U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

# COMPOUNDS OF THE ARTISTIC FREEDOM

CoAF

## Motivação Intrínseca e Auto-constrangimento como Ferramentas Essenciais para a Prática Artística

Daniela Ferreira Pinheiro

Tese apresentada para obtenção do grau de Doutor em Artes Plásticas.

Orientação Professor Doutor Domingos Fernando da Silva Loureiro. Coorientação Professora Doutora Teresa Maria Castro de Almeida.

Porto - 2024

Tese apresentada para a obtenção do grau de
Doutor em Artes Plásticas.

TÍTULO:
*Compounds of the Artistic Freedom*:
motivação intrínseca e auto-constrangimento
como ferramentas essenciais para a prática artística.

TESE APRESENTADA POR:
Daniela Ferreira Pinheiro
ORIENTADA POR:
Professor Doutor Domingos Fernando da Silva Loureiro
COORIENTADA POR:
Professora Doutora Teresa Maria Castro de Almeida

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
Porto, 2024.

INSTITUIÇÕES DE ACOLHIMENTO:
Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS)
Unidade de Investigação VICARTE, Vidro e Cerâmica para as Artes

FINANCIAMENTO:
Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT)
e Fundo Social Europeu (FSE).
[SFRH/BD/144944/2019]

*Quando começamos, já o movimento começou há muito tempo; o conceito que construímos encontra-se no fim de um processo que vem de longe. Onde quer que nos ponhamos a começar, achamo-nos sempre "no meio".*

(Gil, 2000, p. 15)

PROVAS PÚBLICAS
Doutoramento em Artes Plásticas, 18 de dezembro de 2024, 10 horas.

Apreciação presencial, no Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, da Tese intitulada "*Compounds of the Artistic Freedom*: motivação intrínseca e auto-constrangimento como ferramentas essenciais para a prática artística" e da exposição individual "Quantas histórias pode a repetição contar?".

CONSTITUIÇÃO DO JÚRI
Presidente
Doutor **Fernando José Magalhães Pinto Pereira**, Professor Associado da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto;
Vogais
Doutor **Juan Bautista Peiro Lopez**, Professor Catedrático da Facultat de Belles Artes de Sant Carles da Universitat Politècnica de València;
Doutora **María Victoria Sánchez Giner**, Professora Titular da Facultad de Bellas Artes da Universidad de Murcia;
Doutora **Ana Elisabete Gouveia**, Professora Adjunta do Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco;
Doutora **Joana de Abreu e Lima Mendes Rego**, Professora Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto;
Vogal (orientador)
Doutor **Domingos Fernando da Silva Loureiro**, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

RESULTADO
Aprovada por Unanimidade.

Esta tese de doutoramento é composta por dois objetos gráficos, a saber: i) a presente publicação, que integra uma exposição teórica, teórico-prática e prática da investigação em causa; ii) e um ensaio imagético voltado para a prática artística desenvolvida ao longo do período de investigação.

Este projeto, na sua plenitude, contou com o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e do Fundo Social Europeu (FSE), através da concessão de uma bolsa de doutoramento [SFRH/BD/144944/2019].

NOTA:
As citações que integram a presente dissertação, consultadas numa outra língua que não o português, foram deliberadamente traduzidas de forma a garantir uma leitura fluida e mais congruente do próprio texto. De qualquer modo, as citações traduzidas fazem-se acompanhar, em notas de rodapé, da sua versão original.

# Prefácio

## NOTAS SOBRE O TEMPO DE ESTUDANTE

Por volta de março ou abril de 2015, foi-nos pedido, enquanto estudantes do 3ºAno de Licenciatura de Artes Plásticas, ramo de Pintura, que começássemos a desenvolver individualmente aquele que viria a ser o nosso projeto artístico autoral, no âmbito da criação e produção artística contemporâneas. Na unidade curricular "Atelier II-Pintura" o Professor Domingos Loureiro, na altura docente da cadeira, juntamente com a Professora Sofia Torres, realiza uma aula teórica destinada a apresentar as diferentes componentes e dimensões de um projeto artístico pessoal. Lembro-me vivamente de me encontrar aterrorizada com a simples ideia de iniciar um projeto artístico pessoal e com a responsabilidade acrescida que essa mesma tarefa parecia implicar. De forma surpreendentemente inversa, alguns dos meus colegas revelavam uma ansiedade exacerbada por dar início àquela que era tida como a etapa mais importante de todo o nosso percurso académico e que, na sua perspetiva, tardava em não chegar. Enfim, no decurso dessa mesma aula teórica, o Professor Domingos Loureiro apresenta um esquema (*modelo de auto-imposição*[1]), que se viria a revelar, para mim, uma das ferramentas mais esclarecedoras sobre as dimensões contextuais de um projeto artístico autoral. Não obstante, a questão 'por onde começar?' continuava a ressoar de forma completamente atónica. As divagações e indecisões eram constantes. 'Vou por aqui… não'. 'Talvez por aqui… também não'. 'E se… não'. Até que, numa das primeiras aulas dedicadas ao projeto, após momentos subsequentes de angústia e incerteza, comecei, por mero acaso e talvez por reflexo da exaustão, a realizar uma perspetiva axonométrica, a lápis de cor, de uma construção imaginária de 'legos' paralelepipédicos – um dos exercícios que mais me havia fascinado, até então, no meu percurso de licenciatura. O exercício foi-me dado a conhecer pela Professora Cláudia Amandi

[1] Esquema 4, página 69.

durante uma das suas aulas de “Desenho I”. Deveras pragmático e sintético, o exercício tinha como principal função introduzir a axonometria enquanto modelo de representação. Pessoalmente, adorava-o. O desafio de representação dos ‘legos’ (fig. 1, p. 9) associava-se a um jogo de montagem, onde cada peça assumia um lugar exato e específico. Para realizar o desenho com êxito precisava apenas de seguir as regras esquemáticas e modelares previamente estabelecidas. Concluí, num formato pouco maior que o A5, o exercício e, com coragem, dirigi-me até à Professora Sofia Torres. Disse-lhe que queria realizar, em pintura, aquelas estruturas axonométricas. Esse seria o meu projeto artístico. Espanto o meu, quando recebi, para surpresa das surpresas e sem qualquer entrave, um sim direto e assertivo a confirmar que podia prontamente avançar com a ‘ideia’. Recebi a aprovação incrédula, porque aquele era, para mim, um dos exercícios mais básicos, simplistas e pragmáticos com que me havia deparado no meu percurso de estudante; e tinha sido aprovado – sem qualquer menosprezo indexado – para dar início a uma prática artística autoral. Instantaneamente, aquele sim, salvaguardou a ‘ponta do iceberg’ daquela que viria a ser a minha motivação intrínseca para me envolver ativamente com a criação artística.

Dois anos depois, no âmbito do Mestrado em Pintura, deixo a cidade do Porto. Volto para a Batalha, para a casa de família, onde tinha à minha espera um espaço de ateliê. Lembro-me de ouvir dizer que iríamos sentir falta do convívio académico e do ambiente criativo que se fazia sentir nos ateliês da faculdade. Eu sentia falta de espaço, de silêncio, de poder manobrar as telas à vontade; de poder pintar sem receio que um qualquer salpico estrangeiro de tinta fosse contaminar desgraçadamente o meu trabalho. A verdade é que o espaço que tinha à disposição em casa satisfazia todas essas minhas necessidades. Em dezembro de 2018, concluí o Mestrado. O ano de 2019 viria a revelar-se fastidioso. As obrigações académicas davam-se por concluídas, as pinturas inacabadas estendiam-se no tempo – as pinturas concluídas amontoavam-se num dos cantos – e as incertezas começavam a apoderar-se do movimento criativo. Apesar de diferente, tudo parecia não sair da sua zona de estagnação. O processo

pictórico via-se refém de um movimento inócuo, penoso e sem qualquer impulso para se continuar a autoalimentar. Voltei-me para as memórias, para os factos que estavam na origem do meu envolvimento artístico em 2015. Deparei-me com dois. Uma motivação tal, que só a mim me pertencia, e um conjunto de regras processuais e rigorosas que ia manipulando segundo as minhas intenções, respeitando-as e aplicando-as sucessivamente ao longo das propostas que me comprometia a realizar. Em 2019, dei por mim a ansiar novamente esse compromisso regular a partir de um conjunto de regras simples e concretas. Felizmente, em meados desse mesmo ano, recebi a tão desejada aprovação da FCT para a Bolsa de Doutoramento. Em setembro comecei a ponderar e a fomentar essas mesmas regras.

Daniela Pinheiro, 09 de março de 2022

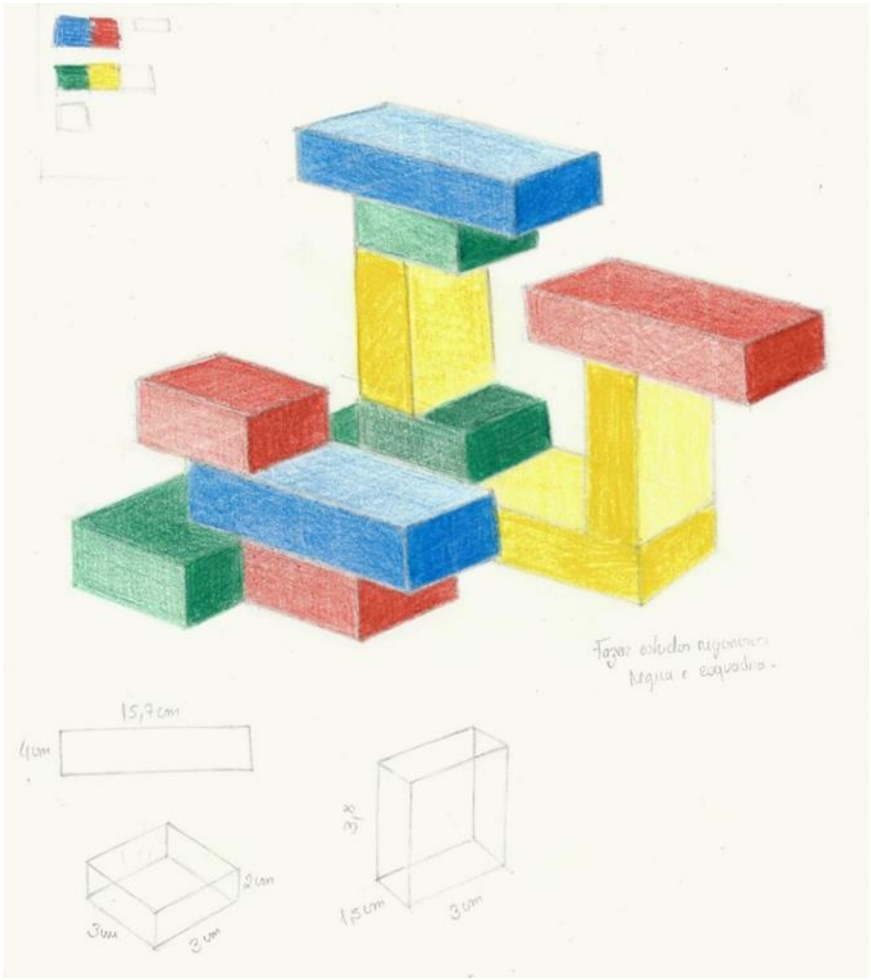



**Fig. 1:** Daniela Pinheiro, *1º desenho realizado no âmbito do projeto pessoal*, grafite e lápis de cor sobre papel, 2015.

# Agradecimentos

Dia após dia, diálogos *im-possíveis* dão conta esporadicamente das aventuras e das potencialidades imagéticas das várias experiências quotidianas. Num abrir e fechar de olhos, crio realidades paralelas e deliberações subjetivas que vão potenciando as mais irrisórias discussões sobre uma dada e qualquer situação vivencial. Duplicam-se os diálogos inimagináveis, *impossíveis* entre as minhas subjeções e as vozes daqueles com quem me cruzo (ou cruzei) diariamente. Nesta complexa polifonia, o trabalho e o convívio social entrelaçam-se vigorosamente num par de conversas proporcionadas por um *Eu* plurivalente, que pondera e discorre sobre as mais variadas potencialidades criativas.

Este é, indubitavelmente, um fervoroso agradecimento a todos aqueles que, até ao momento, se cruzaram comigo, no mundo académico, familiar e social. Afinal de contas acredito sermos reflexo daqueles com quem nos relacionamos de forma mais sincera.

Um muito obrigada a quem, ao longo deste percurso, se cruzou comigo de forma autêntica e me fez querer na potencialidade do *Eu*.

*Ao Domingos e à Teresa, um muito obrigada!*

*À professora doutora Victoria Giner e a toda a comunidade académica da BBAA-UMU o mais caloroso dos agradecimentos: Múrcia revelou-se uma experiência intrinsecamente gratificante.*

*Ao Francisco Laranjo, uma eterna saudade.*
*Ao meu marido, o mais sincero dos abraços por me apoiar nas demais aventuras que decidimos traçar.*

# Resumo

Sob o título *Compounds of the Artistic Freedom – CoAF*, a estrutura correlacional e tripartida do *diagrama de venn* viabiliza a representação gráfica do conjunto de fatores que parecem sustentar e consolidar paulatinamente um percurso criativo no âmbito da criação artística contemporânea.

Partindo de um conjunto de suposições autorais, sustentadas na carga experiencial, a presente investigação apresenta uma pesquisa teórica e teórico-prática sobre as potencialidades discursivas associadas ao diagrama de *CoAF*. A fim de consolidar e validar as suas diferentes vertentes, é realizada uma abordagem teórica aos conceitos de *projeto* (Groys, 2007; Marina, 1993) *motivação intrínseca* (Amabile & Pillemer, 2012), *construção individual* (Loureiro e Meira, 2020), *dialogismo* (Hermans, 2001) e *constrangimentos* (Searle, 1995; Lewandowski, 2009; Loureiro, 2016). A conceção de *projeto im-possível* é, posteriormente, associada à internalização da prática artística como parte integrante da identidade do sujeito, uma vez que os *outputs* diferenciais – potencialmente discursivos e rizomáticos – sugerem uma renovação da *motivação intrínseca*. No segundo capítulo, opta-se por uma análise ao percurso diferencial de cinco artistas envolvidos com estratégias autorais assentes num conjunto de auto-constrangimentos e num movimento aparentemente reiterado de implementação formal: Sol LeWitt (1928-2007), Daniel Buren (n. 1938), Niele Toroni (n. 1937), Cláudia Amandi (n.1968) e Javier Pividal (n.1971). O terceiro e quarto capítulo incidem na experiência artística autoral desenvolvida paralelamente com a investigação teórica, teórico-prática e prática nos quais se aborda o impacto do contexto e de auto-constrangimentos na persecução objetiva da realização de propostas artísticas autorais.

De certa forma, esta investigação parte da perspetiva reiterada sugerida pela implementação de diretrizes autorais para abordar a criação artística como uma prática pluralmente dialógica e rizomática. Ou seja,

partindo do pressuposto que um conjunto de normas autorais, sustentadas em prescrições e regras processuais, consolidam a subsistência de uma prática artística, a presente investigação explora o projeto criativo como uma dinâmica concomitante à experiência existencial e relacional da apreensão da vida.

Enfim, o diagrama de CoAF é apresentado, de forma global, como uma ferramenta conceptual e dialógica que permite explorar estratégias operacionais que auxiliem na gestão e manutenção das múltiplas *I-Positions* (Hermans, 2001) que, muitas das vezes, permeiam uma prática artística autoral.


# PALAVRAS-CHAVE

Criação Artística | Motivação Intrínseca | Dialogismo
Constrangimentos | Repetição | Rizoma

# Abstract

Under the title *Compounds of the Artistic Freedom – CoAF*, the correlational and tripartite structure of the Venn diagram enables a graphical representation of the set of factors that seem to gradually sustain and consolidate a creative path in the context of contemporary artistic creation.

Starting from a set of authorial assumptions, supported by experiential load, this investigation presents a theoretical and theoretical--practical research on the discursive potentialities associated with the CoAF diagram. To consolidate and validate its different aspects, a theoretical approach is taken to the concepts of *project* (Groys, 2007; Marina, 1993), *intrinsic motivation* (Amabile & Pillemer, 2012), *individual construction* (Loureiro and Meira, 2020), *dialogism* (Hermans, 2001) and *constraints* (Searle, 1995; Lewandowski, 2009; Loureiro, 2016). The conception of the *im-possible project* is subsequently associated with an internalization of artistic practice as an integral part of the subject's identity, since differential and potentially discursive and rhizomatic outputs suggest a renewal of *intrinsic motivation*. In the second chapter, an analysis is made of the differential path of five artists involved with authorial strategies based on a set of self-constraints and an apparently reiterated movement of formal implementation: Sol LeWitt (1928-2007), Daniel Buren (b. 1938), Niele Toroni (b. 1937), Cláudia Amandi (b. 1968) and Javier Pividal (b. 1971). The third and fourth chapters focus on the authorial artistic experience developed alongside the theoretical, theoretical-practical and practical investigation, in which the impact of context and self-constraints on the objective pursuit of the realization of authorial artistic proposals is addressed.

In a way, this investigation starts from the reiterated perspective suggested by the implementation of authorial guidelines to approach artistic creation as a pluralistically dialogical and rhizomatic practice. In other words, since a set of authorial norms, supported by prescriptions and

procedural rules, can consolidate the subsistence of an artistic practice, the present investigation explores the creative project as a dynamic endeavor concomitant with the existential and relational experience of life.

Finally, the CoAF diagram is presented as a conceptual and dialogical tool that allows for the exploration of operational strategies that assist in the management and maintenance of the multiple *I-Positions* (Hermans, 2001) that often permeate an authorial artistic practice.

# KEY WORDS

Artistic Creation | Intrinsic Motivation | Dialogism
Constraints | Repetition | Rhizome

# Índice

**Ensaio Gráfico**

CATÁLOGO

**How many stories can the repetition tell?**

Quantas histórias pode a repetição contar?

**¿Cuántas historias puede contar la repetición?**

PREFÁCIO

**Notas sobre o tempo de Estudante.** VII

**Agradecimentos** XI

**Resumo** XV

Palavras-chave XVI

**Abstract** XVII

Keywords XVIII

ÍNDICE XIX

INTRODUÇÃO

**Questionar em Arte. Dialética da Ação Presente.**

**Estruturas de Diálogo**

- Alicerces da Investigação 29
- *Thesis Overview* 35

**Enquadramento Teórico**

# CAPÍTULO I

**Criar em Arte. A Ilusão do Projeto.** 43

**Atividade Projetual**

- Lógica Interna 47
- Esquema: *Etapas de um Projeto* 50

**Realização Pessoal**

- Princípio da Motivação Intrínseca 53
- Esquema: *Componentes da Performance Criativa* 58
- Esquema*: Estrutura Componencial da Criatividade* 60

**Projeto Artístico**

- Identidade e *Identificação* 63
- Esquema*: Modelo de Auto-Imposição* 68

**Processos Dialógicos**

- Extensões Discursivas do 'Eu' 71
- Esquema*: Modelo Sistémico da Criatividade* 76

**Regras e Constrangimentos**

- Limites In-dispensáveis 79
- Esquema*: Compounds of the Artistic Freedom* 82

**Vida-no-Projeto**

- 'Ciência da Liberdade' 85
- O Projeto *Im-possível* 89
- Esquema*: CoAF – Abertura Dialógica* 92

**Disposições Teórico-práticas**

# CAPÍTULO II

**Projetar em Arte. No Cerne da Repetição.** 97

**Conceção Projetual**

- Da Ideia à Execução Objetiva: Sol LeWitt 101
- Esquema: *Etapas Processuais da Criação Artística* 118

**Indicações Processuais**

- Redução da Pintura ao Essencial: Buren, Mosset, Parmentier, Toroni 121

**Elementos Recursivos**

- 8,7 cm de Largura: Daniel Buren 133
- Impressões de um Pincel nº50: Niele Toroni 149

**Dialogismo e *Modus Operandi***

- Desafios e Prescrições Autorais: Cláudia Amandi 163
- Escrita, Linguagem e Forma: Javier Pividal 181

**Contextualização Prática 1/2**

CAPÍTULO III

**Concretizar em Arte. Amplitudes Rizomáticas.** 195

| | | |
|---|---|---|
| **I Ato** | Percepção do Território | 199 |
| | Enunciado nº1: *Como Fotografar, Diretrizes Autorais* | 203 |
| | Olhar Condicionado | 205 |
| **II Ato** | Adicionar e Subtrair em Pintura | 211 |
| **III Ato** | Exercícios Concretos | 217 |
| | Enunciado nº2: *Círculo Cromático, Prática Número Dois* | 219 |
| | 'Vivência das Formas' | 223 |
| **IV Ato** | Seminário de Papel | 229 |
| **V Ato** | De volta ao Desenho | 239 |
| | Enunciado nº3: *Como Desenhar, Diretrizes Autorais* | 241 |
| **VI Ato** | Projeções *Im-possíveis* | 245 |
| **VII Ato** | Relações Imanentes: Rizoma | 255 |

**Contextualização Prática 2/2**

CAPÍTULO IV

**Observar em Arte. Interações Discursivas.** 267

**Antes de…** 271

**Depois de…** 277

**Diante da Vida** 283

REFLEXÕES FINAIS
**Sínteses e Observações** 289

BIBLIOGRAFIA 297

ÍNDICE
- Figuras 307
- Esquemas 321

GLOSSÁRIO 325

ANEXOS
- Índice de Anexos 329

o princípio pela diferença como repetição do fim.
o princípio pela diferença da repetição como fim.
o princípio como diferença da repetição pelo fim.
o princípio como diferença pela repetição do fim.
o princípio da diferença pela repetição como fim.
o princípio da diferença como repetição pelo fim.

pelo princípio a diferença como repetição do fim.
pelo princípio a diferença da repetição como fim.
pelo princípio como diferença a repetição do fim.
pelo princípio como diferença da repetição o fim.
pelo princípio da diferença a repetição como fim.
pelo princípio da diferença como repetição o fim.

do princípio a diferença como repetição pelo fim.
do princípio a diferença pela repetição como fim.
do princípio como diferença a repetição pelo fim.
do princípio como diferença pela repetição o fim.
do princípio pela diferença a repetição como fim.
do princípio pela diferença como repetição o fim.

como princípio a diferença da repetição pelo fim.
como princípio a diferença pela repetição do fim.
como princípio da diferença a repetição pelo fim.
como princípio da diferença pela repetição o fim.
como princípio pela diferença a repetição do fim.
como princípio pela diferença da repetição o fim.

o princípio pela repetição como diferença do fim.
o princípio pela repetição da diferença como fim.
o princípio como repetição pela diferença do fim.
o princípio como repetição da diferença pelo fim.
o princípio da repetição como diferença pelo fim.
o princípio da repetição pela diferença como fim.

pelo princípio a repetição como diferença do fim.
pelo princípio da repetição como diferença o fim.
pelo princípio da repetição a diferença como fim.
pelo princípio como repetição a diferença do fim.
pelo princípio como repetição da diferença o fim.
pelo princípio a repetição da diferença como fim.

do princípio a repetição como diferença pelo fim.
do princípio a repetição pela diferença como fim.
do princípio pela repetição a diferença como fim.
do princípio pela repetição como diferença o fim.
do princípio como repetição pela diferença o fim.
do princípio como repetição a diferença pelo fim.

como princípio a repetição da diferença pelo fim.
como princípio a repetição pela diferença do fim.

**Fig. 2:** Daniela Pinheiro, secção do inventário "Princípio, Fim, Diferença e Repetição", dimensões variáveis, 2020-2023.

# INTRODUÇÃO

# QUESTIONAR EM ARTE

## Dialética da Ação Presente

"A maneira como o passado recebe a marca de uma actualidade mais elevada é dada pela *imagem* em que está compreendido. E esta penetração dialética, esta capacidade de tornar presente as correlações passadas, é a prova da verdade da ação presente. Significa isto que acende o pavio do explosivo que jaz no que já foi"[1] (Benjamin, 1999, K2,3).

# Estruturas de Diálogo

## ALICERCES DA INVESTIGAÇÃO

A possibilidade de promover uma retrospetiva individual sobre o que *jaz no que já foi* [2] impulsionou uma análise discursiva às amplitudes idiossincráticas e às estratégias operativas, que inadvertidamente estiveram na origem de um percurso autoral predominantemente estável e resiliente no âmbito da produção artística contemporânea. O diagrama de *CoAF*[3] (objeto de estudo) surgiu da necessidade de clarificar visualmente a pluralidade de relações implícitas durante esse processo. Tendo como referência a estrutura interdependente do *Modelo de Auto-Imposição*[4] de Domingos Loureiro (2017), o diagrama de *CoAF* foi elaborado a fim de colocar em relação algumas das problemáticas individuais associadas à criação artística e ao desenvolvimento de uma prática autoral de carácter projetual. Os três fatores de consolidação do diagrama prenderam-se, por isso, com:

> i) a ***motivação intrínseca***, como a predisposição ou o ímpeto que conduz um autor a envolver-se numa determinada ação; ii) o ***contexto***, numa referência às circunstâncias e condições envolventes que identificam o meio e/ou a conjuntura vigente; iii) e, os ***constrangimentos***, como o conjunto de regras e normas operativas que determinam o modo de atuação do sujeito.

Assumindo que o desenvolvimento de uma prática criativa poderia vincular-se a um conjunto de regras autorais e a um sistema processual definido de forma *à priori* e implementado recursivamente, o diagrama de *CoAF* integrou posteriormente a *repetição* como uma abordagem estrutural amplamente dialógica e rizomática[5]. A fim de considerar a influência significativa que diretrizes processuais podiam exercer no desenvolvimento assertivo de uma atividade artística, a investigação

[2] Apropriação da expressão usada por W. Benjamin (1999) e anteriormente citada.
[3] *Compounds of the Artistic Freedom.*
[4] Esquema 4, página 69.
[5] Esquema 7, página 93.

abordou um conjunto de estudos-de-caso centrados na experiência criativa de cinco artistas do âmbito histórico-internacional para explorar a pluralidade discursiva associada à repetição formal de um *modus operandi* aparentemente circunscrito. Posteriormente, à luz de uma experiência autoral significativamente marcante optou-se por realizar um enquadramento analítico às incidências discursivas que as particularidades circunstanciais de um contexto exercem no curso de uma prática criativa. Reviver a experiência sensível por meio de uma **contextualização prática** permitiu um reconhecimento da pesquisa teórica elencada durante a investigação, destacando a influência e o impacto suscetível da personificação multivocal do *self-dialógico* na criação artística.

Adotando uma trajetória assíncrona, esta investigação visou identificar quais os contornos físicos e o quadro operacional que restrições auto-impostas podiam vir a assumir no desenvolvimento persistente de um pensamento artístico e criativo proeminentemente reflexivo. As questões fundamentais e limítrofes da investigação associaram-se, por isso, à potencialidade divergente que uma conduta operativa aparentemente simples e inócua, ilustrada por um conjunto de normas procedimentais, pode exercer no âmbito da criação artística contemporânea. Neste sentido, as inquietações propiciadas pela experiência prática articularam-se da seguinte forma:

> *Poderá um enunciado programático – sustentado na implementação repetitiva de um conjunto restrito de indicações operativas – preceder e impulsionar uma prática artística autoral?*
>
> *Quão longe se situará uma estratégia diferencial da mera execução de um 'modus operandi' premeditadamente regulamentado?*
>
> *Quão rígidas serão as fronteiras entre uma obra de arte e um exercício redigido e/ou reformulado pelo próprio artista?*

Mediante a intenção de explorar – no âmbito da disposição individual – os limites e as fronteiras simultaneamente circunscritas e diferenciais associadas a práticas criativas, a presente investigação subdividiu-se em quatro capítulos, procurando concomitantemente:

> **Analisar** teoricamente as demais valências conceptuais e metodológicas enunciadas pelo diagrama de CoAF;
>
> **Atestar**, por meio da criação artística autoral, as potencialidades práticas e dialógicas associadas a estratégias autorais estritamente normativas e reiteradas.

Consequentemente, o curso teórico, teórico-prático e prático da investigação foi-se consolidando por intermédio de sete etapas correlacionais, entre elas:

> *Esclarecer* como a definição assertiva de constrangimentos e auto-constrangimentos contribui para o processo criativo de uma prática artística autoral;
>
> *Compreender* quais os fundamentos e a emergência de processos repetitivos no seio de práticas artísticas contemporâneas;
>
> *Identificar* diferentes manifestações artísticas e posições estéticas, perante as quais os artistas aplicam um conjunto de regras e constrangimentos cíclicos;
>
> *Contribuir* para um entendimento do *self-dialógico* na prática criativa, com base nas questões emergentes da condição processual de atividades artísticas contemporâneas;
>
> *Problematizar* as amplitudes dialógicas e processuais associadas à aplicação reiterada de regras e constrangimentos normativos ao longo de um processo artístico autoral;
>
> *Impulsionar* um processo criativo decorrente de um conjunto definido e estrutural de auto-constrangimentos;
>
> *Desdobrar* as potencialidades discursivas e criativas associadas à realização e apropriação de exercícios plásticos no âmbito da criação artística.

A catapulta que promoveu o compromisso autoral em redor destas múltiplas pretensões foi motivada pela *necessidade* intrínseca de compreender quais os fatores que poderiam estar na base de um envolvimento assertivo com indicações processuais amplamente restritas e reiteradas. Consequentemente, a pesquisa fundamentou-se na capacidade intrínseca que os auto-constrangimentos têm para emergir como restrições práticas que possibilitam contornar as dúvidas, inseguranças e incertezas

que, muitas das vezes, permeiam o processo criativo. O interesse em compreender os contornos subjetivos em torno de um resultado criativo e diferencial propiciaram, por conseguinte, uma abordagem aos paradigmas tácitos entre a *repetição* e a *diferença*, no âmbito da produção artística contemporânea. De certo modo, a *explosão tecnológica*[6], que rege o panorama atual e que se impõe silenciosamente entre os vários setores da vida humana, parece autoalimentar um confronto exacerbado com a 'novidade' como algo circunstancialmente fugaz e efémero. A procura incessante e elusiva por resultados instantaneamente disruptivos pode gerar, paradoxalmente, uma dupla negação em torno do impacto *diferencial* de um resultado estético. A abordagem a um conjunto peculiar de práticas artísticas sustentadas na implementação reiterada de um *modus operandi*, permitiu encarar a *repetição* como uma estratégia simultaneamente mandatária e disruptiva, que potencia a emergência de pequenos desvios intrinsecamente relevantes. Por fim, o último ímpeto da investigação aliou-se a desafios regulamentares e à possibilidade de regras processuais (*exercícios* e *estratégias plásticas*), sob a forma de um enunciado, poderem vir a ser subvertidas para impulsionar propostas artísticas intrinsecamente dialógicas e plurais.

Durante este envolvimento, importa salientar o impacto circunstancial que o *self-dialógico* – e uma consciencialização autoral sobre as suas demais amplitudes disruptivas – foi impondo no decurso da corrente investigação. A possibilidade de beneficiar de um conhecimento elementar da língua inglesa, como estratégia autoral para simplificar a redação de regras operativas (e.g., Catálogo, pp. 24 e 25), assim como a oportunidade de empregar uma língua não materna durante três meses consecutivos, na região de Múrcia, permitiu verificar a quantidade plural e circunstancial de personificações que o '*Eu'* dialogicamente consente. Tornou-se elucidativo percepcionar como discursos internos acabam por tomar diferentes rumos caso sejam fomentados em inglês, português ou

[6] Expressão e ponto de vista apresentado por Josef Beuys quando refere: "nós vivemos numa época de explosões. Toda a tecnologia é explosiva" (Beuys in Harlan, 2021, p. 100).

espanhol (e.g., Anexo 3)[7]. Essa sensibilidade, consentida pela experiência individual e pela investigação teórico-prática em torno do diagrama, condicionou, por conseguinte, o curso dialógico e rizomático da presente investigação, assente na consciencialização de que se estava perante um campo extremamente mutável, subjetivo e plural. Esta constatação acabou por ir consolidando a estrutura preliminar que impulsionou o desenvolvimento geral desta tese. À semelhança dos livros "Modos de Ver" de John Berger (2018) e do "Manual de sobrevivência de um escritor" de João Tordo (2020), a organização geral deste documento foi moldada pela aspiração de que os vários ensaios pudessem, independentemente da sua sequencialidade, vir a assumir diferentes ordens de leitura. Como quem abre um livro à procura de um encontro fulminante com o futuro, compilou-se esta tese de modo que agregasse ensaios simultaneamente confluentes e autossuficientes. Ainda assim, é possível detonar que o primeiro capítulo se formulou a partir de um conjunto de diálogos predominantemente académicos, a fim de analisar teoricamente as várias preposições indexadas ao diagrama de CoAF. O segundo capítulo expôs-se como uma viagem entre outras histórias, testemunhos e envolvimentos discursivos com registos eminentemente sintéticos e reiterados; ao passo que o terceiro e o quarto capítulo se alojaram na potencialidade discursa que o reviver da experiência artística permite.

Essencialmente, no âmbito discursivo desta tese, optou-se por elencar um discurso alojado entre dois tempos eminentemente desfasados: o passado e o futuro, convertendo-se o presente na constatação dialógica de um percurso idealmente *im-possível* no âmbito da criação artística.

Em jeito de síntese, esta investigação predispôs-se a analisar um conjunto de fatores circunstanciais que, no cerne de um envolvimento autoral, se revelam tão *perenes* quanto *condicionais* no decurso da criação artística. Assente no *self-dialógico* e na constatação de que não há nada

[7] Um resumo relativo a cada um dos capítulos subsequentes deste tese pode ser encontrado na seção seguinte intitulada: ***Thesis Overview***. Optou-se, por redigir essa seção exclusivamente em inglês, sob a intensão de, pelo menos na perspetiva do *self-dialógico*, poder apresentar e enunciar outras aproximações discursivas aos conteúdos abordados.

que o intelecto possa fazer quanto à sua capacidade irreverente de contradição, esta investigação não se apresenta um compêndio generalizado de processos disruptivos associados a práticas criativas. Antes pelo contrário, apoia-se na constatação que facilmente "passamos (…) de umas [ideias] para outras (…), [invocando], muitas vezes, (…) um sentido algo envergonhado da nossa capacidade de contradição" (Tordo, 2020, p. 29). Restar-nos-á, apenas, acreditar que se chegará a algum "lugar que ofereça sentido ao indizível" (Tordo, 2020, p. 40) e persistir vigorosamente com a propensão desejada.

