.d.) o sono reparador onde se manifesta o sonho do qual poucos de nós nos lembramos, não significa ausência de pensamentos. O sono apresenta-se como uma não vida e é possível perceber que se está a sonhar e analisar toda uma sucessão de gostos, sensações, sons e cores.

Possivelmente se reavaliássemos a importância do sonho e do sono como uma obrigação anual, tal como fazer análises sanguíneas, descobríssemos mais sobre a magia criativa.

A dificuldade de tornar o mundo onírico na minha prática artística como um tema de debate, transformou o método de investigação da criação de imagens através do subconsciente para a consciência da materialidade de outro tipo de acaso.

“Felizmente, algures entre o acaso e o mistério está a imaginação, a única coisa que protege a nossa liberdade, independentemente do facto de as pessoas continuarem a tentar reduzi-la ou matá-la completamente.” Luís Buñuel (Klingsohr-Leroy, 2004, p. 19)

Capítulo III | Pareidolia

Definição da palavra PAREIDOLIA

Por vezes confunde-se pareidolia com apofenia.
A apofenia é um termo que surge em 1959, por Klaus Konrad, que descreve este fenómeno cognitivo associado a crenças paranormais, supersticiosas e à ilusão de óptica.
O conceito presente nesta investigação é Pareidolia.
Estudar este fenómeno, tem como intenção afirmar, que pode ser usado como técnica artística.
A pareidolia é conhecida por muitas pessoas pela identificação de imagens em nuvens, contudo, ela existe na natureza (árvores, folhas, flores, frutas, etc.), na rua, nos alimentos confecionados, etc.
A pesquisa de imagens apresentadas abaixo, apropriadas da internet, vai clarificar a presença deste conceito em variadíssimas situações do nosso quotidiano:



Figuras 116: Conjunto de imagens apropriadas da internet nos últimos anos de pesquisa.

“Todo o objeto casual, todo objeto acidental, individual, pode se tornar nosso órgão universal. Um rosto,
“(…) uma estrela, uma paisagem, uma velha árvore, etc., podem iniciar uma era na vida interior…” (Gamboni, 1999)

Com a globalização, a vida humana tornou-se acelerada e cada vez mais apressamos os nossos dias sem valorizar a simplicidade gratuita das coisas que nos rodeiam.
“Para a sociedade de consumo, os caminhos de busca da sensibilidade são totalmente dispensáveis. (…) A mercadoria, o mercado, estes sim, são fatos reais. Tudo o que o homem é capaz de produzir e criar está sendo reduzido a esse padrão, o próprio ser humano sendo convertido em mera mercadoria descartável.” (Ostrower, 2013, p. 266)
O mundo que nos envolve encontra-se cheio de imagens, de pequenos sinais aos quais atribuo o nome de imagens fantasma ou fantasma criativo.
Nesta simplicidade, revela-se o fenómeno estudado pela psicologia designado por pareidolia.
Aprofundando a temática na sua definição mais abrangente:
“Entre a realidade e a ilusão, o conceito de pareidolia é associado à interpretação ótica ou sonora que varia com a capacidade criativa do observador. Deriva-se não só pela nossa condição psicológica, mas também no mecanismo de reconhecimento de padrões que cada um de nós apresenta. Nesse sentido, este fenómeno fornece explicações para muitas miragens criadas pelo cérebro humano ao longo da história e tal termo tornou-se algo revelante na disciplina de Metafísica que examina a natureza fundamental da realidade, incluindo a relação entre a mente e a matéria.” ((MEEC), s.d.)
Encontrar padrões ou formas familiares em objectos ou imagens pode ser um processo utilizado em artes plásticas. Desafiar as expectativas visuais e despertar a criatividade, analisar a capacidade humana para encontrar significados em formas e padrões aleatórios, é um método fascinante e que continua a intrigar o observador.



Figura 117: Laura Carvalho, (2023), *Índios*, tinta-da-china em papel no caderno de artista, monotipia, Porto, colecção da artista



Figuras 118: Laura Carvalho: Laura Carvalho (2023), *Índio - pareidolia num processo de transformação digital*, Porto, colecção da artista

Relação entre a Pareidolia e a Arte - Artistas e a Pareidolia

Na arte, a pareidolia pode ser uma técnica para o artista, mas também pode ser uma mensagem que convida o observador a interpretar.
Os céus cobertos de nuvens apresentam formações e transformações constantes cheias de interpretações magnificas.
Num olhar atento, é possível registar configurações no enovelado de nuvens.
Por vezes paradas, outras vezes em movimento, apresentam manchas maravilhosas, e que ao serem contempladas, podem ser o início de um processo criativo fascinante e onde a pareidolia se mostra como uma ilusão visual de objectos com sentido que aparecem a partir de formas ambíguas incrustadas em cenários visuais.
"O uso da nebulosa como metáfora é um primeiro ponto da defesa da atitude intelectual exposta aqui. Contudo, “pensar por nebulosas” propõe a defesa do próprio modo metafórico de pensar. Nesse sentido, é preciso lembrar que, bem antes do século XIX, as nuvens já haviam se tornado um objeto teórico para muitos pintores, como mostrou Hubert Damisch, em seu livro Théorie du Nuage. Isto é, antes mesmo que “estrelas nebulosas” e “névoas de nuvens” viessem no século XVIII a ocupar astrônomos, nuvens passassem a inquietar poetas ou que os céus e constelações servissem de metáfora para se pensar a história em um momento de grande impulso da astrofísica, nos anos 1920 e 1930. Que sejam reconhecidas, assim, em certas associações feitas aqui, também, as contribuições do pensamento damischiano" (Pereira, p. 248)

Joan Miró usou a pareidolia nas suas pinturas. Transformava objectos do quotidiano em formas abstractas que sugeriam figuras humanas ou animais.
“No âmbito da exposição de "Joan Miró: Materialidade e Metamorfose", o espetáculo de teatro de rua contemporâneo com inspiração na obra do pintor catalão Joan Miró, explora perfomaticamente o seu universo pictórico e mágico, repleto de cores, coisas, formas, seres e figuras mais ou menos abstratas, transformando-as em personagens vivas que participam, interpretam e contam as histórias que o artista pintou nos seus quadros.” (Serralves, 2016)



Figuras 119: *Joan Miro, (1933), Arte Abstrata, (130 x 163cm) Fundació Joan Miró (Barcelona, Spain)*



Figuras 120: Hans Arp, (1937), *Colagem Disposta Segundo as Leis do Acaso*, colagem, 48,6 x 34,6 cm Nova Iorque, The Museum of Modern Art



Figuras 121: Salvador Dali, (1931), *A persistência da memória*, Exposta no Museu de Arte Moderna (MOMA), em Nova York, desde 1934

Explorar a mente subconsciente, criar, manipular a forma e a cor, e usar a pareidolia é uma experiência visualmente cativante.
Com imaginação e humor, Joan Miró, estimula a mente do espectador a encontrar significado nas formas (Figura 119). Nesta pintura, revela-se a originalidade e espontaneidade.
A utilização de pequenos recortes de jornais e catálogos, transformam a pintura, existindo o reconhecimento somente dos elementos colados (recorte de objectos do quotidiano) numa envolvência onde a transformação se apresenta por formas abstractas e cores contrastantes.
“Tento aplicar cores como palavras que dão forma a poemas, como notas que dão forma à música.” (Miro, s.d.)
É importante salientar que Joan Miró recusou ser rotulado como artista abstrato “Para ele, mesmo as imagens mais abstratas ainda expressam uma realidade espiritual tangível que faz parte da vida real.” (Miro, s.d.)
A técnica de colagem, na qual muitos artistas combinavam recortes e imagens para criar composições, também pode evocar a pareidolia.
“Hans Arp, (Figura 120), recortou os doze papéis coloridos para a colagem com uma forma quadrangular (…) estes fragmentos de papel foram depois deixados cair sobre o cartão. A configuração resultante serviu de inspiração para a intervenção seguinte (…) O resultado final evidencia um equilíbrio entre a ordem da composição e o princípio do acaso. As configurações aleatórias, que se manifestam nos pormenores, são, por assim dizer, neutralizadas no total da composição.” (Elger, 2004, p. 30)
Explorar a percepção humana e estimular a imaginação do espectador, foi ao longo da história integrado nas obras de diversos artistas.
Os artistas surrealistas, como Salvador Dali e René Magritte, exploravam a pareidolia nas suas pinturas.
Algumas imagens que pareciam realistas à primeira vista, continham elementos ilógicos ou inesperados, que desafiavam a percepção.
Na sua famosa obra *A Persistência da Memória*, (Figura 121), Dali retratou relógios derretendo num cenário desértico, evocando uma sensação de distorção temporal e contradição.
A pintura surrealista é repleta de simbolismos e significados que fogem da realidade. Nesta pintura, Salvador Dali narra o tempo e a memória. Com o seu método “paranoico-crítico”, tendo por base as suas teorias da psicanálise, explora a fantasia e o inconsciente.
Esta introspeção artística, apresenta os objectos em cenários incomuns.
Dar novo sentido aos elementos é gerar conceitos diversificados.

O tempo que passa de forma diferente, a deformação, a fuga à forma convencional, a surpresa que provoca no público, abonam a um colossal motor de reflexão sobre a função do objecto, o lugar onde se encontra e a magia que o cenário traduz envolvendo a percepção visual.
Sabe-se que a fotografia teve grande importância na mudança da pintura. Alguns artistas, ao sentirem que a arte de representar o realismo havia sido ocupada pelo registo fotográfico, renovaram o seu método de actuar. Apresentam objectos deslocados da sua realidade e deformados.
Nota-se a procura da inovação quando investigam formas de representação que se afastam do quotidiano.
Neste processo, verifica-se duas situações que acontecem quando estamos perante o fenómeno da pareidolia: contemplação e reflexão.
Estar atento a coisas que nos passam despercebidas no nosso quotidiano, é uma forma de ter encontros com o imaginário.
No quadro de Salvador Dali, "A persistência da memória", o relógio tem uma função, encaminha o nosso ritmo, mas não o contemplamos.
Ao transfigurar o relógio, Salvador Dali eleva a importância que o tempo tem na nossa vida.
Reflete também o tempo inconsciente que se desliga do lado racional e a materialização de imagens.
A frequência em usar imagens surreais e distorcidas, levavam os observadores a ver formas e figuras em constante transformação.
René Magritte, conhecido pintor belga do século XX, pintou a sua primeira obra surrealista em 1925.
As suas obras de arte desafiam a percepção.
"As suas obras de temas aparentemente vulgares cuja verdadeira intenção é de apontar para algo escondido, de provocar sentimentos de insegurança e de criar um ar de mistério." (Klingsohr-Leroy, 2004, p. 64)



Figura 122: René Magritte, (1929), *A Traição das Imagens. Isso não é um Cachimbo*, óleo sobre tela, 60 cm x 81 cm, Museum of Art, Los Angeles.

"A minha pintura são imagens visíveis que não escondem nada; elas evocam o mistério.
…o mistério também não significa nada, é incognoscível." – René Magritte (Klingsohr-Leroy, 2004, p. 64)

Outro exemplo clássico de pareidolia na arte, é a conhecida pintura de Leonardo da Vinci, "Mona Lisa" a qual é motivo de debate. Muitas pessoas dizem ver diferentes formas de expressão emocional no seu rosto, mas certo é que nem toda a atenção do mundo, faz com que essas mesmas pessoas reparem na ausência de sobrancelhas que se verifica na pintura.
Leonardo da Vinci usava a pareidolia no seu processo criativo e explicou que se observarmos várias manchas ou a mistura de vários tipos de pedras procurando criar um cenário, podemos ver semelhanças com várias paisagens, diferentes e adornadas com montanhas, rios, rochas, árvores, planícies, amplos vales e grupos de colinas. Também se podia ver figuras em movimento, expressões estranhas de rostos, roupas estranhas e um número infinito de coisas que se podiam reduzir a formas separadas e bem concebidas. (netmundi, 2022)
Leonardo contemplava nuvens e paisagens como fonte de inspiração e por mais que a pareidolia possa ser vista como uma brincadeira para encontrar rostos e objetos, este fenómeno de contemplação leva-nos à criatividade e surge pelo acaso.

“Leonardo demonstra amplamente os poderes da imaginação artística e a mestria técnica que descreveu no seu *Tratado de Pintura* da seguinte forma: «Se o pintor deseja ver belezas que o envolvam […] Se deseja produzir sítios ou desertos, e mesmo locais sombrios e frescos numa estação quente, ele pode representá-los. […] Se procura vales, se pretende revelar grandes extensões de campo do cume de grandes montanhas, e se consequentemente desejar ver o horizonte do mar, ou, se de vales baixos ele deseja ver montanhas altas ou de montanhas altas ver vales baixos e praias, ele é dono e senhor da sua representação artística.” (Zöllner, 2004, p. 66)
Durante o Renascimento, Giuseppe Arcimboldo já se mostrava visionário e original.



Figura 123: Giuseppe Arcimboldo, (1563), *A Primavera*, Óleo sobre Tela (76 x 64 cm), Museu do Louvre, Paris



Figura 124: Giuseppe Arcimboldo, (1566), *Retrato de um bibliotecário*, Óleo sobre Tela, (97 x 61 cm)

O pintor italiano do século XV, tinha um estilo único ao criar retratos de figuras humanas com desenhos de frutas, flores, vegetais, entre outros elementos naturais. Devido à sua abordagem criativa e fantasiosa é frequentemente associado ao maneirismo.
Na obra de Giuseppe Arcimboldo, “Retrato de um bibliotecário”, a criatividade artística ao representar uma biblioteca com livros, relaciona uma celebração ao conhecimento e à riqueza intelectual da sociedade da época, assim como se torna um exemplo de como a arte renascentista foi capaz de expandir os limites da imaginação na representação visual.
Actualmente, verificamos a importância da pareidolia quando é usada por artistas multimédia com objetivo de criar interatividade, e até mesmo a inteligência artificial ao gerar imagens, provoca a interpretação humana.
Na arte contemporânea, a pareidolia continua a desempenhar um papel importante como método para estimular a criatividade e encontrar formas que jamais seriam conseguidas sem projectarmos o acaso.
Destaco os artistas Stefan Kuhnigk que desenha a partir da mancha de café, “Eu crio monstros de café doces, adoráveis e às vezes malvados, pingando um pouco de café no papel, deixo secar e tento ver algo nele. “
(Stefan, s.d.)



Figura 125: Stefan Kuhnigk (2020), *The coffee monsters*



Figura 126: Vicent Bal (2018)



Figura 127: Rob Sayegh Jt, (s.d.)



Figura 128: Keith Larsen, (s.d.)

Vicent Bal, cineasta e artista belga, que usa as sombras projetadas de objectos reflectidas no papel no seu processo criativo. Rob Sayegh Jt utiliza as nuvens para criar personagens divertidas para as suas ilustrações, e Keith Larsen transforma coisas do mundo em desenhos.
Também a inteligência artificial tem sido usada para gerar imagens que provocam interpretações humanas, explorando os limites entre a criação artística e a automação.
Os artistas investigam a capacidade humana de encontrar significados e formas em padrões aleatórios, gerando obras que continuam a fascinar e intrigar o público.
Nesta caminhada de uma criação artística que busca uma linguagem baseada na pareidolia, é importante entender a importância da percepção e dos seus equívocos nas interligações que fundamentam os conceitos abordados.
Estímulos vagos e sombrios que criam formas aleatórias, onde a ilusão da forma se pode transformar em representações e onde precisão e o detalhe elevam a magia criativa.
O método de analisar a forma bidimensional, já nos tinha sido apresentada por Herman Rorschach quando desenvolveu o teste das manchas de tinta.
Herman Rorschach foi um psiquiatra suíço que desenvolveu o teste de Rorschach. Este teste também era conhecido como o teste de manchas de tinta.
As manchas de tinta simétricas, algumas a preto e branco e outras coloridas, tinham como ideia principal perceber como as pessoas as descreviam e avaliar as respostas a nível emocional.
Este processo utilizado em psicologia clínica, avaliava a personalidade e procurava detectar o distúrbio emocional, assim como compreender aspectos inconscientes da personalidade do indivíduo.
Na interpretação psicológica às respostas do teste, verificava-se que existiam padrões de pensamento, emoções e percepções que contribuíam para a compreensão da psique humana.
Embora o teste ainda seja alvo de debate e críticas na comunidade científica, dada a subjectividade da interpretação, ainda é utilizado como ferramenta de avaliação psicológica para extrair informações sobre personalidade, percepção e processos mentais inconscientes.

A percepção de elementos imaginários

A pareidolia como processo artístico, pode ser descrita pelas sensações que cada mancha comunica quando é projetada para o suporte.
É importante referir que as ferramentas de desenho utilizadas, assim como os suportes, fazem variar as mensagens que este fenómeno nos oferece.
Neste método criativo, os pensamentos da percepção entram em acção.
A imaginação criativa pode ser acionada pelo registo fotográfico de manchas, sombras, ou projectada por técnicas como a *frottage*, os monotipos, movimentos de tinta, etc., para extrair o alento da criação.

Materializar os desenhos, em telas ou noutros suportes, pode refletir expressividade artística na representação de paisagens, seres imaginários e formas a descobrir.
No que diz respeito à interpretação deste fenómeno, considera-se que o observador pode entender a forma percebendo que pode não ter havido a intenção do artista.
A liberdade de interpretação é-lhe oferecida, assim como durante os momentos de contemplação em que o artista desenvolvia o seu trabalho, essa oferenda mágica também lhe tenha sido atribuída.
Verifica-se um processo contínuo de transformar e experimentar.
A maneira como nosso cérebro interpreta e organiza as informações que recebemos através da visão, define o conceito de pensamentos da percepção.
Neste processo cheio de complexidade, no qual o cérebro forma uma imagem compreensível do mundo que o rodeia, verifica-se o reconhecimento de formas em conformidade com a experiência de cada um.
Interagir e compreender o ambiente que nos rodeia, é fundamental.
Verifica-se vários estágios importantes no pensamento de percepção. O cérebro processa as características básicas da imagem, como contrastes, contornos e movimentos. A luz capturada pelas células na retina, é identificada pelo cérebro o qual lhe atribui características. Na combinação de informações básicas o cérebro forma representações mais complexas: formas, objectos, etc., que também envolvem a memória e o reconhecimento.
O conceito de percepção, tão complexo e tão necessário para entender relações de compreensão artística, tornou-se necessário referir no processo de investigação de Acaso e Pareidolia.
A percepção da profundidade e espaço, entender a relação entre objectos, e todas as pistas visuais que o cérebro usa quando revela a sua capacidade de reconhecer formas, padrões, embora com base na experiência de cada um, apresenta magia e curiosidade. Desembrulhar as diferentes memórias e associações de cada ser humano, mostra semelhanças e ao mesmo tempo diferenças na interpretação.
Reconhecer rostos, letras, objetos, deve-se à nossa experiência prévia que eleva a velocidade da compreensão. No caso da pareidolia, são estas experiências que a tornam mais, ou menos presente.
A atenção visual é um factor importante. Na percepção visual as alterações do modo como percebemos o que focamos é variável. Por vezes o cérebro tem uma atenção seletiva e filtra as informações irrelevantes, concentrando-se nos detalhes.
Na minha prática artística, desenvolvi este estudo num processo de análise onde em diferentes horas, dias, meses, ia observando o desenvolvimento de um processo de trabalho contínuo, verificando constantes alterações nas quais era possível ir percepcionando diferentes histórias e pensamentos em alguns detalhes.
Estiquei a tela de 4,00x1,60mt no chão para mergulhar naquele pano branco e me sentir parte dele.
Referências como Jackson Pollock, pela sua imprevisibilidade e perfeccionismo técnico, de Yves Klein, pelo uso do azul e utilização do corpo como utensílio de trabalho, tornaram-se modelos no início deste processo. O movimento e o envolvimento com a tela tornam-se intensos e o lugar de múltiplas experiências.
Com movimentos aleatórios, mergulhando um pano em tinta acrílica líquida, deixei que o braço fizesse quase arcos perfeitos que se encruzilhavam uns nos outros. Numa dimensão de 4,00mt, senti necessidade de me afastar da tela e regressar a ela. Do plano horizontal passei ao plano vertical. O azul, cor que me oferece serenidade, espalhava-se aleatoriamente. Verificava que a percepção visual se transformava em cada intervenção que fazia. O acaso estava a causar-me sensações de ilusão e um novo azul sobrepunha-se ao azul de “outro dia”.
Com uma só cor, afundava na imensidão da tela, onde se revelavam formas resultantes da energia de movimentos feitos ao som de música ou silêncio.
Apresentavam-se transparências, escorrimentos interrompidos pela fricção do pano ou de elementos recolhidos na natureza.
O branco da tela cada vez mais reduzido, contrastava com o azul e ambos comunicavam mensagens.
Será importante dizer, que para contemplar a tela e os vários processos de transformação, coloquei-a na sala de refeições de casa, local onde estava a maior parte do tempo.
Sem haver intencionalidade, começo a interessar-me cada vez mais pelo conceito de acaso e pareidolia.
O lugar onde estava a tela teve importância. Num jantar em família, num convívio de amigos, ela estava sempre presente. O meu olhar fazia análises involuntárias. Inconscientemente comecei a valorizar o detalhe e a detetar o fenómeno da pareidolia.
Verifico que analisar o processo de acaso e pareidolia numa grande escala tem alterações contínuas na percepção.

“Inicialmente o impulso criador é indefinido (…) Todos os processos de criação começam nesse estado de profunda inquietação e tensão (…) Até que ponto tal busca é consciente ou inconsciente, talvez nem possa ser determinado. A elaboração de formas expressivas exige uma concentração tão grande que a pessoa parece entrar num estado de transe, mergulhando em seu inconsciente. No entanto, ela está acordada, lúcida e inteiramente consciente. Vale lembrar aqui que os processos criativos são intuitivos (intuitivos, não instintivos) e que abrangem todos os dados da cognição e do afeto.” (Ostrower, 2013, p. 278)



Figura 129: Laura Carvalho, (2022), *Acaso e Pareidolia*, Processo em desenvolvimento com acrílico líquido, Porto, colecção da artista

Surge um novo processo, o preenchimento das formas acidentais através da cor, texturas, decalques.
Faço uso da observação a curta e a longa distância, numa procura automática para captar o fenómeno da pareidolia e encontrar significado nos acasos.
“Em todos nós existe a necessidade de querermos compreender, de ordenarmos as percepções de modo a extrair-lhes um significado. Certas coisas acontecem e parecem ser coincidências. Mas, quando as pessoas estão mobilizadas por uma causa e andam com as antenas ligadas, *tais coincidências acontecerão forçosamente.*” (Ostrower, 2013, p. 279)
Como anteriormente referido, a sensibilidade ao fenómeno Pareidolia é variável de pessoa para pessoa, mas como processo de criação, pode ser definido através de um acaso programado onde há transmissões de mensagens visuais com poucas oscilações.
Como exemplo, apresento várias imagens com detalhes, onde podem ser observados edifícios, ou a parte superior de um barco, ou o movimento do mar a provocar um naufrágio, peixes, silhuetas, cidades, percursos. Observações não programadas, resultados do acaso, que se traduzem em histórias, onde a atenção, influencia o processo de percepção e manifesta-se em dois tipos de momentos: na atenção dividida ou seletiva.
Na primeira situação processamos diversos estímulos simultaneamente, na segunda situação a concentração no detalhe produz novas narrativas visuais.
O movimento, a ilusão e óptica podem enganar a percepção e tornam-se conceitos fascinantes que nos fazem perceber alguns limites da percepção visual e as diferenças da interpretação e análise que cada pessoa faz, não descurando que os factores culturais e que envolvem a pessoa, influenciam a forma de interpretação.
No campo das artes plásticas, compreender a percepção visual é fundamental para compreender as pessoas e a sua interacção perante determinado fenómeno (pareidolia) ou ambiente. Todos estes pensamentos visuais complexos, revelam a maravilha do processamento visual humano, que é a base para a criação de uma narrativa, neste caso específico, artística. As construções mentais, quando vão além do que é captado pelos nossos sentidos, traduzem-se em elementos imaginários não provenientes da realidade, mas de processos internos do cérebro que estão ligados à memória, à imaginação e à associação.

Neste sentido, quando visualizámos o céu com a sua diversidade de manchas formadas pelas nuvens, o nosso cérebro compara a experiência que estamos a ter, com experiências anteriores. Verifica-se o processo criativo quando, neste processo de imagem abstracta, o nosso cérebro preenche lacunas com detalhes imaginários, fruto de associações e memórias passadas. Por exemplo, ver um animal formado por nuvens é um processo onde a figura se completa pelo que nos recordámos dele. Jamais seria possível criar essa forma se nunca a tivéssemos visto. No processo criativo, a atenção e a memória abrem a porta para a imaginação e para a criação de elementos que não estão presentes e nascem pela fantasia que deixámos fluir.

Criar imagens mentais pode ser um processo criativo, utilizando a presença de estímulos visuais ou provocando-os aleatoriamente, conforme anteriormente mencionado no capítulo sobre o acaso.

Encontros com imagens que se escondem num dia e aparecem no outro, e onde "a sensibilidade artística incomoda, parecendo abalar essa certeza das coisas (Ostrower, 2013, p. 245)

Independentemente da origem cultural ou social, Amor, Dor, Perda, Alegria, são palavras que refletem as verdades da condição humana, e "as formas de arte expressam o que a fala discursiva não pode expressar." (Ostrower, 2013, p. 244)



Figura 130: Laura Carvalho, (2023), *Acaso e Pareidolia*, técnicas mistas, Porto, colecção da artista

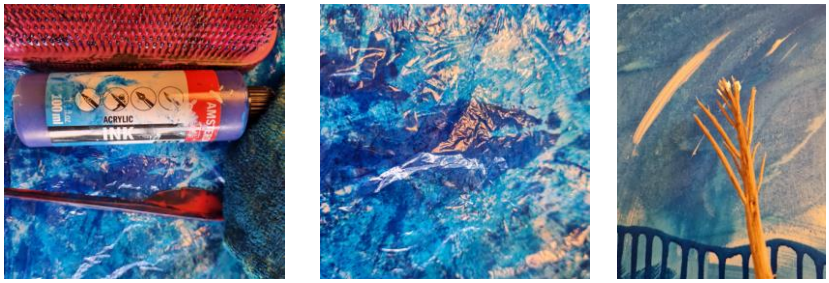


Figura 131: *Laura Carvalho, (2023), Ferramentas de desenho utilizadas no desenvolvimento de Acaso e Pareidolia*



Figura 132,133,134: Laura Carvalho, "*Acaso e Pareidolia*", (2023), Detalhes, Porto, colecção da artista

REFLEXÕES FINAIS

Pretende-se com esta investigação, apresentar processos de produção artística, baseados nos conceitos Acaso e Pareidolia.
Estes dois conceitos distintos, relacionam-se em alguns casos. Ambos imprevisíveis, podem ser utilizados como técnica criativa.
“O artista tem de saber agir. O difícil é também saber esperar. (…) tem que poder manter-se aberto nessa espera, sem desanimar ou precipitar-se. Tem que permitir que certas coisas aconteçam, sem provocá-las, e, quando acontecem, ele tem que poder reconhecê-las e agir de pronto. Agir assumindo plena responsabilidade pelo que faz.” (Ostrower, 2013, p. 279)
Sem planeamento prévio, apresenta elementos que impulsionam a criatividade.
A pareidolia proveniente do acaso, leva-nos ao encontro de padrões e formas familiares em objectos e imagens, e durante o processo criativo, o acaso é um caminho curto ou longo, que nos oferece a percepção da forma.
Na arte, quando o acaso leva à pareidolia, esta pode ser uma técnica para criar imagens.
Entender o processo criativo dos acasos e as oportunidades que ele nos oferece, não é apenas uma questão de experimentação, mas também de descobrir o sentido da vida em momentos reveladores. “Reconhecer formas expressivas, tanto toca à visão que o individuo tem de si e do seu trabalho dentro do contexto de valores vivenciais como também toca à questão da liberdade interior.” (Ostrower, 2013, pp. 280,281)
A teorização e materialização destes conceitos com base numa poética visual aplicada por artistas na sua produção artística, apresentam a autenticidade das composições pictóricas e enviam convites ao público, convites de interpretação livre e fluida.
Envolver o observador na prática artística é um dos princípios transformadores que garantem a continuidade do que está representado no suporte. A imagem ganha vida, nasce e renasce pelo olhar de cada indivíduo que a contempla de forma diferente, garantindo sempre uma nova história.
Nesta caminhada onde um processo conduz a novos processos, a resposta é: continuidade.

“Nunca se sabe antes para onde levará o caminho. À medida que ele for se abrindo para o artista, o artista também o define, guiado por sua intuição. É um caminhar ativo e passivo ao mesmo tempo, ousado e receptivo. Pois em cada percurso há um ponto crucial de não retorno, ponto determinante para o desenvolvimento que resultará em novas formas – e é aí precisamente que encontramos os acasos significativos.” (Ostrower, 2013, p. 296)



Figura 135: Laura Carvalho Laura Carvalho, (2023) *Figuras e Percursos*, Ferramentas de desenho: fio elástico e rolo, tinta de gravura, Porto, colecção da artista

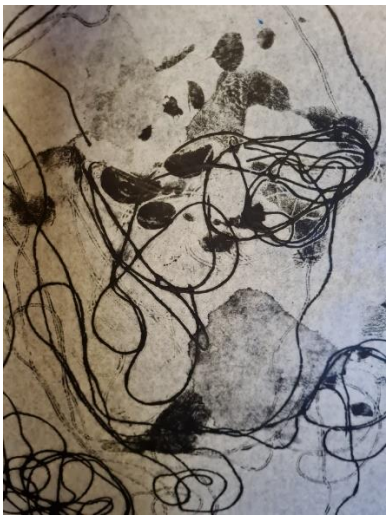




Figura 136,137,138: Laura Carvalho,(2023) Mapas, caminhos e percursos, Processo de monótipias com cordas de várias espessuras e tinta de gravura, Porto, colecção da artista



Figura 139: Laura Carvalho, (2023) Mapas, caminhos e percursos, Processo de monótipias com cordas de várias espessuras e tinta de gravura, Porto, colecção da artista



Figura 140: Laura Carvalho, "*Mapas, caminhos e percursos*", (2023), Exposição Motus Sensus, Espaço AL859, monotipia com cordas e tinta de gravura, Porto, colecção da artista

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFIA / WEBGRAFIA

(MEEC), H. D. (s.d.). *Pareidolia*. Obtido de Diferencial o jornal dos estudantes do IST: https://diferencial.tecnico.ulisboa.pt/artigo/pareidolia/

Allan Kaprow - 2 minutos de arte. (16 de 07 de 2024). Obtido de youtube: https://www.youtube.com/watch?v=pwmYRUkyEyY

Almeida, P. L. (2008). *Actos fingidos: aspectos da dimensão performativa do desenho.* Lisboa.

Arasse, D. (2016). *Histórias de Pinturas.* Lisboa: KKYM.

Arnheim, R. (1988). *Arte e Percepção Visual Uma psicologia da Visão Criadora, Nova Versão* (4ª ed.). São Paulo: Livraria Pioneira Editora.

Arteref. (s.d.). Obtido em 3 de Maio de 2024, de Arte moderna: https://arteref.com/arte-moderna/joan-miro-biografia-obras-e-curiosidades/

BBC. (25 de 10 de 2017). Obtido em 20 de Janeiro de 2022, de BBC News Brasil: https://www.bbc.com/portuguese/geral-41747085

Britannica. (s.d.). Obtido de Alexander Cozens: https://www.britannica.com/art/blot-drawing

Convergence, 1952 by Jackson Pollock. (s.d.). Obtido de Jackson Pollock: https://www.jackson-pollock.org/convergence.jsp

Corbella, D. (2020). *La Pintura como experiencia cognitiva.* Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

Couto, M. (1994). *Estórias abensonhadas.* Lisboa: Editorial Caminho.

Debord, G. (12 de Novembro de 2020). *SOBRE O ACASO - carta de Guy Debord a Piero Simondo*. Obtido em 23 de 4 de 2024, de Igra Kniga: https://www.igrakniga.com/post/sobre-o-acaso-carta-de-guy-debord-a-piero-simondo

Degas, E. (s.d.). *Edgar Degas: A Strange New Beauty*. Obtido de Moma: https://www.moma.org/audio/playlist/27

Degas, E. (s.d.). *Exibição*. Obtido de Moma: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1613

Descharnes, R. (1993). *Salvador Dali.* Tashen.

E.H.Gombrich. (1995). *Arte e Ilusão Um estudo da psicologia da representação pictórica.* São Paulo: Martins Fontes.

Editorial, E. (7 de Agosto de 2022). *Joan Miró: biografia, obras e curiosidades*. Obtido em 23 de Abril de 2024, de Art Ref: https://arteref.com/arte-moderna/joan-miro-biografia-obras-e-curiosidades/

Elger, D. (2004). *Dadaísmo.* Koln: Taschen.

Elger, D. (2005). *Dadaísmo.* Koln: Tashen.

Emmerling, L. (2007). *Pollock.* Koln: Tashen.

Emo, A. (1980). *Enciclopédia Universal da Arte* (Vol. 7). Lisboa: Publicit Editora.

Emo, A. (1980). *Enciclopédia Universal da Arte* (Vol. 7). Lisboa: Publicit Editora.

Enciclopédia Britânica. (20 de 8 de 2008). Obtido em 5 de fevereiro de 2024, de Desenho de borrão: https://www.britannica.com/art/blot-drawing

Ernst, B. (1978). *O espelho mágico de M.C.Escher.* Tashen.

Fry, A. W. (25 de outubro de 2017). *Por que sonhamos - e por que os sonhos se repetem?* (B. r. 4, Ed.) Obtido em 26 de Novembro de 2021, de BBC News Brasil: https://www.bbc.com/portuguese/geral-41747085

Gamboni, D. (1999). *journals*. Obtido em 25 de 09 de 2023, de The University of Chicago Press Journals: https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/RESv36n1ms20167483

Gonçalves, C. A. (2018). *Para uma introdução à psicologia da arte. As formas e os sujeitos.* Lisboa: edições 70.

Grandes Pintores do Século XX. (1994). *Max Ernst.* Madrid: Globus Comunicacion.Goya 115.28009 Madrid.

Growe, B. (2004). *Degas.* Koln: Tashen.

H.DAMISCH. (1972). *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture.* Paris: Éditions du Seuil.

Joan Miro. (s.d.). Obtido de Britannica: https://www.britannica.com/biography/Joan-Miro

Johnson, K. (Ed.). (9 de Setembro de 2009). *nytimes*. Obtido em Novembro de 2023, de The new york times: https://www.nytimes.com/2009/09/13/arts/design/13johnson.html

Kaprow, A. (1958). *O Legado de Jackson Pollock.* (R. Basbaum, Ed.) Obtido de Professores.uff.br.

Kaprow, A. (1958). *Scribd*. Obtido em 24 de Novembro de 2023, de Kaprow, Allan. O Legado de Jackson Pollock: https://pt.scribd.com/document/257680305/Kaprow-Allan-O-Legado-de-Jackson-Pollock

Kaprow, A. (s.d.). *ocorponaarte.weebly.com/happening.html*. Obtido de weebly: https://ocorponaarte.weebly.com/happening.html

Kaprow, A. (s.d.). *scribd*. Obtido de scribd: https://monoskop.org/images/archive/b/b8/2015090514041https://pt.scribd.com/document/257680305/Kaprow-Allan-O-Legado-de-Jackson-Pollock

Klingsohr-Leroy, C. (2004). *Surrealismo.* Koln: Tashen.

Manzini, E. (1993). *A Matéria da Invenção.* (C. P. Design, Ed.) Lisboa: Porto Editora.