# THESIS OVERVIEW

Through the goal of clarifying the sequence of the contents throughout this research is presented a concise categorization and description of the sections – written exclusively in Portuguese – that comprise and structure this doctoral thesis. A brief outline of each chapter, written in Portuguese, can be found at its corresponding beginning.

## Introduction

Intended for the presentation and contextualization of the issues explored in this research, the introduction titled **Dialogue Structures: Research Foundations** presents the questions and objectives – drawn from artistic and academic experience –, which have influenced and shaped the course of the subsequent essays. Wrapping up with a reference to the impact that linguistic knowledge can have in the *self-dialogue* and the way thoughts and intrinsic conceptions are expressed, the introduction concludes with an overview of the thesis written in English.

## Chapter I

Titled **Creating in Art: The Illusion of the Project**, the first chapter of this thesis presents a compendium of theoretical essays on the terminological concepts that comprise the diagram of *CoAF*. Beginning with a conceptual approach to the notion of a *project* – as a methodology that characterises the current development of contemporary creative proposals – the chapter then includes a contextualisation of the notion of *intrinsic motivation*, specifying its significance in the development of creative results, as advocated by Teresa Amabile (1983, 2018; 2012). Related to a personal discovery and an individual construction of the *self*, the conception and pursuit of a personal project in art creation (Loureiro, 2017; Loureiro & Meira, 2020) led to an approach to artistic practice as a reflection of the amplitudes, hesitations and multifaceted experiences of daily life. The project is analysed as something necessarily *illusory* since

its goal is to predict and establish a series of achievable tasks towards a potential end. However, it only fulfills an effective purpose when it introduces a confrontation with unexpected results. Consequently, encountering unforeseen outcomes enables a renewed engagement with the activity in question, reinforcing *intrinsic motivation* and leading to an internalisation of artistic creation as part of the individual's identity (Liu et al., 2010) – a perception that extrapolates the temporal limits of an isolated project. Finally, the notion of *freedom* is analysed to demonstrate that despite the multiple constraints that determine authorial experimentations and the course of life (Sacks, 2007), when driven by *intrinsic motivation*, the restrictions that shape an artistic practice are approached with a sense of *responsible freedom* (Beuys, 2007; Harlan, 2021).

## Chapter II

By exploring the notion that imposed self-constraints, such as norms and procedural rules, can lead an artistic practice into a seemingly innocuous and recursive *modus operandi*, this chapter examines what drives five artists – from the international context – to recursively implement a circumscribed set of operative rules. Entitled **Projecting in Art: At the Heart of Repetition**, the first essay begins with an approach to Sol LeWitt's singular perspective on the necessity of programming and projecting the execution process of an idea in advance, aiming to subsequently highlight how different artistic conceptions and proposals within an authorial practice influence and connect with each other. Subsequently, the unconditional commitment assumed by Daniel Buren and Niele Toroni, over more than 50 years of their artistic practice, through the incessant application of a single, simple visual sign, is addressed. Their constant rethinking and application of the mark across different supports and contexts leads to an immersive diversity within their work and a intrinsic impetus of continuity. Subsequently, the dialogical plurality in the context of an authorial creative practice is explored through the artistic engagements of Cláudia Amandi (an artist from Porto, Portugal) and Javier Pividal (an artist from Cartagena, Murcia, Spain). Two substantial different

artists who have found their way to deal and dialogue with the multiple I-positions that characterize an individual artistic practice.

## Chapter III

Focused on a specific period of the authorial artistic practice, the third chapter, titled **Materializing in Art: Rhizomatic Amplitudes**, is written in the first-person singular, emphasizing the subjective, relational, and contextual nature of artistic creation. Structured under a set of acts, this chapter exclusively addresses the artistic experience undertaken during the complementary research at the Faculty of Fine Arts of the University of Murcia, between September and December of 2021. In addition to discussing previously explored issues in the earlier chapters – such as the presence of self-constraints derived from an authorial statement or the crucial role of *intrinsic motivation* in creative processes – this chapter introduces an approach to artistic creation as a pluralistically rhizomatic and dialogical activity.

## Chapter IV

The fourth and final chapter – **Observing in Art: Discursive Interactions** – is presented as a critical introspection of the various plastic and creative amplitudes and oscillations that defined the five years of this research. As a generalized overview of what transpired, it offers an authorial perspective on the pluralistically dialogical and rhizomatic relationships that inadvertently shaped the erratic course of the various artistic proposals carried out.

## Final Observations

Reserved for final reflections and observations, this section presents a general synthesis of the subjective implications addressed from the CoAF diagram (object of study). It presents the main contributions of the research, elucidating the reasons that prompted the compilation of several distinct and complementary essays along the thesis.

## Bibliography

Presentation of the bibliographic list that underpinned the research in its various fields of analysis and discussion.

## Glossary

Description of the short list of acronyms used along the thesis, providing an exposition of their terms.

a diferença como princípio da repetição pelo fim.
a diferença como princípio pela repetição do fim.
a diferença pelo princípio da repetição como fim.
a diferença pelo princípio como repetição do fim.
a diferença do princípio como repetição pelo fim.
a diferença do princípio pela repetição como fim.

pela diferença o princípio como repetição do fim.
pela diferença o princípio da repetição como fim.
pela diferença do princípio como repetição o fim.
pela diferença do princípio a repetição como fim.
pela diferença como princípio a repetição do fim.
pela diferença como princípio da repetição o fim.

como diferença o princípio pela repetição do fim.
como diferença o princípio pela repetição do fim.
como diferença o princípio pela repetição do fim.
como diferença o princípio pela repetição do fim.
como diferença o princípio pela repetição do fim.
como diferença o princípio pela repetição do fim.

da diferença o princípio como repetição pelo fim.
da diferença o princípio pela repetição como fim.
da diferença como princípio a repetição pelo fim.
da diferença como princípio pela repetição o fim.
da diferença pelo princípio a repetição como fim.
da diferença pelo princípio como repetição o fim.

a diferença como fim da repetição pelo princípio.
a diferença como fim pela repetição do princípio.
a diferença do fim como repetição pelo princípio.
a diferença do fim pela repetição como princípio.
a diferença pelo fim da repetição como princípio.
a diferença pelo fim como repetição do princípio.

pela diferença do fim a repetição como princípio.
pela diferença do fim como repetição o princípio.
pela diferença o fim da repetição como princípio.
pela diferença o fim como repetição do princípio.
pela diferença como fim a repetição do princípio.
pela diferença como fim da repetição o princípio.

como diferença do fim a repetição pelo princípio.
como diferença do fim pela repetição o princípio.
como diferença o fim pela repetição do princípio.
como diferença o fim da repetição pelo princípio.
como diferença pelo fim a repetição do princípio.
como diferença pelo fim da repetição o princípio.

da diferença como fim a repetição pelo princípio.
da diferença como fim pela repetição o princípio.

**Fig. 3:** Daniela Pinheiro, secção do inventário "Princípio, Fim, Diferença e Repetição", dimensões variáveis, 2020-2023.

# CAPÍTULO I

# CRIAR
# EM ARTE

## A *ilusão*
## do Projeto

"Se o espaço é infinito estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo é infinito estamos em qualquer ponto do tempo" (Borges, 1998, p. 72)

Este capítulo tem como objetivo, delimitar as premissas que estão diretamente implicadas no diagrama de *CoAF* (objeto de estudo e investigação). A fim de nomear as dimensões constituintes do diagrama de *CoAF*, importa antes de mais, delimitar o campo operativo e subjetivo dos vários operadores que lhe estão associados, deliberando o que poderá estar em causa no desenvolvimento de uma atividade artística autoral.

O *projeto*, enquanto enunciado que prescreve um percurso criativo, é assim analisado em conjunto com a dimensão dialógica e identitária da prática artística. No final, a sua dimensão volitiva é encarada como uma compilação *im-possível* de pretensões recetivas às imprevisibilidades da vida. Convertendo-se num propulsor da ação criativa, o *projeto* extrapola os seus limites concisos, tornando-se parte integrante da identidade e da experiência vivencial do seu promotor.

NOTA:

À semelhança de uma secção de anexos, o presente capítulo integra pontualmente alguns esquemas visuais, propostos por diversos autores, a fim de salientar alguns pontos implicitamente abordados no decurso das várias secções de capítulo apresentadas. Indexados, os diversos esquemas apresentam-se como ferramentas visuais, não unidirecionais, que pretendem colocar em diálogo e em contacto diferentes aproximações e perspetivas face à dinâmica relacional inerente à elaboração e concretização de projetos autorais, no âmbito de atividades criativas.

# Atividade Projetual

## LÓGICA INTERNA[8]

Na exacerbada corrida contemporânea, a formulação e efetivação de projetos tem vindo a evidenciar-se, na perspetiva de Boris Groys (n.1947), como um dos principais mediadores das inter-relações e atividades sócio--humanas (2007, p. 142). Desde a política, ao sector económico ou à dinâmica cultural, a elaboração e o desenvolvimento de propostas concretas tem vindo a caraterizar-se como uma das mais incontornáveis etapas de um processo laboratorial. A convicção de que uma ausência de planos e/ou projetos vindouros conduz o ser humano a uma sensação de incerteza e divagação instável, dependentes da volatilidade dos acontecimentos, impulsiona em certa medida o atual ênfase na conjuntura projetual (2007, p. 142). Apresentando-se como um enunciado que propõe um futuro novo, interessante e/ou promissor no contexto vivencial onde se inscreve, um projeto consiste num compromisso e num esforço operativo do seu autor em concretizar um conjunto de propostas previamente delineadas. Por outras palavras, um projeto pressupõe um desígnio metodológico que, sendo simultaneamente viável e ousado, procura alterar e/ou afetar o curso geral dos acontecimentos (Groys, 2007, p. 143).

Tomando como princípio uma simples suposição ou uma subtil ponderação, um projeto transforma-se, assim, numa *realidade*[9] hipotética a partir do momento que começa a guiar o percurso operativo do seu promotor. Para José Antonio Marina (n.1939), a capacidade intelectual do ser humano leva-o a inventar distintas possibilidades de futuro[10]; o projeto

[8] Nas palavras de Cláudia Amandi (n.1968), a *lógica* "valoriza *a organização e planeamento*, instruindo uma (…) acção com o objetivo de *viabilizar a implementação de um programa*" (Amandi, 2010a, p. 311). Relacionando-se com o pressuposto inerente de organizar e definir uma "determinada operação ou raciocínio" (Amandi, 2010a, p. 311), a *lógica* prescreve, assim, aquele que é o princípio operativo de um projeto.

[9] José Antonio Mariana usa o termo 'irrealidade' para se dirigir às diferentes possibilidades que um indivíduo pondera e discorre para o seu futuro (1993, p. 149). Neste contexto, emprega-se o termo 'realidade' para descrever uma opção que já foi eleita.

[10] Nas palavras do autor, distintos *anteprojetos*, que apenas se convertem em *projetos* quando promulgados e aceites como programas vigentes (Marina, 1993, p. 159).

é a hipótese elegia: aquela a que se impõe uma ordem de marcha (Marina, 1993, p. 159). Segundo o autor, "não há projetos desligados da ação"[11] (Marina, 1993, p. 159), uma vez que – consoante Boris Groys – cada proposta operativa assenta na expectativa e na convicção inerente de se vir a ressincronizar com o fluxo geral dos acontecimentos (2007, pp. 143–144). Um projeto é, assim, um evento especulativo ao qual o seu autor alicerça uma vigorosa intenção que passa a influenciar e a reorganizar paulatinamente toda a sua conduta operativa subjacente ao panorama metodológico (Marina, 1993, p. 150). Nas palavras de José Antonio Marina, "há um momento inevitável em que o sujeito determina a que força [deverá entregar] o controlo do seu comportamento"[12] (1993, p. 150). O projeto é essa firmeza elegida, porque dificilmente a decisão de escrever um livro, iniciar uma nova sequela, preparar uma exposição, um evento social ou, até mesmo, formular um discurso público pressupõe uma atitude ingénua que descarta as diferentes obrigações e exigências que cada uma das opções impõe. Simultaneamente, quem se compromete a concretizar um projeto reconhece quiçá, à partida, que as demais contingências e imprevisibilidades que reorganizam a vida diária poderão ter um impacto significativo no modo como se processa cada uma das suas propostas. O sujeito dirige, assim, o seu comportamento em direção ao horizonte sublime projetado, submetendo-se tanto às suas exigências especulativas quanto às imposições do contexto envolvente. Dito isto, o processo de realização de um projeto metamorfoseia-se num tabuleiro de jogo, num campo batalha, que ao suscitar diferentes operações mentais (Marina, 1993, p. 150) obriga o seu autor a tomar um conjunto de deliberações e ações concretas que vão emergindo, no teatro de operações, como os principais ativistas do panorama metodológico.

No fundo cada proposta projetual é um aglomerado de informações, que devidamente subentendidas pelo sujeito impulsionam a sua ação,

[11] Versão consultada: "no hay proyectos desligados de la acción" (Marina, 1993, p. 159).
[12] Versão consultada: "hay un ineludible momento en que el sujeto determina a qué fuerza entregará el control del comportamiento" (Marina, 1993, p. 150).

sendo capaz de a ativar e dirigir consecutivamente através de uma *meta*[13] (Marina, 1993, p. 159). Mesmo quando os objetivos se inscrevem num lugar remoto e pouco específico, a implementação de um programa permite – ainda que com algumas reservas ou desfasamentos – reconduzir a conduta operativa do seu autor em direção a um determinado fim (Marina, 1993, p. 152).

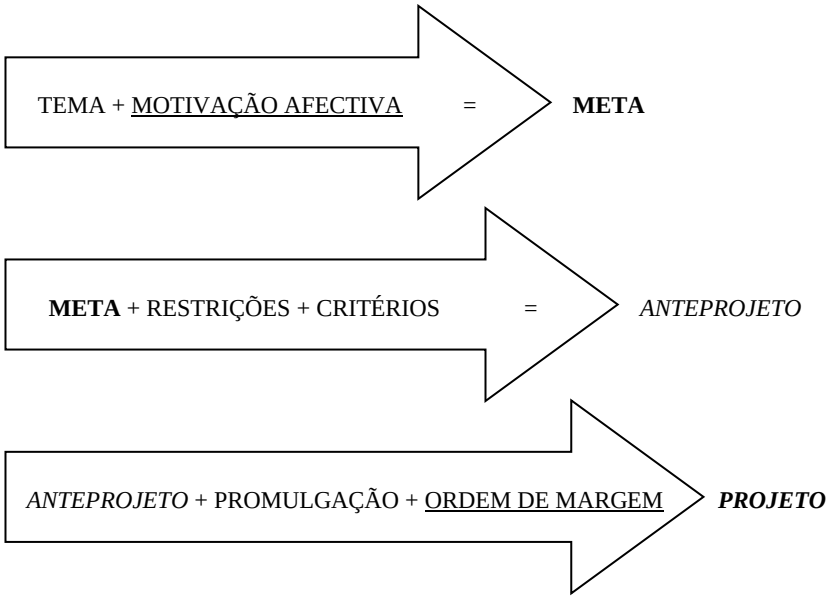
Ainda assim, numa analogia com o planeamento assertivo e organizado de grandes edificações, Cláudia Amandi refere que um *projeto* deve ser capaz de sintetizar e agrupar um conjunto de referências, elementos e indicações processuais que, pela lógica, auxiliem o seu promotor a contornar as demais reservas objetivas e subjetivas que possam surgir (Amandi, 2010a, p. 311). Tal como um mapa orienta o curso de uma viagem por meio de um território pouco familiar, também um projeto deve fornecer limites, pontes e critérios capazes de guiar o percurso operativo do seu autor, mesmo quando este se embate com a necessidade de fazer cedências, desvios e/ou reajustes contínuos a fim de chegar ao tão desejado destino. Isto porque, embora os objetivos se afigurem como incertos ou dúbios, a implementação de um programa requer necessariamente a definição e sistematização de um conjunto de tarefas tangíveis e favoráveis (Amandi, 2010a, p. 311).

Por isso, enquanto estratégia operativa, um projeto deve apresentar-se, em primeira instância suficientemente atrativo e aliciante aos olhos do seu promotor, uma vez que qualquer ocorrência ou conduta é, antes de mais, impulsionada por um *desejo de atuar* (Marina, 1993, p. 159). Por outras palavras, a capacidade de projetar um horizonte com objetivos concretos provém sobretudo de uma vontade de agir ou de uma *necessidade* que, segundo Gilles Deleuze (1925-1995), incita o autor a envolver-se numa determinada tarefa e/ou percurso criativo (1999, p. 3).

[13] Segundo Marina, qualquer projeto é composto por uma 'meta', por um objetivo antecipado pelo sujeito, que expressa o fim, ainda que difuso, que pretende atingir com o seu desempenho (1993, p. 154).

# ETAPAS DE UM PROJETO

JOSÉ ANTONIO MARINA




**Esquema 1:** *Etapas de um Projeto*, José Antonio Marina (1993). Esquema realizado e divulgado pela Professora Aurora Alcaide Ramirez no contexto da UC "Proyectos Pictóricos", no âmbito da Licenciatura em *Bellas Artes* na *Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia* (instituição onde se realizou parte desta investigação de doutoramento). Fonte: própria autora, disponibilizado a 14 de outubro de 2021.

Ao elencar as várias dinâmicas de um projeto, José Antonio Marina (1993) vai referindo determinadas figuras/componentes que, no seu ponto de vista, constituem o programa operativo de um autor. São elas: a *meta/*[ideia] (o objetivo antecipado pelo sujeito como fim a concretizar); o *tema* (uma dimensão afetiva que impulsiona o autor para a ação); os *padrões de pesquisa* (indicações que permitem o sujeito agrupar as informações necessárias para definir os seus planos, métodos e operações, tendo em vista os seus objetivos); os *motivos* (as razões que o levam a atuar); o *sentimento* (o entusiasmo emocional que confirma a pertinência do assunto/tarefa em causa); as *restrições* (as condições contidas implícita ou explicitamente no projeto que delimitam o campo de ação do sujeito ao mesmo tempo que permitem excluir grandes massas de possibilidades); e os *critérios* (o sistema de preferências do autor, que lhe permite comparar e avaliar as suas demais propostas no âmbito projetual).

Elencadas, estas várias dimensões permitem analisar e ponderar algumas das dinâmicas subjetivas implícitas na efetivação de um projeto pessoal.

# Realização Pessoal

## PRINCÍPIO DA MOTIVAÇÃO INTRÍNSECA

No campo da Psicologia Social da Criatividade, Teresa Amabile (n.1950) refere-se à *necessidade* (Deleuze, 1999, p. 3) e ao *interesse pessoal* que impulsiona um autor a desenvolver um projeto, como a *motivação* que precede particularmente cada modo de agir. Sucintamente, a *motivação* corresponde ao conjunto de causas e/ou fenómenos que incitam o sujeito a comprometer-se ativamente numa dada conduta operativa. Conectada com o seu esquema emocional e sentimental, a *motivação* permite ao indivíduo reconhecer e/ou inventar motivos para atuar (Marina, 1993, p. 159). Segundo Teresa Amabile, a *motivação* pode assumir fundamentalmente dois princípios distintos, que determinam imprevisivelmente o empenho com que sujeito abraça o programa projetual: a saber um vínculo *intrínseco*, por um lado, e *extrínseco*, por outro (Amabile, 2018; Amabile & Pillemer, 2012). Quando impulsionado por uma razão *extrínseca*, o indivíduo lança-se para a ação, tendo em vista exigências ou requisitos externos sugeridos pelo contexto social onde se inscreve (e.g., aprovação institucional; entre outras.). Contrariamente, quando opta por se envolver numa tarefa pelo simples reconhecimento do valor acrescido que a atividade em si lhe pode vir a proporcionar, o sujeito implica-se intrinsecamente na ação (e.g., realização pessoal; desafio autoral; etc.). A *motivação intrínseca* refere-se assim, muitas das vezes, a intenções e interesses meramente contingentes e particulares ao próprio indivíduo; ao passo que a *motivação extrínseca* parte de uma fonte externa que procura de forma *à priori*, canalizar um impulso que, sendo suficientemente persuasivo, consiga promover, garantir e/ou impor um compromisso ativo do sujeito na realização das tarefas em causa (e.g., recompensa monetária; aplicação de sanções; atribuição de um parecer negativo; etc.) (Amabile & Pillemer, 2012, p. 9).

Tanto a *motivação extrínseca* como a *motivação intrínseca* implicam o sujeito na ação. A diferença inscreve-se na maneira como o indivíduo se compromete na concretização e no desenvolvimento de cada proposta operativa[14]. Ainda assim, as múltiplas contingências que regem a vida quotidiana comprometem uma dissociação entre as diferentes predisposições motivacionais que determinam o envolvimento, mais ou menos ativo, do sujeito na realização das suas propostas (Amabile & Pillemer, 2012, p. 5). Ao longo de qualquer compromisso projetual, torna-se, por certo, difícil o sujeito manter-se – independentemente das circunstâncias – psicologicamente estável e persistente durante todas e quaisquer etapas metodológicas. Ocorrências de maior e/ou menor entusiamo dão conta das diversas condutas, decisões e intenções que prescrevem o percurso projetual. Não será, por isso, insólito o desânimo começar a dar conta de uma atividade criativa se não se verificarem de tempos a tempos momentos de algum sucesso e/ou progressão assertiva (Csikszentmihalyi, 1996, p. 122). A *motivação* (intrínseca ou extrínseca) vai acompanhando, assim, aqueles que são os desafios idiossincráticos e contextuais que um projeto, mais ou menos autoral, vai evidenciando ao longo do seu processo de realização. Um *estado motivacional* pode, deste modo, mudar de *intrínseco* para *extrínseco*, da mesma forma que admiravelmente uma atividade com princípios *extrínsecos* pode começar a empreender uma *motivação intrínseca*; basta que o indivíduo passe a reconhecer a tarefa como parte integrante dos seus interesses intrapessoais. Neste sentido, torna-se pertinente reforçar o posicionamento de Joseph Beuys (1921-1986) quando afirma que a *motivação*, no âmbito da criação artística, requer *vontade* e *exigência* (Loureiro, 2017, p. 131), a fim de se fazerem cumprir os desígnios e as intenções objetivadas. De acordo com Mihaly Csikszentmihalyi (1934-2001), o *interesse pessoal* de quem se

[14] Em 1983, Teresa Amabile articula a *Hipótese da Motivação Intrínseca da Criatividade* sugerindo que um "estado intrinsecamente motivado é propício à criatividade" (2012, p. 9), enquanto um estado extrinsecamente motivado pode ser prejudicial se não implicar sinergicamente a motivação intrínseca (2012, pp. 9–11). Em 1996, a terminologia *Hipótese da Motivação Intrínseca da Criatividade* (IMHC) é alterada para *Princípio da Motivação Intrínseca da Criatividade* (IMPC), devido ao exponencial apoio empírico, que se começa a denotar relativamente ao papel crucial que a motivação intrínseca exerce no âmbito da criatividade em diferentes contextos e grupos de estudo (Amabile & Pillemer, 2012, p. 11).

encarrega de um programa projetual deve inscrever-se na própria atividade em si (e.g., nos seus processos de descoberta e aprendizagem; etc.), sob a intenção de a mesma se vir a revelar singularmente gratificante para o indivíduo. Ou seja, deve associar-se a uma *perseverança autoral*, de modo a que não se torne dependente de uma qualquer retribuição externa, misteriosa e inefável que possa vir a surgir, ou não, durante o percurso projetual (Csikszentmihalyi, 1996, p. 122).

Em suma, a *motivação intrínseca* reivindica uma *determinação* e *resiliência pessoal*, que apesar das contingências socioambientais, assume uma capacidade intrapessoal de se ir renovando subsequentemente através das múltiplas dinâmicas idiossincráticas que própria atividade em si vai denunciando (Chemi, 2014, p. 136) . Em 2010, Dong Liu, Xiao-Ping Chen e Xin Yao introduzem, a fim de especificarem esta sinergia entre um exercício de funções (e.g., prática projetual) e a *motivação intrínseca*, o conceito de *paixão harmoniosa*[15]. Apresentando-se como uma forte e estável condição da *motivação intrínseca* (Amabile & Pillemer, 2012, p. 13), a *paixão harmoniosa* corresponde à internalização autónoma, por parte do sujeito, de uma atividade laboratorial como parte integrante da sua *identidade pessoal*. Isto é, o indivíduo passa a identificar, a partir de um determinado momento, a atividade como uma veracidade constitutiva do seu próprio 'ser'; por outras palavras, passa a reconhecê-la como 'sua'[16] (e.g., "eu como artista").

De facto, se um indivíduo "depende da *motivação* para o desenvolvimento de um projeto" (Loureiro, 2017, p. 133), então a sua predisposição motivacional irá compreender, de forma correlacional, os seus *interesses pessoais*: aqueles "que compõem a sua própria definição identitária" (Loureiro, 2017, p. 133). Numa abordagem à *identidade*, William James (1842-1910) afirma que o "eu" empírico (o sujeito) é constituído por tudo aquilo com o qual estabelece um princípio de relação (Hermans, 2001, p. 244) (e.g., os seus gostos pessoais, o seu atelier, os seus

[15] Versão consultada: "Harmonious Passion" (Liu et al., 2010).
[16] Perspetiva alicerçada às conceções de identidade – *self* – de William James (1890) que propôs um processo de autoconhecimento do 'eu', a partir de um reconhecimento dos aspetos empíricos que o indivíduo intitulasse como 'seus' (Hermans, 2001, pp. 244–245). Esta perspetiva será, posteriormente, retomada na secção de capítulo **Processos Dialógicos: Extensões discursivas do 'eu'**.

interesses, etc.). É caso para dizer, que cada *sistema de preferências*[17] influencia, assim, a *motivação pessoal* e a *estratégia operativa* de um projeto, uma vez que, associados, ambos interferem na construção identitária e na *identificação*[18], quer emocional quer intelectual, do seu autor. Nas palavras de José Antonio Marina, um projeto é "um evento biográfico"[19] (Marina, 1993, p. 165), uma vez que se exprime e formula necessariamente a partir de uma projeção e expansão do campo da subjetividade do seu autor. A dimensão identitária está, por isso, também no cerne da projeção e da efetivação de propostas artísticas diferenciais e, consequentemente, autorais.

[17] O sistema de preferências encontra-se relacionado com o *gosto* e uma intensão de *discurso*: termos usados por Domingos Loureiro (2017) no âmbito do seu *Modelo de Autoimposição* (Esquema 4, página 69). De acordo com o autor, o *discurso* refere-se àquilo que o sujeito tenciona 'comunicar' com a efetivação do seu projeto, desempenhando "uma função essencial no modo como se intensifica a *motivação*, já que é frequente que esta esteja associada a uma ideia que se tenciona transmitir ou propor para reflexão" (Loureiro, 2017, p. 133) (e.g., *meta*).
[18] Conceito introduzido por Stuart Hall (2008) e abordado na secção de capítulo **Identidade Pessoal**.
[19] Versão consultada: "un acontecimiento biográfico" (Marina, 1993, p. 165)

# COMPONENTES DA PERFORMANCE CRIATIVA

TERESA AMABILE

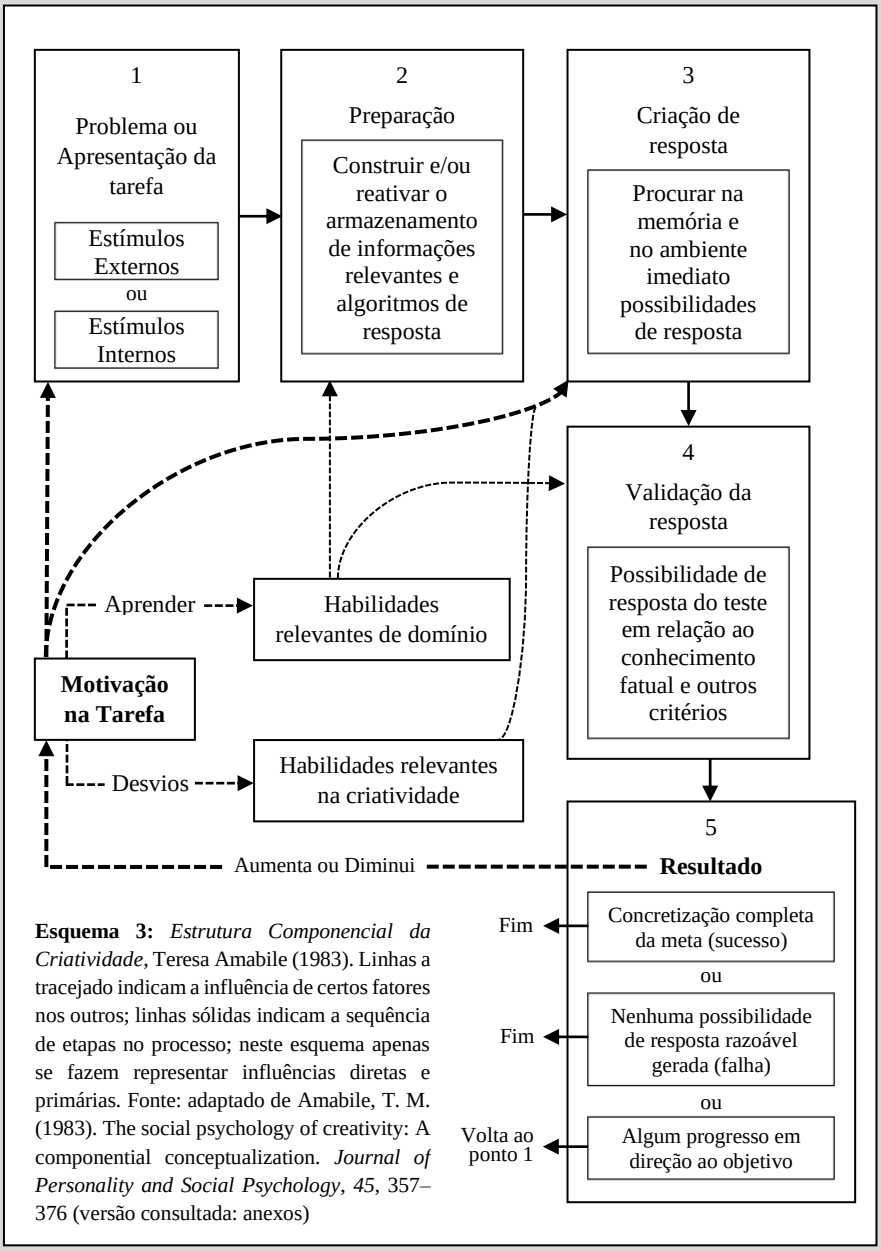
| 1<br>**Habilidades Relevantes de Domínio** | 2<br>**Habilidades Criativas Relevantes** | 3<br>**Tarefa Motivadora** |
|---|---|---|
| **Inclui:**<br>- Conhecimento sobre o domínio;<br>- Habilidades técnicas necessárias;<br>- Domínio relevante especial, 'talento'.<br>**Depende de:**<br>- Habilidades cognitivas inatas;<br>- Habilidades percetivas e motoras inatas;<br>- Educação formal e informal. | **Inclui:**<br>- Estilo cognitivo adequado;<br>- Conhecimento heurístico implícito ou explícito para gerar novas ideias;<br>- Estilo de trabalho propício;<br>**Depende de:**<br>- Treino;<br>- Experiência na elaboração de ideias;<br>- Características de personalidade; | **Inclui:**<br>- Atitudes direcionadas à tarefa;<br>- Perceção da própria motivação para se empreender na tarefa;<br>**Depende de:**<br>- Nível inicial de motivação intrínseca para a tarefa;<br>- Presença ou ausência de restrições externas no ambiente social;<br>- Habilidade cognitiva individual para minimizar as restrições externas. |

**Esquema 2:** *Componentes da performance criativa*, Teresa Amabile (1983). Fonte: adaptado de Amabile, T. M. (1983). The social psychology of creativity: A componential conceptualization. *Journal of Personality and Social Psychology*, *45*, 357–376.

No âmbito de uma Psicologia Social para a Criatividade, Teresa Amabile (1983) define três componentes individuais decisivas na efetivação de resultados e/ou respostas criativas no seio de uma proposta projetual. São elas: as *habilidades relevantes de domínio* (ou seja, um conjunto de capacidades relevantes para o campo onde atua o sujeito); *habilidades criativas relevantes* (a capacidade do indivíduo se adaptar a diferentes exigências contextuais através de um pensamento divergente); e a *motivação* que impulsiona a tarefa em causa.

# ESTRUTURA COMPONENCIAL DA CRIATIVIDADE

TERESA AMABILE




**Esquema 3:** *Estrutura Componencial da Criatividade*, Teresa Amabile (1983). Linhas a tracejado indicam a influência de certos fatores nos outros; linhas sólidas indicam a sequência de etapas no processo; neste esquema apenas se fazem representar influências diretas e primárias. Fonte: adaptado de Amabile, T. M. (1983). The social psychology of creativity: A componential conceptualization. *Journal of Personality and Social Psychology*, *45*, 357–376 (versão consultada: anexos)

Identificando, ainda, cinco etapas de um processo de resolução de problemas, nas quais interagem as três *Componentes da Performance Criativa*, Teresa Amabile (1986) apresenta uma *Estrutura Componencial da Criatividade*. Apesar das várias relações e hipotéticas possibilidades que a estrutura em causa enuncia, no âmbito conclusivo de um projeto, é de reforçar a possibilidade de uma atividade laboratorial vir a promover uma renovação da *motivação* autoral por meio dos resultados que impulsiona.

# Projeto Artístico

## IDENTIDADE E *IDENTIFICAÇÃO*

No âmbito da criação artística contemporânea, Domingos Loureiro (n.1977) e Liliana Meira (n.1977) defendem uma contígua relação entre o desenvolvimento de um *projeto artístico autoral* e a *identidade pessoal* de quem o leva a cabo (2020, p. 361). O desenvolvimento de uma *proposta criativa* tende a acompanhar – segundo os autores – a construção identitária do seu promotor de forma intrínseca e correlacional (2020, p. 357).

Apesar da prossecução viável de projetos de cariz autoral se filiar, cada vez mais, a uma aprovação favorável do meio e/ou a um período circunscrito de execução, a fim de colmatar a subsistência pessoal do seu autor (e.g., apoio financeiro, urgência em lançar uma publicação, etc.) (Groys, 2007, p. 144), cada realidade projetual – quando movida intrinsecamente – contempla, ainda que tacitamente, aspetos de carácter e índole identitário, como o impulso motivacional, a sensibilidade, a necessidade de criar e/ou o gosto pessoal (Loureiro & Meira, 2020, p. 356). É certo, que ao sujeitar-se a um escrutínio do meio cada autor irá procurar estabelecer uma relação e um enquadramento com as expectativas e as exigências contextuais que cada entidade que financia o projeto reclama. Ainda assim, Domingos Loureiro considera que a estrutura idiossincrática de um *projeto artístico* se relaciona, atualmente, mais com a realidade e a subjetividade de cada autor do que com fatores externos e/ou paradigmas impessoais (2017, p. 133).

Não será de todo imprudente assumir que o *contexto* contamina e influencia a estrutura e a dinâmica operativa de um projeto, mas fá-lo através do crivo pessoal e particular de cada autor. Cada proposta artística reflete, assim, no momento da sua concretização, um posicionamento singular, particular e autoral face a um determinado aspeto ou amplitude vivencial (Marina, 1993, pp. 165–166) – seja ela de cariz histórico, social ou metafísico. Dito isto, na perspetiva de Tatiana Chemi:

> *O primeiro nível de preparação para o ato criativo começa com o desenvolvimento individual durante a vida inteira do artista, ligado à aprendizagem e à identidade, e definido numa determinada cultura*[20] (Chemi, 2014, p. 88).

Enquanto atividade, a criação artística relaciona-se com a realidade circunstancial de cada autor, impulsionando-se a partir de um entendimento pessoal sobre as suas demais experiências e oscilando, consecutivamente, mediante as várias previsões e imprevisibilidades que dinamizam a sua vida quotidiana, social e particular. É caso para dizer que o *projeto artístico* e a *construção identitária* partilham elementos-chave que não se circunscrevem apenas a um intervalo isolado de tempo, mas que acompanham toda a experiência vivencial do artista, cruzando aspetos de natureza conceptual e prática da sua obra com fenómenos sociais e particulares do seu quotidiano (Loureiro & Meira, 2020, p. 356). Além disso, a criação artística prescreve intrinsecamente um *esquema sentimental*, que é no fundo não mais do "que um bloco integrado de informações, valorizações estéticas, peculiaridades psicológicas, reflexões teóricas, desejos, manias, raciocínios, devaneios, [etc.]" (Marina, 1993, p. 166) frutos da experiência e do percurso de *formação* pessoal, profissional e relacional de cada autor.

Sobre a *identidade*, Stuart Hall (1932-2014) propõe-nos uma 'teoria da prática discursiva'[21] (2008, p. 105), abordando a conceção identitária e, por conseguinte, a "*identificação* como uma construção", um processo sempre em aberto, "nunca, completamente [determinado]" (Hall, 2008, p. 106). Para o autor, a identidade e a *identificação* fomentam-se a partir de

[20] Versão consultada: "the very first level of preparation for the creative act starts with individual development throughout the artist's whole life, connected to learning and identity, and defined in a given culture" (Chemi, 2014, p. 88).

[21] Stuart Hall defende uma 'teoria da prática discursiva' em oposição a uma 'teoria do sujeito cognoscente' e a uma perspetiva generalizada sobre a *identidade* que – segundo o autor – tende a abordá-la a partir do reconhecimento de um ponto de origem comum (e.g., da observação de um conjunto de elementos e características partilhados por um grupo de indivíduos ou através da verificação de um mesmo ideal) (2008, p. 106). Esta abordagem pressupõe – de acordo com Stuart Hall – uma aproximação ao 'eu' como um núcleo estável e conservável que, independentemente das circunstâncias, assume sempre durante e qualquer experiência vivencial o mesmo segmento, uno e imutável, como princípio da ação (2008, p. 108). De acordo com um grupo crescente de teóricos e investigadores do campo das ciências sociais, as teorias psicológicas contemporâneas que assentam no carácter individualista e racionalista do 'eu' refletem uma visão etnocêntrica ocidental da personalidade. Em oposição a esta conceção, argumenta-se, a partir de uma perspetiva construtivista, que o 'eu' assume uma conceção dialógica, assente numa interação interpessoal (Hermans et al., 1992).

uma correlação entre sujeitos e práticas relacionais, num processo constantemente dialógico, condicional e inconcluso de articulação, sutura e sobredeterminação das suas demais vicissitudes (Hall, 2008, p. 106). O sujeito é assim convidado, ao longo de toda a sua experiência sensível, a posicionar-se e a reposicionar-se constantemente diante não só aquilo que conhece e reconhece, mas também perante tudo aquilo que vivencia. A *formação* potencia e garante esse reajuste constante (e.g., *caixa de ferramentas*[22]), uma vez que permite ao sujeito eleger e selecionar conscientemente os conteúdos, as matérias e/ou as estratégias que melhor se adaptam às suas intenções projetuais (Loureiro, 2017, p. 132). Como estrutura normativa, a *formação* assume o papel não só de transmitir os processos básicos para viver em sociedade – essenciais para a integração de qualquer sujeito –, como também de divulgar o conhecimento e a matéria pré-existentes num determinado campo ou área de atuação[23] (Loureiro, 2017, p. 132), garantindo um engajamento intrínseco e correlacional entre o individuo, o seu desenvolvimento pessoal, a criação artística, a herança cultural e o contexto social. Nisto, a *aprendizagem* e a construção identitária incrementam-se mutuamente numa relação constante com as particularidades do meio e do *contexto*, reagindo e reposicionando-se perante as demais amplitudes, estruturas, eventos e/ou cenários especulativos que possam ocorrer no dia-a-dia.

No entanto, este reposicionamento – identitário e projetual – pressupõe uma simulação de fronteiras consecutivamente moldáveis, que se vão adaptando e reajustando, não só perante aquilo que o indivíduo reconhece como 'seu', mas também a partir de tudo aquilo "que é [facultativamente] deixado de fora – [ou seja] o exterior que a constitui" (Hall, 2008, p. 106). Para Stuart Hall:

[22] A *caixa de ferramentas* diz respeito ao conhecimento e à experiência adquirida, ao longo da vida, por um qualquer indivíduo. Segundo Patricia Stokes, a *caixa de ferramentas* de um especialista, num determinado ramo, integra tanto o conhecimento teórico [relacionado com a memória semântica] como o conhecimento prático [relacionado com a memória processual e o *saber-fazer*] (Stokes, 2014, p. 278).
[23] Recorde-se que o artista – assim como qualquer outro profissional – apenas consegue ser criativo/resolver um problema a partir da sua *caixa de ferramentas* [posicionamento defendido por Patricia Stokes (2014)]. A *formação* permite ampliar e, por conseguinte, consolidar o conhecimento adquiro.

> (…) *a identificação é, ao fim e ao cabo, condicional; ela está* (…) *alojada na contingência. Uma vez assegurada, ela não anulará a diferença. A fusão total entre o "mesmo" e o "outro" que ela sugere é, na verdade, uma fantasia de incorporação* (…) *Como todas as práticas de significação* (…) *ela obedece à lógica do mais-que-um* (…) [que] *envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas* (Hall, 2008, p. 106)

A identidade e a *identificação* operam, neste sentido, por meio da diferença através de uma interação discursiva com o outro, tanto enquanto realidade exterior, como parte integrante e constitutiva dos seus próprios limites (Hall, 2008, p. 106). Partindo das palavras de Domingos Loureiro, importa denotar "que qualquer *escolha* resulta da presença de *opções*, pelo que pressupõe uma existência para além do próprio (…) e, por isso, da presença e interferência do outro, quer forma, quer ideia" (2017, p. 131). As identidades fomentam-se, assim, a partir de um discurso plural constantemente ramificado e diversificado por proposições e/ou estados reflexivos antagónicos que moldam o posicionamento idiossincrático do sujeito (Hall, 2008, pp. 106–109). O outro, como realidade externa, torna-se parte integrante e ativa na dinamização reflexiva do pensamento e da ação performativa. Também, para a poeta e escritora Siri Hustvedt (n.1955), a atividade criativa assenta neste dinamismo sistemático de trocas dialógicas entre o sujeito e a realidade que o circunscreve: ou seja, entre um dentro e um fora[24] que o constitui.

> *O que está dentro e o que está fora do eu? Tudo o que vemos, lemos e experimentamos torna-se parte do nosso mundo interno e a criatividade conecta-se com essa realidade interna, mas não pode designar-se como puramente interna porque também ela é feita do que está fora de nós.*[25] (Hustvedt cit. por Chemi et al., 2014, pp. 62 e 63)

Deste ponto de vista, o sujeito – na sua dimensão identitária e criativa – não se assinala a partir de um núcleo estável e conservável do 'eu', mas

[24] Numa referência ao posicionamento de Stuart Hall quando atesta que "a identificação (…) envolve um trabalho discursivo [que pressupõe] o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, [mais propriamente] a produção de «efeitos de fronteiras»" (2008, p. 106).

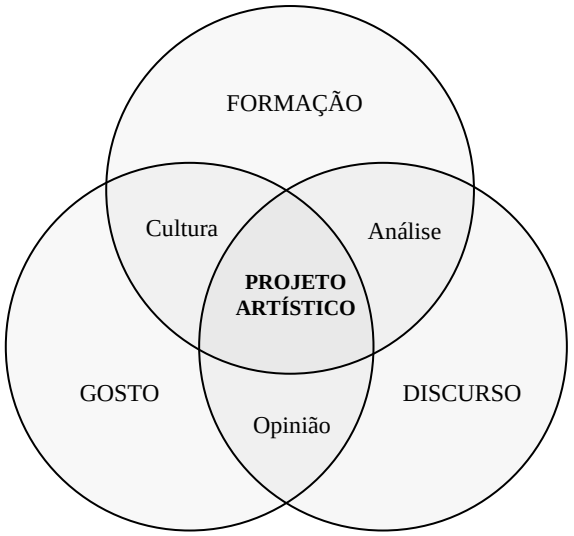
[25] Versão consultada: "What is inside and what is outside of the self? Everything we see, read, and experience becomes part of our inner worlds, and creativity taps into that internal reality, but you can't designate it as purely inside because it is also made of what is outside us". (Hustvedt cit. por Chemi et al., 2014, pp. 62 e 63)

antes a partir de uma pluralidade que aceita um desdobramento das identidades ou de estados de *identificação*, a partir de vários posicionamentos e processos de negociação (Hall, 2008, pp. 108–109). Para Siri Hustvedt, os modos de pensamento, tanto de raciocínio como de narração, potenciam representações linguísticas externas que implicam invariavelmente o outro (2011, p. 189). Também o processo artístico parte de uma abordagem constantemente relacional; a criação autoral não se efetiva num espaço intacto, num 'vazio' imaculado, implica necessariamente um contexto e uma interação dialógica com o outro, nem que seja um "outro imaginário" (Hustvedt cit. por Chemi, 2014, p. 60). Nas palavras da escritora norte-americana, "o artista nunca se encontra sozinho"[26], ainda que opte por estar isolado numa sala a compor, a pintar, a esculpir ou a escrever um livro. Ele acaba por receber – em vários momentos e fases do processo criativo – diferentes pareceres e pontos de vista por parte de personagens e/ou personificações reais que interagem ficcionalmente consigo (Hustvedt cit. por Chemi, 2014, p. 60). Estes vaivéns discursivos acontecem ao nível de uma exteriorização do 'eu' (*self*) a partir de um discurso interno e subjetivo, contudo amplamente polifónico. No âmbito da TSD – 'teoria do self dialógico' –, Hubert Hermans (n.1937) defende esta perspetiva de um 'eu' multivocal, que consegue evocar pela imaginação diferentes personagens e interações (Loureiro & Meira, 2020) que discorrem sobre um determinado problema e/ou situação quotidiana.

[26] Versão consultada: "The artist is never alone." (Hustvedt cit. por Chemi et al., 2014, p. 60).

# MODELO DE AUTO-IMPOSIÇÃO

DOMINGOS LOUREIRO




**Esquema 4:** *Modelo de Auto-Imposição*, Domingos Loureiro (2017). Fonte: adaptado de Loureiro, D. (2017). Projeto artístico e identidade pessoal. Em A. Q. Ferreira, *Pensar o Fazer da Pintura—31 teses sobre investigar e criar em pintura* (pp. 128–137). Afrontamento/i2ADS.

No âmbito do *projeto artístico* autoral Domingos Loureiro (2017) cria um *modelo de auto-imposição* assente em três aspetos proeminentes no percurso identitário de cada indivíduo. São eles: a *formação* (como uma estrutura normativa que promove a transmissão de conhecimento e a divulgação de regras, esquemas e conteúdos gerados pelo campo operativo onde se insere o sujeito); o *gosto* (a componente emocional que *reage* à formação ou atua pela afeção, assumindo, muitas das vezes, um carácter instantâneo e imperioso); e o *discurso* (a informação que o indivíduo tenciona comunicar, expressar e propor para reflexão no âmbito das suas propostas).

Interrelacionados estes aspetos elencam, por sua vez, outras três dimensões da atividade projetual: a *cultura* (como o resultado que se vai consolidando entre a *formação* e o *gosto* pessoal); a *análise* (como processo de reflexão entre a estrutura histórica de um campo e o modo como o indivíduo se posiciona em relação a ele); e a *opinião* (o juízo pessoal do artista ou do jovem estudante perante aquelas que são as suas intensões projetuais, os seus gostos pessoais e os resultados obtidos).

# Processos Dialógicos

## EXTENSÕES DISCURSIVAS DO 'EU'

Numa aproximação a alguns dos pressupostos lançados por William James (1842-1910) – particularmente à sua definição estendida do *self* ao ambiente que o rodeia e integra – e por Mikhail Bakhtin (1895-1975) – à sua metáfora polifónica aos romances de Fiódor Dostoiévski (1821-1881) – Hubert Hermans propõe, no âmbito das Ciências Sociais, a 'teoria do self dialógico' apresentando o 'eu' – o indivíduo (*self*) – em termos de uma multiplicidade de posições relativamente dinâmicas e autónomas entre si (Hermans, 2001, p. 243). De acordo com a TSD, ao fomentar imaginativamente uma estrutura narrativa, o 'eu' vai elencando diversas personagens e estados subjetivos através de uma série de *I-Positions* com diferentes relações de domínio e escrutínio entre si (Hermans et al., 1992). A imaginação vai assegurando estas interações multivocais entre as mais variadas posturas heterogéneas que o sujeito vai convocando para um diálogo polifónico, por meio de signos e pontos de vista elencados sucessivamente através de uma voz interior (Hermans, 2001, p. 250; Loureiro & Meira, 2020, p. 362).

Mikhail Bakhtin evoca esta combinação contrapontística de múltiplas vozes para a poética literária de Fiodor Dostoiévski (1999, p. 223). Para o filósofo, as narrativas do autor não pressupõem a presença ubíqua de um escritor/narrador que determina e redige invariavelmente o rumo da história, mas antes múltiplos visionários e pensadores que vestem a pele de personagens fictícias que interagem de forma autónoma e independente entre si (Bakhtin, 2013, p. 5). De acordo com Bakhtin, a narratividade de Dostoiévski é mediada sucessivamente por réplicas de diálogos internos que interrompem, intersectam ou consentem o diálogo corrente dos seus heróis. Sistematicamente, "uma soma específica de ideias, pensamentos e palavras é passada por diversas vozes não

misturadas, que soam todas [elas] diferentes"[27] (Bakhtin, 1999, p. 278). O objetivo de Dostoiévski não passa, segundo Bakhtin, por expor um aglomerado total de ideias, como algo neutro, idêntico e próprio da sua natureza – identidade –, mas antes ressaltar os múltiplos posicionamentos que diferentes vozes podem assumir perante um determinado tema/motivo (Bakhtin, 1999, p. 279). Para Bakhtin, a noção de diálogo abre a possibilidade de diferenciar o mundo interior de um mesmo indivíduo na forma de uma relação interpessoal (Hermans, 2001, p. 245).

Segundo Siri Hustvedt "ter um narrador – externo e sonoro ou interno e silencioso" (2011, p. 193) – permite ao sujeito não só distanciar-se de uma sensação de isolamento – implícita muitas das vezes no processo de execução de um projeto[28] – como também lhe permite uma aproximação e um contacto direto com a alteridade[29], com o outro enquanto realidade externa e diferencial que ocupa um lugar num *self* multivocal. De acordo com William James, o 'eu' e o 'outro' não se excluem mutuamente como entidades separadas (eu *versus* outro[30]), fomentam-se antes a partir de uma relação interdependente e correlacional de trocas dialógicas (Hermans, 2001, p. 245). Na sua perspetiva, o 'eu' enquanto auto-conhecedor de si mesmo estende-se ao meio ambiente e a tudo aquilo que o rodeia a partir de um sentido de continuidade[31], distinção[32] e volição[33]. A partir de um princípio unificador e particular, o *self* contempla e integra os elementos empíricos com os quais estabelece, em determinado momento, um princípio de relação e um sentido de pertença no âmbito da sua

[27] Versão consultada: "Everywhere a specific sum total of ideas, thoughts, and words is passed through several unmerged voices, sounding differently in each" (Bakhtin, 1999, p. 278).
[28] Ideia defendida por Boris Groys no seu ensaio "A solidão do Projeto" (2007).
[29] De acordo com a autora, ao assentar na linguagem, a narração – ainda que fictícia – pressupõe consecutivamente uma representação do 'eu' (Hustvedt, 2011, p. 193) e, por conseguinte, a presença de um 'outro'.
[30] O *self* estendido pode ser contrastado com o *self* cartesiano, que se baseia numa conceção dualista, não apenas entre *self* e corpo, mas também entre *self* e outro (Hermans, 2001, p. 245).
[31] Identificada como uma das três características do 'eu', a *continuidade* é caracterizada, segundo William James, por uma auto consciencialização da identidade pessoal do 'eu', como uma forma de *identificação* prolongada, através de um sentido de "mesmice ao longo do tempo" (Hermans, 2001, p. 244).
[32] Uma outra característica que decorre da natureza subjetiva do eu-como-conhecedor de si mesmo, segundo William James, é o sentimento e a sensação de distinção e diferenciação perante o outro (Hermans, 2001, p. 244).
[33] Finalmente, a terceira característica (ver notas anteriores) decorre de um senso de volição pessoal que se reflete na apropriação ou na rejeição, por parte do individuo, de pensamentos e ideias por parte das quais ele se afirma "como um processador ativo da experiência" (Hermans, 2001, p. 244).

experiência vivencial (Hermans, 2001, p. 245). Este sentido de apropriação envolve não só, segundo William James, o corpo e as capacidades psíquicas e motoras do indivíduo, como também os seus bens materiais (e.g., casa, roupas, meios de transporte, etc.), a sua condição laboral (e.g., "eu como artista") e as suas relações familiares (e.g., "a minha esposa", "os meus filhos", etc.) e sociais (e.g., "o meu médico", "os meus vizinhos", etc.) (Hermans, 2001, p. 244).

Para Siri Hustvedt, a criatividade resulta também deste processo orgânico, quase vivo, de inter-relação e interdependência entre o contexto e a realidade sensível à sua volta:

> *Quando me sento numa cadeira e olho para o céu no jardim, o meu narrador interno, o discurso interior que me acompanha no meu dia-a-dia, irá continuar a comentar, mas quando estou ativamente a jardinar, quando* (…) *tiro as ervas daninhas e podo, o narrador para de falar. Pode ser a minha simples absorção do mundo vivo das plantas. Eu sei que, se houver flores cortadas numa sala, os meus olhos vão diretamente para as flores.*[34] (Hustvedt cit. por Chemi et al., 2014, pp. 61 e 62)

A criação artística assenta, assim, numa 'soma específica de ideias, pensamentos e palavras'[35] que passam sucessivamente pelo crivo pessoal do seu autor, a partir das múltiplas vozes e dos diversos posicionamentos discursivos que a atividade autoral vai convocando. Neste sentido, o *self* dialógico é também ele 'social', uma vez que as várias vozes e protagonistas que ocupam um lugar no 'eu' multivocal, tanto podem aludir ao mundo interior de cada indivíduo (e.g., entre registos e facetas pessoais), como reportar a elementos e fatores extrínsecos, próprios da realidade experiencial, ou evocar pessoas com as quais o indivíduo estabeleceu, em algum momento, um princípio de relação (ex.: 'o meu amigo' ou 'inimigo') (Hermans, 2001, p. 250).

[34] Versão consultada: "When I sit on a chair and look at the sky in the garden, my internal narrator, the inner speech that accompanies me in my daily life, will continue to comment, but when I am actively gardening, when I (…) weed and prune, the narrator ceases to speak. It may be my simple absorption in the living world of plants. I know that if there are cut flowers in a room, my eyes go directly to the blooms." (Hustvedt cit. por Chemi et al., 2014, pp. 61 e 62).

[35] Expressão anteriormente citada: "(…) a specific sum total of ideas, thoughts, and words is passed through several unmerged voices" (Bakhtin, 1999, p. 278).

Ora, para Mihaly Csikszentmihalyi a sustentabilidade progressiva de um trabalho criativo autoral provém, sobretudo, de uma capacidade de autojulgamento e reapreciação dos resultados obtidos, a partir de um reconhecimento e internalização dos critérios que compõem o campo de ação onde se movimenta o sujeito (1996, p. 116). É também a partir dos critérios internalizados pelo indivíduo, por intermédio da formação e/ou das relações sociais, que se estrutura e fomenta o *self* dialógico e a possibilidade do 'eu' exteriorizar diferentes pontos de vista sobre o que realizou ou está a realizar no âmbito da sua prática artística.

Não obstante, pensamentos e ou sentimentos divergentes, como estados motivacionais antagónicos, condicionam, muitas das vezes, a polifonia dialógica que se vai plasmando ao longo de um desenvolvimento projetual. Não será por certo difícil, surgirem momentos de desanimo e dubiedade mediante as várias etapas do processo criativo[36]. Nem sempre o caminho se redige de forma clara e reluzente, por vezes, assume o estado errático de um percurso penoso, cerrado e enublado. Mas é a partir das pequenas conquistas e/ou obstáculos, que o 'eu' se vai reposicionando perante o processo criativo, testando novas possibilidades e/ou pequenos reajustes ao plano projetual. O projeto funciona assim como uma ponte ou um mapa[37] que auxilia o artista não só a manter o foco e um compromisso autoral persistente ao longo do percurso, como também lhe permite que outras dubiedades, curiosidades ou divagações não coloquem em causa a exequibilidade daquilo que estritamente intenta. Posto isto, um projeto fomentado a partir de indicações e estratégias metodológicas parece certificar-se com um recurso primário, que permite ao artista equacionar e trespassar o conjunto de impasses incongruentes que, muitas das vezes, adiam o seu envolvimento com o fazer. Ao determinar a implementação regular de um conjunto de regras e indicações processuais o *self* assume, numa comunicação dialogada entre *I-Positions*, uma meta-posição

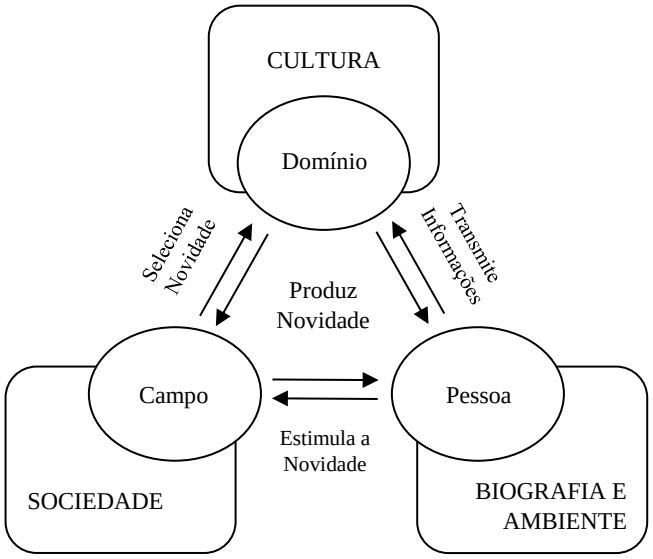
[36] Perspetiva abordada anteriormente na segunda secção de capítulo **Realização Pessoal: Princípio da Motivação Intrínseca**.
[37] Analogia realizada pela artista plástica Claúdia Amandi – referenciada na primeira secção de capítulo **Atividade Projetual: Lógica Interna**.

(Loureiro & Meira, 2020), que com maior proeminência, condiciona o percurso criativo numa dada direção.

José Antonio Marina refere, antes de mais, que a tarefa criativa assenta numa "hábil gestão das restrições" (Marina, 1993, p. 164). Apesar de um projeto estar consecutivamente sujeito à realidade envolvente e aos condicionamentos impostos pelo contexto, sejam eles de ordem física ou social (e.g., restrições de espaço, tempo ou género, resistência dos materiais, possibilidade ou não de financiamento, etc.), ele implica estruturalmente um conjunto de restrições selecionadas e pré-determinadas livremente pelo seu autor (Marina, 1993, p. 163).

# MODELO SISTÉMICO DA CRIATIVIDADE

MIHALY CSIKSZENTMIHALYI




**Esquema 5:** *Modelo Sistémico da Criatividade*, Mihaly Csikszentmihalyi (1999). Fonte: adaptado de McIntyre, P. (2008). *The Systems Model of Creativity: Analyzing the Distribution of Power in the Studio'*. 4th Art of Record Production International Conference, Lowell, p.2

Mihaly Csikszentmihalyi (1934-2021) propõe um modelo inter-relacional e heliocêntrico da criatividade – em detrimento de uma visão geocêntrica, na qual o individuo está no centro de tudo –, composto por três elementos interativos e dinâmicos entre si onde a pessoa é parte de um sistema de influências mútuas (McIntyre, 2008, p.2). Mihaly Csikszentmihalyi apresenta a *cultura* (como o espaço que contém um conjunto determinado de regras simbólicas), a *pessoa* (que contribui com resultados inovadores e diferenciais para o seu domínio de ação) e o *campo* (o grupo de especialistas que reconhece e valida a inovação apresentada) como os três principais agentes no território da criatividade. As interconexões apresentadas, entre os três elementos centrais, reforçam a causalidade circular que prescreve as várias dinâmicas num processo criativo. Tão pouco um elemento específico se assume como um ponto de partida exclusivo. O movimento dá-se através de *links* dinâmicos, onde cada componente ativa e integra casualmente todo o processo. Cada um dos três componentes – *pessoa*, *campo* e *domínio* – é afetado pelos demais, da mesma forma que cada um em particular condiciona reciprocamente os seus pares. Interativos, os três componentes são assim indispensáveis para a criatividade, uma vez que, por si só, não são suficientes para conduzir a resultados diferenciais (McIntyre, 2008, p.2).

# Regras e Constrangimentos

## LIMITES IN-DISPENSÁVEIS

Entendidas normalmente como uma limitação, porque restringem, condicionam e delimitam a atuação do sujeito numa dada direção, as *regras* e/ou as *leis* aglomeradas num sistema normativo acabam por assegurar a organização social de uma dada comunidade (Loureiro, 2016, p. 31). Apresentando-se, em parte, como processos repressivos e subordinadores, os constrangimentos e as restrições integram também as mais diferenciadas *normas* e *leis* determinantes e essenciais para o dinamismo social da vida quotidiana. Sendo elementos constituintes das mais diversas áreas sociais (e.g., justiça, ensino, saúde, política, cidadania ou religião), as *leis* e as *normas* definem e condicionam as interações humanas, inclusive a reação e/ou a abordagem que cada indivíduo possa ter perante um determinado assunto ou situação (Loureiro, 2016, p. 32). A própria estrutura exclusiva de um campo[38] ou domínio social fixa-se no conjunto de *regras*, que os vários indivíduos, que o integram, aceitam fazer cumprir (e.g., força militar, religião, etc.). No fundo, a vigência particular de determinadas organizações, atividades e/ou operações humanas apenas é possível a partir de uma implementação efetiva dessas mesmas restrições (Lewandowski, 2009, p. 4). O próprio 'património acumulado' [39] (Bourdieu in McIntyre, 2008, p. 3) é reflexo, por exemplo, do conjunto de *constrangimentos* que cada campo/domínio impõem e que são simultaneamente a condição e a contrapartida para a obtenção de um possível espectro de resultados.

[38] Sustentado em Keith Sawyer (n.1960), Phillip McIntyre define o campo como uma rede complexa de indivíduos que se organizam hierarquicamente a partir do seu grau de experiência e conhecimento e que influenciam e determinam o sistema normativo dentro do seu próprio domínio de ação (2008, p. 3)

[39] Numa referência ao conhecimento adquirido num determinado campo de atuação.

No âmbito da conjuntura social, John Searle (n.1932) refere que existem dois tipos de regras fundamentais que regem as demais interações humanas: são elas as *regras regulativas* e *constitutivas* (1995, p. 27). Segundo o filósofo, apesar de algumas indicações regulamentarem a estrutura de uma atividade, condicionando a sua dinâmica operativa, elas não são preponderantes para a sua existência efetiva, sendo denominadas de *regras regulativas* (e.g., conduzir pelo lado direito da estrada). Em oposição, existem *normas* que sendo *constitutivas* prescrevem, de forma imprescindível, a própria atividade em si (e.g., jogar xadrez, uma vez que o ato de jogar pressupõe consequentemente a intenção de agir segundo as regras) (Searle, 1995, p. 28).

A partir desta distinção, Joseph Lewandowski refere que as *restrições constitutivas* funcionam, muitas das vezes, como modelos de estratificação e exclusão de partes (2009, pp. 5–6). Ou seja, apesar das *leis* e *normas* procurarem socialmente o bem-comum, elas são instituídas e impostas por entidades exclusivas de sujeitos plurais (*os ilustres*) visando os restantes intervenientes sociais (*os subordinados*[40]) (Loureiro, 2016, pp. 31–32). Assim, apesar de muitas das *restrições constitutivas* fazerem parte da estrutura normativa de uma atividade, elas não deixam de se apresentar a nível privado (*individual*) como uma imposição social que condiciona e limita as opções práticas de cada um dos seus intervenientes (Loureiro, 2016, pp. 31–32). Ao serem transmitidas pela *formação*[41] e internalizadas, por muitos, através do *habitus*[42] algumas das *normas* vão-se tornando gradualmente impercetíveis e inquestionáveis dentro de uma esfera comum, elevando-se como condições aparentemente irrevogáveis e inócuas (Loureiro, 2016, p. 32).

Joseph Lewandowski defende uma *reflexividade interrogativa* em direção a uma *otimização das restrições* (2009, p. 9), querendo com isto dizer, que cada sujeito pode e deve debruçar-se sobre os vários *constrangimentos* que dinamizam o seu campo, a fim de os questionar,

[40] Perspetiva alicerçada em Kant, quando apresenta, em "O que é o iluminismo?", o constrangimento, alicerçado ao *uso privado* da razão, como uma imposição e uma limitação que se opõe ao *iluminismo* e, por conseguinte, ao entendimento (Kant, 1784, p. 3).
[41] Numa referência ao *Modelo de Auto-Imposição* proposto por Domingos Loureiro (2017).
[42] Termo usado numa referência a Pierre Bourdieu (1977).

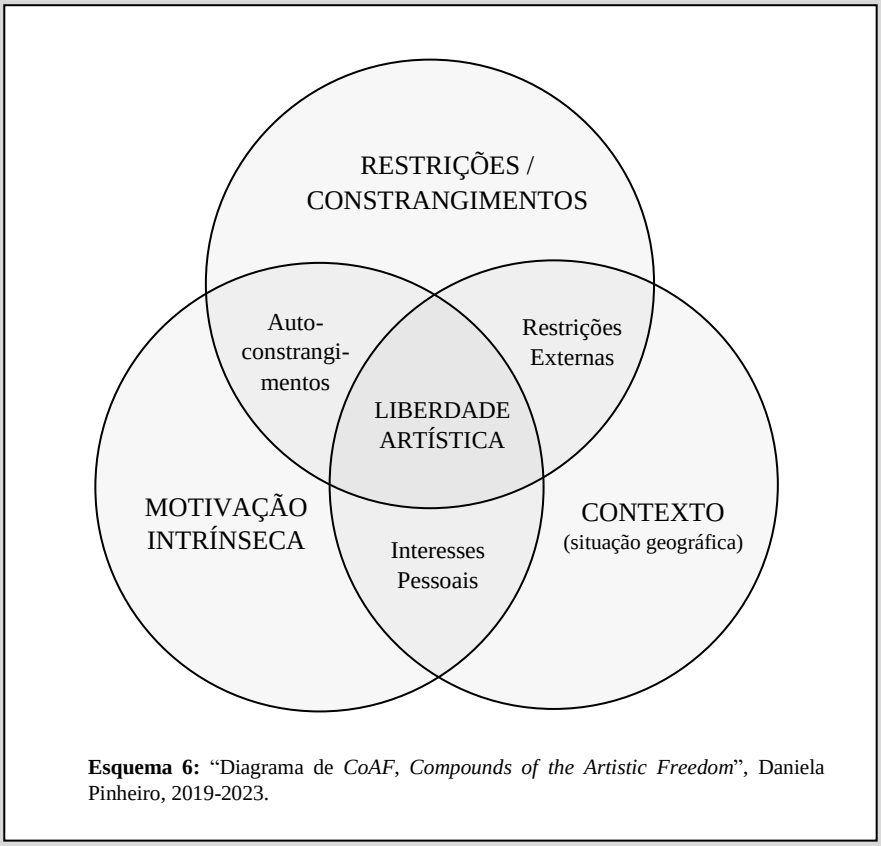
ponderar e/ou redefinir em conformidade com uma maximização das liberdades humanas, quer de pensamento, quer de ação (2009, p. 8). A *liberdade*, na perspetiva de Joseph Beuys, assenta nesta correlação imprescindível entre o pensar e o agir:

> (…) *é precisa a união entre o pensar e o querer. Se assim for, o homem vivencia-se a si mesmo na sua ocupação activa enquanto ser livre e autónomo dentro do seu processo de produção.* (Beuys in Harlan, 2021, p. 163)

Enquanto observador e participante livre, cada indivíduo deve, por isso, procurar orientar-se (e reorientar-se continuamente) perante as várias *restrições constitutivas* que prescrevem a sua conjuntura contextual (Lewandowski, 2009, p. 8). Essa *reflexividade* impulsiona, por conseguinte, uma transformação, reformulação ou adaptação das restrições existentes (Lewandowski, 2009, p. 9). De acordo com Domingos Loureiro uma consciencialização dos processos de limitação que condicionam a ação humana, potencia não só um espaço para a reflexão, como um impulso individual para ultrapassar os limites impostos (Loureiro, 2016, p. 33). Torna-se, por isso, necessário a nível individual evitar-se uma postura generalizada de subsunção face aos *constrangimentos* e às imposições do contexto. Ou seja, cada indivíduo deve procurar, por oposição, adotar uma atitude reflexiva e interrogativa perante as *leis* e as *normas* que o constrangem, a fim de garantir uma autonomia e liberdade contínuas no exercício quotidiano das suas funções e decisões. Apesar das leis da necessidade, da finitude e da mortalidade prescreverem invariavelmente a condição existencial do ser humano, a *liberdade* (enquanto *ideal*) continua a influenciar de forma idiossincrática as relações interpessoais (Simão, 2002, p. 294). Afinal, cada indivíduo é "igualmente capaz de (…) [atribuir] a si mesmo outros princípios que não aqueles que, dada a sua natureza animal, o constrangem" (Simão, 2002, p. 294). Existem, assim, constrangimentos que não sendo de ordem constitutiva ou impostos pelo contexto, são *autoimpostos* pelo próprio sujeito, indicando que ele está consciente das suas implicações e possíveis potencialidades (Loureiro, 2016, p. 35).