Marques, A. P. (2015). *As idades do Desenho.* Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

Massagardi, J. (s.d.). *Surealismo e Psicanálise*. Obtido em 16 de Janeiro de 2022, de Psicanálise Clinica: https://www.psicanaliseclinica.com/dali-freud-surrealismo-psicanalise/
Meindhart, J. (2005). *Pintura abstracção depois da abstracção.* Público e Fundação de Serralves.
Miro, J. (s.d.). *Joan Miro*. Obtido em 23 de Maio de 2024, de Joan Miro: https://www.joan-miro.net/joan-miro-quotes.jsp
netmundi. (2022). *Pareidolia,contemplação e criatividade*. Obtido de netmundi: https://www.netmundi.org/home/pareidolia-contemplacao-e-criatividade/
o corpo na arte. (16 de Janeiro de 2023). Obtido de sobre happening: https://ocorponaarte.weebly.com/happening.html
O'Connor, F. V. (s.d.). *Britannica*. Obtido de Jackson Pollock: https://www.britannica.com/biography/Jackson-Pollock
Ostrower, F. (2013). *Acasos e criação artistica.* Brasil: Unicamp. Obtido em 2023
Ostrower, F. (2013). *Acasos e criação artistica.* Brasil: Unicamp. Obtido em 2023
Percepção. (s.d.). Obtido de Cognifit: https://www.cognifit.com/pt/percecao
Pereira, M. d. (s.d.). Pensar por nebulosas. 248.
Phelan, P. (1997). *A ontologia da Performance.*
Rene Magritte. (s.d.). Obtido de arte e artistas: https://arteeartistas.com.br/biografia-de-rene-magritte-e-suas-principais-obras/#google_vignette
Ribeiro, S. (s.d.). *RTP1*. (L. Caetano, Produtor) Obtido em 1 de dezembro de 2021, de RTP Play A ronda da noite: https://www.rtp.pt/play/p1299/e447476/a-ronda-da-noite
Serralves, F. d. (6 de dezembro de 2016). *Mira!Mira! Miró, Mirando!* Obtido em 15 de Abril de 2024, de Porto: https://www.porto.pt/pt/noticia/miramiramiromirando
Serralves, F. d. (s.d.). *Serralves*. Obtido em 20 de abril de 2024, de Fundação de Serralves: https://www.serralves.pt/institucional-serralves/joan-miro/
Soto, J. A. (2002). *Dicionário de Pintura: Século XX.* Lisboa: Editorial Estampa.
Stefan. (s.d.). Obtido de the coffee monsters: https://thecoffeemonsters.com/pages/about-stefan-kuhnigk-the-coffeemonsters
The Surrealists. (s.d.). Obtido de The archive of Surrealist masters: http://www.thesurrealists.org/home.html
Weyers, F. (1999). *Salvador Dali vida e obra.* Colónia: Konemann.
Weyers, F. (1999). *Salvador Dali vida e obra.* Colónia: Konemann.
Zimmermann, E. L. (2001). *Pablo Picasso vida e obra.* Colónia: Konemann.
Zöllner, F. (2004). *Leonardo da Vinci.* Koln: Taschen.
Zwick, R. (1983). *Freud A interpretação dos sonhos.* L&PM editores.

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1: Leonardo da Vinci (1508), Esboço de A Virgem, o Menino, Sta. Ana e S. João, Pena e tinta, aguada realçada em alguns sítios com branco, sobre giz preto, 260x197 mm, Londres, British Museum (Zöllner,2004, p:61) 9

Figura 2,3,4: Laura Carvalho (2022), FBAUP: Transformação – da realidade ao abstracto, Fotografia transformada por programas digitais, (sem medida), Porto, colecção da artista. 10

Figura 5: Laura Carvalho (2021*), Porto isolado pelo Covid*, Fotografia transformada por programas digitais, (sem medida), Porto, colecção da artista..... 11

Figura 6: Laura Carvalho (2021), *Pandemia na arte*, Fotografia transformada por programas digitais: apropriação de obras de Pablo Picasso e Edvard Munch transferidas para uma praia do Porto, (sem medida), Porto, colecção da artista.....12

Figuras 7,8,9,10,11,12,13,14,15,16: Laura Carvalho (2022), *Experimentação: Processo de misturas*, (sem medida), Porto, colecção da artista.....13

Figura 17: Laura Carvalho (2021), *Figuras nas nuvens*, Desenho digital, (sem medida) Porto, colecção da artista.....13

Figura 18: Laura Carvalho (2021), *Mistura de experimentações,* Desenho digital, (sem medida), Porto, colecção da artista.....13

Figura 19: Laura Carvalho (2021), *Misturar o acaso,* Desenho digital, (sem medida), Porto, colecção da artista.....14

Figura 20: Laura Carvalho (2021), *O percurso da mistura,* Desenho digital, (sem medida), Porto, colecção da artista.....14

Figura 21: Laura Carvalho (2021), *A força da mão,* Desenho digital, (sem medida), Porto, colecção da artista.....15

Figura 22, 23, 24, 25: Laura Carvalho (2021), *A força da mão: o processo*, Desenho digital, (sem medida), Porto, colecção da artista.....15

Figura 26: Laura Carvalho (2021), *A força da mão, coração ou pássaro*, Desenho digital, (sem medida), Porto, colecção da artista.....15

Figura 27,28,29: Laura Carvalho (2022), *Registo fotográfico da Mistura*, Tinta acrílica, guache e água em mdf, (sem medida), Porto, colecção da artista.....17

Figuras 30,31,32: Laura Carvalho (2023), Registo fotográfico de objetos destinados a outros usos, como ferramentas de desenho; tinta-da-china e tinta de gravura em papel, (sem medida), Porto, colecção da artista.....17

Figuras 33,34: Laura Carvalho (2023), *Registo fotográfico de experiências com ferramentas de desenho encontradas por acaso na Natureza*, tinta-da-china, (sem medida), Porto, colecção da artista.....18

Figuras 35: Laura Carvalho (2022), *Organigrama: Apresentado na Fundação Júlio Resende*, Lugar do Desenho: Exposição Projeções 2022, (imagem digital - sem medida), Porto, colecção da artista.....18

Figuras 36,37,38,39,40,41,42,43: Laura Carvalho (2022), Série – Acaso – *As manchas,* Tinta de gravura, tinta acrílica e tinta-da-china em papel, Exposição Projeções: Lugar do Desenho, Fundação Júlio Resende, (59x42), Porto, colecção da artista.....19

Figuras 44: Laura Carvalho (2022), Atlas: *O desenvolvimento do projeto presentado na Fundação Júlio Resende*, Lugar do Desenho: Exposição Projeções 2022, (imagem digital - sem medida), Porto, colecção da artista.....20

Figuras 45,46,47: Laura Carvalho (2022), *Exposição na Fundação Júlio Resende*, Lugar do Desenho: Exposição Projeções 2022, Gondomar.....20

Figuras 48,49: Laura Carvalho (2022), *Descobrir por* acaso, Monotipos - Tinta de gravura em papel, Apresentado na Fundação Júlio Resende, Lugar do Desenho: Exposição Projeções 2022, (29x21), Porto, colecção da artista.....20

Figuras 50,51,52,53,54,55,56,57: Laura Carvalho (2022), *Série de Monótipias*, tinta-da-china e tinta de gravura em papel, Fundação Júlio Resende, Lugar do Desenho: Exposição Projeções 2022, (42 x 59,4), Porto, colecção da artista……21

Figuras 58,59,60: Laura Carvalho (2023*), Experiência de desenho na UC Desenho e performatividade*, tinta-da-china em papel, (42x59,4) FBAUP, Porto, colecção da artista……22

Figura 61: Laura Carvalho (2022, 2023), *Pareidolia,* técnica mista em tela, Apresentado na Exposição *Motus Sensus*, Espaço AL859, (400X160), Porto, colecção da artista……22

Figura 62: Allan Kaprow (1967), *(center, with beard) and participants in his "yard,* at Pasadena Art Museum, Los Angeles……23

Figura 63: Laura Carvalho (2022), *Fotomontagem – apropriação de fotografia de Allan Kaprow*, (sem medida), Porto, colecção da artista……23

Figura 64: Laura Carvalho (2022), *Movimentos de acção, Ato performativo: conexão entre o sujeito e a tela* (3,00X1,60mt), Porto, colecção da artista……24

Figura 65: Laura Carvalho (2022), Acaso – quadro vivo, (sem medida), Porto, colecção da artista……25

Figura 66,67,68: Laura Carvalho (2022), O sujeito ausente em acção, (sem medida), Porto, colecção da artista……26

Figura 69,70,71,72: Laura Carvalho (2022), Monotipias de um sujeito ausente, (sem medida), Porto, colecção da artista……26

Figura 73: Yves Tanguy, Man Ray, Max Morise, André Breton, (1928), *Exquisite Corpse*, No.10, *(The Surrealists, s.d.)*……29

Figura 74: *Alexander Cozens,(1786), Paisagem imaginária de árvore com montanhas distantes, desenho a tinta e pincel no caderno, Museu Britânico (O'Connor, s. d.)*……30

Figura 75: *Piero Simondo, (1956), tela……31*

Figura 76: *Piero Simondo, (1955), Giochi [Jogo]*. Monotipia nitrato, 92x58 cm……32

Figura 77: Jackson Pollock (1952), *Convergence, óleo sobre tela, 237x 393 cm*……33

Figura 77.1: Jackson Pollock a pintar no estúdio em Long Island, (1950), Nova York, (O'Connor, s.d.)……34

Figuras 7*8,79,80,81*: Laura Carvalho, (2023), Caminhar sobre o acaso, Guache sobre mdf (3,00x1,00mt), Porto, colecção da artista……35

Figuras 82: Joan Miró, (1941), *Constelações*……36

Figuras 83: Joan Miró, (1941), *Pintura Mural*, 125x250cm, Coleção Particular, Barcelona……36

Figuras 84: *Edgar Degas, Cabezas de hombre y mugir*, monotipo, British Museum London (Degas, Edgar Degas: A Strange New Beauty, s.d.)……37

Figuras 85,86,87,88: Laura Carvalho, (2023), *Oficina de gravura: experimentação de monotipias com fios*, FBAUP – Porto, colecção da artista……38

Figuras 89: Laura Carvalho, (2023), *Oficina de gravura: experimentação de monotipias, processo de secagem*, FBAUP – Porto, colecção da artista……38

Figuras 90,91,92: Laura Carvalho, (2023*), Acaso*, Monotipia: tinta de gravura em papel, Exposição 100 Artistas de Gondomar 2023, colecção da artista……39

Figura 93: Laura Carvalho, (2023), Estudos de frottage em pedra, lápis de carvão e papel, (42x29), Porto, colecção da artista……39

Figuras 94: Laura Carvalho, (2023), Estudos de frottage em pedra, lápis de carvão e folha de papel vegetal, (42x29), Porto, colecção da artista……40

Figuras 95,96,97: Laura Carvalho, (2023), *Estudos de frottage,* raspagem de lápis em folha de papel sobre madeira texturizada e chapas perfuradas, (42x29), Porto, colecção da artista……40

Figuras 98,99,100,101: Laura Carvalho, (2023), *Estudos de monotipia e frottage*, imprimadura com guache para receber monotipia, tinta acrílica e cartão canelado, (21x29), Porto, colecção da artista.……41

Figuras 102,103: Laura Carvalho, (2023), *monotipia e frottage*, tinta-da-china e cartão canelado, (21x29), Porto, colecção da artista……41

Figuras 104: Laura Carvalho, (2023), *Azul em movimento*, Mistura de tinta-da-china com tinta acrílica líquida, (experimentação em livro da artista), Porto, colecção da artista……42

Figuras 105,106,107,108: Laura Carvalho, (2023), Registo do processo experimental de mistura de tintas, Porto, colecção da artista……42

Figuras 109,110: Laura Carvalho, (2023), Registo do processo experimental de tinta acrílica, Porto, colecção da artista……43

Figuras 111: Laura Carvalho, (2023), *Misturas aleatórias*, Registo do processo experimental de mistura de tinta acrílica e tinta-da-china em mdf, Porto, colecção da artista……43

Figuras 112: Laura Carvalho, (2022), Esboços de sonhos, Estudos em papel (várias medidas), Porto, colecção da artista……44

Figuras 113: Laura Carvalho, (2022), *Pedaços de sonhos*, Tinta de gravura em tela (125,5x89,5), *Exposição 100 Artistas de Gondomar 2024*, colecção da artista……45

Figuras 114: Salvador Dalí,(1929) "*Le jeu lugubre*", óleo e colagem em cartão, (44,4x30,3), Fundació-Gala Salvador Dalí, colecção privada……46

Figuras 115: Salvador Dalí, (1937), *Metamorfose de Narciso, óleo sobre tela, 50,8x78,3cm, The Tate Gallery,Londres*……47

Figuras 116: Conjunto de imagens apropriadas da internet nos últimos anos de pesquisa……48

Figuras 117: Laura Carvalho, (2023), *Índios*, tinta-da-china em papel no caderno de artista, monotipia, Porto, colecção da artista……49

Figuras 118: Laura Carvalho: Laura Carvalho (2023), *Índio - pareidolia num processo de transformação digital*, Porto, colecção da artista……49

Figuras 119: *Joan Miro, (1933), Arte Abstrata, (130 x 163cm) Fundació Joan Miró (Barcelona, Spain*)……50

Figuras 120: Hans Arp, (1937), C*olagem Disposta Segundo as Leis do Acaso*, colagem, 48,6 x 34,6 cm Nova Iorque, The Museum of Modern Art……50

Figuras 121: Salvador Dali, (1931), *A persistência da memória*, Exposta no Museu de Arte Moderna (MOMA), em Nova York, desde 1934……50

.

Figura 122: René Magritte, (1929), *A Traição das Imagens. Isso não é um Cachimbo*, óleo sobre tela, 60 cm x 81 cm, Museum of Art, Los Angeles……51

Figura 123: Giuseppe Arcimboldo, (1563), *A Primavera*, Óleo sobre Tela (76 x 64 cm), Museu do Louvre, Paris……52

Figura 124: Giuseppe Arcimboldo, (1566), *Retrato de um bibliotecário*, Óleo sobre Tela, (97 x 61 cm)……52

Figura 125: Stefan Kuhnigk (2020), *The coffee monsters*……52

Figura 126: Vicent Bal (2018)……53

Figura 127: Rob Sayegh Jt, (s.d.)……53

Figura 128: Keith Larsen, (s.d.)……53

Figura 129: Laura Carvalho, (2022), *Acaso e Pareidolia*, Processo em desenvolvimento com acrílico líquido, Porto, colecção da artista……55

Figura 130: Laura Carvalho, (2023), *Acaso e Pareidolia*, técnicas mistas, Porto, colecção da artista……56

Figura 131: *Laura Carvalho, (2023), Ferramentas de desenho utilizadas no desenvolvimento de Acaso e Pareidolia*……56

Figura 132,133,134: Laura Carvalho, "*Acaso e Pareidolia*", (2023), Detalhes, Porto, colecção da artista……57

Figura 135: Laura Carvalho Laura Carvalho, (2023) *Figuras e Percursos*, Ferramentas de desenho: fio elástico e rolo, tinta de gravura, Porto, colecção da artista……58

Figura 136,137,138: Laura Carvalho,(2023) Mapas, caminhos e percursos, Processo de monótipias com cordas de várias espessuras e tinta de gravura, Porto, colecção da artista……59

Figura 139: Laura Carvalho, (2023) Mapas, caminhos e percursos, Processo de monótipias com cordas de várias espessuras e tinta de gravura, Porto, colecção da artista……59

Figura 140: Laura Carvalho, "*Mapas, caminhos e percursos*", (2023), Exposição Motus Sensus, Espaço AL859, monotipia com cordas e tinta de gravura, Porto, colecção da artista……59

ANEXOS

Aqui, no anexo, é onde reúno todo o material que de alguma forma possibilitou o nascimento e desenvolvimento do projecto de desenho: fotografias do espaço, anotações visuais no diário gráfico, algumas ilustrações artísticas e imagens das apresentações do livro de artista no decorrer do projecto.

1. Desenho e mistura de imagens digitais: primeiros encontros com a pareidolia.

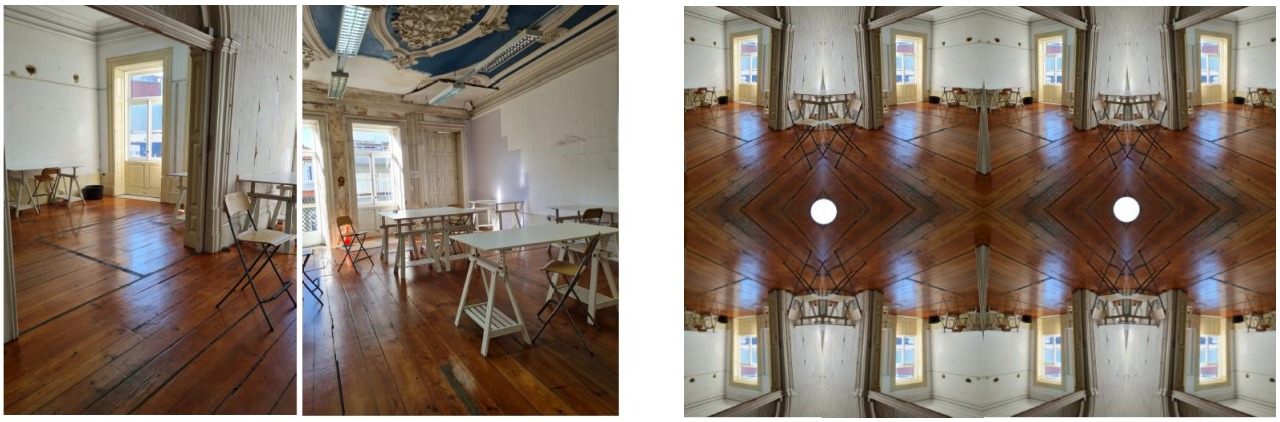


Figura 1,2,3: Fotografia ao estúdio de desenho na Rua da Boa Hora: transformação digital – fotografia do espaço e manipulação da imagem.

Depois da contemplação da imagem transformada, verifico dois pontos simétricos direcionados ao meu olhar. A imagem “pede” mais transformação, a imagem “quer nascer” e ganhar autenticidade.

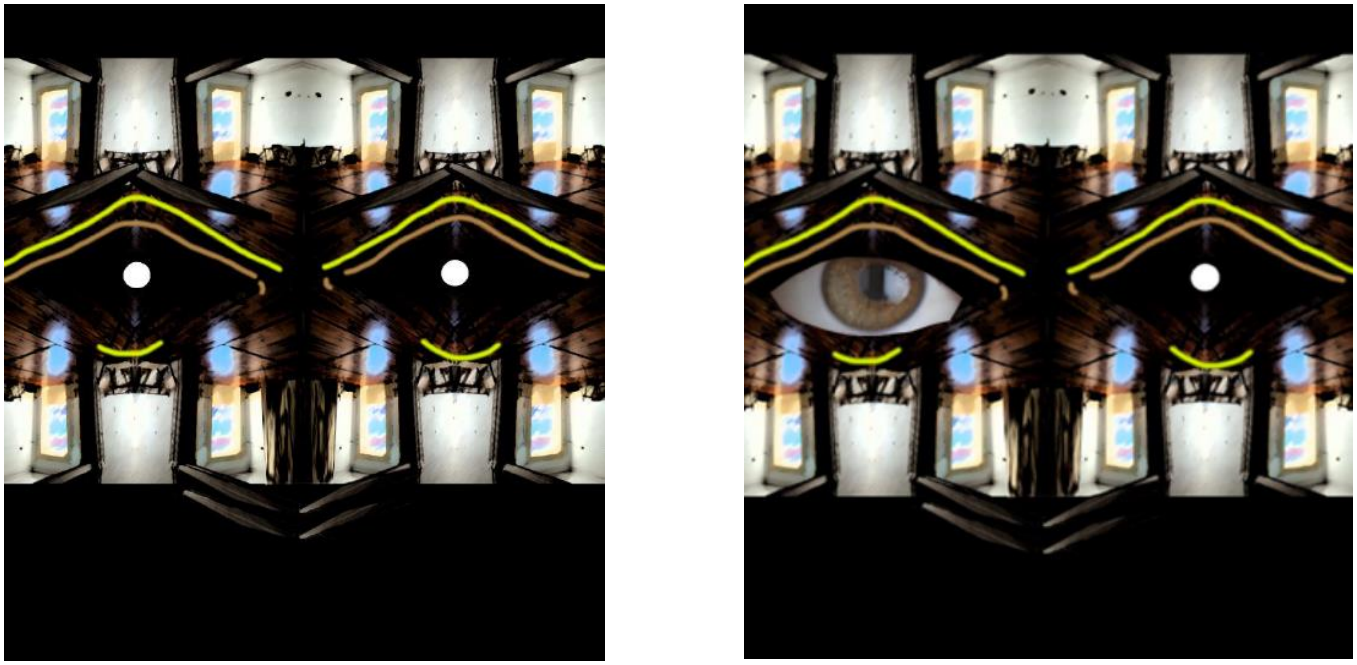


Figura 4,5: Processo de transformação digital: encontro com pareidolia.