# COMPOUNDS OF THE ARTISTIC FREEDOM (CoAF)

DANIELA PINHEIRO




**Esquema 6:** "Diagrama de *CoAF*, *Compounds of the Artistic Freedom*", Daniela Pinheiro, 2019-2023.

Uma retrospetiva pessoal (2015-2019) e uma aproximação às pesquisas fomentadas no âmbito da psicologia e da criação artística, impulsionou a formulação do diagrama de CoAF – *Compounds of the Artistic Freedom* – composto por três elementos inerentes ao processo criativo: a *motivação intrínseca* (representando simultaneamente o indivíduo e as intenções pessoais que o levam a envolver-se numa dada tarefa criativa), o *contexto* (numa referência às circunstâncias e às condições que caracterizam o meio, o domínio e o campo que o circunscrevem), e as *restrições/constrangimentos* (como o conjunto de regras, normas, condições e/ou dificuldades que especificam um meio e condicionam as possibilidades de atuação do sujeito).

Interligados, estes aspetos elencam, por sua vez: os *interesses pessoais* (numa referência ao gosto pessoal e aos interesses particulares do artista/autor no meio onde se insere), os *constrangimentos externos* (como as regras e as normas sociais que prescrevem e determinam as várias atividades e sistemas normativos que regem a vida em comunidade) e os *auto-constrangimentos* (como as regras e as indicações processais definidas pelo indivíduo no âmbito da sua atividade criativa).

# Vida-no-Projeto

## ‘CIÊNCIA DA LIBERDADE’

Explanar sobre a dimensão indispensável da *arte* pressupõe, aos olhos de Joseph Beuys, inevitavelmente uma aproximação à *liberdade* como princípio fundador da propensão humana para criar (Beuys in Harlan, 2021, p. 27). Numa conversa à volta do íntimo problema da *necessidade da arte*, Joseph Beuys acaba por designar a atividade artística como uma espécie de *ciência da liberdade*, que no cerne da *produção originária* garante as ferramentas necessárias para a ação criativa (Beuys in Harlan, 2021, p. 28). De forma semelhante, José Antonio Marina (1993, p. 150) e John Dewey (1990, p. 15) associam a *liberdade* à capacidade de formular e conceber intelectualmente um projeto, traduzindo-o em ações concretas. Ora, um projeto autêntico parte, antes de mais, de um *impulso* (Dewey, 1990, p. 15) ou de uma ousadia autoral que visa intervir no “curso da história dos acontecimentos”[43] (Carvalho, 1990, p. 73). Numa relação intrínseca com a pretensão de criar, a *liberdade* alcança, assim, forma e força de expressão no amago de uma *motivação pessoal* estritamente autêntica e genuína, que impõe um *desejo de atuar* (Marina, 1993). Para Joseph Beuys, o pensamento livre pressupõe necessariamente uma ignição estimulada pela *boa vontade*, ou seja, pela *motivação intrínseca* que, numa conexão inerente com o pensamento, desencadeia um princípio ativo autoimpulsionador que garante a manutenção e dinamização de uma atividade criativa autoral (Beuys in Harlan, 2021, p. 163).

Sustentada em Carl Gustav Jung, Shelley Sacks (2007) refere que um conhecimento autoral das forças direcionais que impelem o individuo para a ação, favorece respostas criativas, desde que seja acompanhado por uma genuína *liberdade* para lidar com os enquadramentos e forças contextuais envolventes (Sacks, 2007, p. 43). Em consonância, Joseph

[43] Perspetiva abordada na secção de capítulo **Atividade Projetual: Lógica Interna**.

Beuys destaca que o artista, ao se rever como ser livre e autónomo, será capaz de discernir, reconhecer e estabelecer as diretrizes, os critérios "e em última instância os valores morais" que fundamentarão a sua prática artística (Beuys in Harlan, 2021, p. 163). Para Rudolph Steiner, "ser livre significa, antes de mais, ser capaz de determinar por si mesmo, pela imaginação moral, as imagens mentais (motivos) que fundamentam a ação"[44] (Steiner, 1964, p. 106).

A *liberdade* não se cinge, por isso, simplesmente ao impulso individual que conduz alguém a agir em conformidade com um conjunto de motivações autónomas e autorreconhecidas, pressupõe necessariamente uma compreensão holística das condições envolventes da vida (Beuys, 2007, p. 97). A *liberdade* reside e subsiste na capacidade do ser humano em responder às demais advertências que surgem erraticamente ao longo do curso plural da existência quotidiana (Sacks, 2007, p. 43). Embora um projeto possa encontrar o seu ponto de partida no impulso, o desejo não realiza, por si só, um desígnio autoral; é necessário partir para a ação com uma potencial noção das advertências e resultados que poderão sinergicamente advir (Dewey, 1990, p. 15). Para que um projeto incluía uma consciencialização e gestão dialógica constante e reativa, em detrimento do contexto envolvente, é necessário que se ateste uma observação atenta e objetiva das amplitudes que especificam um determinado campo de existência (Dewey, 1990, p. 15). Dito isto, a *liberdade* não se cinge a uma propensão meramente arbitrária ou fortuita (Beuys in Harlan, 2021, p. 163). Numa correlação ativa entre o pensar e o querer, a *liberdade* converte-se num *conceito de produção* que acarreta consigo "todo o peso [incondicional] da responsabilidade*"* (Beuys in Harlan, 2021, p. 163).

Perante a conjuntura do acontecimento mundial, Jacques Derrida (2006) afirma ser necessário que cada autor se predisponha e se comprometa sinergicamente a *dar um penhor*: a responder intrinsecamente

[44] Versão consultada: "To be free means to be able of one's own accord to determine by moral imagination those mental pictures (motives) which underlie the action" (Steiner, 1964, p. 106).

de forma particular e singular, num ato de total responsabilidade, perante a fugacidade iridescente da realidade contemporânea (Derrida, 2006, p. 134). Para que "a *liberdade* seja preenchida pela sua própria possibilidade" é necessário que se associe ao "trabalho de configuração" (Beuys in Harlan, 2021, p. 163) um sentido de *responsabilidade*, uma atitude concreta de empenho e compromisso. Diante desta conjuntura, o artista torna-se responsável por eleger e defender quer a sua linguagem estética, quer a sua própria agenda, reposicionando-se perante as várias normas, condicionamentos e/ou preposições que condicionam o seu campo de ação.

É neste sentido que a *liberdade* surge como a principal engrenagem da ação criativa. Enquanto se fizer acompanhar do peso incondicional da *responsabilidade*, a *liberdade artística* irá certamente garantir um envolvimento e compromisso assertivos do sujeito na concretização das suas propostas. Apesar dos fatores externos condicionarem invariavelmente o rumo e as potencialidades formais de uma estratégia autoral, cada artista deve procurar posicionar-se livremente perante as demais ferramentas e possibilidades sugeridas pela conjuntura vigente. Ou seja, num sentido de total *responsabilidade* de quem procura *dar um penhor*, o artista é convidado a reconhecer e a perseguir atentamente as suas intenções criativas, não deixando de responder aos demais desafios que a atividade artística lhe for imagética e dialogicamente lançando.

# O PROJETO *IM-POSSÍVEL*

A conceção de um *projeto* pressupõe, necessariamente, a capacidade de traduzir em atos e etapas exequíveis um conjunto de aspirações autorais (Dewey, 1990, p. 15). No entanto, embora se apresente como um enunciado plausível a concretizar, segundo Boris Groys, o processo de documentar – neste caso, de prescrever – pressupõe invariavelmente um desfasamento temporal entre o processo de redação, planeamento e a execução prática (Groys, 2007, pp. 143–145).

Neste contexto, em 1997, Jacques Derrida a partir da questão "dizer o acontecimento, é possível?"[45], abordou a dimensão *im-possível* do acontecimento a partir de duas aproximações distintas ao ato de comunicar e, por conseguinte, de "dizer o acontecimento" (2012). Pela primeira determinação, o filósofo, especificou o "dizer" a partir de uma fala *constativa*; ou seja, de uma fala teórica que, ao aproximar-se do saber, comunica, descreve e enuncia um conjunto de informações concretas sobre uma dada realidade (Derrida, 2012, pp. 235–236). Este "dizer" remete para um enunciado cognitivo, uma descrição e uma estrutura objetiva que qualifica o acontecimento como um evento precedente. Por oposição, a segunda perspetiva relaciona-se com o "dizer" enquanto *fala-acontecimento*; enquanto um evento em si mesmo, que opera e se manifesta no momento concreto da sua comunicação efetiva. Reclamando o carácter performático da fala, Jacques Derrida refere que este é um "dizer que [se] *faz dizendo*" (2012, p. 236), constituindo-se como um acontecimento concreto, que modela e decifra o curso ordinário, singular e imprevisível da história.

Similarmente, um projeto – enquanto estrutura que enuncia um conjunto de pretensões futuras – efetiva-se, antes de mais, como acontecimento presente. A atitude de redigir e planificar um projeto associa-se à amplitude constativa e performática entre a intenção de um "dizer" e efetivação de um "dizer-fazendo". Mais que prescrever o futuro, um projeto faz-se ação presente na sua condição expositiva de intenções

[45] Versão original "Dire l'evénement, est-ce possible" (Derrida, 2012)

para o amanhã. Assim, "de modo naturalmente não dito, não confessado, não declarado, faz-se passar (…) um dizer que faz acontecimento por um dizer do acontecimento", substituindo-se subtilmente um pelo outro (Derrida, 2012, p. 237).

Nesta dimensão, também as suposições que fundamentam um projeto são delineadas na intermitência de uma especulação credível, que inevitavelmente se apresentam como incertas no espaço do *porvir*. O percurso operativo de um projeto criativo é frequentemente dúbio, incerto e errante. A realidade participante irá, por certo, incumbir-se de desviar o seu percurso objetivo, porque, como refere Joseph Beuys, "a arte é algo vivo" (Beuys in Harlan, 2021, p. 35). As demais conquistas ou obstáculos que vão dando conta do fazer, irão potencializar certamente desvios e reposicionamentos ao plano original, ao mesmo tempo que amplificam e consolidam as suas demais vertentes especulativas.

Ainda assim, Josef Beuys observa que existem dois princípios, perante os quais o artista se movimenta num equilíbrio harmónico: um completamente determinado e outro inteiramente indeterminado (Beuys in Harlan, 2021, p. 111). É nesta amplitude divergente que se insere um projeto artístico. Ao *mergulhar* na actividade do 'fazer', o artista tem "obrigatoriamente de [se] empenhar" (Beuys in Harlan, 2021, p. 164), aprendendo gradualmente a nadar nas águas calmas e turbulentas da atividade criativa. Somente aí, "no interior do próprio trabalhar" (Beuys in Harlan, 2021, p. 164) o artista encontrará as estratégias e as ferramentas para ultrapassar e/ou transformar os demais desafios impostos pela prática artística.

Por sua vez, a linha de orientação, estabelecida com base na ideia fundamental de projeto, na qual está contida a noção de *liberdade*, permitirá ao artista continuar a trabalhar em consonância com as suas próprias intenções, mesmo que acabe por canalizá-las em direção a outro rumo (Beuys in Harlan, 2021, p. 164) potencialmente *im-possível*[46]. É neste sentido que projeto criativo parece inscrever em si um princípio ilusório

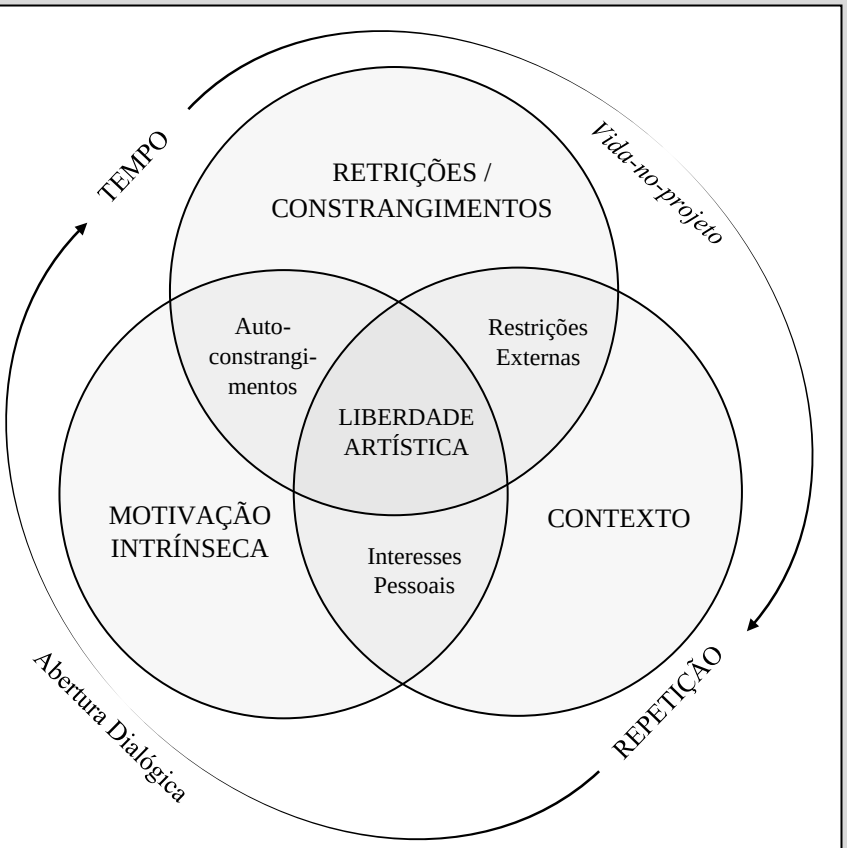
[46] Qualquer coisa que não seja "somente impossível" ou "o contrário do possível", mas que seja principalmente a "condição ou a chance do possível"; ou seja, um *im-possível* que se converta na "própria experiência do possível" (Derrida, 2012, p. 244).

previsivelmente necessário. Por outras palavras, um projeto – na sua redação estrutural – deve apresentar-se suficientemente estável e ambivalente, de modo a garantir que o autor mantenha o foco e a motivação na atividade em si, ao mesmo tempo que aceita desvios e/ou ajustes necessários perante as imprevisibilidades inerentes da prática criativa.

Segundo Rebecca Fortnum o processo de *fazer* convoca, muitas das vezes, desafios aos quais o artista é chamado a responder. Os processos materiais, por exemplo, desdobram-se ocasionalmente em resultados inesperados e imprevisíveis (Fortnum, 2013, p. 76) . Segundo Fortnum o processo de busca por um resultado desconhecido não é apenas bem-vindo, como desejado, uma vez que impulsiona a atividade criativa para além dos seus limites previsíveis (Fortnum, 2013, p. 70). Daí que, na perspetiva de Boris Groys (2007), os projetos mais agradáveis sejam aqueles que, à partida, nunca são projetados para serem executados na sua plenitude. A adrenalina da criação artística parece estar alojada nesse espaço singelo da imprevisibilidade, que garante a permanência de uma pequena fenda para que o porvir "possa vir se vier" (Derrida, 2012, p. 138).

# CoAF – ABERTURA DIALÓGICA

DANIELA PINHEIRO




**Esquema 7: "**Diagrama de *CoAF:* Abertura Dialógica", Daniela Pinheiro, 2020-2023.

A partir do modelo de CoAF formulou-se uma análise sobre o possível movimento que a aplicação recursiva de auto-constrangimentos poderia impor no seio de estratégias artísticas autorais. Quando implementados de forma sistemática, os constrangimentos parecem conduzir a prática artística à elação de várias unidades análogas e estratégias reiteradas, assentes num *modus operandi* altamente restrito e conciso. No entanto, este movimento cíclico e aparentemente repetitivo não parece negligenciar o envolvimento discursivo que é posto ao serviço de uma vida dedicada ao projeto (Batchelor, 2006, p. 139; Groys, 2007). Ou seja, a implementação consistente de um conjunto específico de diretrizes formais potencia a identificação de pequenas diferenças singulares que, ao sugerirem pequenos reposicionamentos dialógicos, promovem uma renovação da motivação intrínseca impulsionando a repetição cíclica da ação (Teresa Amabile, *Estrutura Componencial da Criatividade*).

a repetição pelo princípio como diferença do fim.
a repetição pelo princípio da diferença como fim.
a repetição como princípio da diferença pelo fim.
a repetição como princípio pela diferença do fim.
a repetição do princípio pela diferença como fim.
a repetição do princípio como diferença pelo fim.

pela repetição o princípio como diferença do fim.
pela repetição o princípio da diferença como fim.
pela repetição como princípio a diferença do fim.
pela repetição como princípio da diferença o fim.
pela repetição do princípio a diferença como fim.
pela repetição do princípio como diferença o fim.

da repetição o princípio como diferença pelo fim.
da repetição o princípio pela diferença como fim.
da repetição como princípio a diferença pelo fim.
da repetição como princípio pela diferença o fim.
da repetição pelo princípio a diferença como fim.
da repetição pelo princípio como diferença o fim.

como repetição o princípio da diferença pelo fim.
como repetição o princípio pela diferença do fim.
como repetição pelo princípio a diferença do fim.
como repetição pelo princípio da diferença o fim.
como repetição do princípio a diferença pelo fim.
como repetição do princípio pela diferença o fim.

a repetição do fim pela diferença como princípio.
a repetição do fim como diferença pelo princípio.
a repetição como fim da diferença pelo princípio.
a repetição como fim pela diferença do princípio.
a repetição pelo fim da diferença como princípio.
a repetição pelo fim como diferença do princípio.

da repetição pelo fim como diferença o princípio.
da repetição pelo fim a diferença como princípio.
da repetição como fim pela diferença o princípio.
da repetição como fim a diferença pelo princípio.
da repetição o fim como diferença pelo princípio.
da repetição o fim pela diferença como princípio.

pela repetição do fim como diferença o princípio.
pela repetição do fim a diferença como princípio.
pela repetição o fim como diferença do princípio.
pela repetição o fim da diferença como princípio.
pela repetição como fim a diferença do princípio.
pela repetição como fim da diferença o princípio.

como repetição pelo fim da diferença o princípio.
como repetição pelo fim a diferença do princípio.

**Fig. 4:** Daniela Pinheiro, secção do inventário "Princípio, Fim, Diferença e Repetição", dimensões variáveis, 2020-2023.

# CAPÍTULO II

# PROJETAR EM ARTE

## No Cerne da Repetição

"Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter umas às outras." (Deleuze & Guattari, 1995, p. 10)

Através de uma abordagem centralizada em três artistas do âmbito histórico-internacional – Sol LeWitt, Daniel Buren e Niele Toroni – é realizada uma aproximação à criação artística a partir da conceção de *projeto* e da sua prossecução subsequente, a partir da aplicação reiterada e cíclica de um conjunto de elementos formais.

Posteriormente a *repetição*, enquanto *modus operandi* e estratégia autoral, assente em indicações processuais previamente definidas, é abordada como uma dinâmica diferencial e potencialmente dialógica. Numa aproximação à prática artística de Cláudia Amandi e Javier Pividal – dois artistas contemporâneos do contexto ibérico – a amplitude multivocal do *self* dialógico é abordada à luz da *repetição* e de uma relação interpessoal com a implementação iterada de sinais gráficos.

NOTA:

John Berger inicia o seu livro “Modos de Ver” (2018) com uma nota ao leitor sobre a organização sequencial da publicação. O autor começa por mencionar que o livro contém sete ensaios: quatro deles constituídos por texto e imagens e três deles compostos exclusivamente por imagens. Similarmente, este segundo capítulo integra seis subsecções unicamente visuais. Apesar de subsequentes e paralelas às informações elencadas textualmente, existe a pretensão que estas secções de capítulo possam funcionar autonomamente como ensaios visuais. Por outras palavras, espera-se que os consequentes arranjos imagéticos tenham a capacidade de exponenciar correlações e diálogos plurais entre os elementos selecionados.

# Conceção Projetual

## DA IDEIA À EXECUÇÃO OBJETIVA:
## SOL LEWITT

Na perspetiva de Paul Wood (2002), a mudança de paradigma impulsionada pela Arte Conceptual – na qual a *ideia* ou intenção de discurso passou para o cerne da conceção artística, relegando o processo de execução e a complexidade técnica da obra para um outro plano da concretização – desencadeou uma adesão, por parte de vários artistas, a estratégias formalmente repetitivas e sistemáticas no modo de execução, a partir dos anos 1960 (2002, p. 38). Semelhantes a mantras consistentemente reiteradas e executadas através de uma determinação assertiva ou consistência rítmica formal, as escrupulosas propostas implicavam um modelo regularizado, definido e implementado a partir de um conjunto de normas e regras metodológicas previamente estabelecidas pelos próprios artistas.

Em 1967, Sol LeWitt (1928-2007) ao debruçar-se sobre a sua dinâmica artística, prática e processual, enquanto autor[47], publica na *Artforum* o seu célebre texto "Parágrafos sobre Arte Conceptual", corroborando a ideia/conceito como o elemento mais relevante e revigorante da obra de arte (Wood, 2002). Aproximando-se da natureza metodológica e programática de um projeto, Sol LeWitt explora algumas das etapas processuais e construtivas da obra de arte, destacando a necessidade de programar e definir assertivamente e *a priori* todo o processo de formalização de uma ideia (LeWitt, 1967). Segundo o artista,

[47] Sol LeWitt escreve sobre Arte Conceptual, mas é necessário atender à convivência que se deu, no espaço da vanguarda americana, entre o Minimalismo e a Arte Conceptual, dois movimentos quase contemporâneos entre si. Assim sendo, "muitos foram os artistas envolvidos que transitaram simplesmente, e sem esforço, de um [movimento] para o outro" (Almeida, 2018, p. 289); *com esta nota não se pretende afirmar que Sol LeWitt foi um desses artistas, mas salientar que as *estratégias processuais*, referenciadas ao longo do texto "Parágrafos sobre Arte Conceptual" – como o uso de formas simples, a aproximação à repetição ou a utilização sistemática de um múltiplo – estendem-se, também, às características formais de muitas das obras criadas no seio do Minimalismo.

a materialidade de cada obra de arte deveria refletir de forma clara e objetiva a sua essência conceptual, pelo que todas as decisões estruturais – desde a seleção dos materiais até às dimensões concretas de cada um dos seus elementos constituintes – deveriam ser deliberadas previamente através de um rigoroso e exequível processo de configuração. Subsequentemente, a fase de execução da obra de arte converter-se-ia numa ação meramente sequencial, sistemática e operacional de implementação regular e assertiva do esquema previamente traçado e confirmado pelo artista, sob o propósito de concretizar apenas o concretizável: a ideia viabilizada.

A peça "Cubes with hidden cubes" (fig. 7, 8 e 9, pp. 106-107), planeada e realizada entre 1967 e 1977, por Sol LeWitt, invoca formalmente este meticuloso processo de projeção, conceção e efetivação de uma ideia/conceito. A intenção basilar de Sol LeWitt levou-o a planificar e a delinear antecipadamente a configuração formal de cada um dos elementos modelares da sua proposta artística: desde as dimensões, até ao registo linear que indicava – em cada uma das bases constituintes – quantos cubos continha cada potencial *matrioska* (fig. 5 e 6, p. 106). Num movimento inter-relacional, a proposta "Cubes with hidden cubes" foi-se definindo contiguamente através de um encadeamento efetivo entre as premissas da própria ideia, os auto-constrangimentos definidos pelo artista (e.g., medidas de redução) e as condições contextuais envolventes (e.g., materiais e/ou as condições de fabrico disponíveis). Por outras palavras, as várias decisões tomadas ao longo do processo criativo foram-se retificando reciprocamente, num movimento de total conformidade com a projeção do conceito. A medida de redução dos vários cubos condicionou a quantidade possível de unidades a ocultar (rever fig. 5 e 6, p. 106), assim como o número sequencial de cubos a esconder terá influenciado as dimensões de cada um dos elementos em causa. Interdependentes, estes fatores condicionaram, por sua vez, o número total de unidades modelares da própria peça. Como num ciclo contínuo da *fita de Möbius,* Sol LeWitt foi determinando a estrutura da sua proposta, num movimento inter--relacional, a partir da lógica interna da própria ideia, ou seja, a partir do

conjunto de regras e intenções estabelecidas e reconhecidas preliminarmente pelo artista no âmbito das suas preposições.

Consequentemente, Sol LeWitt defende ainda, no decorrer dos seus "Parágrafos sobre Arte Conceptual", que "as ideias não [precisavam] de ser complexas" [48] ou estranhamente herméticas; antes pelo contrário, as ideias normalmente bem-sucedidas são, na sua estrutura, irrisoriamente simples (1967). Talvez seja esta a condição primordial para uma ideia *chegar a bom porto*, sem grandes malabarismos técnicos, sendo a sua aparente simplicidade não mais do que uma inevitabilidade do contexto, ou seja, uma aproximação à realidade envolvente, no espaço da qual o artista se rege pelas viabilidades que o contexto demarcado ostenta. Essa seria, pelo menos, a aparência usual que, no entender de Sol LeWitt, uma ideia formalmente simples convocaria. Por outro lado, sendo deliberadamente desinteressantes, as formas e regras passariam a inscrever-se instantaneamente na estrutura intrínseca do próprio trabalho.

"Cubes with hidden cubes" transparece, de forma clara e assertiva, esta disposição. As inúmeras propostas de Sol LeWitt, sustentadas na modularidade através da repetição de uma unidade *standard*, confirmam-na. Desde os seus projetos tridimensionais ao registo gráfico e bidimensional, a manipulação exaustiva da estrutura elementar do cubo, enquanto forma e imagem, determinou muitas das suas propostas e conceptualizações formais (fig. 10, 11 e 12, pp. 108-109, e fig. 18 a 27, pp. 114-117): tenha-se, por exemplo, o seu incontornável projeto "Incomplete Open Cubes", de 1974 (fig. 13, p. 110). Ainda assim, Sol LeWitt ressalva que a aparente simplicidade de um projeto, no seu estágio inicial, pode a qualquer momento ser subvertida. Isto é, um projeto pode – a certa altura e independentemente da condição regular e sintética das suas formas e das regras operativas – revelar-se complexo e labiríntico no ato da sua concretização efetiva. Ao dirigir-se a "Incomplete Open Cubes", Sol LeWitt reconhece que:

[48] Tradução própria, a partir de: "the ideas need not be complex. Most ideas that are successful are ludicrously simple. Successful ideas generally have the appearance of simplicity because they seem inevitable." (LeWitt, 1967, p. 166).

> *Embora no princípio tenha pensado que não era um projeto complexo, esta peça providenciou mais problemas do que esperava. Finalmente todos os elementos estavam a funcionar empiricamente e foram verificados pela Dr. Erna Herrey, uma matemática e física, e confirmados por Arthur Babakhanian da escola do departamento de Matemática da Universidade de Illionis. A série começou com peças de três partes porque um cubo implica três dimensões e claro, acaba com uma peça de onze partes (uma barra removida). Neste caso, se compreendermos a ideia de um cubo, podemos reconstruir mentalmente o cubo, preenchendo as barras em falta. O livro que é parte da peça, funciona em conjunto com as formas tridimensionais, mostrando fotografias e desenhos isométricos de cada parte.*[49] (Sol LeWitt cit. por Legg, 1978, p. 81)

Como um plano finito "Incomplete Open Cubes", sustentou-se na intenção de catalogar e construir todas as combinações possíveis de redigir um cubo formalmente incompleto. Sol LeWitt registou 122 derivações, das quais o registo axonométrico de cada possibilidade deu seguimento a uma formalização tridimensional. Cada um dos módulos sequenciais foi, por sua vez, fotografado dando seguimento, juntamente com os desenhos axonométricos (fig. 16 e 17, pp. 112-113), à publicação do livro "Incomplete Open Cubes". As premissas da ideia de Sol LeWitt esgotaram o desdobramento do cubo, enquanto unidade formalmente incompleta, mas nem tão pouco esgotaram a possibilidade de registo dessas mesmas unidades. O projeto multiplicou--se na *possibilidade impossível* de continuar a promover e a suscitar diferentes reproduções formais do conjunto finito. Sol LeWitt fê-lo desde a representação geométrica, passando pelos diferentes modelos tridimensionais até à proliferação da imagem gráfica (fig. 14 a 17, pp. 110-113).

A assertividade estabelecida de forma *à priori* a partir das regras determinadas assegurou, por conseguinte, um compromisso regular do próprio artista com o estágio de formalização do projeto delineado, apesar

[49] Versão consultada: "Although at first I thought it was not a complex project, this piece provided more problems than anticipated. Eventually all of the elements were worked out empirically and verified by Dr. Erna Herrey, a mathematician and physicist, and confirmed by Arthur Babakhanian of the graduate school of the Mathematics Department at the University of Illinois. The series started with three-part pieces because a cube implies three dimensions and, of course, ends with one eleven-part piece (one bar removed). In this case, if one understands the idea of a cube, one may mentally reconstruct the cube, filling in the missing bars. The book that is a part of the piece works in conjunction with the three-dimensional forms, showing photographs and isometric drawings of each part". (Sol LeWitt cit. por Legg, 1978, p. 81)

da sua complexidade inerente. Segundo Sol LeWitt, "trabalhar com um plano predefinido é uma maneira de evitar a subjetividade"[50], de apartar derivações e inquietações momentâneas no ato da criação artística. O artista observa que o uso de um método, previamente fundado num conjunto de regras e indicações básicas que determinam a resolução do problema, previne a arbitrariedade e a tentação de corresponder a caprichos momentâneos, muitas das vezes instigados por efêmeras *I-Positions*[51]. Sol LeWitt defende, assim, o uso de um método modelar e múltiplo como princípio construtivo de uma prática artística, a fim de direcionar o ênfase da obra de arte para a sua disposição conceptual. Um plano sustentado na modularidade pode, nas palavras do artista, implicar tanto uma conceção infinita, quanto uma estrutura finita, com milhões de variações ou com um número limitado de elementos: tudo se centra na ideia e não na estrutura formal. "A disposição [no processo operativo] torna-se o fim, enquanto forma se torno o meio" (LeWitt, 1967, p. 166).

Contudo, muitos foram os artistas que ao aproximarem-se da modularidade, para apartar tal subjetividade inerente a um projeto e/ou a uma proposta artística autoral, transformaram o seu registo visual numa espécie de assinatura estrutural e traço distintivo de toda a sua prática criativa. Fomentando as suas ideias a partir da implementação reiterada de um *signo* ou de um *modus operandi* padronizado e sistemático, alguns artistas sustentaram-se na repetição modelar para questionar e desafiar os modelos tradicionais de autoria no contexto da criação artística (Warnock, 2016, p. 2).

[50] Versão consultada: "To work with a plan that is preset is one way of avoiding subjectivity". (LeWitt, 1967, p. 166)

[51] Ideia e ponto de vista que vai de encontro à perspetiva de Domingos Loureiro e Liliana Meira quando referem que o *self*, numa comunicação dialogada entre *I-Positions*, assume uma meta-posição, que com maior proeminência conduz o percurso criativo numa dada direção, a partir da implementação regular de um conjunto de regras e indicações processuais.

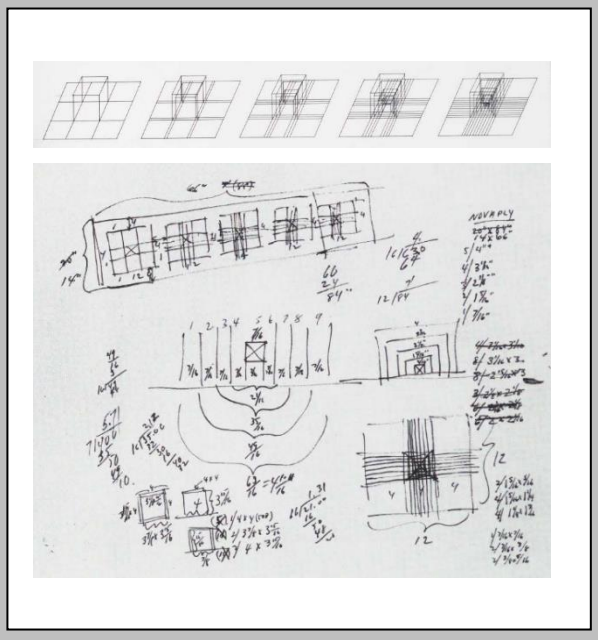


**Fig. 5:** Sol LeWitt, “Working drawing for cubes within hidden cubes”, caneta e tinta sobre papel, 21,6 x 28 cm. 1968. Fonte: Legg, A. (Ed.). (1978). *Sol LeWitt.* The Museum of Modern Art, p.79.