Quando encontro o fenómeno pareidolia, ligo-me intensamente à imagem como se esta tocasse no meu interior.

2.Desenho e o encontro de referências de artistas:

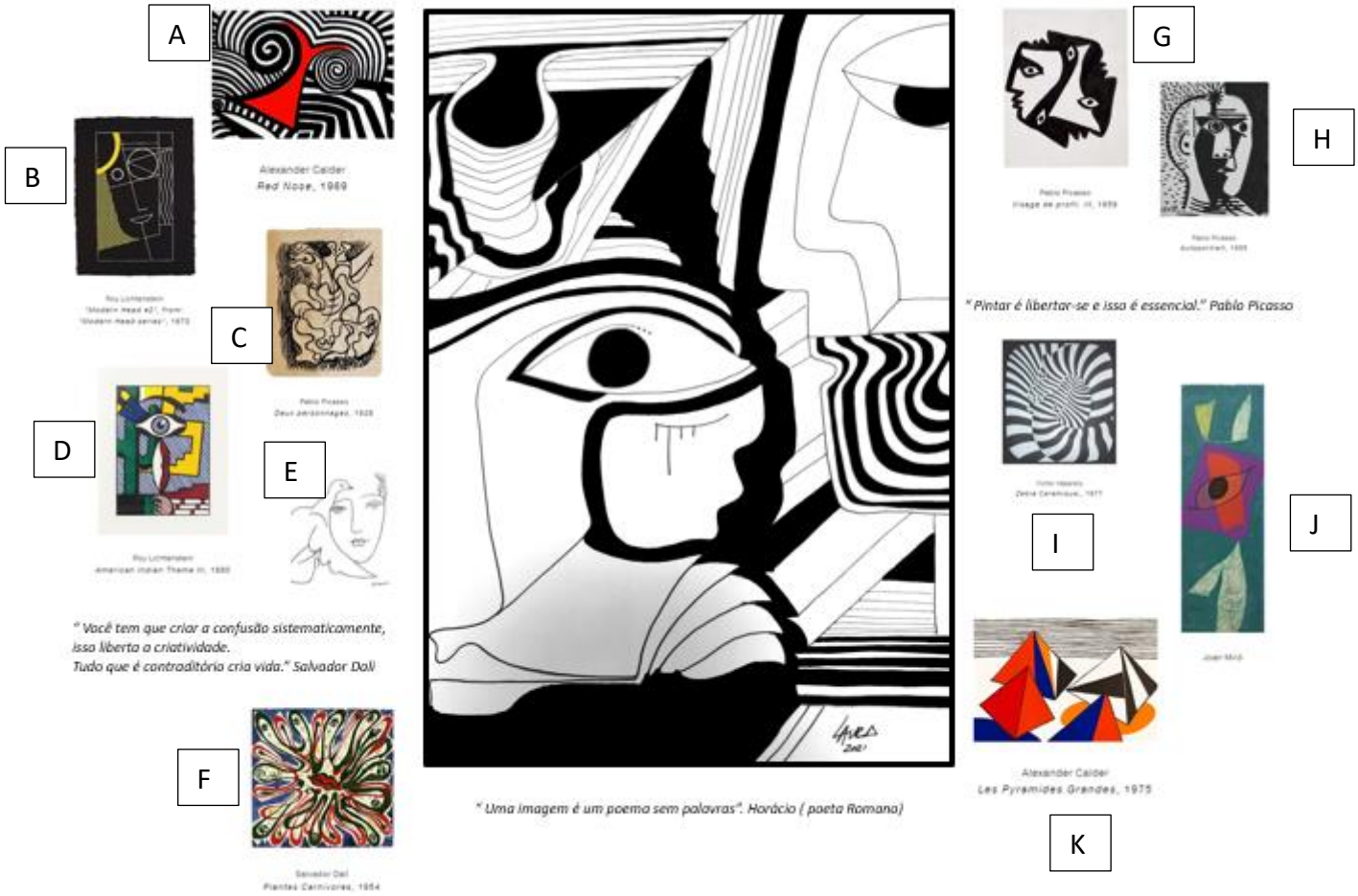


Figura 6: Desenho, registo fotográfico e pintura digital. Análise do desenho para encontrar referências:

A – Alexander Calder *"Red Nose"(1969)*
B - Roy Lichtenstein *"Modern Head Series" (1970)*
C – Pablo Picasso "Deux Personnages" (1928)
D – Roy Lichtenstein *" American Indian Team III" (1980)*
E – Pablo Picasso *" Paloma y mujer" (1949)*
F – Salvador Dali *" Plantes Carnivores" (1954)*
G – Pablo Picasso *" Visage de profil III" (1959*)
H – Pablo Picasso *" Autoportrait" (1955)*
I – Victor Vasarely "Zebra Ceramique" (1977)
J – Joan Miró *Joan "Les Pénaltiés de l'enfer ou les Nouvelles-Hébrides"* (1974)
K – Alexander Calder "Les Pyramides grandes" (1975)

3. Transformação digital do desenho: análise das mutações da imagem.

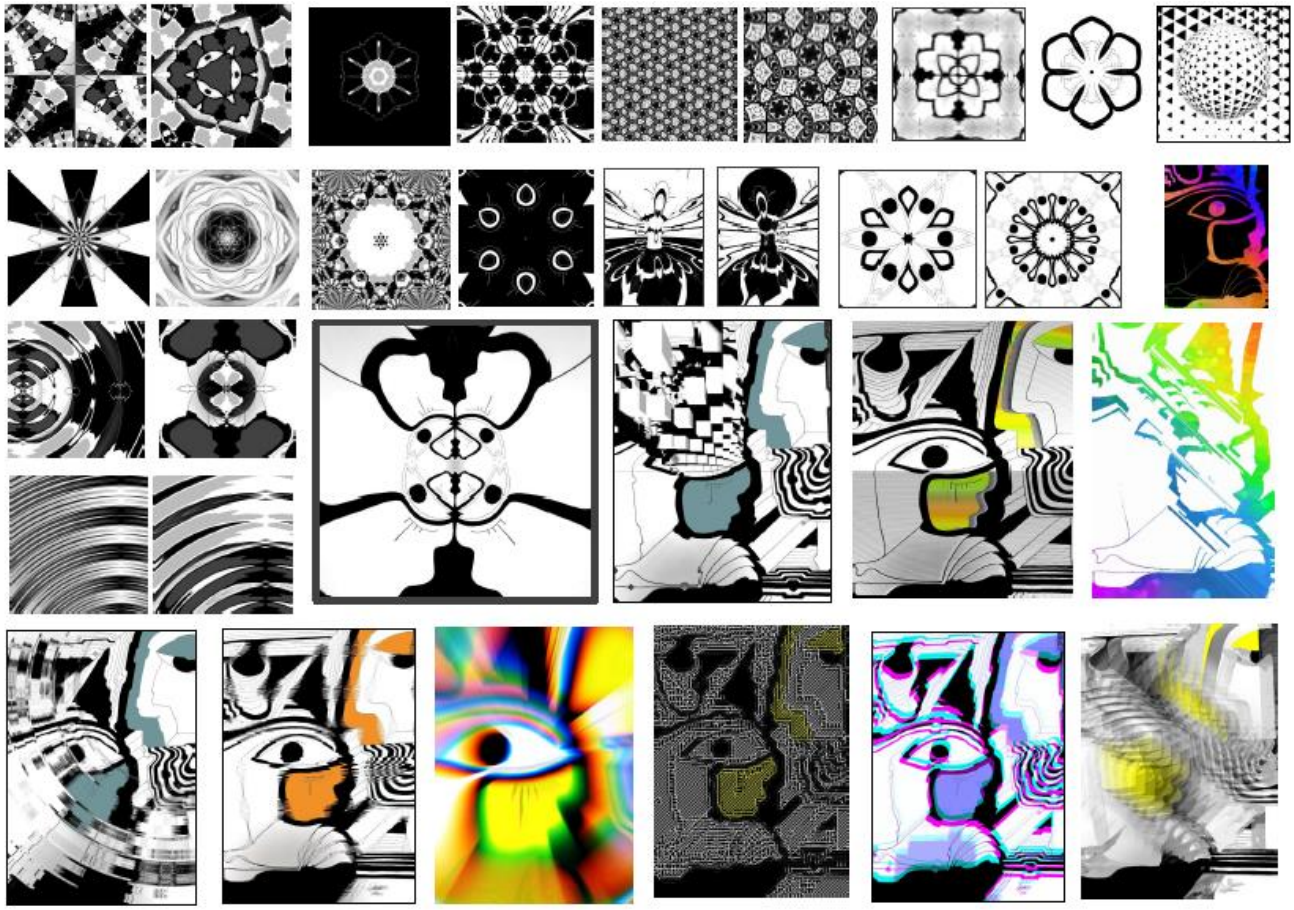


Figura 7: Processo de transformação digital com utilização de *softwares* diversificados aplicados sobre as modificações que se apresentavam.

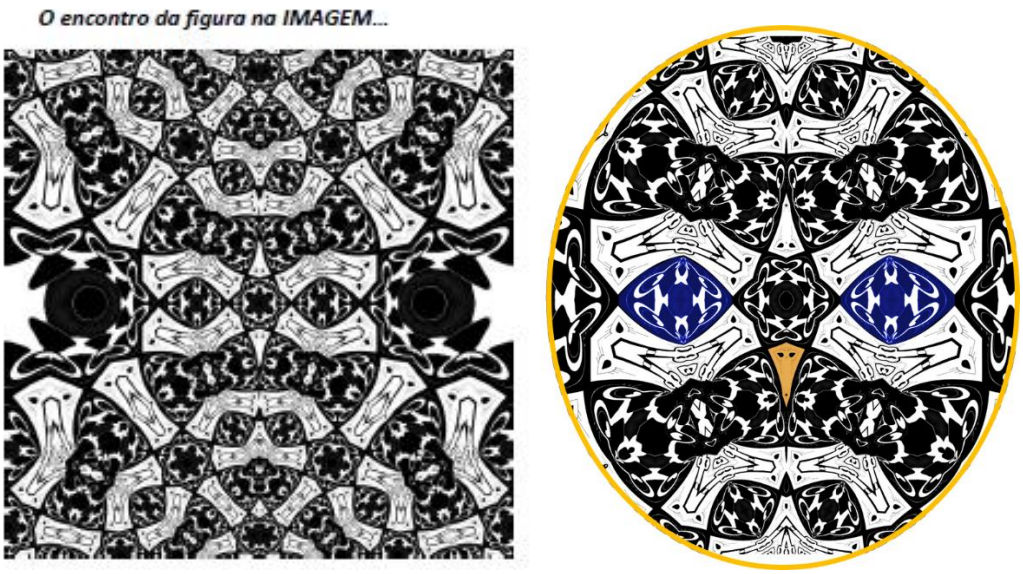
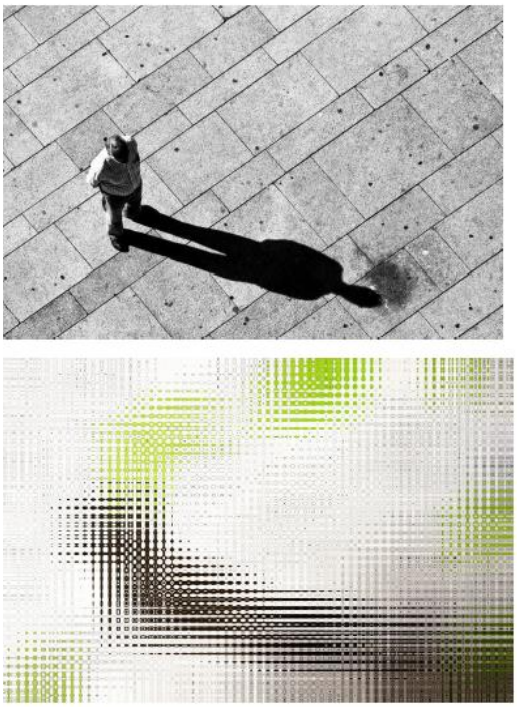


Figura 8,9: Resultados da transformação digital a partir de um desenho: encontro da pareidolia na imagem digital.

O deslumbramento pelo fenómeno Pareidolia deu-se devido ao fascínio por todo o processo. Explorar um desenho pode trazer resultados surpreendentes.

4. A sombra e o seu percurso transformado: da fotografia, ao desenho e à manipulação digital:



A IMAGEM, A SOMBRA NUM INÍCIO SEM FIM...

Tudo começa num ponto, tudo continua numa linha,
Tudo começa num passeio,
Numa fotografia,
Num dia de sol,
Num dia onde a sombra se projecta.

A fotografia não regista apenas o momento,
A fotografia é a linha que continua e faz nascer
imagens infinitas que se podem espalhar em
diversos campos artísticos.

Em diversas manifestações artísticas há escondida
uma linha invisível que nos leva à
descoberta de um novo significado.

Laura Angélica Carvalho
Outubro 2021

Figura 10: Fotografia recolhida em pesquisa na internet (s/d)
Figura 11: Processo final da transformação da fotografia através de programas informáticos.



Figura 12: Processo de transformação através de diversos *softwares*.



Figura 13: Resultados da sombra: o encontro com a Pareidolia

5. Apropriação de obra de Pablo Picasso, "*Auto-retrato, 1907":* Manipulação da imagem.



Figura 14: Manipulação digital da imagem no encontro de novos rostos.

6. Apropriação de obra de M.C.ESHER, "*Bond of Union (1956)":* Manipulação da imagem.

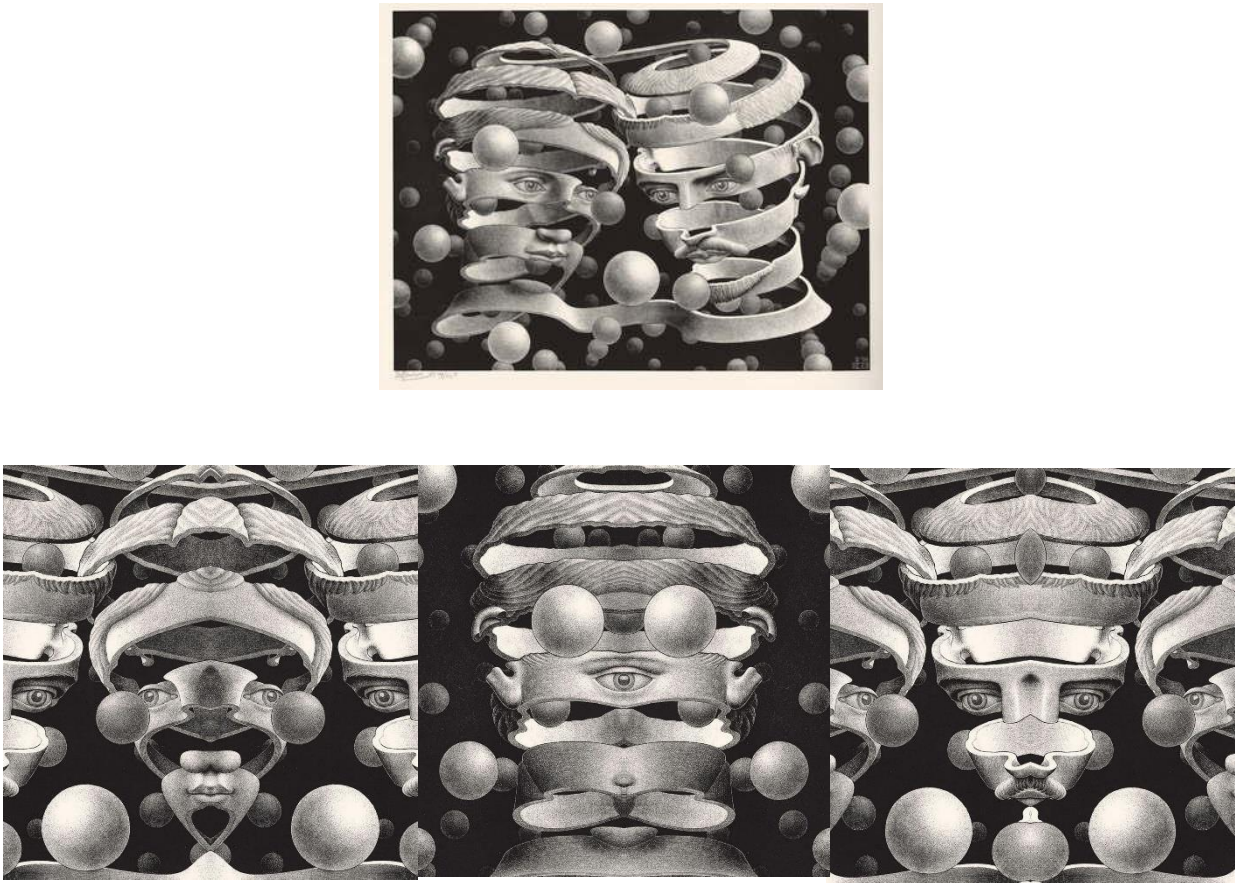


Figura 15: Manipulação digital da imagem. Uma nova série.

"Dizei-nos, Mestre, o que é a Arte?"

"Quereis ouvir a resposta do filósofo ou a da gente rica que decora as suas salas com os meus quadros? Ou quereis mesmo ouvir a resposta do rebanho mugidor que oralmente ou por escrito louvava ou critica a minha obra?"

"Não mestre, qual a vossa própria resposta?"

Um momento depois, Apollonius respondeu:

"Quando eu vejo qualquer coisa, ouço ou sinto o que uma outra pessoa fez ou produziu e quando eu, no rosto que ele deixa posso descobrir um ser humano, a sua razão, a sua vontade, a sua ansiedade, a sua luta – isso é Arte para mim." I.Gall., *"Theories of Art",* p.125 (Ernst, 1978)

7. O mapa do céu: desenho nas nuvens

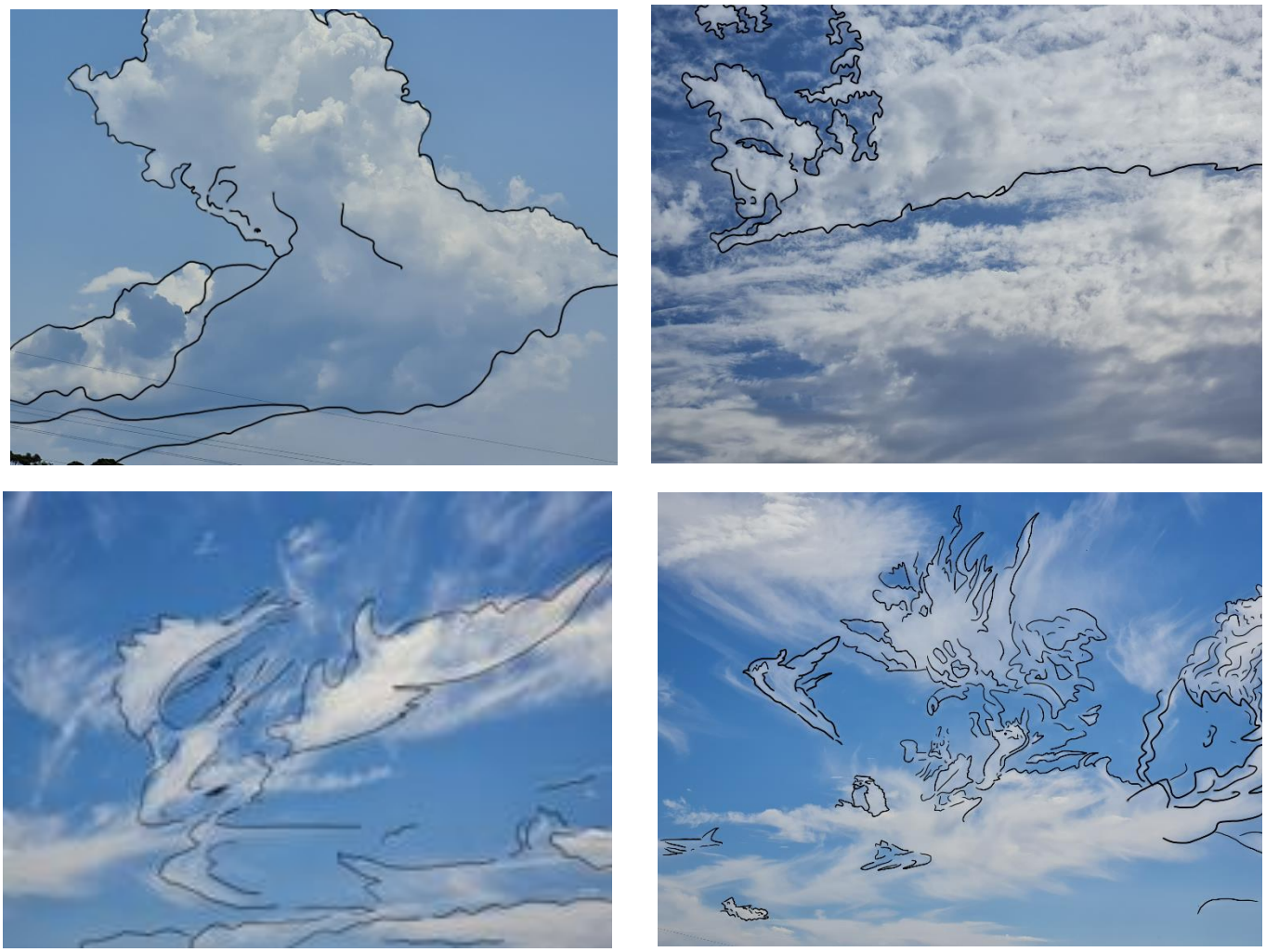


Figura 16, 17,18,19: Fotografias diversas do céu em diferentes dias – Encontro do desenho nas nuvens.



Céu, Nuvens, manchas que se fundem e se apresentam com formas surpreendentes. Manchas que se revelam após o registo fotográfico. Uma comunicação silenciosa que nos projecta para um mundo imaginário.

8. Do céu para a tela: Movimento, gestos e manchas.

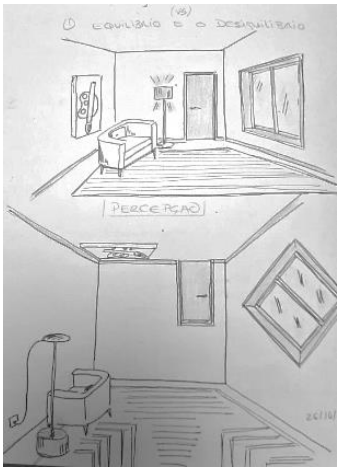


Figura 20: Conjunto de imagens do processo inicial da pintura de tela 400x140cm.
Tinta acrílico líquida aplicada através de movimentos em diferentes dias, em horas diferentes, no silêncio e ao som de música.
Recolha de ferramentas de desenho encontradas por acaso, mergulhavam num azul quase Yves Klein (imagem 2).
Uma só cor que apresentava ritmo, camadas que contrastavam e escondiam formas, que contemplada, faziam aparecer diversos caminhos que me levaram a histórias, a conversas, a pensamentos, a focalizar o detalhe.



Figura 21: Acaso e Pareidolia: diversos encontros. Aplicação da cor com tinta de óleo em diversos detalhes que se apresentavam como “histórias”.

9. Desenhos do diário gráfico: mistura de desenhos.



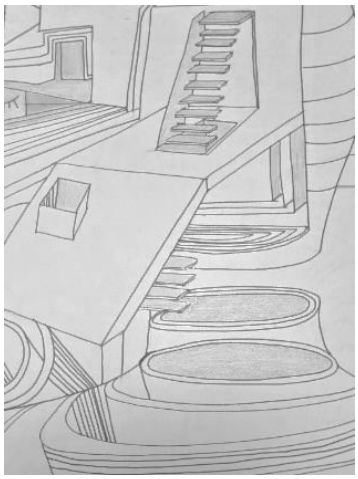
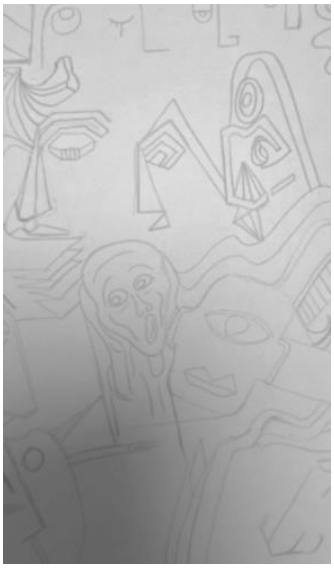




Figura 22: Análise da percepção. Desordem.
Figura 23: Esboço - Deixar fluir, caminhos dentro de um corpo.
Figura 24: Esboço – Ilusão de um pássaro livre.





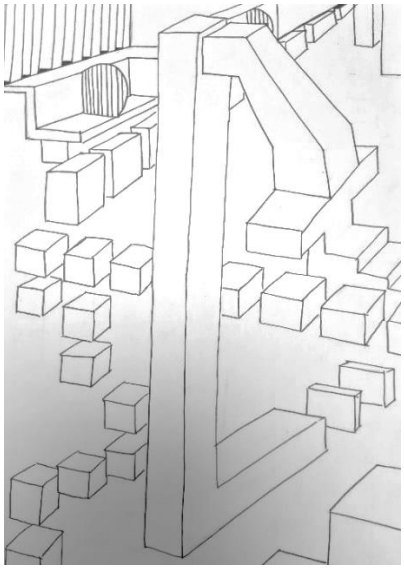
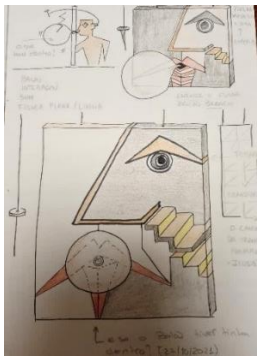


Figura 25: Desenhos com pensamentos em M.C.Esher e pedaços de sonhos; ilusões e misturas na procura da comunicação com o desenho.
Figura 26: Desenhos com pensamentos em Edward Munch e Pablo Picasso.
Figura 27: Desenho – deixar fluir elementos no espaço.







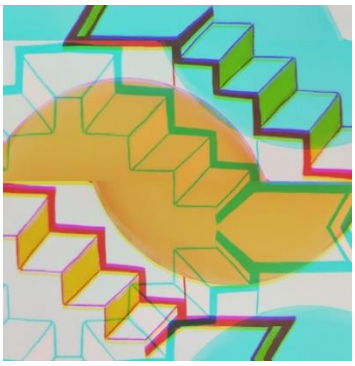


Figura 28: Desenho em análise, como processo de interação. Reflexões sobre percepção.

10. Registo de sonhos misturados: princípios de reflexões sobre o acaso.

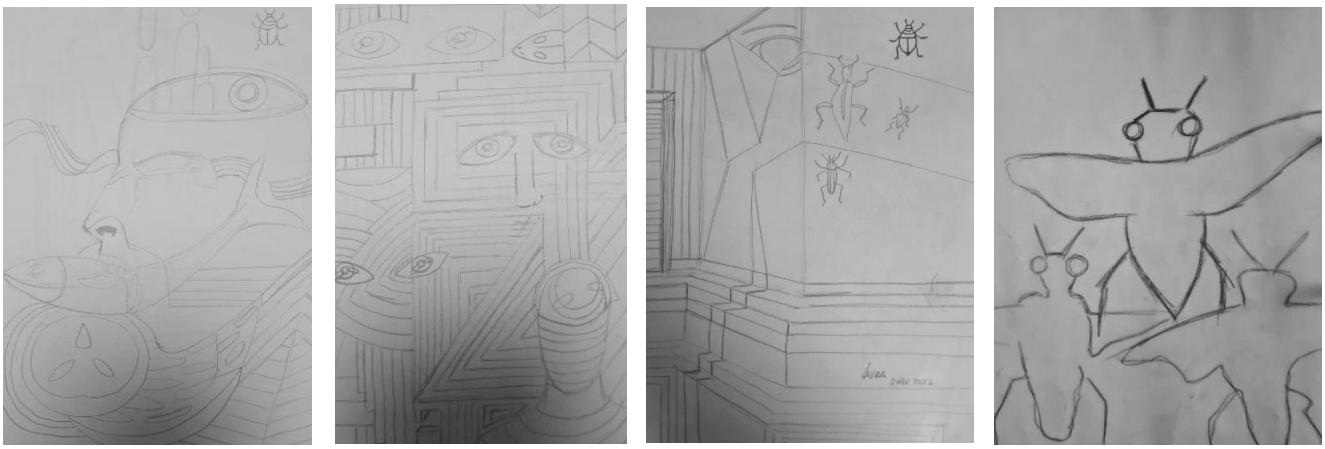


Figura 29,30,31,32: Esboços de sonhos.

Sonhos numa representação que se funde com a imaginação. Sonhos que se repetem, pormenores que se esquecem se não caírem numa folha de papel.

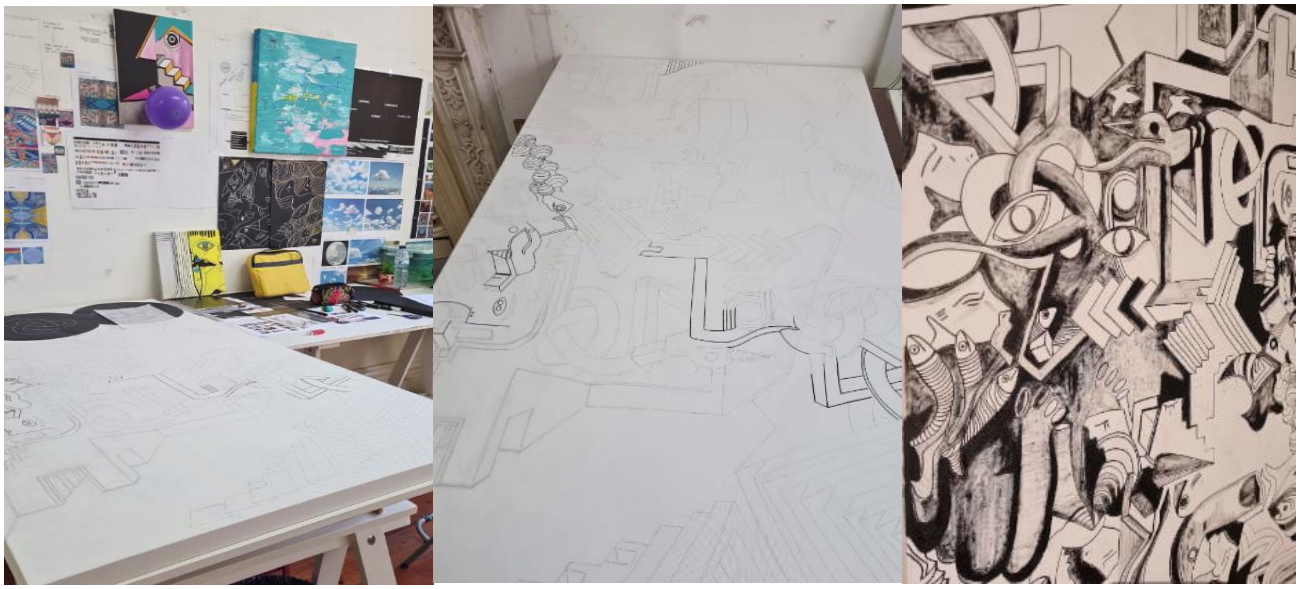


Figura 33: Estúdio de desenho (Rua da Boa Hora – Porto) – Desenho de pedaços de sonhos; tela 160x90 desenhada na horizontal para permitir circular à volta do suporte; pintura com tinta de gravura.

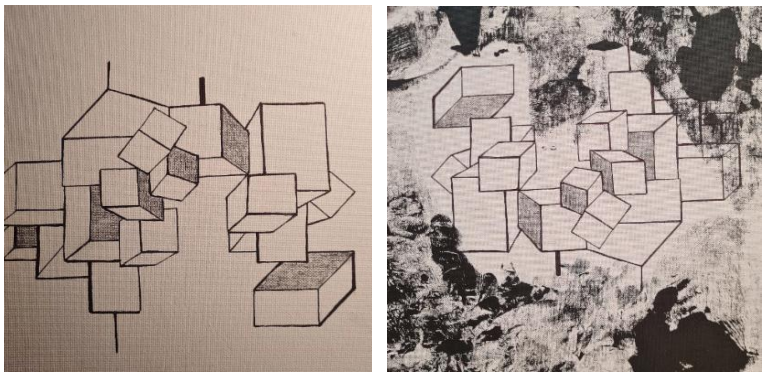


Figura 34: Estudos e análise da reação plástica da tinta de gravura em tela.

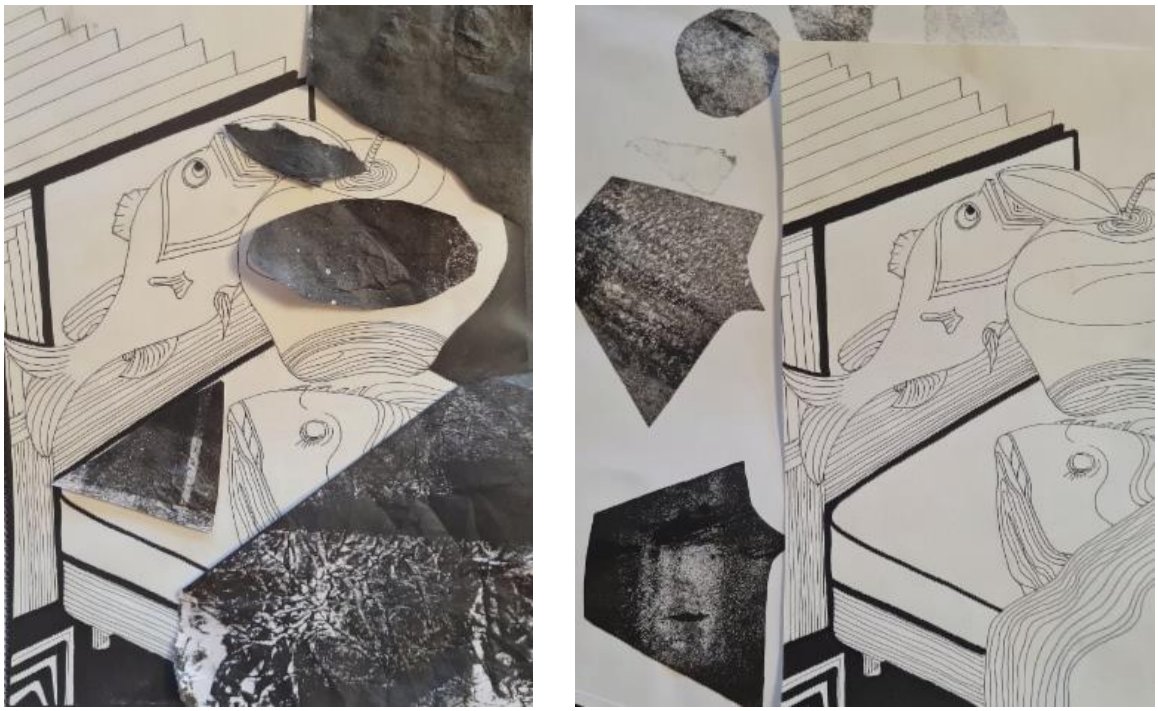


Figura 35: Desenho do sonho do *peixe que dormia e comia maçã – estudos de manchas em oficina de gravura*