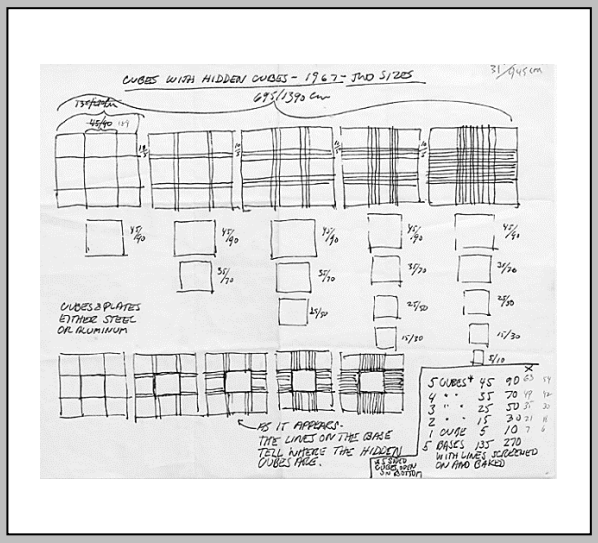



**Fig. 6:** Sol LeWitt, “Working drawing for cubes within hidden cubes”, caneta e tinta sobre papel, 21,6 x 27,9 cm. 1967. Fonte: krakowwitkingallery.com [Acedido a 07 de novembro de 2023]

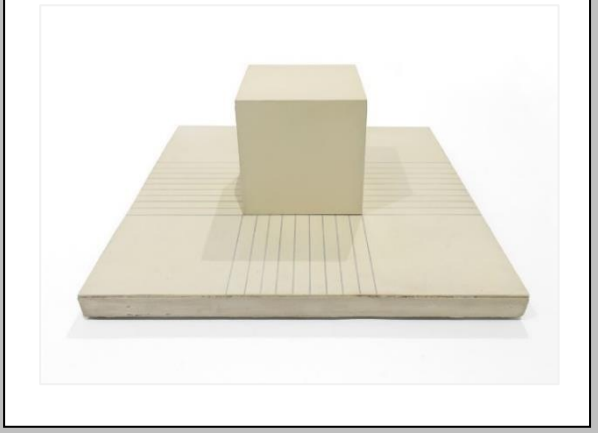


**Fig. 7:** Sol LeWitt, “Cube with Hidden Cubes”, 30,5 x 30,5 x 12 cm – 5 cubos: 10,16; 7,78; 5,39; 3,33; 1,19 cm – 1968. Fonte: krakowwitkingallery.com [Acedido a 07 de novembro de 2023]



**Fig. 8:** Konrad Fischer junto à peça "Cubes with hidden cubes" de Sol LeWitt, Konrad Fischer Gallery, 1968. Fonte: frieze.com [Acedido a 07 de novembro de 2023].

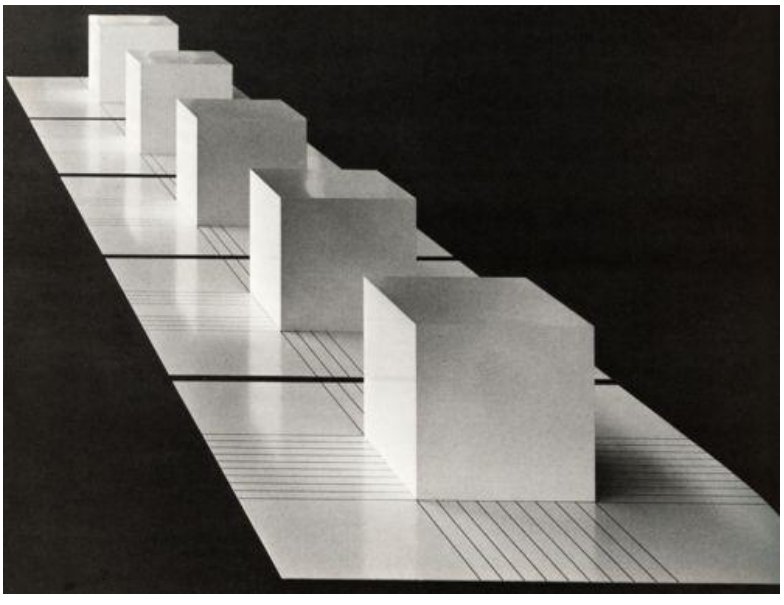
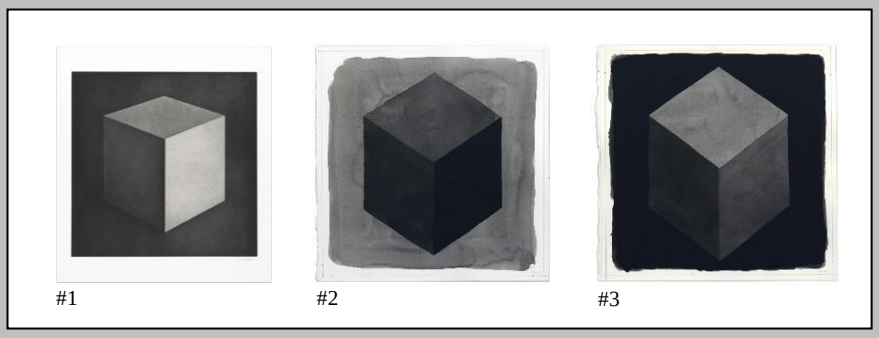
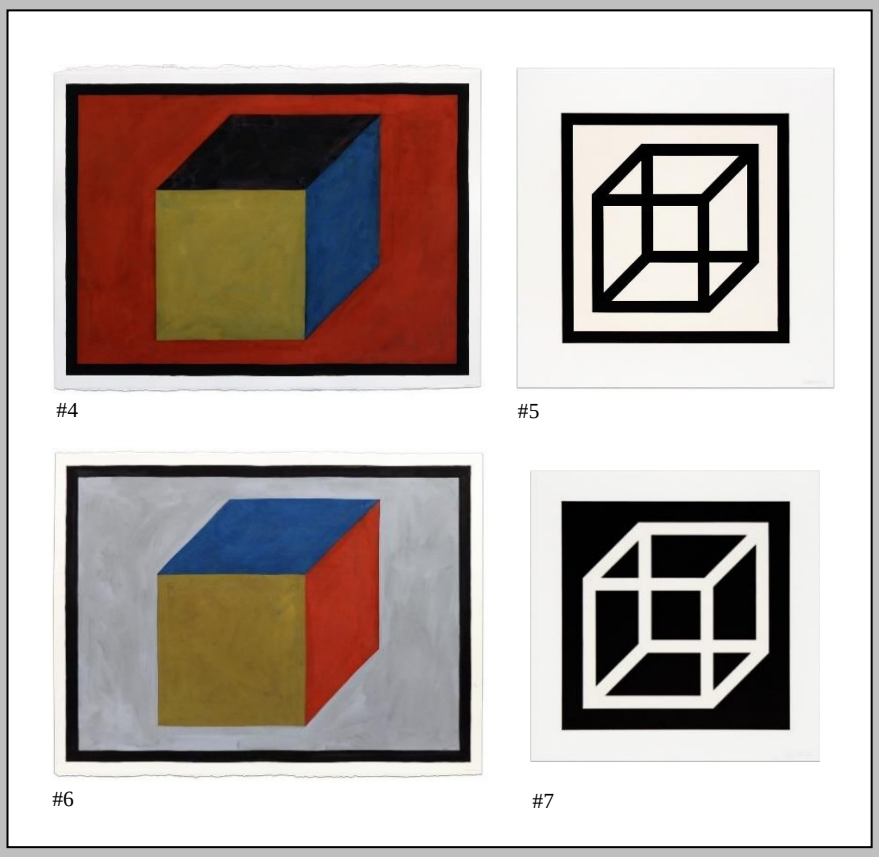


**Fig. 9:** Sol LeWitt, "Cubes with hidden cubes", esmalte sobre alumínio, 63 x 189 x 965 cm, 1977. Fonte: Legg, A. (Ed.). (1978) *Sol LeWitt*. The Museum of Modern Art, p.78.



#1 #2 #3

**Fig. 10:** Sol LeWitt, "Cube" [#1], 25 exemplares, fotogravura, 30,8 x 30,8 cm, 1997 | "Isometric Cube", guache sobre papel, 27,9 x 27,9 cm [#2], 27,9 x 28,6 cm [#3], 1991. Fonte: krakowwitkingallery.com [Acedido a 08 de novembro de 2023].



#4 #5

#6 #7

**Fig. 11:** Sol LeWitt, "Cube", guache sobre papel, 57,8 x 75,6 cm [#4], 55,9 x 75,6 cm [#6] 1991 | "Open Cube in Black on White" [#5], linogravura sobre papel *somerset satin white*, 31,1 x 31,1 cm, 2004 | "Open Cube in White on Black" [#7], linogravura sobre papel *somerset satin white*, 28 x 28 cm, 2004. Fonte: krakowwitkingallery.com [Acedido a 08 de novembro de 2023].

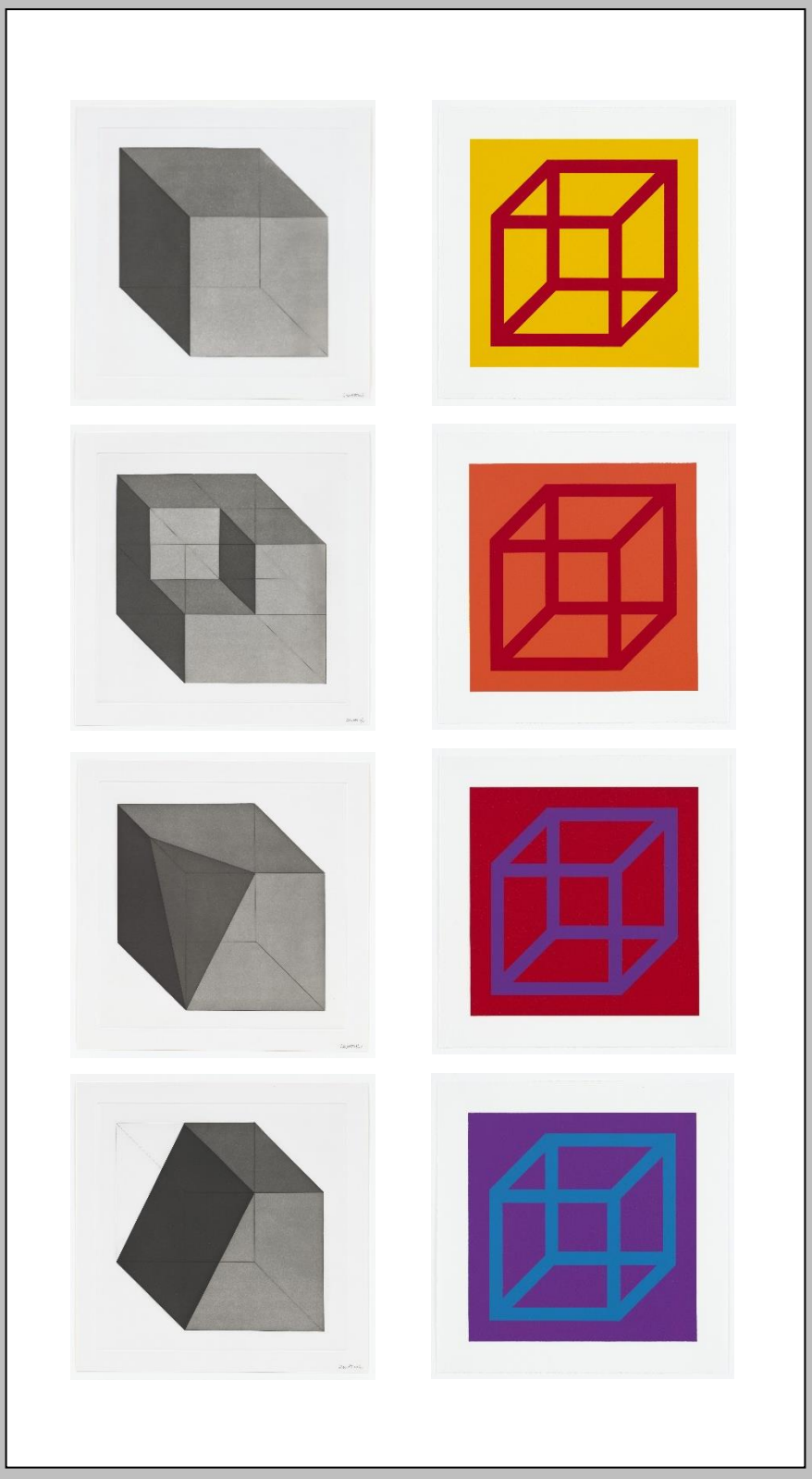


**Fig. 12:** Sol LeWitt, esq.: "*Untitled* from *Forms Derived from a Cube*", água-forte e água-tinta, 53,3 x 53,3 cm, 1982 | dir.: "*Untitled* from *Cubes in Color on Color*", linogravura, 35,6 x 35,2 cm, 2003. Fonte: moma.org [Acedido a 09 de novembro de 2023].

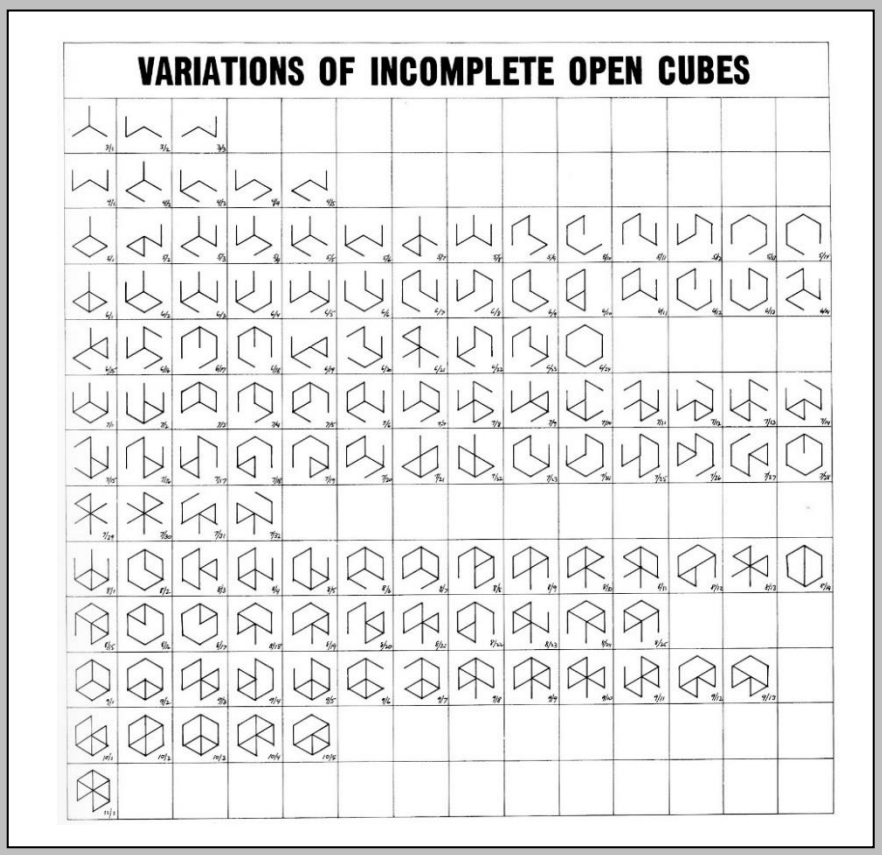



**Fig. 13:** Sol LeWitt, "Variations of Incomplete Open Cubes (Schematic Drawing)", caneta e tinta sobre papel, 40,6 x 40,6 cm. 1974. Fonte: Legg, A. (Ed.). (1978). *Sol LeWitt*. The Museum of Modern Art, p.81.



**Fig. 14:** Sol LeWitt, "Incomplete Open Cubes", instalação – esculturas: 20,32 x 20,32 x 20,32 cm; trabalhos emoldurados: 35,56 x 66,04 cm; base: 30,48 x 304,8 x 548,64 cm – 1974. Coleção SFMOMA. Fonte: sfmoma.org [Acedido a 09 de novembro de 2023].

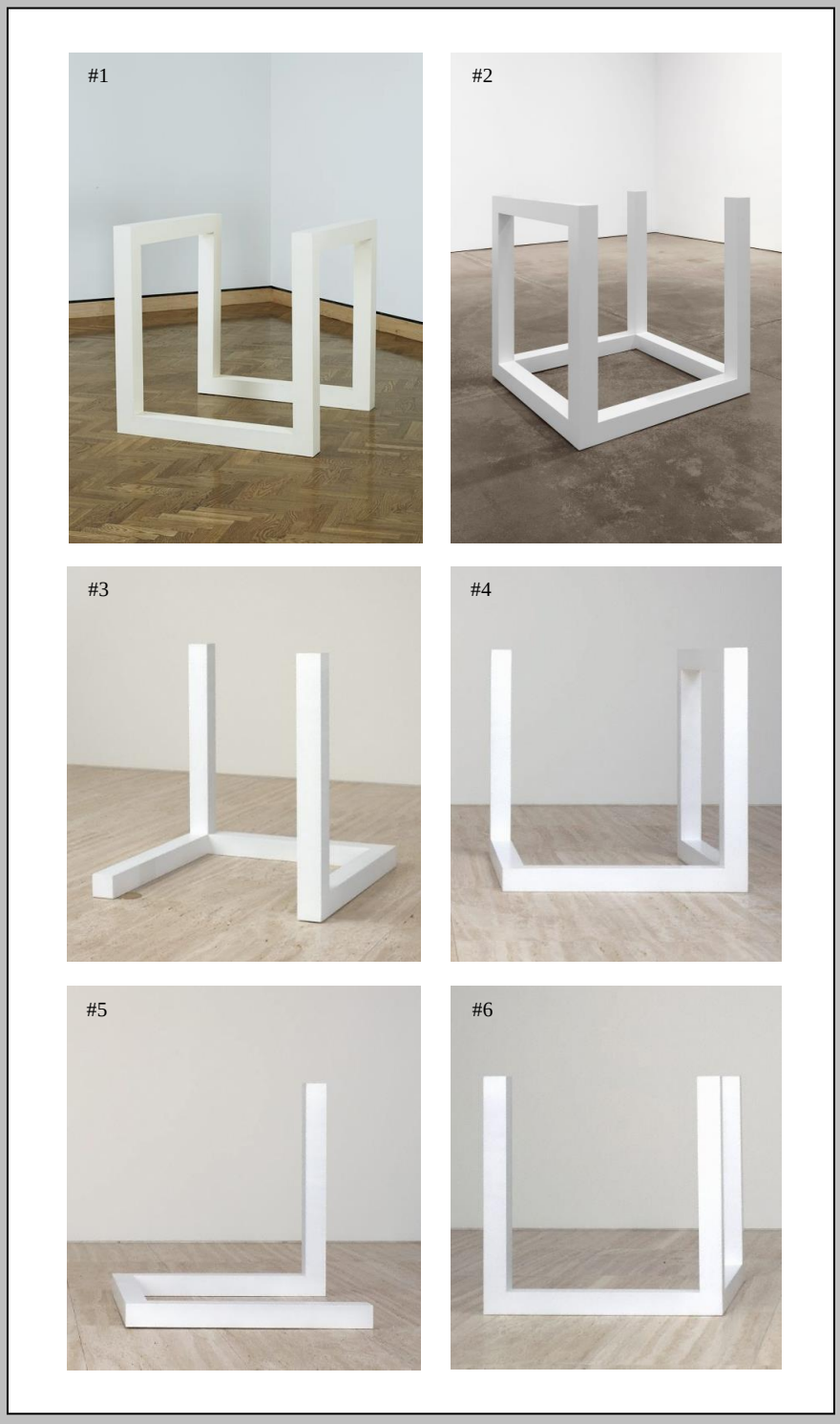



**Fig. 15:** Sol LeWitt, "Incomplete Open Cube 8/3" [#1], esmalte sobre alumínio, 106,7 x 106,7 x 106,7 cm, 1974. Fonte: collections.artsmia.org au [Acedido a 09 de novembro de 2023] | "Incomplete Open Cube 9/5" [#2], esmalte sobre alumínio, 109,9 x 104,8 x 109,5 cm, 1974. Fonte: paulacoopergallery.com au [Acedido a 09 de novembro de 2023] | "Incomplete Open Cube", esmalte sobre alumínio, 106,7 x 106,7 x 106,7 cm [#4] 108 x 108 x 108 cm [#3, #5], 107 x 107 x 107 cm [#6], 1974. Fonte: artgallery.nsw.gov.au [Acedido a 09 de novembro de 2023].

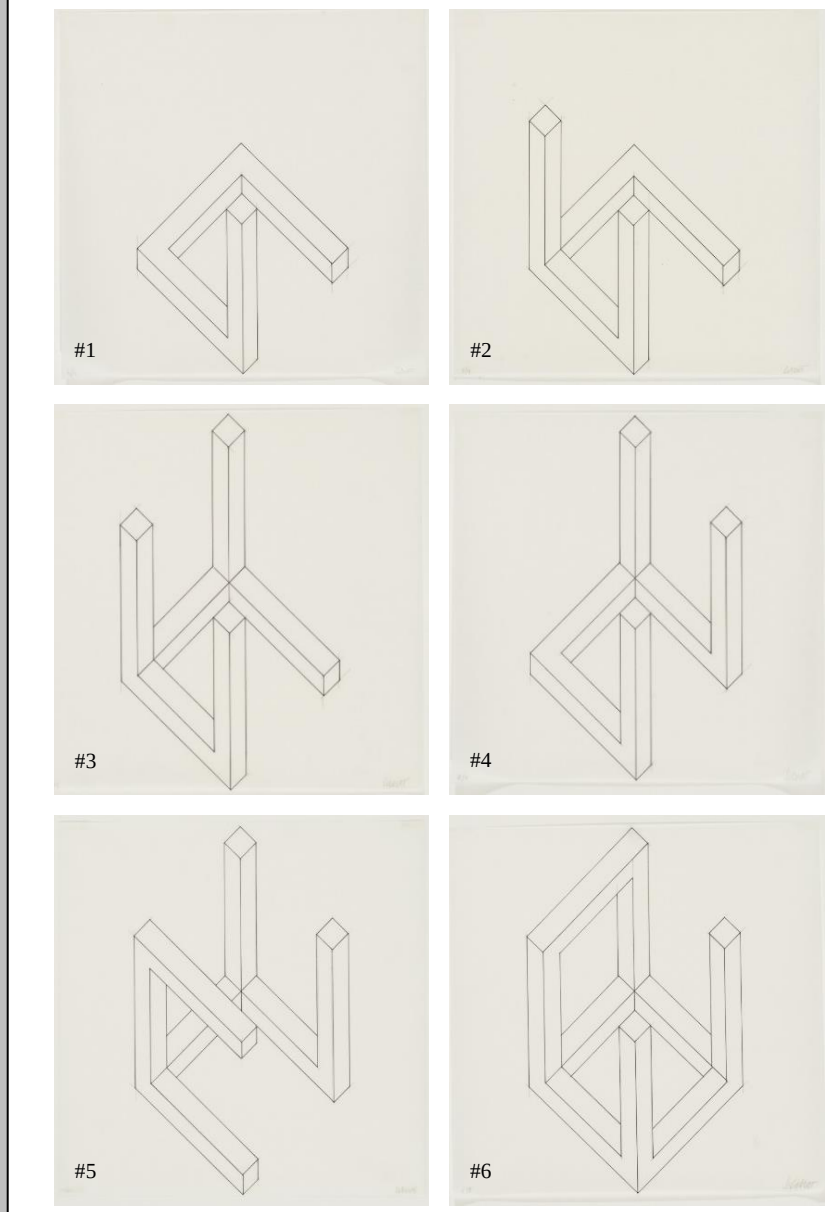



**Fig. 16:** Sol LeWitt, "Variation of Incomplete Open Cube", tinta sobre papel, 30,5 x 30,5 cm [#1, #2, #3, #4, #5, #6], 1974. Fonte: menil.org [Acedido a 13 de novembro de 2023].

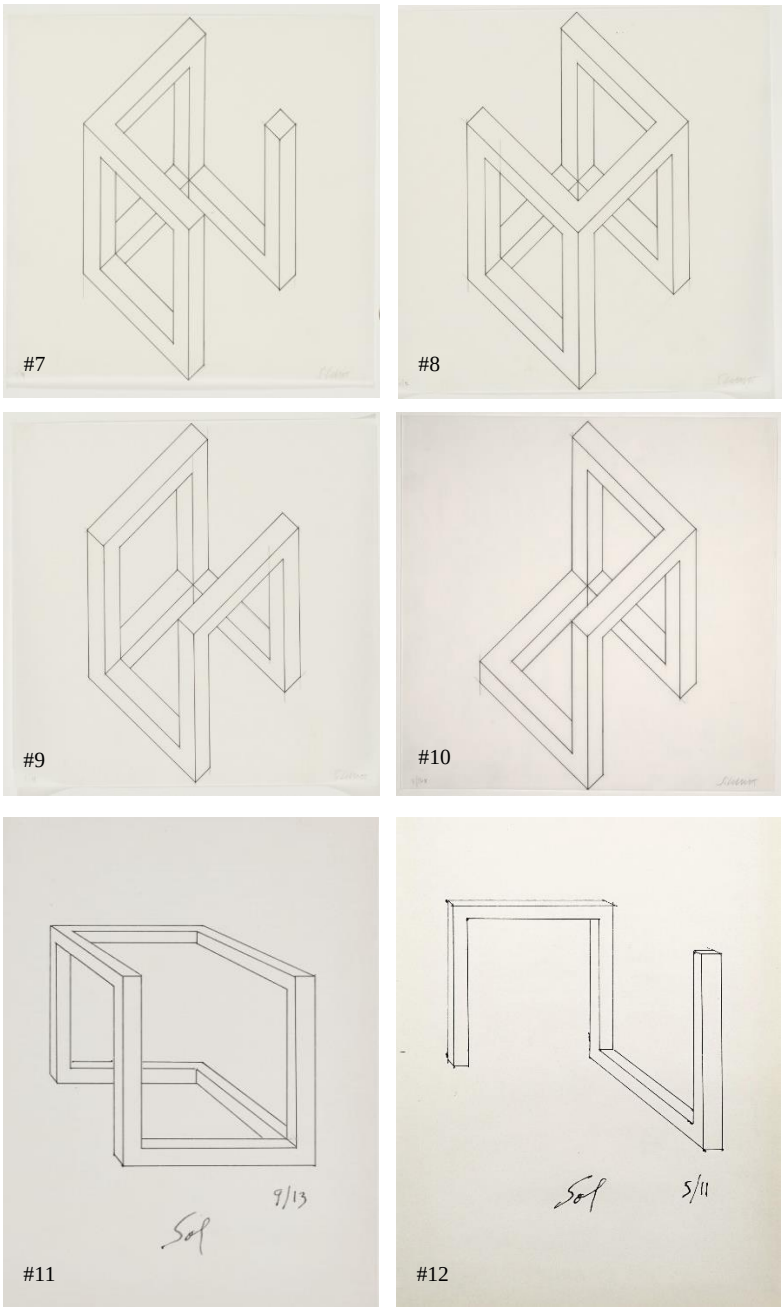



**Fig. 17:** Sol LeWitt, "Variation of Incomplete Open Cube", tinta sobre papel, 30,5 x 30,5 cm [#7, #8, #9], 1974. Fonte: menil.org [Acedido a 13 de novembro de 2023] | "Incomplete Cube" [#10], caneta e tinta preta sobre grafite em papel vegetal, 30, 4 x 30,4 cm, 1974. Fonte: nga.gov [Acedido a 13 de novembro de 2023] | "Incomplete Cube" [#11]. Fonte: oliviermalingue.com [Acedido a 13 de novembro de 2023] | "Drawing for Incomplete Open Cube 5/11", tinta sobre papel, 28 x 21,5 cm, 1973. Fonte: jousse-entreprise.com [Acedido a 13 de novembro de 2023].

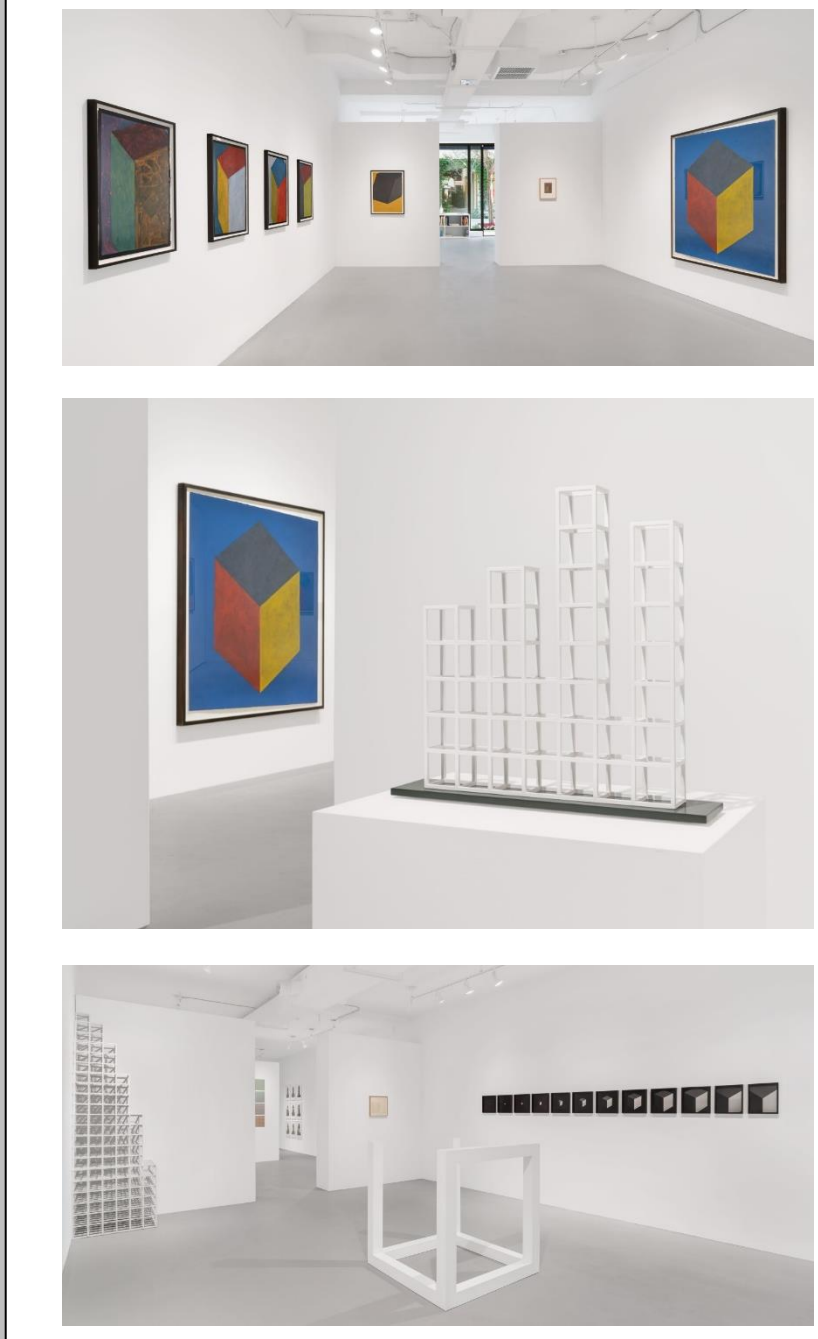


**Fig. 18:** Sol LeWitt, vistas da exposição “Cubic Forms”, Paula Cooper Gallery, 16 de janeiro a 7 de fevereiro de 2021. Fonte: paulacoopergallery.com [Acedido a 15 de novembro de 2023].



**Fig. 19:** Sol LeWitt, "Cube without a Cube", esmalte sobre madeira, 20,3 x 20,3 cm, 1996. Fonte: christies.com [Acedido a 15 de novembro de 2023].



**Fig. 20:** Sol LeWitt, "1-2-1 Half Off", esmalte sobre madeira, 51,4 x 74,9 x 26,7 cm, 1991. Fonte: christies.com [Acedido a 15 de novembro de 2023].



**Fig. 21:** Sol LeWitt, "Corner Piece 1 2 3 4 5 6", madeira de bétula pintada de branco, 252,1 x 73,7 x 73,7 cm, 1979. Fonte: paulacoopergallery.com [Acedido a 15 de novembro de 2023].



**Fig. 22:** Sol LeWitt, "Modular Floor Structure" na exposição "Structures", Paula Cooper Gallery, 9 setembro a 5 novembro de 2022, esmalte sobre alumínio e aço, 58,2 x 328,3 x 328 cm, 1966/1968. Fonte: paulacoopergallery.com [Acedido a 15 de novembro de 2023].



**Fig. 23:** Sol LeWitt, "Wall Drawing #541", Virginia Museum of Fine Arts. Fonte: Smith, E. (2009). Sol LeWitt's Wall Drawing #541. *Blackbird: Journal of Literature and the Arts*, *8*(1), Online.



**Fig. 24:** Sol LeWitt, vista da exposição "Structures, Works on Paper, Wall Drawings" na *L.A. Louver Gallery*, realizada entre 20 de janeiro e 26 de fevereiro de 2011. | "Wall Drawing 620A" (esq.) e "Wall Drawing 620D" (dir.). Fonte: lalouver.com [Acedido a 22 de novembro de 2023].

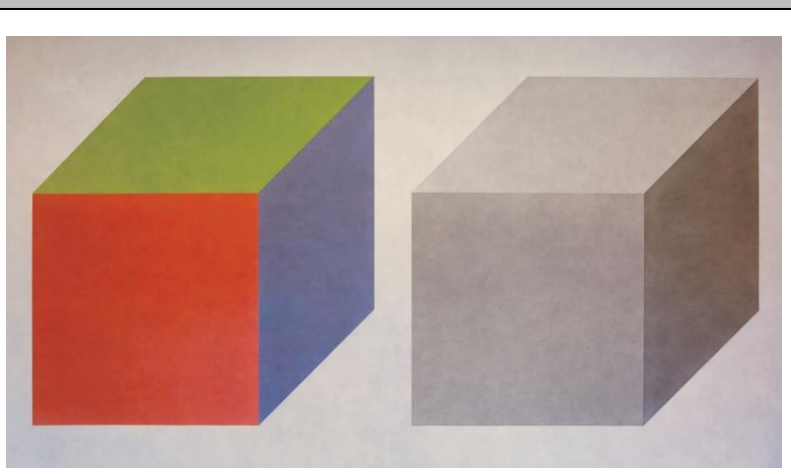


**Fig. 25:** Sol LeWitt, "Wall Drawing 415D", duas figuras (cubo) isométricas sobre fundo cinza, 1993. Fonte: massmoca.org [Acedido a 22 de novembro de 2023].