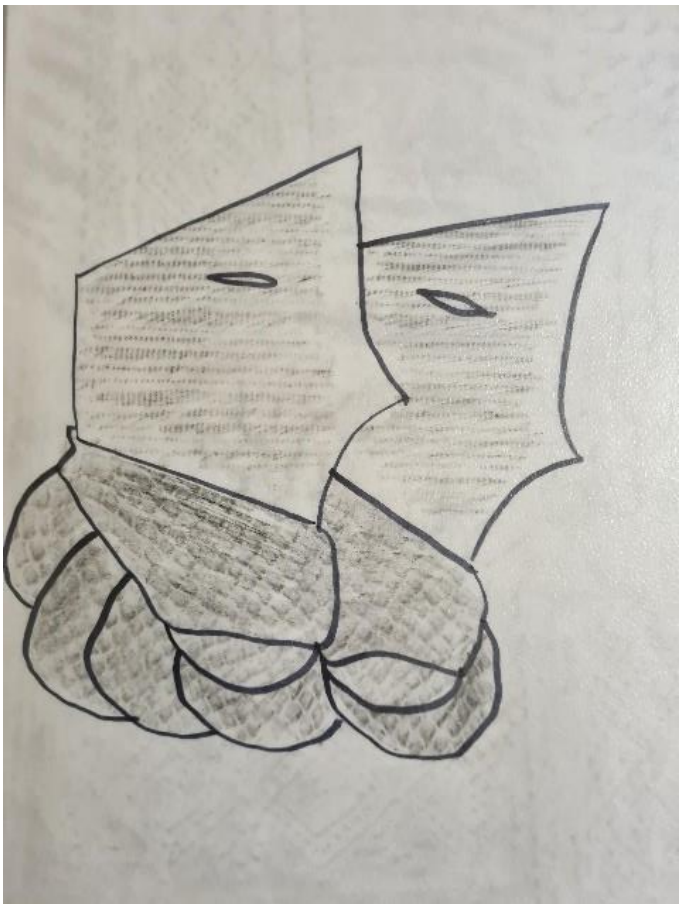


Figura 36: Manifestações de pareidolia

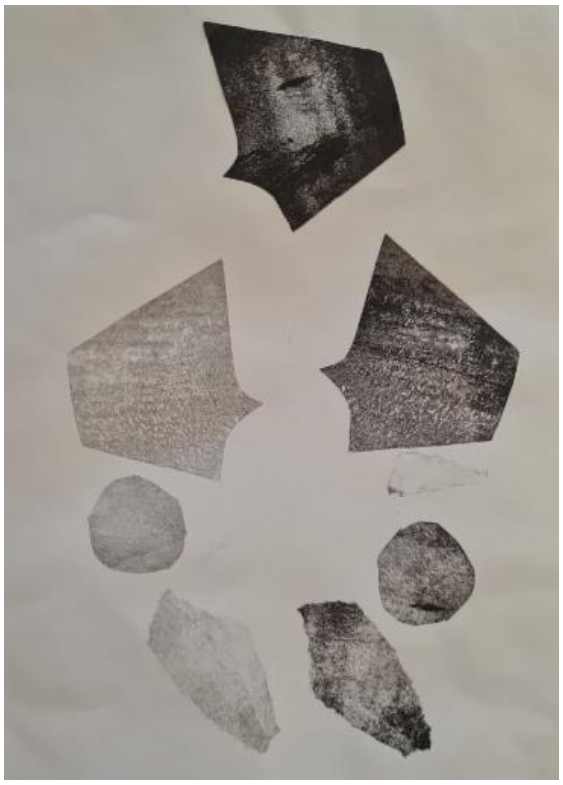




Figura 37: Resultados processuais do sonho *o peixe que dormia e comia maçã – Monotipia*

Figura 38: Resultados processuais do *sonho o peixe que dormia e comia maçã* – Aguarela e colagem de recorte

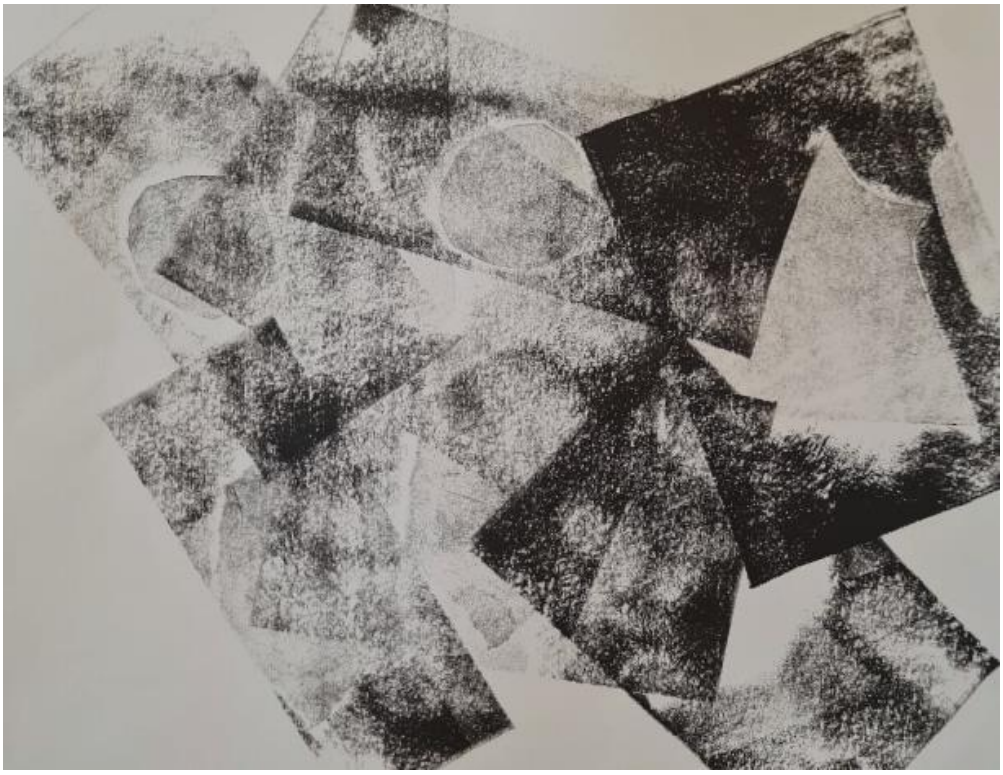


Figura 39: Pedaços de papel que resultaram do processo de investigação na oficina de gravura - monotipia



Figura 40: Resultados processuais do sonho *o peixe que dormia e comia maçã – monotipia*

11.Monotipia: como processo de criação de imagens



Figura 41: Oficina de gravura



Figura 42: Oficina de gravura: monotipia – o fio

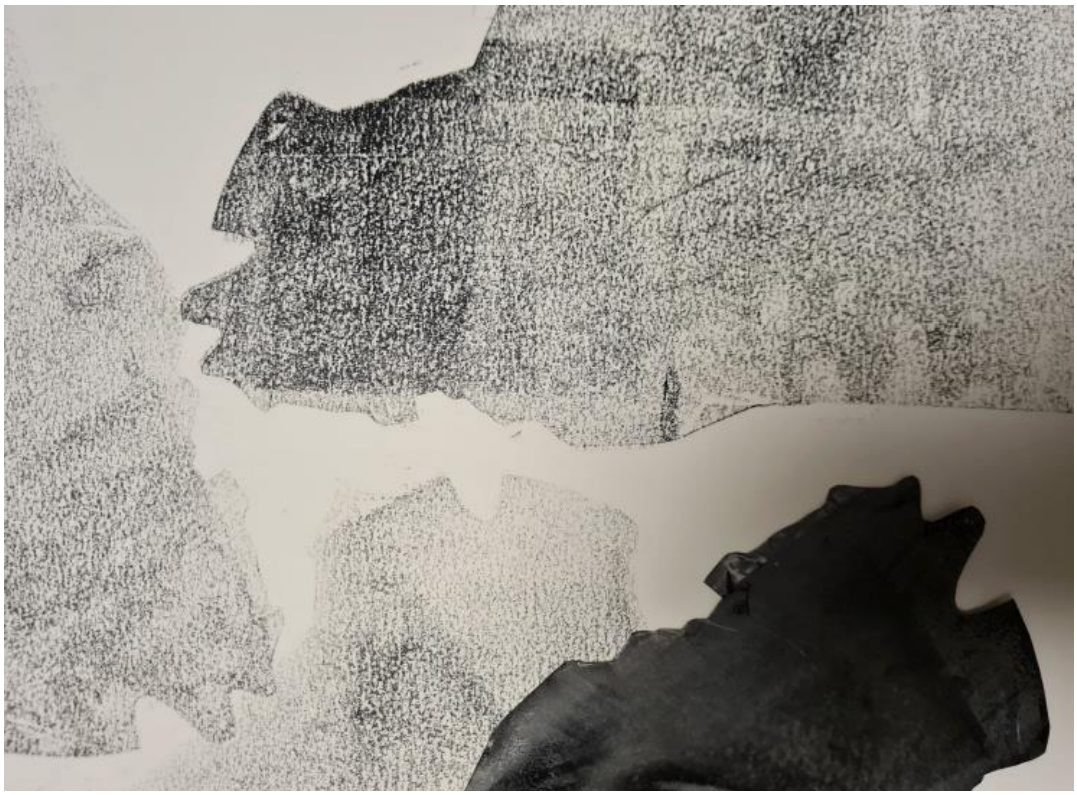


Figura 43: Oficina de gravura: monotipia – recortes.



Figura 44: Oficina de gravura: monotipia – aguarela: folhas de jardim e pintura com tinta de óleo à base de água

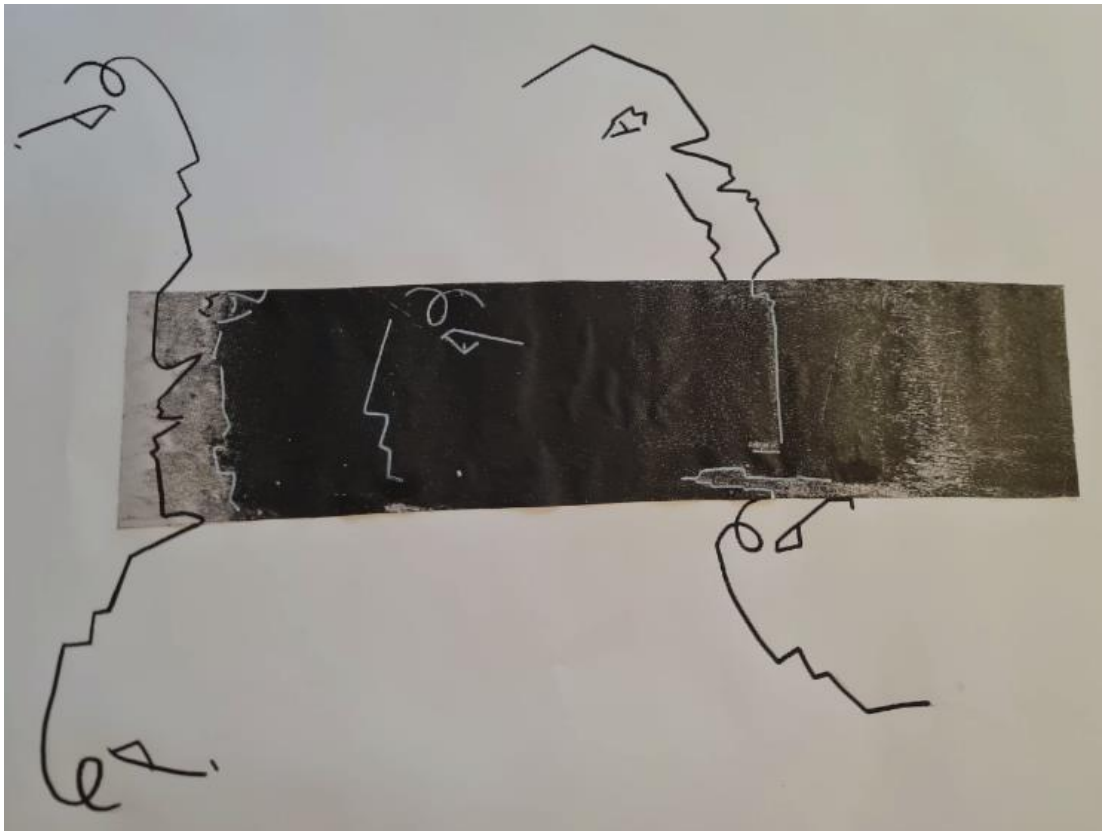


Figura 45: Pedaço de papel que resulta do processo de investigação na oficina de gravura – encontro da forma (pareidolia) e a continuidade pelo suporte de desenho (folha de papel)

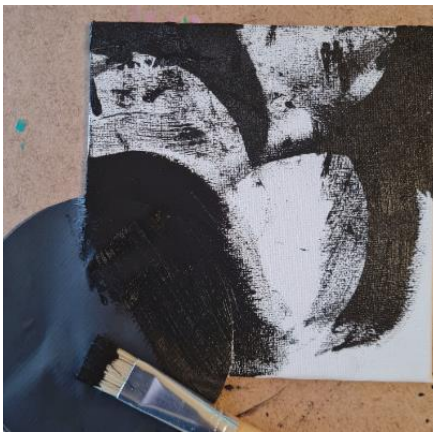


Figura 46: tinta de óleo à base de água em papel.



Figura 47: Acaso e Pareidolia

12. Estúdio de Desenho: Experimentação e processos de manipulação da mancha com o uso de ferramentas de desenho diversificadas:







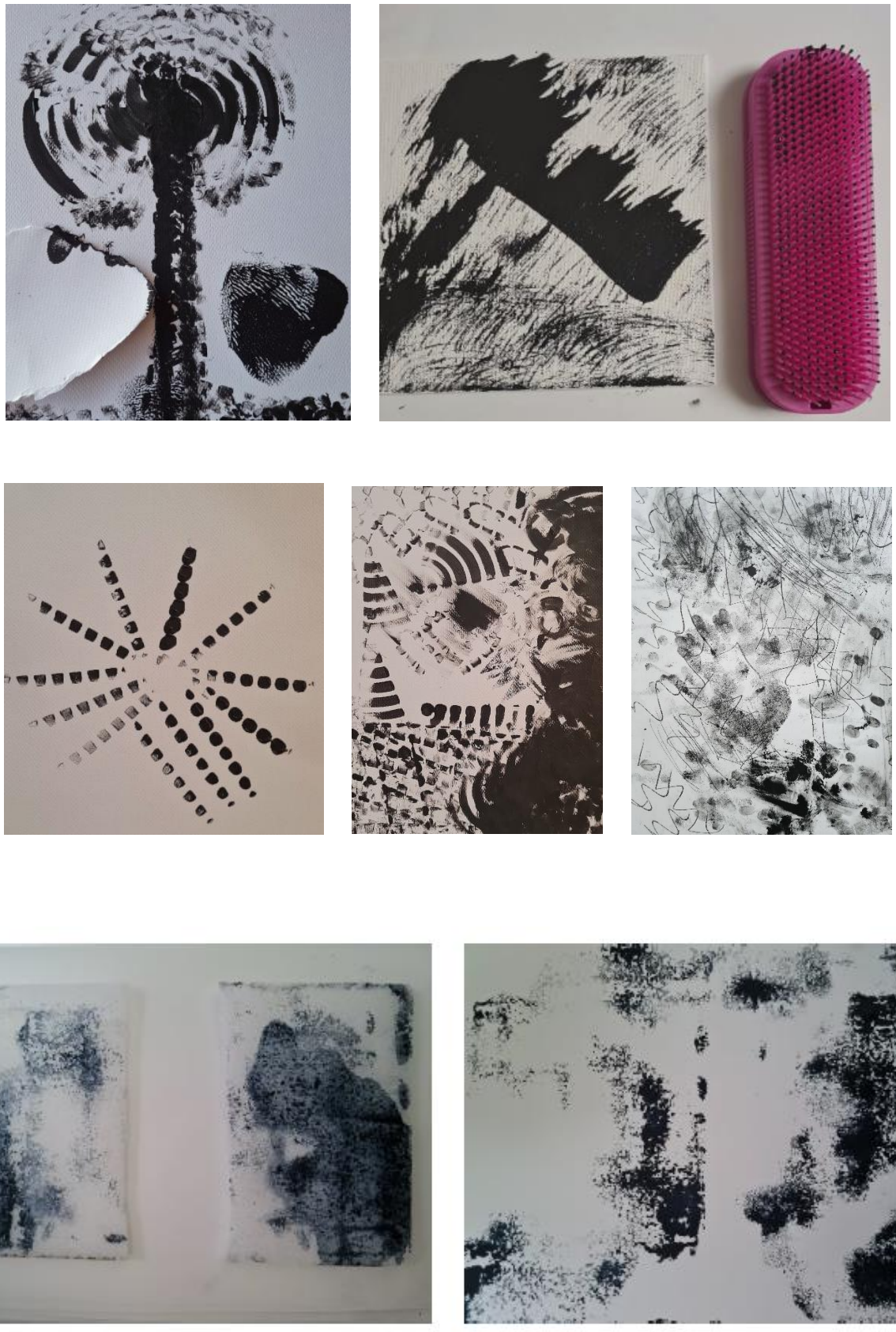


Figura 48: monotipia com tinta de óleo à base de água em espuma





Figura 49: monotipia com tinta acrílica em tecido





Figura 50: monotipia com tinta acrílica em tecido



Figura 51: monotipia em papel kraft

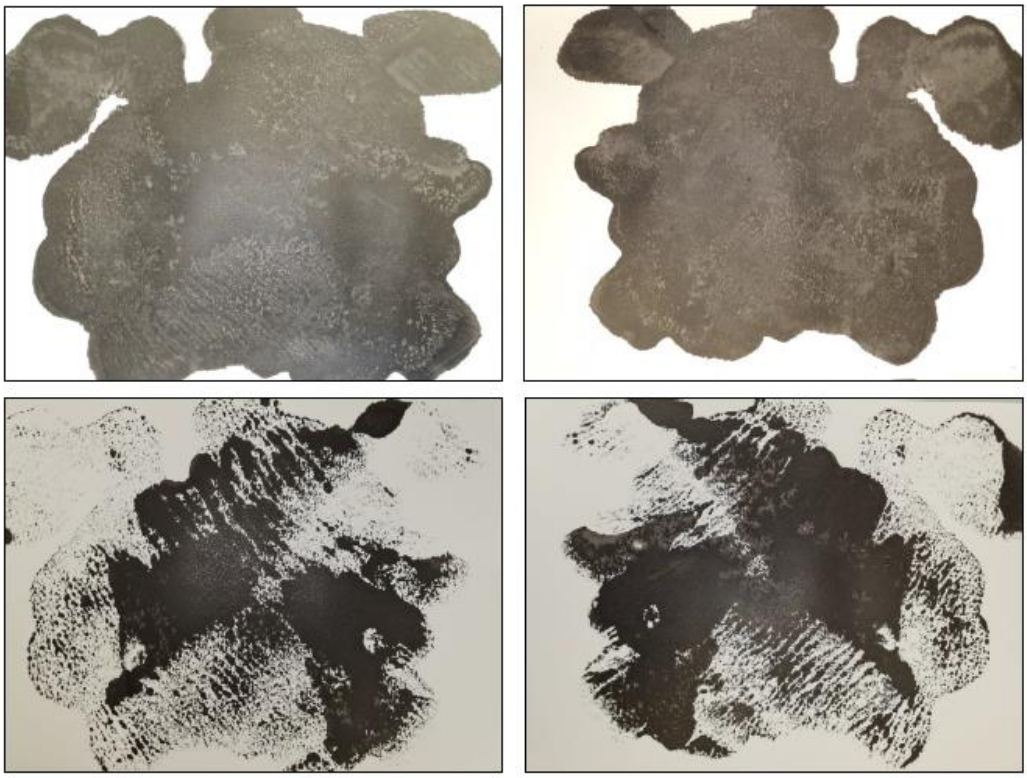


Figura 52: Monotipia; tinta-da-china



Figura 53: Desenhar no exterior com tinta-da-china e ferramentas de desenho provenientes do acaso.

13. Acaso e Pareidolia





Figura 54: Resultado do desenho a tinta-da-china



Figura 55: *Homem e esqueleto* – transformação digital



Figura 56: Desenho com tinta de gravura.

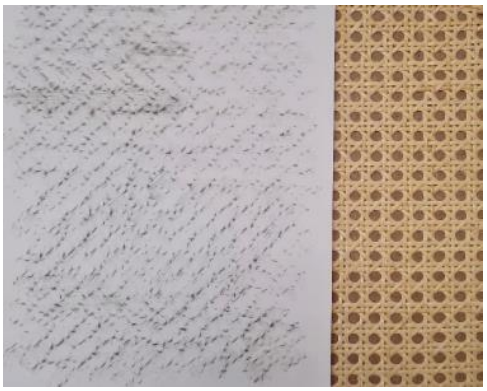
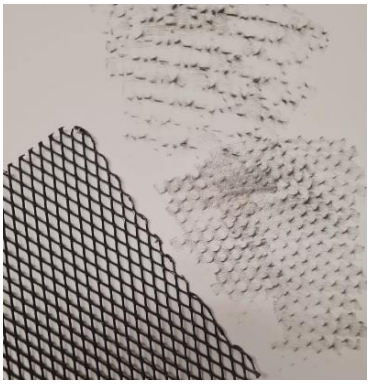


Figura 57: *Escuta* – transformação digital

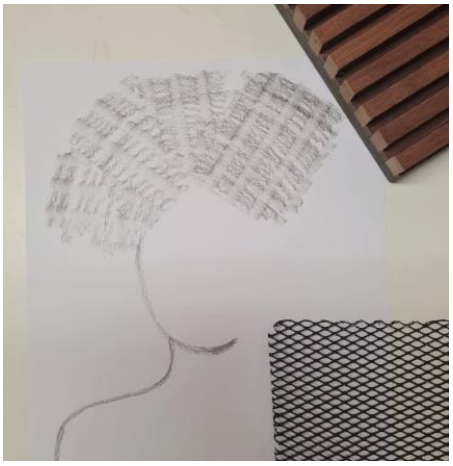


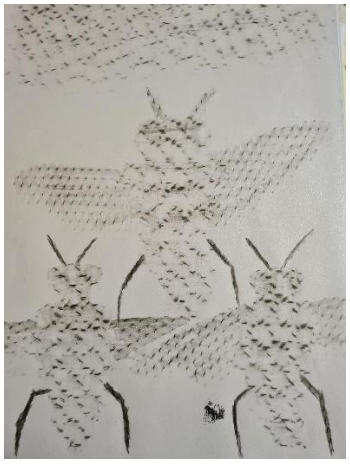
Figura 58: Laura Carvalho (2022), "Acaso na arte", monotipia, tinta-da-china e tinta de óleo à base de água, 42x59cm, Dentro de Portas - Exposição Museu da Fbaup

14. Estúdio de Desenho: Experimentação e processos de manipulação da mancha com lápis em papel sobre diferentes suportes *(frottage):*







15. Estúdio de Desenho (FBAUP): Experimentação
Desenhos com tinta-da-china e acrílico líquido: análise de diferentes misturas com água em diversos suportes.

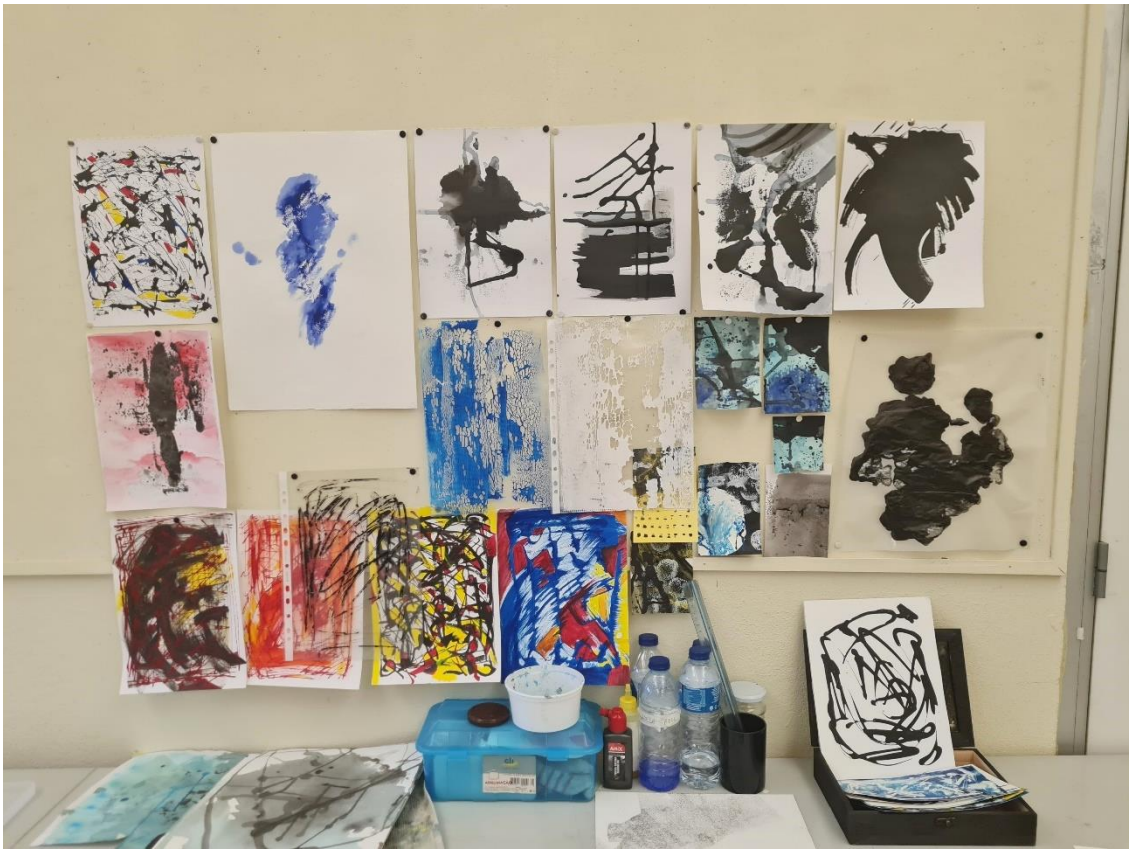


Figura 59: Registro de experiências





Figura 60,61: Registro de experiências

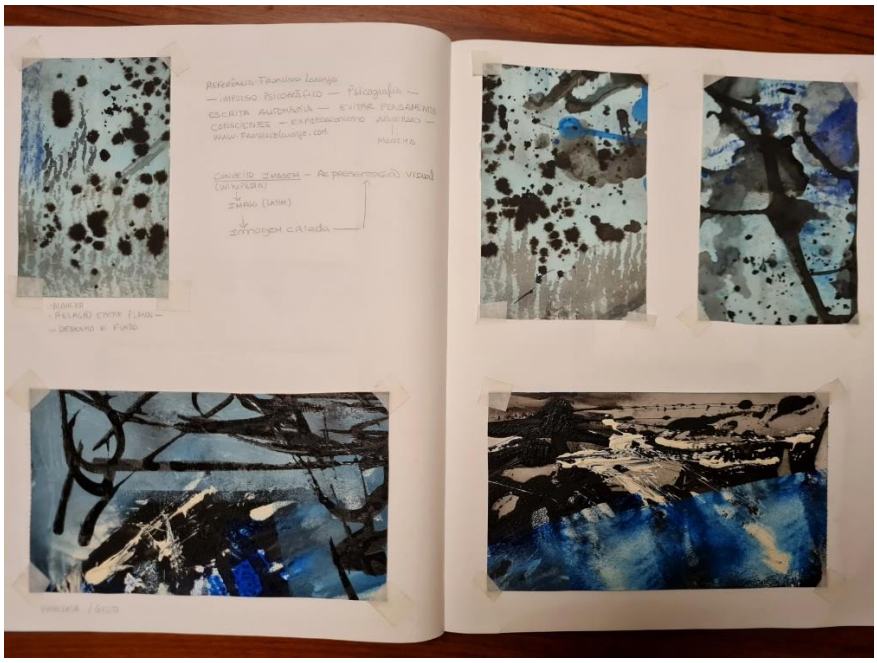


Figura 62: Diário Gráfico – registo de experiências.



Figura 63: Registro de experiências



Figura 64: Desenho – tinta-da-china e água sobre papel



Figura 65: Desenho da mancha – tinta-da-china e água sobre papel



Figura 66: Desenho, mãos que movimentam a folha alterando o percurso da tinta para que esta não ultrapasse os limites do suporte – tinta-da-china e água sobre papel



Figura 67: O corpo que interage no percurso tinta



Figura 68: Registro de experiências

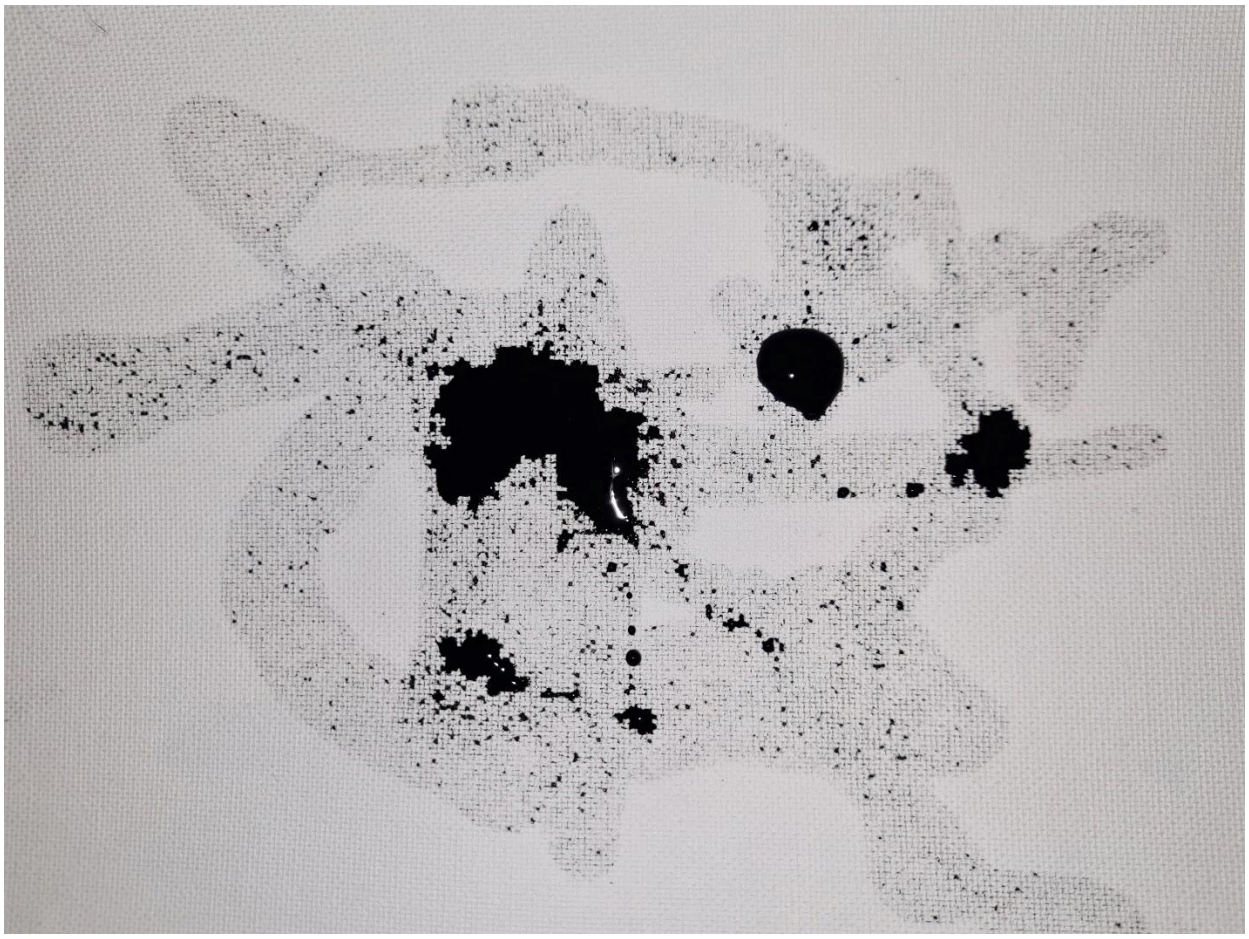


Figura 69: Análise – tinta-da-china sobre tela
Figura 70 (abaixo): Análise – tinta-da-china sobre papel vegetal







Figura 71: Análise – tinta acrílico liquida – manchas, transparências e movimentos



Figura 72: Pintura inacabada - Tela 300x120 – tinta acrílico liquida – manchas, transparências e movimentos

18. Registo fotográfico: método para “salvar” as perdas processuais e verificar transformações; pensar a imagem no campo da experimentação, através da impressibilidade da mancha.

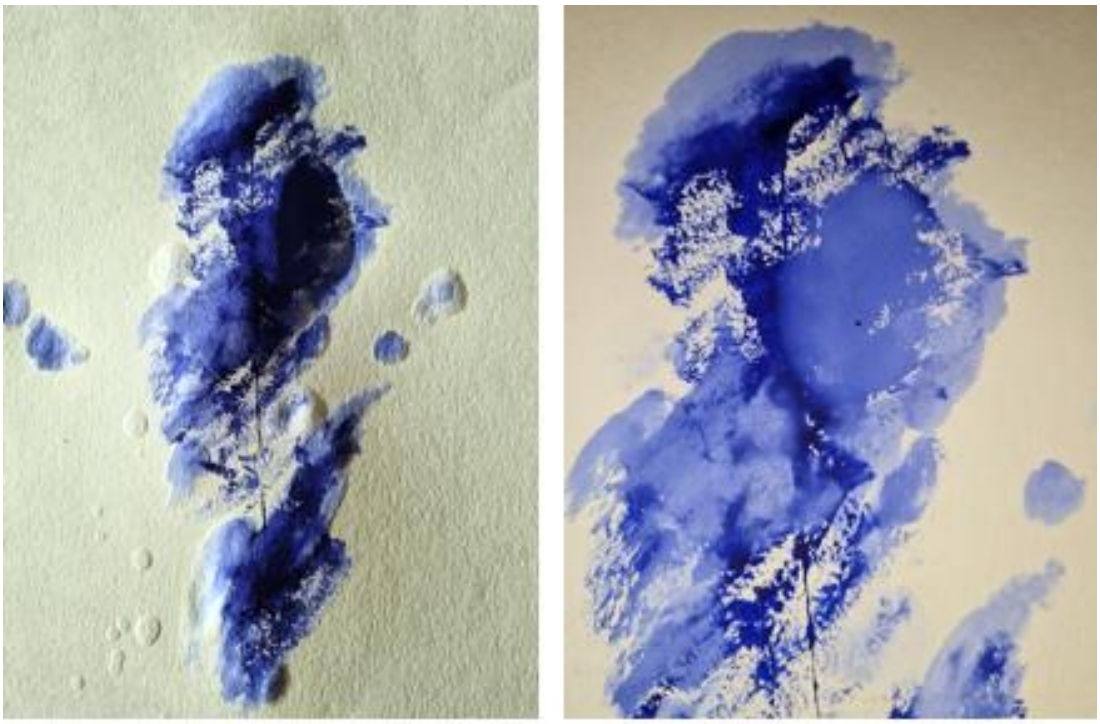


Figura 73, 74: Registro da transformação da mancha

19. Gestos e movimentos: serve de referência a obra de Jackson Pollock, *“Summertime: Number 9 A (1948)”*



“Summertime: Number 9 A (1948)”

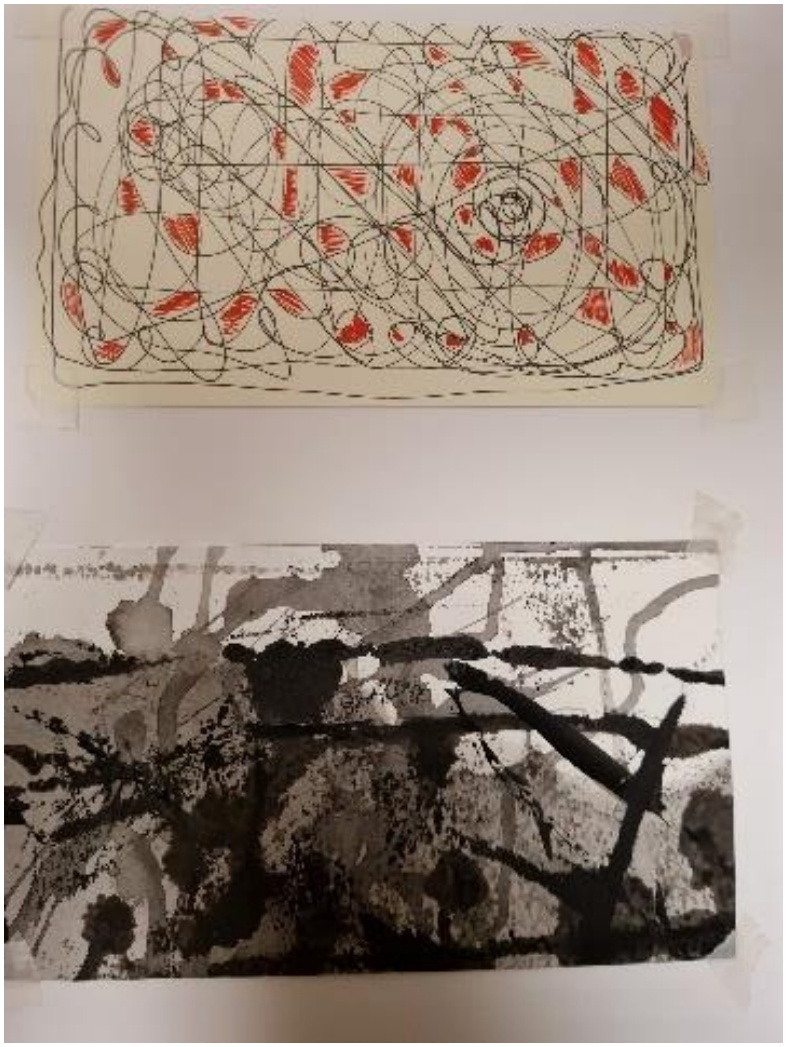


Figura 76: Experiencias no diário gráfico.