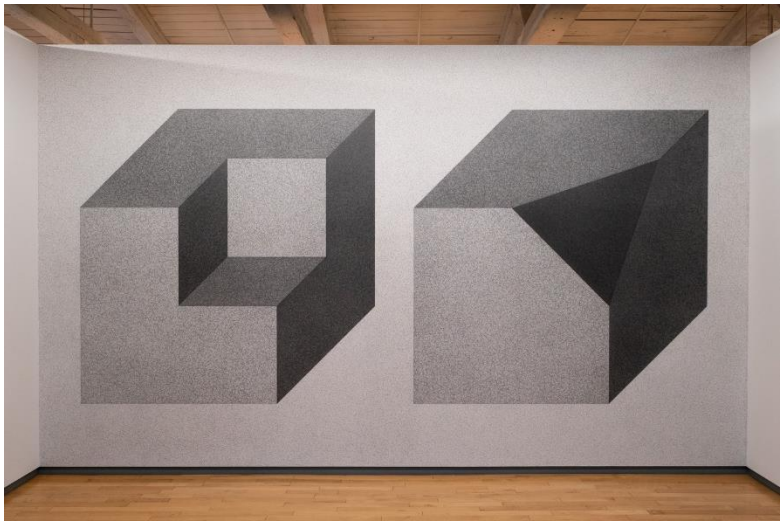


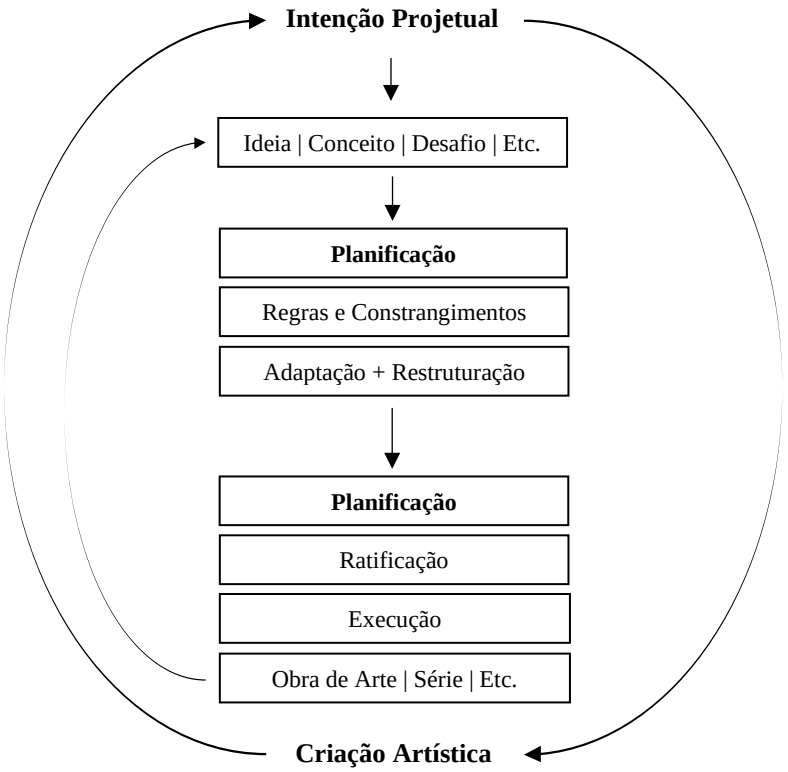
**Fig. 26:** Sol LeWitt, "Wall Drawing 1171: A cube without a cube; A cube without a corner". Fonte: massmoca.org [Acedido a 22 de novembro de 2023].



**Fig. 27:** Sol LeWitt, vista da exposição "Structures, Works on Paper, Wall Drawings", L.A. Louver Gallery, 20 de janeiro a 26 de fevereiro de 2011. Fonte: lalouver.com [Acedido a 22 de novembro de 2023].

# ETAPAS PROJETUAIS DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

DANIELA PINHEIRO




**Esquema 7:** *Etapas Projetuais da Criação Artística*, Daniela Pinheiro, 2023.

A abordagem apresentada por Sol LeWitt em relação aos processos de criação artística, no seio da arte conceptual ("Parágrafos sobre Arte Conceptual"), propulsionou a elaboração do esquema visual *Etapas Projetuais da Criação Artística*. Estando diretamente relacionado com o diagrama de CoAF, este esquema destaca a sequencialidade de uma série de etapas metodológicas que potencialmente integram e prescrevem um processo projetual no âmbito da criação artística autoral. Com um potencial recursivo, estas etapas processuais conduzem, por sua vez, a um movimento cíclico, embora diferencial, que como uma fita de *Möbius* – sem princípio e sem fim, sem interior e exterior – coloca em potência uma realização contínua de projetos/intenções dentro daquelas que são as linhas condutoras da ação e uma reflexão discursiva constante sobre as diretrizes e os elementos constituintes que fundamentam a prática artística.

# Indicações Processuais

## REDUÇÃO DA PINTURA AO ESSENCIAL:
## BUREN, MOSSET, PARMENTIER, TORONI

Por volta dos anos 1960, em paralelo com o movimento da Arte Conceptual, emergiu um pensamento analítico em torno da pintura, que trouxe para o plano da discussão a realidade fenomenológica da imagem e a intensão de reduzir a pintura a um grau zero de identificação (Meinhardt, 2005, p. 48). Esta ambição conduziu à elação de algumas propostas artísticas ancoradas num *modus operandi* formalmente padronizado e sistemático. Reflexo de uma atividade regular e predefinida, artistas como Daniel Buren ou Niele Toroni procuravam, por meio desta abordagem, produzir um determinado efeito e registo formal que fosse capaz de reduzir a pintura à sua essência percetiva e estrutural – próxima de um registo neutro, anónimo e isenta de eventos especulativos indexados (Meinhardt, 2005, p. 49). Nas palavras de Johannes Meinhardt havia a necessidade de desmistificar a pintura, mostrando-a enquanto atividade e resultado concreto dessa mesma ação. O reconhecimento da obra enquanto pintura seria, por sua vez, imediato caso fossem articuladas visualmente certas condições mínimas: "primeiro visuais, mais tarde institucionais" (2005, p. 49).

Em 1966, Daniel Buren, Oliver Mosset, Michel Parmentier e Niele Toroni anunciam, por meio de uma carta-convite lançada a 23 de dezembro de 1966, a primeira de uma série de quatro "Manifestações Colaborativas" dedicadas à desmistificação da pintura e a um questionamento dos modelos estéticos tradicionais (Warnock, 2016, p. 6). No dia 3 de janeiro de 1967, durante a abertura do "18º Salon de la Jeune Peinture" no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, os quatro artistas iniciam a 'Manifestação nº1', realizando *in loco* a execução de um registo padronizado (fig. 28, p. 126) – que viria a caracterizar-se como marca autoral da sua prática artística – sobre um suporte maleável de pintura (Warnock, 2016, p. 6).

Como pano de fundo, a acompanhar a dramatização explícita do ato de pintar – ou a sua consequente desmistificação – uma trilha sonora, repetia, em *loop* e sem interrupção, a frase – em inglês, espanhol e francês: "Buren, Mosset, Parmentier, Toroni aconselham-no a tornar-se inteligente" (Warnock, 2016, p. 6). Ao mesmo tempo, um folheto, redigido coletivamente pelos quatro artistas, era distribuído pelo público presente:

> *Porque pintar é um jogo.*
> *Porque pintar é balançar ou contrabalançar cores.*
> *Porque pintar é aplicar (conscientemente ou não) algumas das regras da composição.*
> *Porque pintar é valorizar o gesto.*
> *Porque pintar é representar o mundo exterior (ou interpretá-lo, ou apropriar-se dele, ou contestá-lo ou apresentá-lo).*
> *Porque pintar é propor um trampolim para a imaginação.*
> *Porque pintar é ilustrar a interioridade.*
> *Porque pintar é uma justificação.*
> *Porque pintar serve um propósito.*
> *Porque pintar é pintar em função da estética, das flores, das mulheres, do erotismo, do quotidiano, da arte, do dadaísmo, da psicanálise, da guerra do Vietname.*
> *NÓS NÃO SOMOS PINTORES.*[52] (Siegelbaum, 2012, p. 57)

Face à pergunta 'o que era a pintura e quais os critérios indispensáveis para que um registo fosse identificado como tal?', os quatro artistas respondiam com a aplicação formal de um vestígio de tinta, estritamente sintético e vulgar (Meinhardt, 2005, p. 49). Daniel Buren cobria de branco, durante a 'Manifestação nº 1', a última risca cromática de cada lateral de um tecido previamente adquirido com um padrão estampado de riscas verticais de 8,7 cm de largura (fig. 30, p. 126) (Meinhardt, 2005, p. 50). Oliver Mosset inscrevia, no centro de um suporte quadrado, um círculo preto com cerca de 15,2 cm de diâmetro (Meinhardt, 2005, p. 49). Michel Parmentier evidenciava, a spray, três faixas horizontais cinzentas, obtidas por meio de

[52] Versão consultada : 'Puisque peindre c'est un jeu. Puisque peindre c'est accorder ou de´saccorder des couleurs. Puisque peindre c'est appliquer (consciemment ou non) des re`gles de composition. Puisque peindre c'est valoriser le geste. Puisque peindre c'est repre´senter l'exte´rieur (ou l'interpre´ter, ou se l'approprier, ou le contester, ou le pre´senter). Puisque peindre c'est proposer un tremplin pour l'imagination. Puisque peindre c'est illustrer l'inte´riorite´. Puisque peindre c'est une justification. Puisque peindre sert a` quelque chose. Puisque peindre c'est peindre en fonction de l'esthe´tisme, des fleurs, des femmes, de l'e´rotisme, de l'environnement quotidien, de l'art, de dada, de la psychanalyse, de la guerre au Viet-Nam. NOUS NE SOMMES PAS PEINTRES.

um processo de dobragem do suporte (fig. 29, p. 126) (Warnock, 2016, p. 2). E, Niele Toroni registava a azul um conjunto de marcas impressas escalonadas de um pincel espatulado com cerca de 5 cm de largura, em intervalos regulares de 30 cm , contra a superfície do suporte (Temkin, 2008, p. 122). Concluídas as oito horas pré-determinadas para a 'Manifestação nº1', os quatro artistas prosseguiam com a distribuição de mais um panfleto que alertava o público para a 'Manifestação nº 2'. Alterando as regras do jogo, os quatro artistas substituíam a presença das quatro obras – realizadas e, posteriormente, expostas numa das paredes do espaço da galeria – por uma faixa horizontal que, ao acompanhar o estandarte "Buren, Mosset, Parmentier, Toroni.", advertia o público para a situação subsequente da exposição – os quatro artistas já "não expõem" (fig. 31 e 32, p. 127) (Warnock, 2016, p. 8). Procurando afastar-se da espetacularidade e da reverencia apreciativa da pintura do século XIX, os quatro artistas davam por concluída a sua intervenção no dia da inauguração.

Seis meses depois, "Buren, Mosset, Parmentier, Toroni" convidavam o público – por meio de cartazes espalhados pelas ruas de Paris (fig. 33, p. 128) – a deslocar-se até à sala de espetáculos do Museu de "Arts Décoratif", no dia 2 de junho de 1967, para assistir à 'Manifestação nº 3' (Warnock, 2016, p. 7). A sala tinha capacidade para cerca de 160 pessoas sentadas e em palco encontravam-se apenas expostas quatro telas quadradas, de iguais dimensões, com o padrão visual correspondente a cada um dos artistas: Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. Durante uma hora e quinze minutos, tempo determinado para o evento, o público assistia meramente à presença estática e constante das quatro obras em palco, sob um sistema de leitura em grelha (fig. 34 e 35, p. 128). Este acto incidia numa mudança de ênfase sobre as questões e os termos da visibilidade e publicidade da própria obra de arte (Warnock, 2016, p. 7). A manifestação terminava, com a distribuição, à saída, de um folheto informativo que pretendia ter um efeito deflacionário, apontando para a lacuna existente entre as expectativas do público e a espetacularidade errónea do evento (Warnock, 2016, p. 8):

> ***Obviamente trata-se apenas de olhar as telas de Buren, Mosset, Parmentier, Toroni.*** (…)
>
> *Uma tela de 2,50 m x 2,50 m dividida em 29 faixas iguais e verticais, vermelhas e brancas, das quais os dois extremos são cobertos por branco (BUREN).*
>
> *Um círculo (1) preto no centro de uma tela (2) branca. (MOSSET).*
>
> *Sobre uma tela de 2,50 m por 2,50 m faixas horizontais alternadas entre cinzento (3) e branco (4) de 0,38 m x 2,50 m. Parcial, a sétima (e última) faixa mede 0,22 m x 2,50 m. (PARMENTIER).*
>
> *85 impressões azuis de um pincel espatulado (nº50), em intervalos de 30 cm, sobre uma superfície branca de 2,50 m x 2,50 m (TORONI).* (…) (fig. 36 e 37, p. 129)

Mais uma vez, os artistas enfatizavam a sua conduta em direção a uma perceção da estrutura pictórica enquanto vestígio desprovido de mistérios e fenómenos indexados. A 'Manifestação nº 4' – a última realizada coletivamente pelos quatro artistas – ocorria entre os meses de setembro e novembro de 1967, na 5ª. Bienal de Paris. Esta quarta manifestação configurava-se como um reencontro reiterado, uma peculiar encenação realizada a partir de uma compilação de elementos e estratégias das colaborações anteriores (Warnock, 2016, p. 9). As quatro telas, com o registo icónico e seletivo de cada um dos artistas, voltavam a ocupar o espaço expositivo segundo o arranjo formal e regular apresentado durante a 'Manifestação nº 3' (fig. 40, p. 131). O cartaz, previamente usado como recurso publicitário, reaparecia amplamente reiterado como parte intrínseca da instalação (fig. 38, 39 e 41, pp. 130-131). Adicionalmente, uma trilha sonora em *loop*, que acompanhava a projeção de um conjunto de imagens aparentemente aleatórias com comentários sobre o carácter ilusório e utópico da pintura e da arte (e.g., a arte é ilusão de deslocamento; a arte é ilusão de liberdade; etc.), remetia para a 'Manifestação nº 1' (Jesus, 2013, p. 67). Após a gravação sonora, que concluía com a frase 'a pintura começa com Buren, Mosset, Parmentier, Toroni', seguia-se um breve período de três minutos de escuridão, que podia ser interpretado, sob outra temporalidade, como uma alusão à 'Manifestação nº 2' e à ausência preceptiva e objetiva das pinturas durante o evento (Warnock, 2016, p. 9).

Apesar de distintas, as quatro manifestações compartilhavam uma atitude projetual sucessivamente reiterada, que não se restringia apenas ao registo e ao modelo operativo imposto por cada um dos artistas. A execução de cada evento exigia a implementação *in situ* de um conjunto de regras e indicações operativas, antecipadamente determinadas e retificadas pelos quatro artistas (fig. 42, p. 131). Como um todo, as 'manifestações colaborativas' confirmavam um registo *continuum*, impulsionado por uma linearidade cíclica que, pela repetição, introduzia pequenas variações e aproximações ao discurso reiterado dos quatro artistas. A amplitude discursiva provinha, por sua vez, das particularidades, possibilidades e convenções institucionais que cada espaço e evento expositivo consentia.

A colaboração entre os quatro artistas deu-se por concluída com a 'Manifestação nº4'. Não obstante, numa atitude de reprovação contra a tradição modernista e o desenvolvimento de uma linguagem interna da pintura como modelo de progressão (Jesus, 2013, p. 69), cada um dos artistas continuou a proceder rigorosamente com a implementação assertiva e padronizada do seu modelo pictórico, durante os anos subsequentes da sua prática artística (até ver, de forma intransigente). Os dois grandes precursores desta atitude foram Daniel Buren e Niele Toroni, que ao aproximarem-se da modularidade, para apartar tal subjetividade inerente a um projeto e/ou a uma proposta artística autoral, transformaram paradoxalmente o seu registo visual numa espécie de assinatura estrutural da sua prática artística.




**Fig. 28:** Recordação Fotográfica: 18º Salon de la Juene Peinture, "Manifestação nº 1" durante a inauguração. 1967. Fonte: danielburen.com [Acedido a 10 de agosto de 2023].

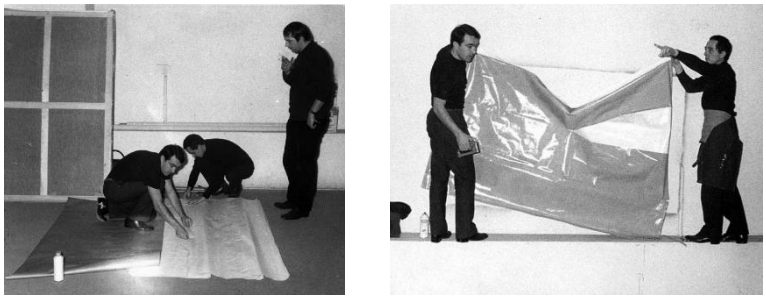


**Fig. 29:** Recordação Fotográfica: 18º Salon de la Juene Peinture, registos do processo de realização do trabalho de Michel Parmentier durante a inauguração da "Manifestação nº 1". 1967. Fonte: danielburen.com [Acedido a 10 de agosto de 2023].




**Fig. 30:** Recordação Fotográficas: 18º Salon de la Juene Peinture, Daniel Buren durante a inauguração da "Manifestação nº 1" a pintar a faixa extrema colorida da sua tela. 1967. Fonte: danielburen.com [Acedido a 10 de agosto de 2023].




**Fig. 31:** Recordação Fotográfica: Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. Instalação, no lugar das obras de Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, de uma faixa deixada no local durante a exposição: "Manifestação nº 2". 1967. Fonte: danielburen.com [Acedido a 10 de agosto de 2023].

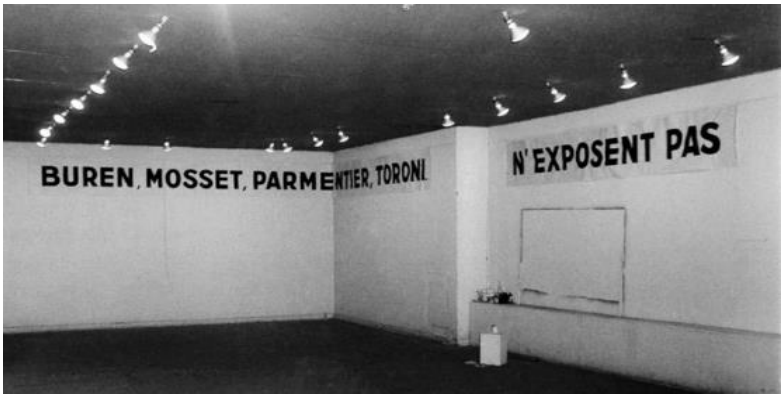



**Fig. 32:** Recordação Fotográfica: Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. Instalação, no lugar das obras de Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, de uma faixa deixada no local durante a exposição: "Manifestação nº 2". 1967. Fonte: danielburen.com [Acedido a 10 de agosto de 2023].




**Fig. 33:** Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. Póster para a "Manifestação nº 3". 1967. Fonte: moma.org [Acedido a 12 de agosto de 2023].

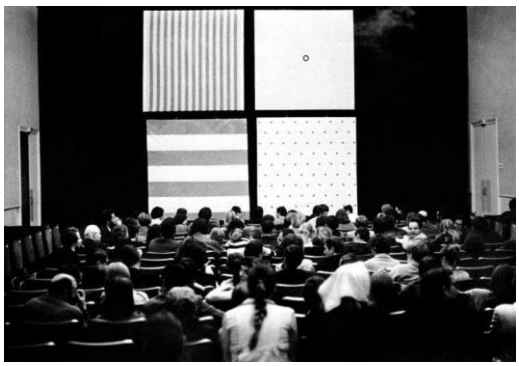
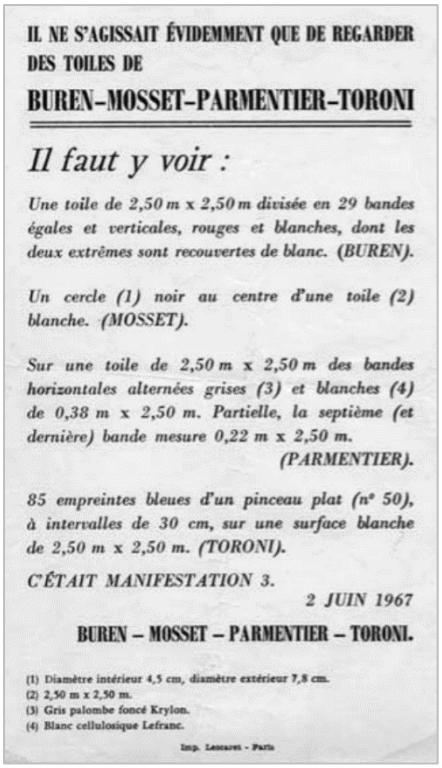


**Fig. 34:** Recordação Fotográfica: Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. "Manifestação nº 3", Museu de Artes Decorativas, Paris. 1967. Fonte: danielburen.com [Acedido a 12 de agosto de 2023].



**Fig. 35:** Recordação Fotográfica: Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. "Manifestação nº 3", Museu de Artes Decorativas, Paris. 1967. Fonte: danielburen.com [Acedido a 12 de agosto de 2023].



IL NE S'AGISSAIT ÉVIDEMMENT QUE DE REGARDER DES TOILES DE

**BUREN–MOSSET–PARMENTIER–TORONI**

*Il faut y voir :*

*Une toile de 2,50 m x 2,50 m divisée en 29 bandes égales et verticales, rouges et blanches, dont les deux extrêmes sont recouvertes de blanc. (BUREN).*

*Un cercle (1) noir au centre d'une toile (2) blanche. (MOSSET).*

*Sur une toile de 2,50 m x 2,50 m des bandes horizontales alternées grises (3) et blanches (4) de 0,38 m x 2,50 m. Partielle, la septième (et dernière) bande mesure 0,22 m x 2,50 m. (PARMENTIER).*

*85 empreintes bleues d'un pinceau plat (n° 50), à intervalles de 30 cm, sur une surface blanche de 2,50 m x 2,50 m. (TORONI).*

*C'ÉTAIT MANIFESTATION 3.*

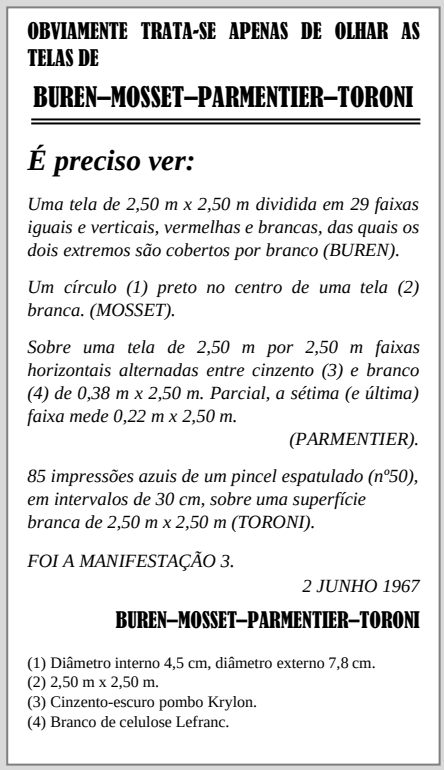
*2 JUIN 1967*

**BUREN – MOSSET – PARMENTIER – TORONI.**

(1) Diamètre intérieur 4,5 cm, diamètre extérieur 7,8 cm.
(2) 2,50 m x 2,50 m.
(3) Gris palombe foncé Krylon.
(4) Blanc cellulosique Lefranc.

Imp. Lemaire - Paris

**Fig. 36:** Recordação Fotográfica: Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. "Manifestação nº 3", Museu de Artes Decorativas, Paris. 1967. Folheto distribuído aos espectadores à saída do teatro. Fonte: danielburen.com [Acedido a 12 de agosto de 2023].



OBVIAMENTE TRATA-SE APENAS DE OLHAR AS TELAS DE

**BUREN–MOSSET–PARMENTIER–TORONI**

***É preciso ver:***

*Uma tela de 2,50 m x 2,50 m dividida em 29 faixas iguais e verticais, vermelhas e brancas, das quais os dois extremos são cobertos por branco (BUREN).*

*Um círculo (1) preto no centro de uma tela (2) branca. (MOSSET).*

*Sobre uma tela de 2,50 m por 2,50 m faixas horizontais alternadas entre cinzento (3) e branco (4) de 0,38 m x 2,50 m. Parcial, a sétima (e última) faixa mede 0,22 m x 2,50 m.*

*(PARMENTIER).*

*85 impressões azuis de um pincel espatulado (nº50), em intervalos de 30 cm, sobre uma superfície branca de 2,50 m x 2,50 m (TORONI).*

*FOI A MANIFESTAÇÃO 3.*

*2 JUNHO 1967*

**BUREN–MOSSET–PARMENTIER–TORONI**

(1) Diâmetro interno 4,5 cm, diâmetro externo 7,8 cm.
(2) 2,50 m x 2,50 m.
(3) Cinzento-escuro pombo Krylon.
(4) Branco de celulose Lefranc.

**Fig. 37:** Tradução do Folheto distribuído aos espectadores à saída do teatro do Museu de Artes Decorativas. "Manifestação nº 3".




**Fig. 38:** Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. Cartaz usado na "Manifestação nº4", durante a 5ª Bienal de Paris. 1967. Fonte: danielburen.com [Acedido a 12 de agosto de 2023].

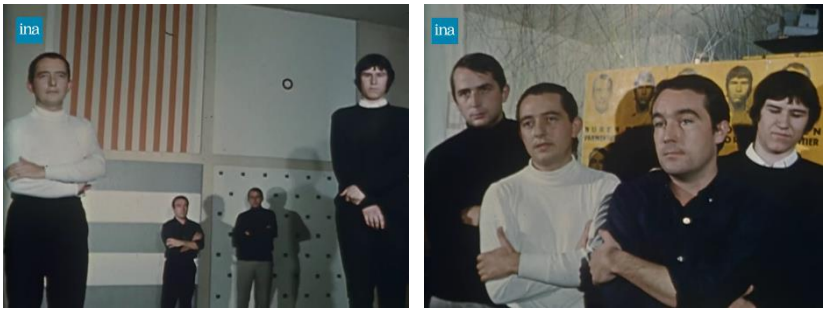



**Fig. 39:** Capturas de ecrã, do programa produzido por Charles Chaboud para a ORTF, 4 de novembro de 1967, durante a "Manifestação nº 4", na 5ª Bienal de Paris. 1967. Fonte: ina.fr [Acedido a 22 de agosto de 2023]

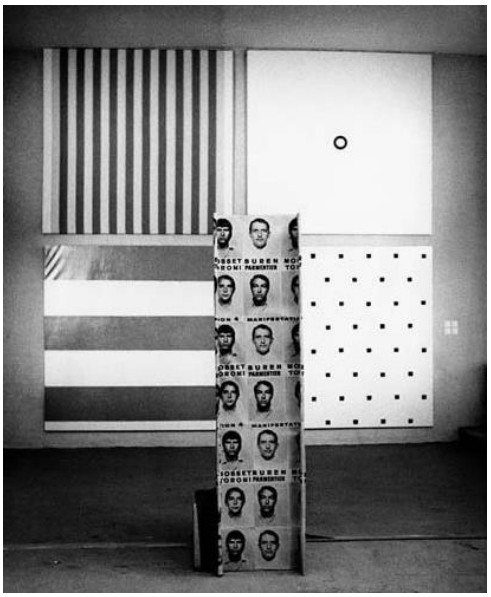


**Fig. 40:** Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. "Manifestação nº 4", 5ª Bienal de Paris. 1967. Fonte: catalogue.danielburen.com [Acedido a 24 de agosto de 2023].



**Fig. 41:** Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. "Manifestação nº 4", 5ª Bienal de Paris. 1967. Fonte: catalogue.danielburen.com [Acedido a 24 de agosto de 2023].



**Fig. 42:** Da esquerda para a direita, Oliver Mosset, Daniel Buren, Michel Parmentier, Niele Toroni na esplanada de um café. Setembro de 1967. Paris. Foto: Bernard Boyer. Fonte: danielburen.com [Acedido a 24 de agosto de 2023].

# Elementos Recursivos

## 8,7 CM DE LARGURA:
## DANIEL BUREN

É durante uma visita ao mercado de Saint-Pierre[53], em 1965, que Daniel Buren se depara, pela primeira vez, com a possibilidade de adquirir o tecido às riscas, que viria a determinar o curso estrutural de toda a sua prática artística. De forma inesperada, diante do seu olhar, aquele material reunia todas as características e qualidades que procurava, até então e sem sucesso, para a sua pintura (Buren, 2021, 5:17). Completamente estandardizado, o tecido – destinado a cobrir pequenas estruturas de comércio de rua – ostentava um padrão regular com faixas verticais de 8,7 cm de largura, alternadas sucessivamente entre branco e uma outra cor (Temkin, 2008, p. 118). Sem qualquer programa indexado, Daniel Buren viria a deixar o mercado de Saint-Pierre com cerca de 10 metros de tecido, sob a expetativa de iniciar um conjunto de experiências e ensaios plásticos com aquele mesmo material.

Em 1966, a sua prática pictórica prescindiria do caráter exploratório e laboratorial da criação artística. Daniel Buren optava por restringir estritamente a sua abordagem plástica à aplicação de tinta branca sobre as últimas faixas cromáticas das laterais esquerda e direita de cada tecido às riscas, suprimindo-as visualmente (Temkin, 2008, p. 118). O ano de 1967 vir-se-ia a revelar a confirmação efetiva da implementação regular e sistemática deste processo estritamente programático e regulamentado.

Contudo, em 1968, a decisão de renunciar a um espaço de ateliê na cidade de Paris, – primeiro, devido a situações financeiras, posteriormente em resposta a questões contextuais[54] – viria a potenciar um abandono do

[53] Mercado de tecidos em Montmartre, Paris.
[54] A determinado momento, durante uma entrevista com Hans Ulrich Obrist, Daniel Buren menciona que a situação económica parisiense de 1967, lhe coloca grandes dificuldades em adquirir um espaço de ateliê minimamente aceitável. Desesperadamente, essa impossibilidade leva-o a questionar sobre o 'hábito' convencional ou a necessidade mandatória de um artista se fazer acompanhar de um espaço físico para poder continuar a laborar. A envolvência com essa questão levou-o a abandonar prontamente a ideia de encontrar um ateliê, a fim de perceber qual o impacto que, tal conjuntura, viria

formato circunscrito do objeto pictórico (e.g., a grade) em detrimento de uma replicação contínua do padrão estandardizado. Ao redirecionar-se para a cidade, enquanto espaço de trabalho, Buren começava a afixar recursivamente cartazes impressos com as suas listas verticais de 8,7 cm de espessura, pelas ruas de Paris. Assente num sistema modelar de justaposição, a aplicação sistemática de cerca de 200 painéis – constituídos por várias unidades – de diversas escalas e formatos passava a potenciar diferentes aproximações perceptivas e fenomenológicas ao padrão listrado[55] (fig. 43, p. 138)

Interessado numa relação dialógica entre as estruturas citadinas e os meios de divulgação e exposição artísticas, (Jesus, 2013, p. 74), Daniel Buren viria a transladar – sem qualquer informação adicional – o padrão listrado para o espaço circunscrito de suportes e estruturas públicas de publicidade (fig. 44, p. 139) (e.g., outdoors, placas, etc.). Em maio de 1968, viria a realizar--se a intervenção "Les Hommes-Sandwichs" (fig. 45, p. 139). Numa aproximação à dinâmica transeunte da cidade, dois interpretes traçavam a pé um percurso entre o *Musée National D'art Moderne (Palais de Tokyo)* e o *Musée D'art Moderne de la Ville de Paris* transportando às costas – por meio de suspensórios – uma estrutura publicitária, extremamente difundida na época, constituída por dois elementos. Instruídos para não realizarem qualquer comentário explicativo sobre a ação performática que levavam a cabo, os dois interpretes, caso fossem interpelados na rua, deveriam simplesmente informar – à semelhança da 'Manifestação nº 3' realizada pelo coletivo BPMT – "Andamos com painéis revestidos com listas verticais brancas e verdes"[56].

Em 1980, a intervenção voltaria a ser realizada, sob os mesmos moldes, pelas ruas de Paris, desta vez com as cores branco e vermelho (fig. 45, p. 139). O tempo acabaria por trazer consigo a repetição cíclica de um

a ter no seu processo criativo. De repente, as inquietações que lhe ocupavam o pensamento, mudavam inesperadamente de rumo, formulando-se do seguinte modo: "O que posso fazer lá fora? O que posso fazer sem um estúdio?" *["What can I do outsider? What can I do without a studio?"]* (Buren, 2021, 12:50).

[55] Os 8,7 cm de largura explanavam diferentes relações de proporção dependendo do formato que ocupavam (fig. 43, 44, pp. 138-139).

[56] Versão consultada a 05 de setembro de 2023, em *danielburen.com*: "Nous portons des panneaux recouverts de bands verticales blanches et vertes".

*modus operandi* simultaneamente sistemático e diferencial. Daniel Buren não se limitaria à implementação reiterada e exclusiva das listas verticais sobre diferentes estruturas e suportes, replicaria também muitas das suas propostas formais e relacionais em diferentes contextos e territórios culturais (e.g., "Voile/Toile", 1995 e 2005 [fig. 47 e 49, pp. 140-141, respetivamente]). Uma atitude projetual passaria a prescrever, também, muitas das suas propostas performáticas aparentemente repetitivas e sistemáticas.

Em 1975, Daniel Buren planificaria objetivamente sete ocorrências distintas para sete áreas da zona de Manhattan, em Nova Iorque. Remetendo para a intervenção "Les Hommes-Sandwichs", "Seven Ballets in Manhattan" (fig. 46 e 48, p. 140-141, respetivamente) pressupunha a realização de um percurso a pé, escrupulosamente coreografado e programado para um específico intervalo de tempo, de 5 performers a carregar 5 placares[57] com listas verticais de 8,7 cm de espessura intercaladas de branco e um outra cor. Realizadas diariamente, numa zona específica de Manhattan[58], entre 27 de maio e 2 de junho, as várias ações performativas elencadas começariam a elevar-se não só como uma multiplicação sucessiva do mesmo gesto, mas também como uma expansão compreensiva da dinâmica social e espacial que caracterizava cada zona em particular.

As riscas de 8,7 cm de espessura converteram-se, para Daniel Buren, numa ferramenta visual e plástica prontamente disponível e versátil para explorar as dinâmicas intrínsecas e formais de cada espaço e/ou contexto que ocupava de empréstimo[59], incluindo tanto as estruturas

[57] Estruturas comumente usadas em manifestações, protestos e/ou marchas públicas de descontentamento.

[58] Ballet nº1, Chinatown. Ballet nº2, East Village. Ballet nº3, Greenwich Village. Ballet nº4, Times Square. Ballet nº5, Soho. Ballet nº6, Central Park. Ballet nº7, Wall Street.

[59] Numa entrevista com Hans Ulrich Obrist, Daniel Buren refere que, em contraste com a perspetiva europeia ou norte-americana, em que se utiliza a nomenclatura 'janela' ou 'quadro' (e.g., *'framing the landscape'*), para definir uma estrutura que enquadra e/ou circunscreve um fragmento de uma determinada realidade circunstancial (e.g., paisagem [fig. 55 e 56, p. 144]), na cultura japonesa a expressão usada aproxima-se da ideia de uma ferramenta, que pede emprestado um determinando segmento do espaço. Esta diferença revela-se fundamental no trabalho de Daniel Buren. Nas palavras do artista 'se eu fizer algo no Palácio Royal, o pátio completo é diferente do que era antes, mas o pátio não é meu – e nunca será de forma alguma - é apenas uma espécie de empréstimo do espaço; e é assim com absolutamente tudo" *[if I do something in the pale royale the full courtyard is diferente as it was before, but the courtyard was not mine – and it's not mine at all forever – it's just a kind of a borrowing a space and it's like that with absolutely everyting]* (Buren, 2021, 24:24).

arquitetónicas e paisagísticas envolventes, como as dinâmicas sociais implícitas (fig. 64 e 65, p. 147). Philippe Parreno (n.1964) chega a afirmar que Daniel Buren estabeleceu um sistema eminentemente diferencial, como um *'organismo vivo'* (Obrist in Buren, 2021), que a partir da repetição permitiu um engajamento particular e singelo com cada umas das propostas que singularmente localizavam cada local ou estrutura em particular (Buren, 2018); fossem elas: o largo junto ao Palácio das Nações, em Genebra (fig. 57, p. 145), o espaço circunscrito de uma sala de exposições (fig. 50, 51, 52, 53, 62 e 63, pp. 142-146), um território paisagístico (fig. 54, 55, 56, 59, pp. 143-145), a capa e contracapa de uma revista (fig. 61, p. 146), ou a cenografia de uma ópera em três atos (fig. 66, p. 147).

A repetição reiterada das listas verticais trouxe consigo um desvio ou uma ramificação discursiva direcionada para os elementos e as dinâmicas de cada contexto recetor. É caso para dizer, que ao longo dos mais de 60 anos, comprometidos com a prática artística, com o mesmo signo visual e com uma leitura particular e dialógica com cada contexto expositivo, Daniel Buren "não se [contentou] em multiplicar os exemplares sob o mesmo conceito; [colocou] o conceito fora de si, [fazendo] com que ele [existisse noutros] exemplares" (Deleuze, 2000, p. 431); "a identidade [deixou de ser a] do elemento, [passando a ser] a de uma relação entre elementos distintos ou de uma relação entre relações" (Deleuze, 2000, p.432).



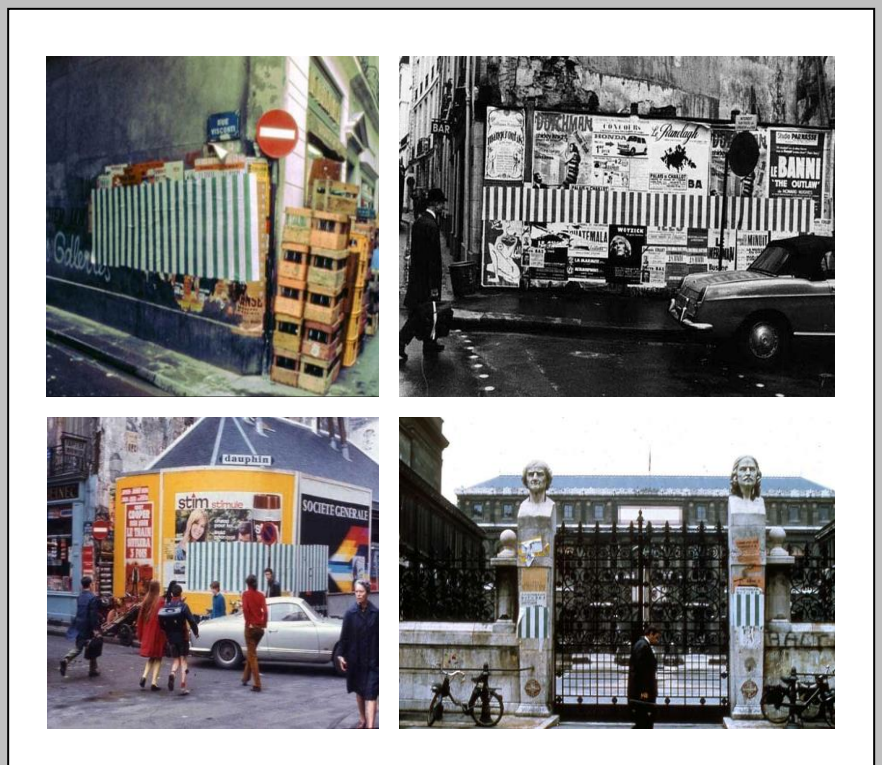




**Fig. 43:** Daniel Buren, "Affichages Sauvages", trabalho *in* situ, 200 painéis afixados pelas ruas de Paris, papel com faixas verticais brancas e verdes alternadas, com 8,7 cm de largura cada, e cola, dimensões variáveis, abril de 1968. Fonte: catalogue.danielburen.com [Acedido a 18 de setembro de 2023].




**Fig. 44:** Daniel Buren, "Affichages Sauvages", trabalho *in situ*, revestir um *outdoor* nas ruas de Paris, papel com faixas verticais brancas e rosas alternadas, com 8,7 cm de largura cada, e cola, dimensões variáveis entre 50 e 700 $cm^2$ ou mais, 1969. Fonte: catalogue.danielburen.com [Acedido a 18 de setembro de 2023].



**Fig. 45:** Daniel Buren, "Hommes-Sandwichs", trabalho *in situ* pelas ruas de Paris, registos fotográficos a preto e branco: maio de 1968; registos fotográficos a cores: setembro de 1980. Fonte: danielburen.com [Acedido a 18 de setembro de 2023].

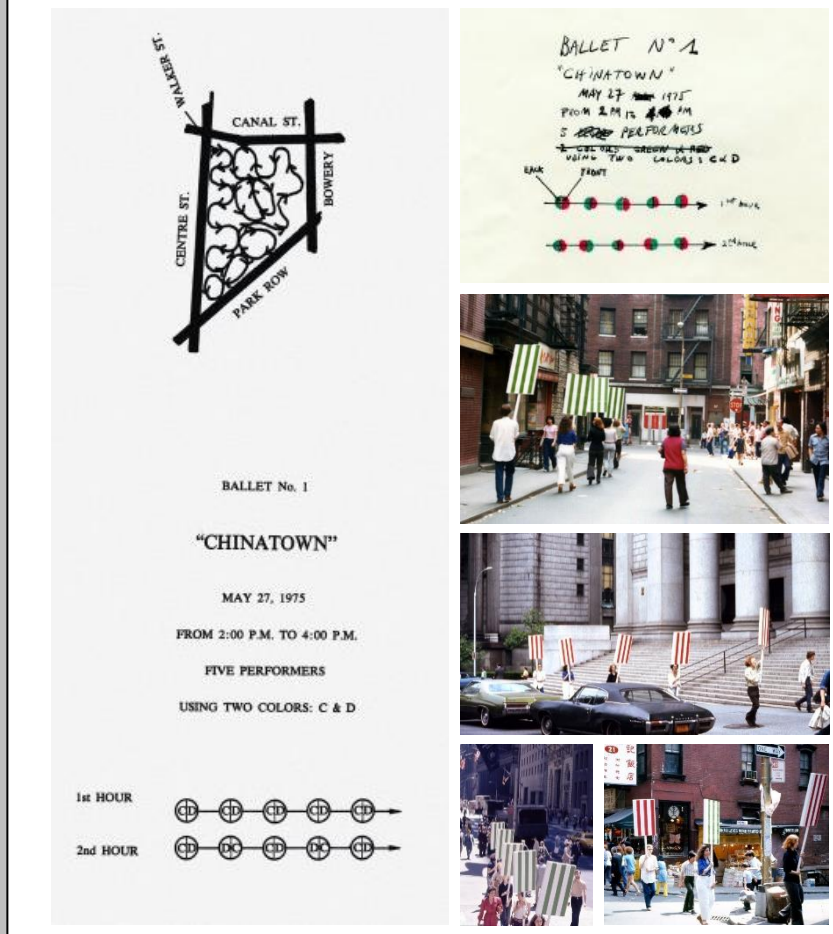



**Fig. 46:** Daniel Buren, "Seven Ballets in Manhattan", Ballet nº1, Chinatown. Performance realizada por Sue Bailey, Joanne Caring, Peter Frank, Susan Heinemann, Mark Levine. 27 de maio de 1975. Fonte: danielburen.com [Acedido a 18 de setembro de 2023].



**Fig. 47:** Daniel Buren, "Voile/Toile / Segel/Leinwand, 9 Arbeinten", trabalho *in situ*, regata no lago de Wannsee, 20 de setembro de 1975. Fonte: danielburen.com [Acedido a 18 de setembro de 2023].




**Fig. 48:** Daniel Buren, "Seven Ballets in Manhattan", Ballet nº2, East Village. Performance realizada por Sue Bailey, Joanne Caring, Peter Frank, Susan Heinemann, Mark Levine. 28 de maio de 1975. Fonte: danielburen.com [Acedido a 18 de setembro de 2023].



**Fig. 49:** Daniel Buren, "Voile/Toile – Toile/Voile", primeira etapa (regata): lago Grasmere, em frente ao Prince Wales Hotel, organizada pela associação The Royal Yachting Optimist Squad, sob a direção de Neil Marsden; segunda etapa: Museu Wodsworth, centro para o Romantismo Britânico. Grasmere, Inglaterra. 2 de julho de 2005. Fonte: danielburen.com [Acedido a 18 de setembro de 2023].



**Fig. 50:** Daniel Buren, "In situ", parte I – performance com gravador de vídeo, Fine Arts Building Gallery, New York, 17 de Janeiro de 1975. Fonte: danielburen.com [Acedido a 18 de setembro de 2023].



**Fig. 51:** Daniel Buren, "Exit", trabalho *in situ*, John Weber Gallery, New York, 1980. Fonte: danielburen.com [Acedido a 18 de setembro de 2023].



**Fig. 52:** Daniel Buren, "Displaced – Replaced - Placed", trabalho *in situ*, Art Gallery of Ontario, Toronto, 1983. Fonte: danielburen.com [Acedido a 11 de dezembro de 2023].

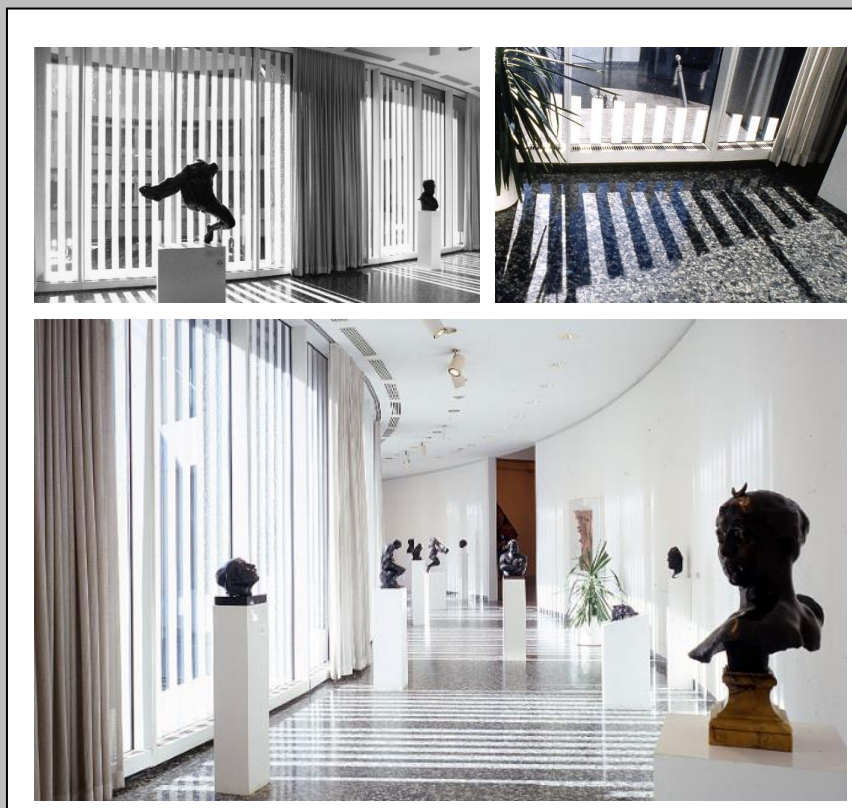


**Fig. 53:** Daniel Bure, "Inside/Outside", trabalho *in situ*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 1989. Fonte: danielburen.com [Acedido a 12 de dezembro de 2023].



**Fig. 54:** Daniel Buren, "Avec les Architectures du paysage", cilindros em torno das mós 15 estruturas *in situ* e barris no bosque de choupos, Montignac-sur-Auvignon, 1995. Fonte: danielburen.com [Acedido a 12 de dezembro de 2023].



**Fig. 55:** Daniel Buren, "Shakkei = Arco-íris", *escultura e espaço* no porto e nas colinas circundantes. 2ª Bienal de Ushimado, Japão.1985. Fonte: danielburen.com [Acedido a 18 de setembro de 2023].

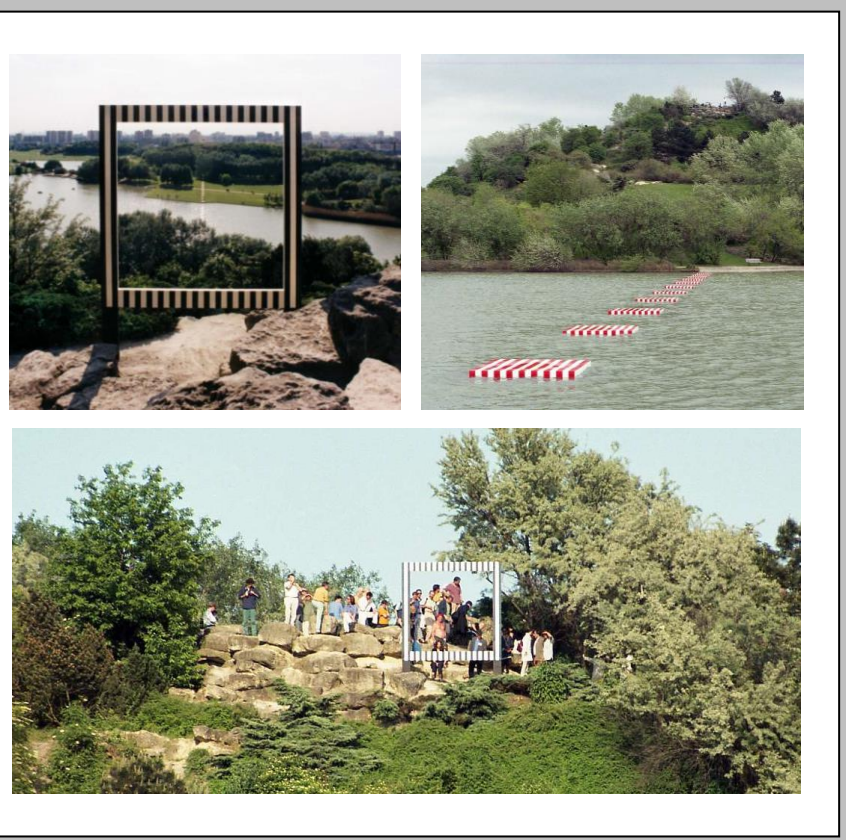


**Fig. 56:** Daniel Buren, "Art Grandeur Nature", flutuante/imóvel na água/terra, Parc départemental de La Courneuve, 1 de maio a 30 de setembro de 1998, França. Fonte: danielburen.com [Acedido a 11 de dezembro de 2023].



**Fig. 57:** Daniel Buren, "Cabana estilhaçada com espelhos", em "Dialogues de Paix" no Palácio da Nações; Escritório das Nações Unidas, Genebra, Suíça 1995. Fonte: danielburen.com [Acedido a 12 de dezembro de 2023].



**Fig. 58:** Daniel Buren, "Couvrir. Recouvrir. Entrouvrir. Découvrir", trabalho *in situ*, Musée des Beaux-Arts, Rouen, França, 2000. Fonte: danielburen.com [Acedido a 13 de dezembro de 2023].

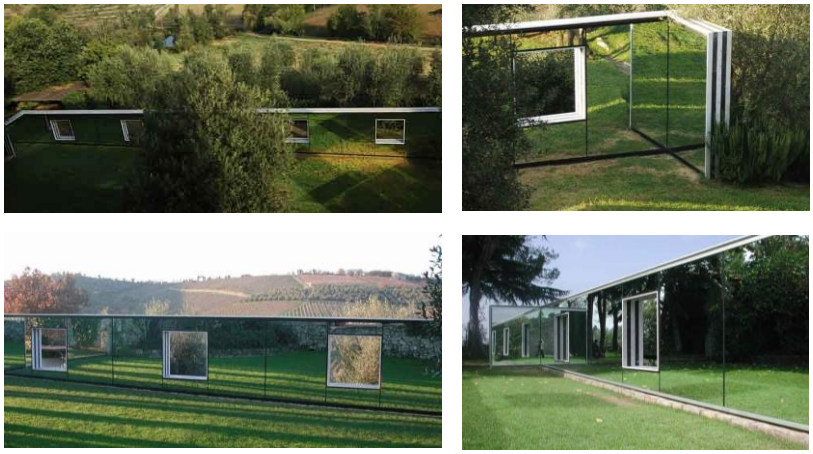


**Fig. 59:** Daniel Buren, "Sulle vigne: Punti di vista", peça permanente, Castello di Ama, Lecchi in Chianti, Itália, 2001. Fonte: danielburen.com [Acedido a 13 de dezembro de 2023].



**Fig. 60:** Daniel Buren, "Gravura em betão = Betão gravado", 120 x 100 x 10 cm, 1990. Fonte: danielburen.com [Acedido a 18 de setembro de 2023].




**Fig. 61:** Daniel Buren, "D'une Couverture à L'Autrea" (intervenção plástica), 1996. Fonte: danielburen.com [Acedido a 18 de setembro de 2023].



**Fig. 62:** Daniel Buren, "Da una cornice all'altra: passe-partout", trabalho *in situ*, Galeria Ugo Ferranti, Itália, 1987. Fonte: danielburen.com [Acedido a 13 de dezembro de 2023].



**Fig. 63:** Daniel Buren, "From Facsimile to Site", trabalho *in situ*, Galeria Kanransha, Tóquio, Japão, 1991. Fonte: danielburen.com [Acedido a 18 de setembro de 2023].



**Fig. 64:** Daniel Buren, "Essai Hétéroclite: les gilets", trabalho *in situ* Van Abbemuseum, Holanda, 1981. Fonte: danielburen.com [Acedido a 14 de dezembro de 2023].

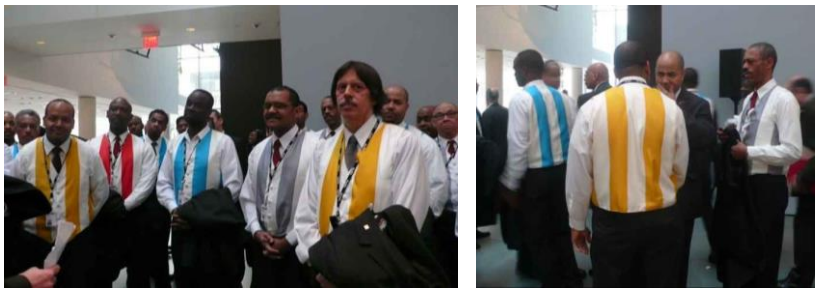


**Fig. 65:** Daniel Buren, "Essai Hétéroclite: les gilets", trabalho *in situ* na exposição "Color Chart: Reinventing Color, 1950 to today", MoMA, 2008. Fonte: danielburen.com [Acedido a 14 de dezembro de 2023].



**Fig. 66:** Daniel Buren, cenografia de "Les Aventures du Roi Pausole", ópera em três atos, produzida pela companhia 'La Péniche-Opéra, Paris, 2004. Fonte: danielburen.com [Acedido a 12 de dezembro de 2023].

# IMPRESSÕES DE UM PINCEL Nº50:
## NIELE TORONI

Em 2007, num texto sobre as expectativas sociais associadas à produção constante de novos resultados no âmbito da criação artística, Ângelo Ferreira de Sousa acaba por afirmar que, por via dos facilitismos ou da obrigatoriedade, existem artistas pouco audazes que raramente "saem do que já se sabe que vai sair" (Sousa in Pérez, 2007, p. 18). Numa primeira análise ao percurso artístico de Niele Toroni, não seria certamente difícil associá-lo a um registo meramente redundante e interminável de incisivas repetições de uma única e peculiar marca formal [60]. Estritamente comprometido com um método de trabalho estruturado em 1966, Niele Toroni viria a restringir – durante os anos subsequentes – toda a sua prática artística à execução exclusiva de uma única e simples tarefa objetiva: a realização de *impressões de um pincel no. 50*, pressionadas contra a superfície de um suporte pictórico, *em intervalos regulares de 30 cm.* Desafiando a noção de desenvolvimento progressivo juntamente com a espetacularidade enigmática associada à prática pictórica, Niele Toroni define, num regime quase niilista, um método radical assente na repetição sistemática de uma marca simultaneamente modesta e lacónica: a *impressão de um pincel no. 50* (Temkin, 2008, p. 122).

Durante os mais de 50 anos comprometidos com o mesmo *modus operandi*, Niele Toroni foi aplicando a sua fórmula processual sobre as mais diversas e variadas superfícies tanto pictóricas, quanto arquitetónicas, realizando várias intervenções *site-specific*. Apesar de se reger por um conjunto muito estrito de diretrizes formais, a decisão de representar as *impressões de um pincel no. 50* em diferentes suportes e espaços físicos acabou por ir introduzindo alguma variedade formal dentro do seu método de trabalho altamente restrito e invariável (fig. 68 a 89, pp. 154-161). Separadas por intervalos equidistantes de 30 centímetros, o número

[60] Benjamin Buchloh (2008) chega a afirmar que Niele Toroni permaneceu obstinadamente vinculado aos princípios modernistas, estando a sua prática vinculada à realização de uma marca, de um sinal, sobre um determinado suporte pictórico.

sequencial de marcas a realizar bem como os contornos limítrofes das formas sugeridas eram determinados, por Niele Toroni, em função das caraterísticas do espaço arquitetónico que recebia o *sinal* pictórico[61] (Temkin, 2008, p. 122).

Embora, num primeiro confronto, as múltiplas impressões sequenciais remetessem para a implementação reiterada e inócua do mesmo gesto, *modus operandi* e a utilização, sempre o somente, da mesma ferramenta pictórica, cada marca de *um pincel no. 50* associava-se, para Niele Toroni, a um registo individualizado que evidenciava os pequenos desfasamentos impostos pelo desdobramento contínuo da ação. Ou seja, a repetição icónica do mesmo gesto – pressionar, exatamente na mesma zona, ambos os lados de um *pincel no. 50* com uma porção de tinta de uma determinada cor – revelava uma ínfima versatilidade gestual que introduzia diferentes enquadramentos e perspetivas a cada uma das marcas deixadas pelo pincel[62]. Diferentes em si mesmas, cada *marca* não pretendia remeter para uma forma nova – nem tão pouco para uma forma obsoleta –, mas antes para a subtil diversidade constitutiva, imposta pelas condições específicas[63] de cada instante gestual.

Para Niele Toroni, "nunca [era] a mesma coisa" que se repetia (Wolff, 2015, 03:08). A pluralidade formal e dialógica do seu trabalho era potenciada pelos vários registos que a repetição operativa de um único e singelo *método de trabalho* lhe proporcionava. De certo modo, a volatilidade proporcionada pela cor, o espaço e a pressão exercida sobre a superfície do suporte pareciam ser suficientes para instigar recursivamente o seu compromisso e perseverança com a aplicação concisa do mesmo gesto gráfico. A sua estrutura programática associou-se, por isso, à

[61] Niele Toroni assume-se acima de tudo como um pintor. "It is the painter's work I am committed to since the beginning. As I often say, I don't consider myself an artist, I'm a painter" (Toroni in Wolff, 2015, 00:31). Ou seja, apesar das suas *impressões de um pincel no.50* estarem associadas a um método ferozmente radical, ignorando muitas das qualidades convencionais da pintura, elas estão intrinsecamente vinculadas ao principio pictórico: realizar pinceladas de cor sobre uma superfície [versão consultada: "brush-strokes of color on a surface"] (Temkin, 2008, p. 122).

[62] Nas palavras de Niele Toroni: "See, this one has a little less paint, so it looks different. (…) So, I have to put more paint on. I always say, this is a painter's work because I work with a paintbrush and color." (Toroni in Wolff, 2015, 03:08)

[63] E.g., quantidade e/ou a viscosidade da tinta, a cor, a textura do suporte pictórico, etc.

multitude de registos e cenários que um simples pincel e um determinado pigmento lhe podiam oferecer (Wolff, 2015, 3:24).

Nas palavras de Clément Delépine, a sua exposição no *Swiss Institute* poderia ter sido realizada de sessenta outras formas[64]. Talvez, por isso, o seu trabalho também carregue uma espécie de intemporalidade, porque apesar de cada *impressão de um pincel no. 50* apontar para um instante preciso no tempo, em conjunto as várias impressões apontam para um movimento cíclico, mais uma vez, como numa fita de *Möbius*, sem princípio e sem fim, cuja data de iniciação ou de finalização se torna irrelevante para a apreciação itinerante dos seus gestos gráficos. Ou seja, as várias impressões apontam para um ciclo anónimo e autossuficiente que poderia ser repercutido em qualquer momento e por qualquer pessoa que se disponibilizasse a implementar rigorosamente o mesmo método. Essa seria, pelos menos, a intensão inicial de Niele Toroni: que o seu enunciado pudesse vir a ser apropriado e implementado fielmente por outros[65]. Pretensão que acabou por ser subvertida tanto pela sua constante perseverança e empreendimento com uma única e exclusiva tarefa, quanto pelo seu reconhecimento, quando de certa forma resgatou a noção temporalidade ao realizar de um conjunto de impressões *de um pincel no. 50* sobre folhas de papel de jornal ou sobre fotografias antigas de outros trabalhos/instalações (fig. 72 a 75, p. 156 e fig. 77, p. 157). De certa forma, pela iteração e um compromisso intrinsecamente autoral, "a estrondosa qualidade de anonimato (…) perdeu-se [no tempo]"[66] (Temkin, 2008, p. 123). Importa denotar que as restrições invocadas por Niele Toroni partiram de um posicionamento autoral imposto e definido por si, por volta de 1966, a fim de ir de encontro àqueles que eram os seus interesses, intenções e preposições artísticas. Dito isto, embora, as suas regras[67]

[64] Versão consultada: Niele Toroni "could have done [that] exhibition in sixty other ways" (Wolff, 2015, 3:30).
[65] Em 1970, no âmbito da sua primeira exposição individual na Galeria Yvon Lambert (Paris), o público era convidado apenas para assistir a um conjunto de *impressões de um pincel no. 50 repetidas em intervalos regulares de 30 cm*. No ano seguinte, o texto de parede de uma outra exposição explicava que o trabalho era de Niele Toroni, mas que poderia ser realizado por qualquer outra pessoa que se disponibilizasse a aplicar o mesmo método, passando automaticamente a ser da autoria de quem o realizasse.
[66] Versão consultada: "The very quality of anonymity (…) has been lost" (Temkin, 2008, p. 123).
[67] e.g., a aplicação de pontos equidistantes de 30 em 30 cm, os registos de várias impressões sequenciais da marca de um pincel ou de uma ferramenta pictórica, etc.

pudessem vir a ser aplicadas por outros, elas acabariam por ser, eventualmente, subvertidas e substituídas por quem, de livre e autorrecriação [sem evidentes motivações extrínsecas[68]] se envolvesse com o processo. De certo modo, as marcas de Niele Toroni são reflexo da sua visão e posicionamento dialógicos enquanto autor. Quaisquer outros sinais, implementados em *intervalos regulares de 30 cm*, iriam provavelmente elencar questões e interesses relacionais distintos, relacionados com as intenções laboratoriais de cada interprete (fig. 67).

Ainda assim, parece evidente que não se trata de repetir para conseguir o melhor desempenho técnico possível. Trata-se de repetir para percecionar a amplitude dialógica que eventualmente um sistema formal pode evidenciar. Por outras palavras, trata-se de iterar um gesto a fim de testemunhar qualquer coisa de imprevisível dentro da previsibilidade cíclica da ação. Será aí, nessa ínfima brecha que separa *o dito do não dito*, que se consolidará a engrenagem catalisadora da atividade criativa, uma e outra vez, garantindo uma continuidade alojada na contingência[69].

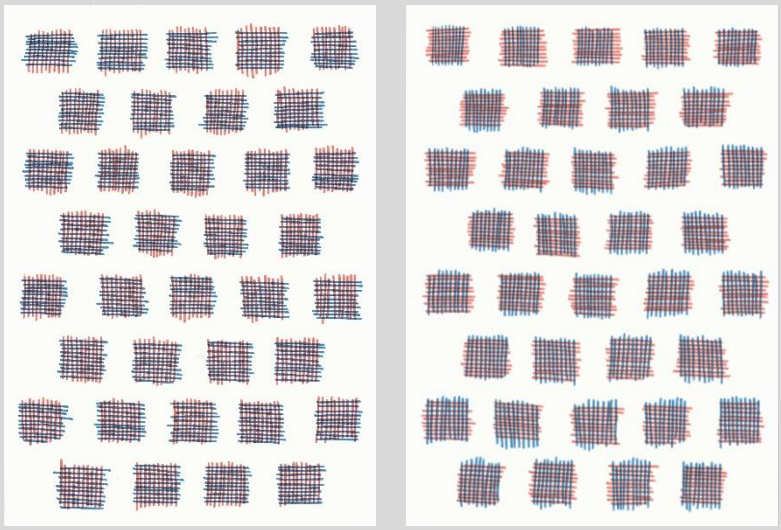


**Fig. 67:** Daniela Pinheiro, "10 traços sequenciais verticais e horizontais em intervalos regulares de 4 em 4 cm", caneta de feltro sobre papel, 2 (21 x 29,7 cm), 2024.

[68] Termo abordado na secção de capítulo **Realização Pessoal: Princípio da Motivação Intrínseca**.
[69] Perspetiva defendida por Gaston Bachelard ao referir que "sem a ideia de uma interrupção a vontade de continuar seria impossível" (1988, p. 25).



**Fig. 68:** Niele Toroni, "Impressões de um pincel no. 50 repetidas em intervalos regulares de 30 cm". Três intervenções distintas realizadas para a exposição individual no Swiss Institute, Nova Iorque. 2015. Fonte: swissinstitute.net [Acedido a 10 de outubro de 2023].

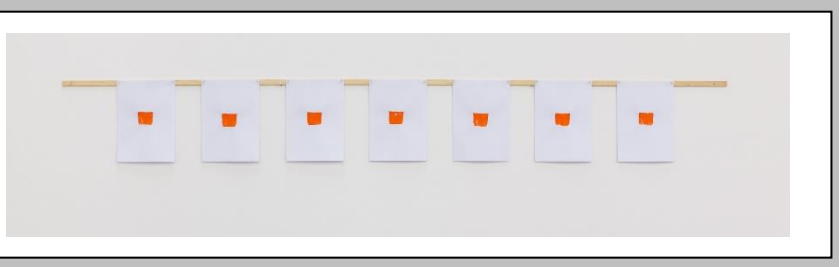


**Fig. 69:** Niele Toroni, "Impressões de um pincel no. 50 repetidas em intervalos regulares de 30 cm". 7 impressões em intervalos regulares de 30 cm. 2014. Fonte: swissinstitute.net [Acedido a 10 de outubro de 2023].



**Fig. 70:** Niele Toroni, "Impressões de um pincel no. 50 repetidas em intervalos regulares de 30 cm". À esquerda, rolo de tela encerada de 1968. À direita, 25 pinturas de 1987. Fonte: swissinstitute.net [Acedido a 10 de outubro de 2023].

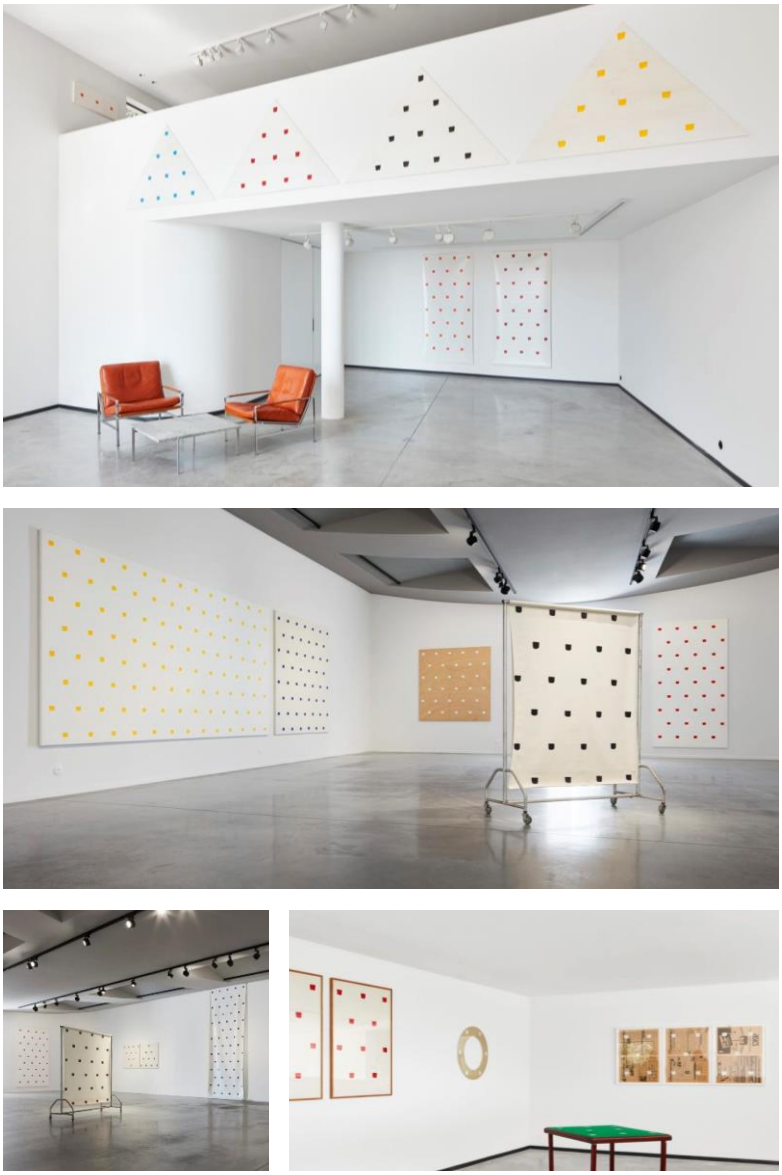


**Fig. 71:** Niele Toroni, vistas da exposição "864 Impressões de um pincel no.50", Saint-Paul-de-Vence. 2023. Fonte: fondationcab.com [Acedido a 10 de outubro de 2023].