Figura 77: Desenho com tinta de gravura.

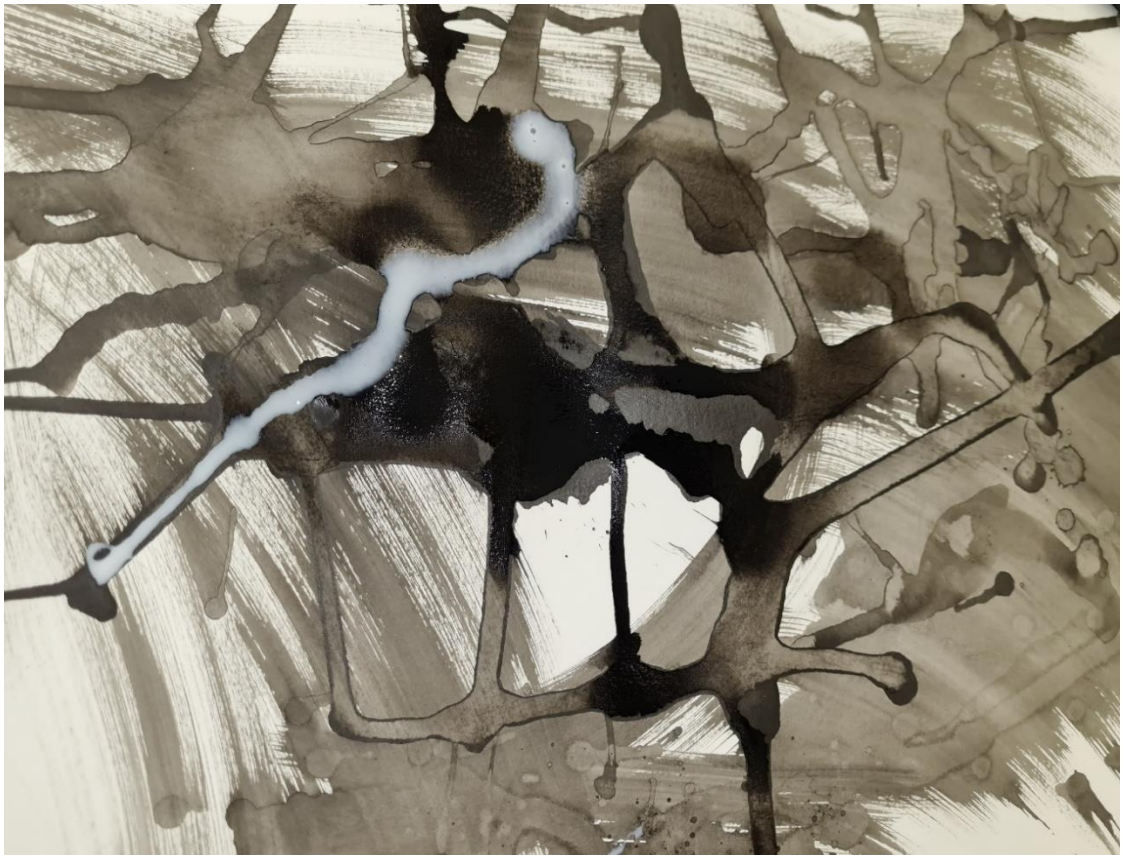


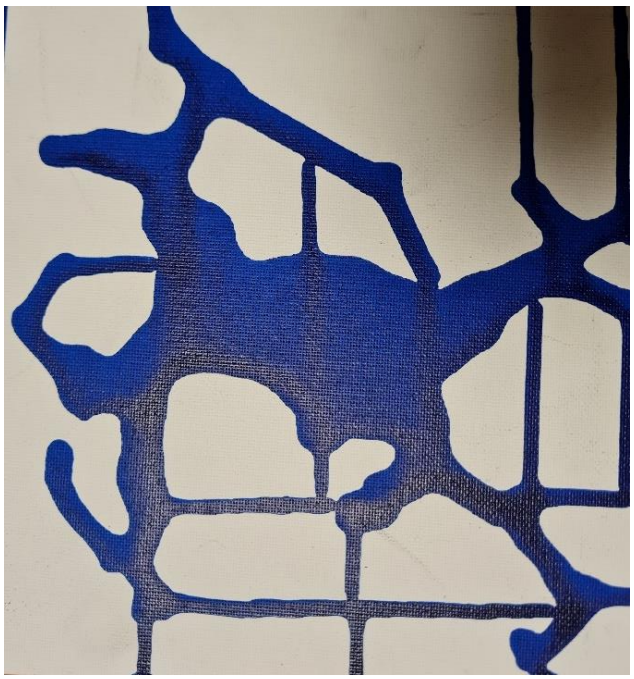
Figura 78: Desenho com tinta-da-china e cola branca



Figura 79: Desenho com ponta do tubo de tinta acrílica líquida.



Figura 80: Transferência do desenho para papel de acetato



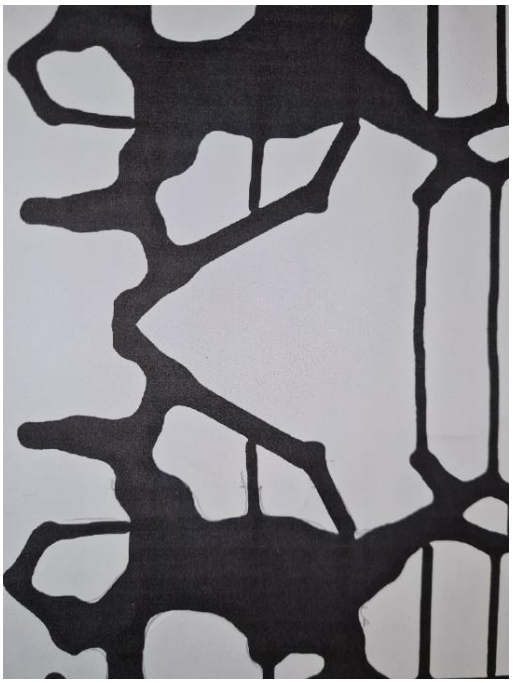


Figura 81: Percurso do desenho - Pintura em placa revestida a tela com tinta acrílica líquida.
Figura 82: fotocópia do desenho espelhado em papel de acetato.



Figura 83: chapa de offset com imagens transferidas.



Figura 84: pintura de chapa de offset com tinta-da-china



Figura 85: chapa de offset revelada pintada com tinta-da-china, cola branca e colagens.





Figura 86: recorte de chapa de offset pintada com tinta-da-china colada em cartão.

20. Estúdio de Desenho (FBAUP): Experimentação – Mancha e colagem

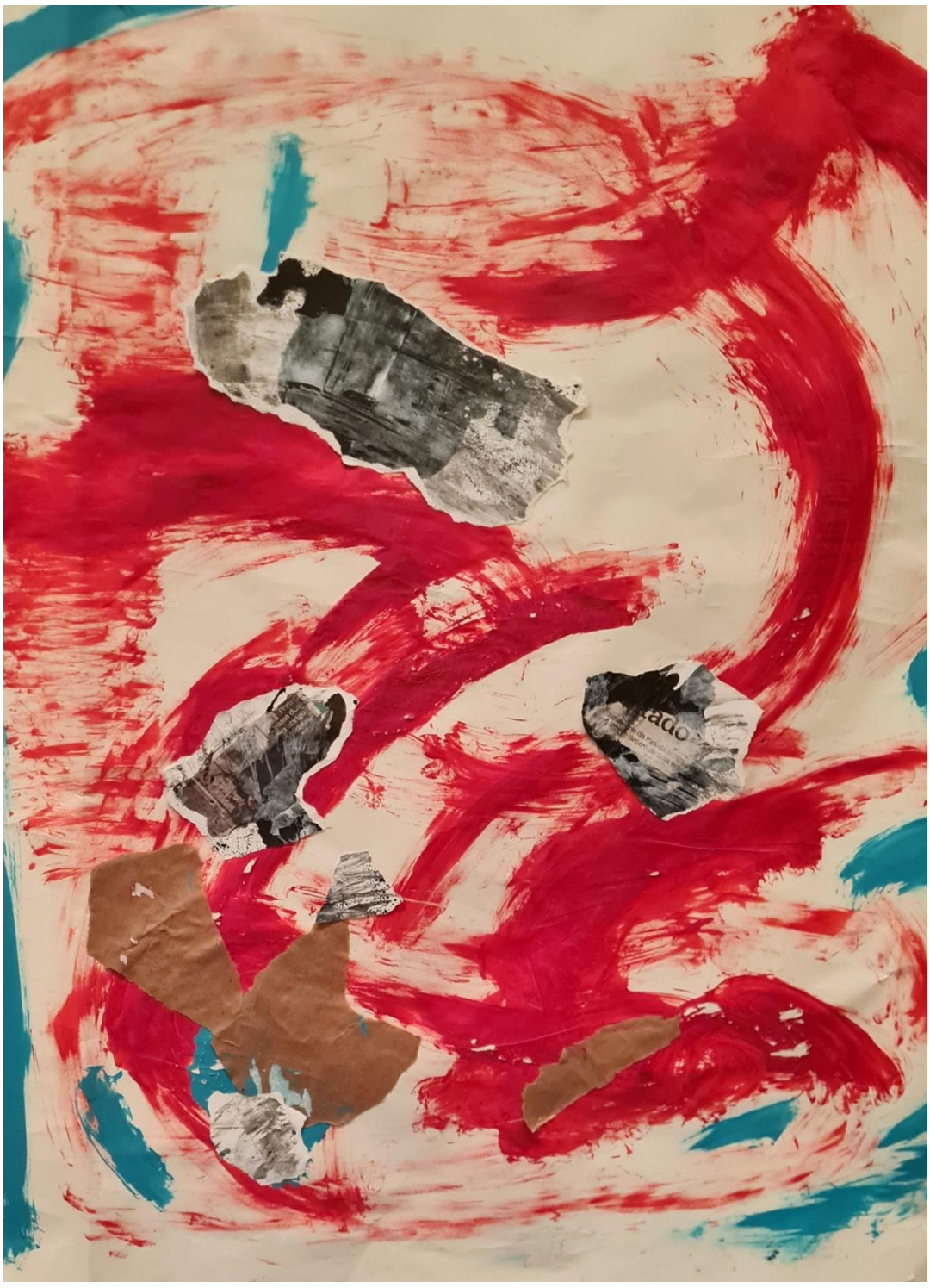


Figura 87: recorte de papel kraft e jornal colado em papel pintado a tinta acrílica.



Figura 88: recorte de papel de jornal colado em papel vegetal pintado com tinta-da-china.





Figura 89: recorte de papel de jornal colado em papel kraft pintado com tinta de gravura.
Figura 90: recorte de imagens e palavras colados em folha de papel pintada com tinta-da-china.

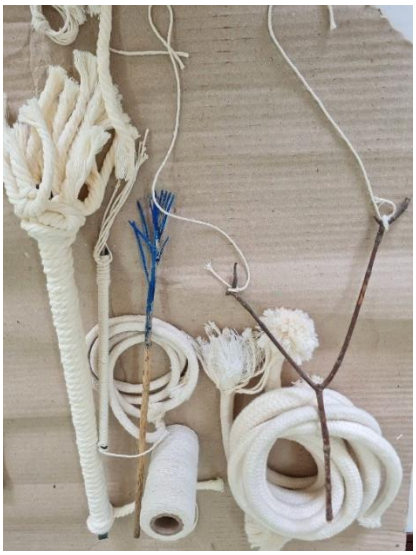


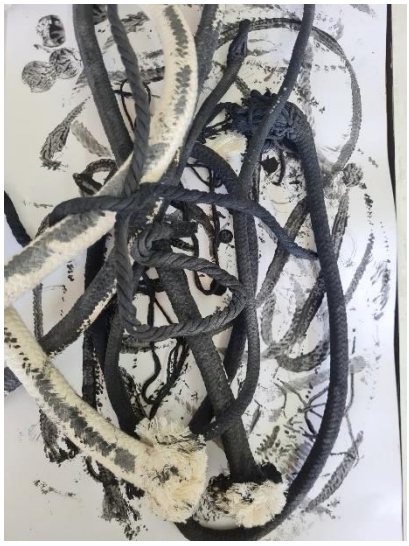
Figura 91: recorte de papel kraft colado em folha de papel pintada com tinta-da-china e tinta de gravura.



Figura 92: recorte de papéis colados em folha de papel pintada com tinta-da-china e tinta de gravura.

21. Criação de ferramentas de desenho:



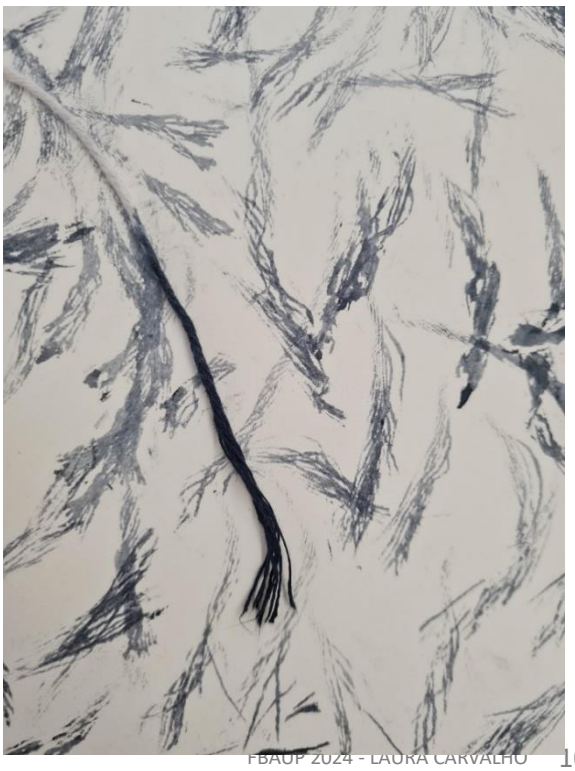






Figuras 93,94,95: monotipia com cordas de várias espessuras









Figuras 96,97,98: experimentação de ferramenta de desenho com tinta-da-china.





Figuras 99: resultados do acaso no encontro da pareidolia

22. Pareidolia – manifestações do fenómeno:



Figuras 100: Acaso e pareidolia - A



Figuras 101: Acaso e pareidolia - B



Figuras 102: Acaso e pareidolia - C



Figuras 103,104: Acaso e pareidolia - D



Figuras 105,106: Acaso e pareidolia - E



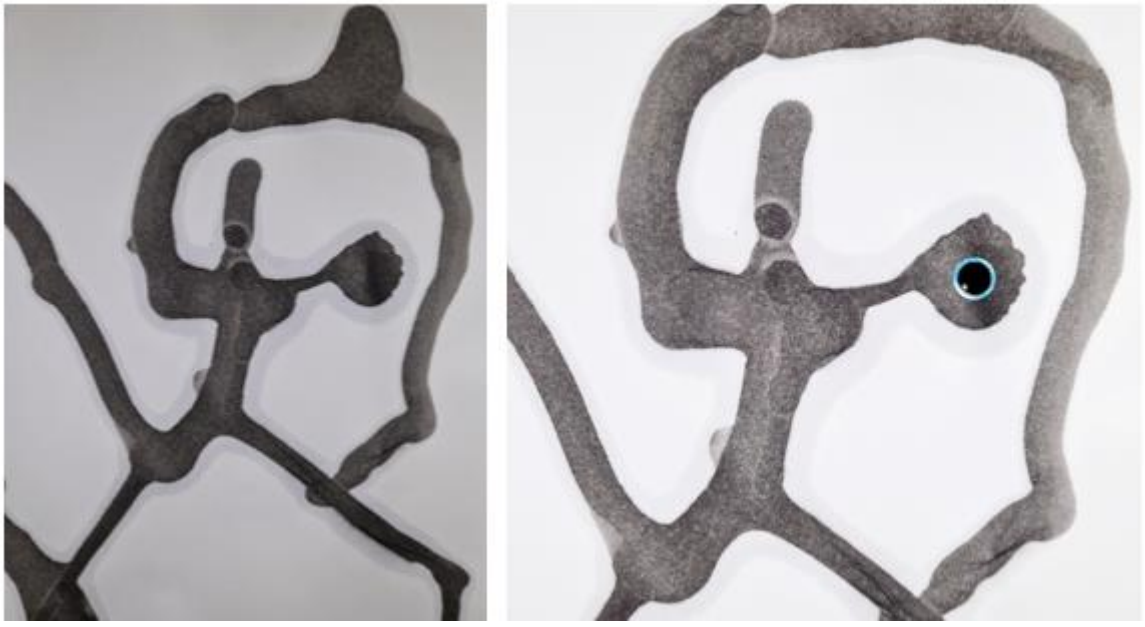
Figuras 107,108: Acaso e pareidolia - F



Figuras 109,110: Acaso e pareidolia - G



Figuras 111: Acaso e pareidolia - H



Figuras 112: Acaso e pareidolia - I





Figuras 113,114: Acaso e pareidolia – J

EXPOSIÇÕES (Resultados do processo de trabalho elaborado durante o mestrado de Artes Plásticas na FBAUP)

2022, Julho – Projeções 2022 - Exposição coletiva
Lugar do Desenho, Fundação Júlio Resende
Gondomar

2022, Setembro – Exposição coletiva
Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

2023, Julho – MOTUS SENSUS Exposição Coletiva
Espaço AL859
Porto

2023, Agosto - "100 Artistas Gondomar 2023" – Exposição coletiva
Multiusos de Gondomar - Sala D'Ouro

2024, Agosto -"100 Artistas Gondomar 2024" – Exposição coletiva
Multiusos de Gondomar - Sala D'Ouro

2024, de 20 de Julho a 1 de Agosto - Arte pela Paz – Exposição coletiva
Galeria Geraldes da Silva – Porto

2024, de 7 a 14 de Setembro – “Encontro povos irmãos” – Exposição coletiva
Galeria Geraldes da Silva - Porto

www.lauracarvalho.pt