**Fig. 72:** Niele Toroni, “Impressões de um pincel no.50 em intervalos regulares de 30 cm”, colagem e acrílico sobre placa, 65 x 50 x 0,3 cm. 2020. Fonte: mariangoodman.com [Acedido a 10 de outubro de 2023].



**Fig. 74:** Niele Toroni, “Impressões de um pincel no.50 em intervalos regulares de 30 cm”, acrílico sobre placa, 50 x 65 x 0,3 cm. 2020. Fonte: mariangoodman.com [Acedido a 10 de outubro de 2023].

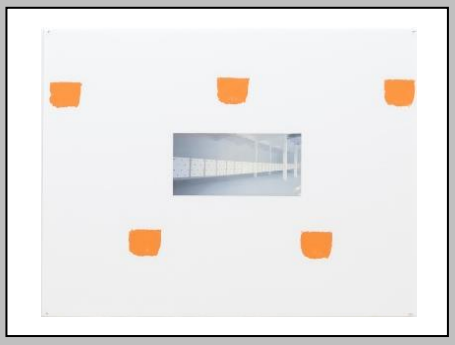


**Fig. 75:** Niele Toroni, “Impressões de um pincel no.50 em intervalos regulares de 30 cm”, colagem e acrílico sobre placa, 50 x 65 x 0,3 cm. 2020. Fonte: mariangoodman.com [Acedido a 10 de outubro de 2023].

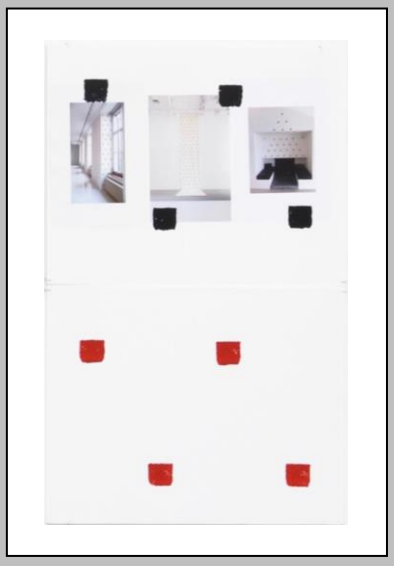


**Fig. 73:** Niele Toroni, “Impressões de um pincel no.50 em intervalos regulares de 30 cm”, díptico: colagem e acrílico sobre placa, 100 x 65 x 0,3 cm. 2020. Fonte: mariangoodman.com [Acedido a 10 de outubro de 2023].

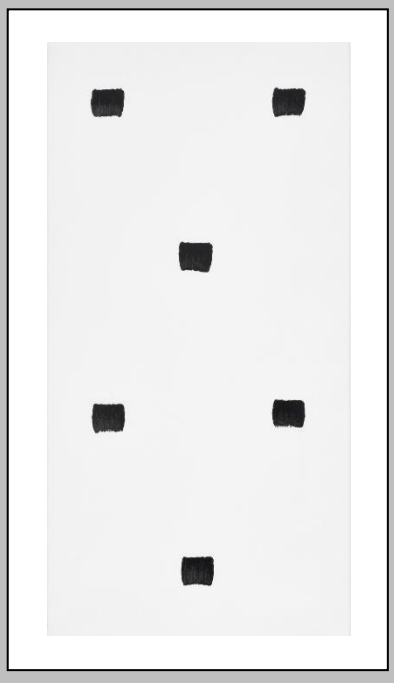


**Fig. 76:** Niele Toroni, “Impressões de um pincel no.50 em intervalos regulares de 30 cm”, acrílico sobre tela, 100 x 50 x 2,5 cm. 2012. Fonte: mariangoodman.com [Acedido a 10 de outubro de 2023].




**Fig. 77:** Niele Toroni, "Impressões de um pincel no.50 em intervalos regulares de 30 cm", colagem e acrílico sobre papel de jornal, 76 x 53 cm. 1991. Fonte: mariangoodman.com [Acedido a 11 de outubro de 2023].

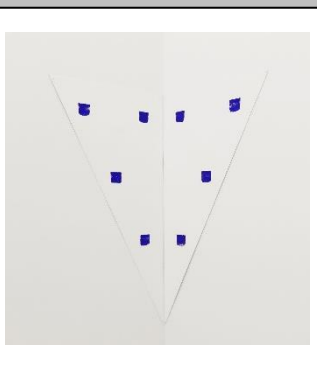


**Fig. 79:** Niele Toroni, "Omaggio Alle Rondini, Acrilico Blù", acrílico azul sobre papel, 2 (101,6 x 55,3) cm. 1996. Fonte: mariangoodman.com [Acedido a 11 de outubro de 2023].



**Fig. 80:** Niele Toroni, "Impressões de um pincel no.50 em intervalos regulares de 30 cm", acrílico sobre madeira, diâmetro: 52,5 cm.1997. Fonte: mariangoodman.com [Acedido a 11 de outubro de 2023].

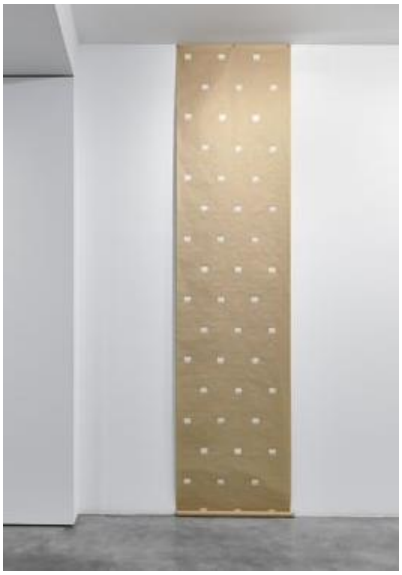


**Fig. 78:** Niele Toroni, "Impressões de um pincel no.50 em intervalos regulares de 30 cm", acrílico branco sobre rolo de papel *kraft*, 470 x 100 cm. 1993. Fonte: mariangoodman.com [Acedido a 11 de outubro de 2023].

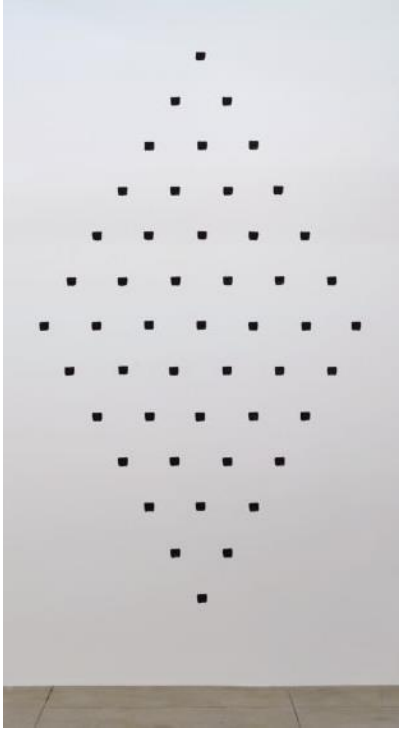


**Fig. 81:** Niele Toroni, "Impressões de um pincel no.50 em intervalos regulares de 30 cm", acrílico preto sobre parede. 2015. Fonte: mariangoodman.com [Acedido a 11 de outubro de 2023].





**Fig. 82:** Niele Toroni, vistas da exposição “Niele Toroni”, Galeria Greta Meert, 27 de março a 2 de maio de 2009. Fonte: galeriegretameert.com [Acedido a 11 de outubro de 2023].

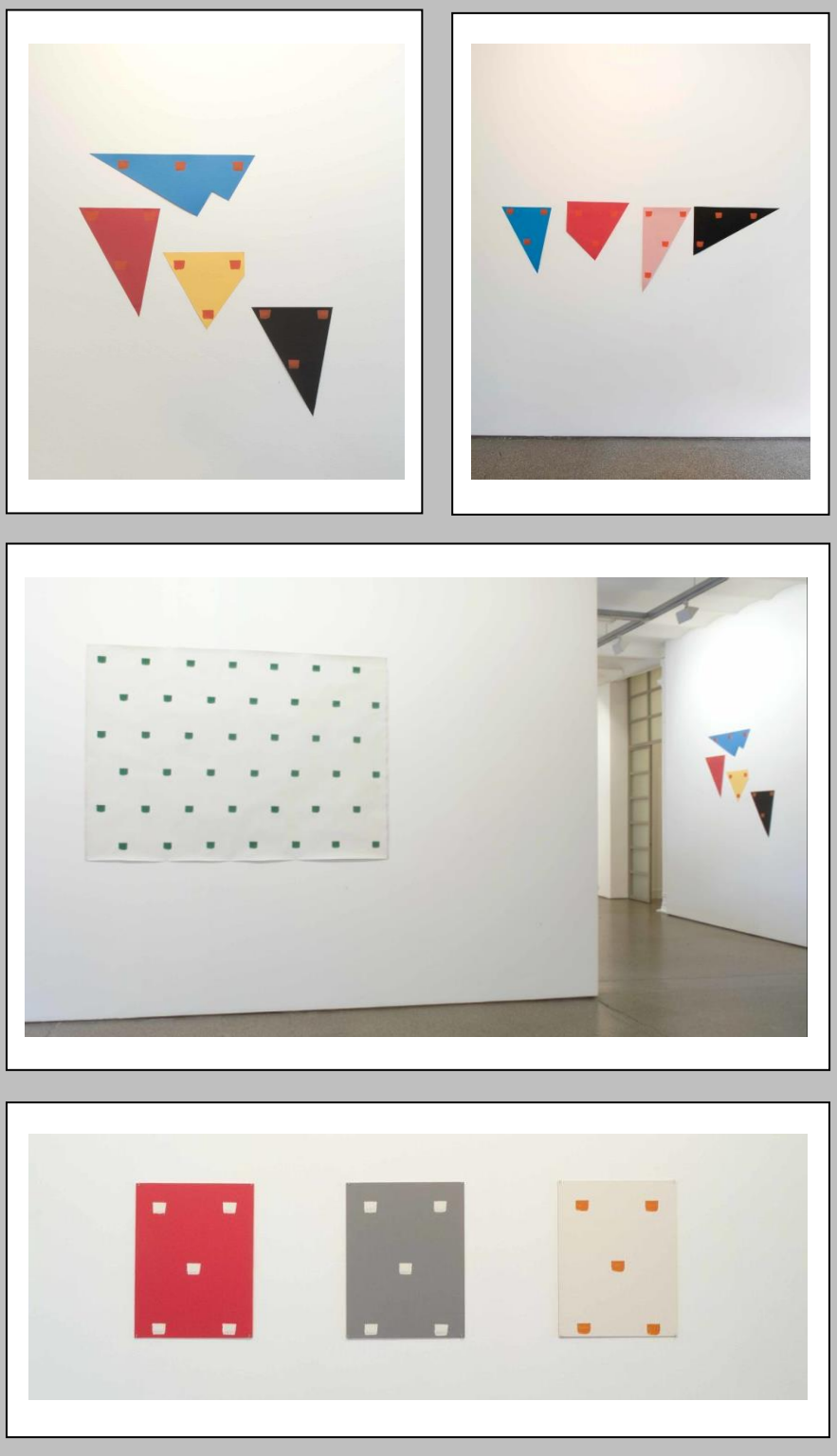


**Fig. 83:** Niele Toroni, peças patentes na exposição "Niele Toroni", Galeria Greta Meert, 27 de março a 2 de maio de 2009. Fonte: galeriegretameert.com [Acedido a 11 de outubro de 2023].

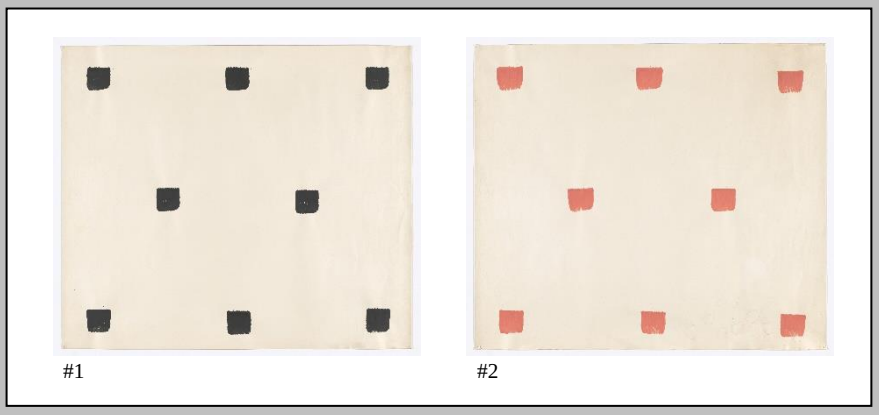



**Fig. 84:** Niele Toroni, “Impressões de um pincel no.50 em intervalos regulares de 30 cm”, guache sobre papel, 64,8 x 49,5 cm [#1], 64,8 x 74,6 cm [#2], 1971. Fonte: moma.org [Acedido a 16 de outubro de 2023].



**Fig. 85:** Niele Toroni, “Impressões de um pincel no.50 em intervalos regulares de 30 cm”, tinta de polímero sintético sobre tecido, 250 x 200 cm, 1971. Fonte: moma.org [Acedido a 16 de outubro de 2023].

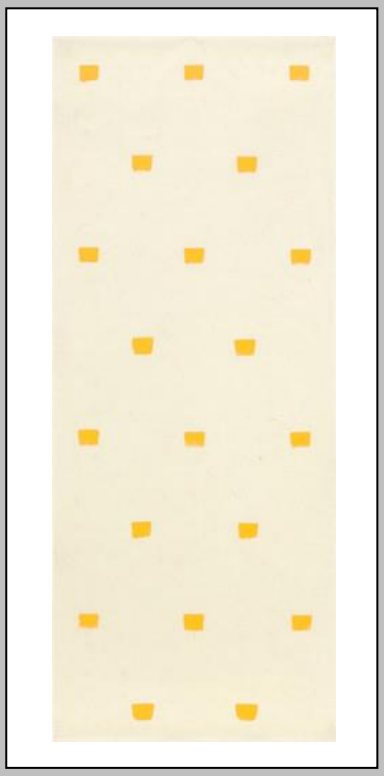


**Fig. 86:** Niele Toroni, “Carta giapponese con giallo”, tinta polímero sintético e lápis sobre papel japonés, 199,7 x 80 cm, 1992. Fonte: moma.org [Acedido a 16 de outubro de 2023].

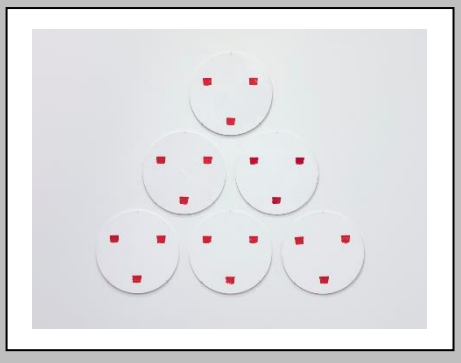


**Fig. 87:** Niele Toroni, peça patente na exposição “La Couleur en Fugue”, Fondation Louis Vuitton, 4 de maio a 29 de agosto de 2022. Fonte: mariangoodman.com [Acedido a 12 de outubro de 2023].

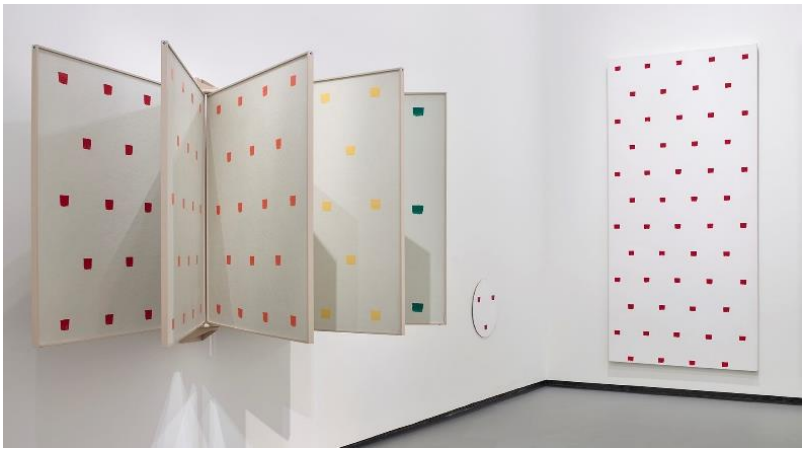


**Fig. 88:** Niele Toroni, vista da exposição "La Couleur en Fugue", Fondation Louis Vuitton, 4 de maio a 29 de agosto de 2022. Fonte: mariangoodman.com [Acedido a 12 de outubro de 2023].

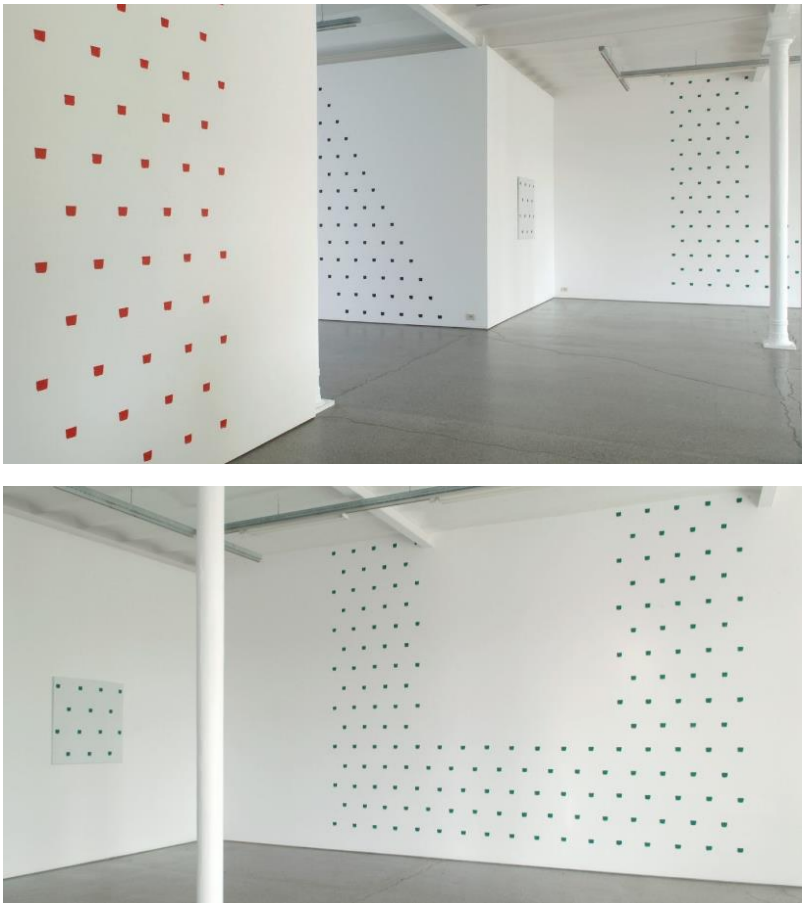


**Fig. 89:** Niele Toroni, vistas da exposição "Niele Toroni", Galeria Greta Meert, 2 de junho a 10 de setembro de 2005. Fonte: galeriegretameert.com [Acedido a 11 de outubro de 2023].

# Dialogismo e *Modus Operandi*

## DESAFIOS E PRESCRIÇÕES AUTORAIS

### CLÁUDIA AMANDI

Os condicionamentos e constrangimentos contextuais e individuais associados à elaboração de propostas escultóricas em grande escala (fig. 90 e 91, pp. 170-171), redirecionaram a prática artística de Cláudia Amandi (n.1968), por volta de 2006, para o campo operativo do *desenho*[70]. Embora algumas das suas esculturas sugerissem uma acumulação metódica de vários itens idênticos como modelo construtivo[71], foi com o *desenho* que a *repetição*, enquanto *modus operandi*, se veio a evidenciar, no âmbito da sua prática artística, como uma estratégia autoral nitidamente dialógica[72], disruptiva e diferencial (Pinheiro et al., 2021).

A necessidade de garantir um envolvimento assertivo com a criação artística e a experimentação plástica, levou Cláudia Amandi a comprometer-se, em 2006, com a realização de uma série indeterminada de pequenos desenhos a tinta-da-china. O desafio autoimposto insidia na criação diária de um desenho, a partir da densidade ou rarefação de pequenos traços verticais inscritos repetidamente sobre uma folha de papel, durante cerca de vinte minutos. Entre a azafama quotidiana e os demais compromissos laborais, a série "Desenhos Vazios" (fig. 92 e 93, p. 173) ia emergindo, como uma proposta modular cumulativa, no decurso rotineiro de uma credível continuidade formal[73]. Num movimento sem finalidade

[70] Ao contrário da escultura, o desenho permitia-lhe experimentar muito e guardar sem grandes obstáculos volumétricos.
[71] Tenha-se, por exemplo, a escultura "Quanto tempo dura o conforto da tua dor" (2001), um conjunto de três marquesas de hospital, cobertas por uma manta contínua de milhares de agulhas espetadas cuidadosamente uma a uma (fig. 90, p. 170); ou a escultura "Fortaleza" (2001), uma estrutura cilíndrica próxima de um castelo de cartas, contruída através de um processo meticuloso de colagem de várias unidades até sensivelmente aos dois metros de altura (fig. 91, p. 171) (Pinheiro et al., 2021, pp. 82–83).
[72] Conceito abordado na subseção de capítulo **Extensões discursivas do 'Eu'**.
[73] Referência a uma continuidade alojada na contingência (Bachelard, 1988).

aparente, Cláudia Amandi dava por si a realizar – a partir de um conjunto de auto-constrangimentos[74] – mais um desenho, sob intuito de ultrapassar as demais exigências quotidianas que teimavam em secundarizar o seu envolvimento com a prática artística. A essência do processo gráfico alicerçava-se à repetição formal de um signo, que previa a construção de uma imagem integral composta por módulos intermutáveis (Almeida, 2018, p. 4). A cada desenho que se agregava, a paisagem ia denunciando pequenos desvios e nuances que, de forma adjacente, contribuíam para a criação de uma atmosfera holística e contínua de cinesias visuais. Ao fim de oitenta unidades, Claúdia Amandi dava por concluída a sua tarefa objetiva, apesar da imagem não impor um fim término. Pela repetição e a aglomeração, a disposição modelar sugeria e manifestava uma estrutura potencialmente expansiva.

A partir deste posicionamento, Cláudia Amandi passou a prescrever e a adotar um conjunto de premissas técnicas e materiais para instigar diferentes volatilidades associadas a uma ação repetitiva e/ou cumulativa dentro da sua prática artística, desencadeando dialogicamente muitas das suas construções subsequentes[75]. Explorando estratégias seriais e iterativas de mutação gestual, Cláudia Amandi inicia uma reflexão sobre o modo as condições impostas pelo material e um método predefinido condicionariam o desdobramento experimental de vários universos gráficos (Almeida, 2018, p. 4). Certo é, que a definição *à priori* de um *modus operandi* – '*vou fazer desta maneira'*[76] – e a implementação ritualizada de marcas gestuais lhe permitiriam começar a explorar pequenos desvios e variantes, que se ramificavam em distintos enunciados e resultados formais; sem, contudo, descorarem uma genealogia comum assente na capacidade dialógica da repetição (Almeida, 2018, p. 4).

A série "Praga" (fig. 94, p. 173 por exemplo, partiu do modelo visual de "Desenhos Vazios" sugerindo um pequeno desvio à abordagem

[74] Ver subseção de capítulo **Limites In-Dispensáveis**.
[75] Ao contrário das suas propostas tridimensionais, o *desenho* proporcionava-lhe experimentar muito e armazenar com alguma facilidade os seus trabalhos, contornando os problemas volumétricos associados à escultura (ponto de vista apresentado aquando da 'conversa/entrevista' realizada com a artista, no dia 06 de janeiro de 2021 e registada via áudio).
[76] Posicionamento evidenciado por Cláudia Amandi no decurso da 'conversa/entrevista' (ver **Anexo 2: Conversas – Entrevistas, Cláudia Amandi**).

operativa inicial: os pequenos traços verticais passavam a ser implementados num movimento em espiral, preenchendo a totalidade de cada folha de papel. Do mesmo modo, surgia a série "Revoada" (fig. 95, p.173): um conjunto de seis desenhos, ao longo dos quais a atitude de disseminar as várias marcas pela superfície total do suporte, dava lugar a compacta nuvem de sinais gráficos.

Outras tantas propostas seriais foram rizomaticamente surgindo, impondo ritmos, por vezes, mais ou menos monótonos, complexos, minimais, expressivos e/ou mecânicos. Progressivamente, as suas séries começaram a cingir-se a modos de *fazer* que, assentes num conjunto de regras autorais, definiam os movimentos e as ações que deveria impreterivelmente respeitar durante um determinado período de execução (Almeida, 2019). A partir daí, uma postura nitidamente dialógica regia, entre momentos de contemplação e interrogação[77], a trajetória errática que cada ação, aparentemente mecânica, acabava por ir potenciando. Ou seja, através de um esforço operativo por encaixar, ajustar e viabilizar a aparência do 'erro' – próprio do carácter manual, caligráfico, ensaístico e intermitente que muitas das suas inscrições assumiam – cada proposta operativa acabava por enlaçar uma variação orgânica que surgia precisamente no limiar "do desacerto e da diferença" (P. F. de Almeida, 2019). Ao dirigir-se a "Sopro (Homenagem à série Cenas do Dilúvio, de Leonardo da Vinci)"[78], Paulo Freire de Almeida refere que cada desenho era composto por uma série de espirais que se reeducavam contiguamente ao longo do processo (2018, p. 5). Era necessário persistir e subsistir, ajustando o movimento da mão à dinâmica geral que se ia gradualmente impondo. Cada série de espirais demorava o seu tempo a adquirir o ritmo conjunto. A continuação do movimento giratório, frenético e agitado das

[77] Neste contexto Paulo Freire de Almeida, acaba por referir que muitas das dinâmicas de Claúdia Amandi acabam por conduzir o desenhador a percursos insólitos que o próprio vai comtemplando em jeito de interrogação: "como é que está a ficar? O que está a acontecer" (Almeida, 2019).

[78] Numa comunicação dialogada com outros autores (Ver subseção de capítulo **Extensões Discursivas do 'Eu'**), Cláudia Amandi regasta o nome de determinados artistas para o título das suas obras, mostrando claramente como a "a memória de imagens também instrui a observação" (P. F. de Almeida, 2018, p. 3) que, deliberadamente ou inconscientemente, acaba por influenciar o curso experimental de muitas das suas propostas (fig. 96 a 98 | 99 a 101 | 102 a 106, pp. 174-177). Tenha-se, por exemplo, em consideração as obras cujo título integra a menção "Homenagem a…".

águas[79] era assegurado fundamentalmente pela oscilação gráfica que o registo manual ia promovendo.

De certa forma, também a especulação ou curiosidade, imposta pela implementação reiterada de um *modus operandi – 'vamos ver se isto resulta ou não'*[80] – ia conduzindo a experimentação gráfica num certo sentido, que só o tempo acabaria por evidenciar. Durante cada processo haveria, por conseguinte, uma tendência para ver na fragmentação e na reciclagem gestual uma oportunidade para rever significados, adotar diferentes perspetivas, testar pequenas derivações, fixar o incomensurável e/ou adensar a inconformidade (Cláudia Amandi in MNAC, 2021). Nesta complexa deslocação do processo de repetição, cada etapa acabava por adotar uma espontaneidade simultaneamente independente e vinculada às demais, promovendo uma energia que se afastava gradualmente do programa inicial, deslocando o referente do resultado.

Em "Falha (homenagem a Ângelo de Sousa)" (fig. 110, p. 179) a aplicação recursiva de X's, coincidentes nas extremidades, foi impulsionando a construção de uma malha intermitente que se ia ajustando paulatinamente conforme o padrão interativo. Por conseguinte, as sucessivas inscrições iam introduzindo diferentes espaçamentos e 'erros' que, a determinado momento, resultavam numa interrupção gráfica da grelha. Já em "Armadilhas #a, #b e #c" (fig. 111, p. 179), os X's deram lugar a V's, adensando a possibilidade de abordar a corrosão e a abertura de uma rede descompensada pela mecanização errática do gesto, sugerindo um processo de deterioração marcado pela passagem do tempo. Ainda assim, por intermédio da fragmentação e da linearidade gráfica, os V's desdobravam-se em múltiplas tramas, que, em conjunto, consolidavam a

[79] Em "Sopro (Homenagem à série Cenas Dilúvio, de Leonardo da Vinci)" Claúdia Amandi evoca, a partir de uma sucessiva representação de espirais revoltas, os vários estudos obsessivos de Leonardo da Vinci sobre o movimento conturbado das águas (fig. 105 e 107 [#2 e #4], pp. 176-177); que o artista foi inclusive comparando com a representação de cabelos encaracolados (fig.107 [#1 e #3], p. 177) e aplicando em estudos de engenharia sobre o modo como se devia orientar a água (fig. 106, p. 177). *Nota: Leonardo da Vinci, juntamente com Ellsworth Kelly e Ângelo de Sousa, foi um dos artistas mais referenciados por Cláudia Amandi durante a sua tese de doutoramento. Essa abordagem intensiva sobre os seus processos e condutas acabou por ter um impacto deveras significativo na incisiva interação dialógica que a artista veio posteriormente a estabelecer com cada um deles (ver **Anexo 2: Conversas – Entrevistas, Cláudia Amandi**).

[80] Nas palavras de Cláudia Amandi, trata-se de encontrar qualquer coisa que motive uma forma de trabalhar para depois "[ir vendo] no que é que [isso] dá" (ver **Anexo 2: Conversas – Entrevistas, Cláudia Amandi**).

presença latente de constantes desacertos. Nesta dinâmica rítmica e intermitente, cada uma das suas imposições elementares foi-se consolidando entre a permanência do gesto e a aceitação de pequenos desvios, impulsando uma energia deveras autónoma e singular.

De certa forma, pela repetição, cada uma das suas propostas acaba por fomentar um movimento auto-gerativo que se lança à descoberta do seu próprio ritmo formal. A subsistência de cada *modus operandi* parece residir sensivelmente na capacidade inerente que cada enunciado autoimposto tem para extrapolar a sua condição operativa. Em "Retângulos" (fig. 108 e 109, p. 178), a possibilidade de compor um espaço percetivo e imagético afora o propósito operativo inicial revelou-se notavelmente diferencial. Partindo de um sistema aparentemente modesto, caracterizado pela repetição metódica de linhas retas o mais paralelas possível – um exercício aplicado em contexto escolar para aprimorar a destreza manual[81] –, Cláudia Amandi criou um conjunto sugestivo de vaivéns lineares, repletos de sombras e feixes de luzes intermitentes. Numa interseção subjetiva entre título, enunciado e a representação de planos bidimensionais, "Retângulos" acabaria por transcender a mera execução de um exercício gestual, dando lugar a uma série de experiências e testes autorais no contexto da criação artística.

No âmbito da psicologia da criatividade, Patrícia D. Stokes (2006), defendendo uma otimização dos constrangimentos em prol da criatividade, propôs um conjunto de exercícios assentes em processos metodológicos de vários artistas. Aproximando-se de uma estratégia experimental de Ellsworth Kelly – caracterizada por composições quadriculares desenvolvidas aleatoriamente através de um processo de divisão, organização e colagem (Amandi, 2010b, pp. 184–185) – Patrícia Stokes redigiu o seguinte enunciado/exercício:

[81] A realização desta série de desenhos parte da aproximação a um exercício académico de destreza manual, que Cláudia Amandi abraçou na expectativa de experimentar que universos gráficos podia esse mesmo exercício explanar dentro das suas pretensões artísticas. Foi, precisamente, durante uma das suas aulas em que os alunos estavam a experimentar a realizar linhas horizontais e verticais a carvão que Claúdia Amandi decidiu que haveria, também ela, de levar a curso, essa mesma ação experimental (**Anexo 2: Conversas – Entrevistas, Cláudia Amandi**).

> ***Realize*** *um desenho retangular* (…) ***Corte*** *o desenho em tiras* (…) ***Organize*** *as peças ao acaso* (…) *vire as peças ao contrário e tente baralhá-las* (…) [pegue] *em cada uma delas sem nenhuma ordem específica* (…) ***Cole*** *as peças* [sem as] *reorganizar* (…) ***Compare*** *os desenhos originais com os desenhos recompostos*[82] (Stokes, 2006, p. 153)

Aplicando este processo operativo, Cláudia Amandi dá origem em 2016 à obra "Mapas" (fig. 96, p. 174), a partir da reorganização aleatória de tiras de papel com registos impressos e manuais. Em 2018, voltando a aplicar o mesmo sistema, cria a proposta "Reflexos (Árvores)" (fig. 97 e 98, p. 174). Duas obras tematicamente distintas, mas que não deixam de partilhar uma genealogia comum: uma aproximação intrínseca aos módulos geométricos de montagem casual de Ellsworth Kelly (fig. 99, p. 174). Cláudia Amandi acaba por confirmar a sua afinidade com os processos plásticos do artista norte-americano, referenciando-o no título[83] de uma das suas obras, nomeadamente "Reflexos (Água), Homenagem a Ellsworth Kelly" (fig. 100 e 101, p. 175). Aqui, a aproximação reflete-se, não no processo, mas sim na similaridade gráfica que as incidentes inscrições acabariam inadvertidamente[84] por revelar com um pequeno esboço do artista, intitulado "Study for *Cité*: brushstrokes cut into twenty squares and arranged by chance" (fig. 102, p. 175).

Nesta dimensão, Claúdia Amandi contorna a ideia convencional de originalidade[85], mergulhando nas possibilidades multifacetadas, rizomáticas e dialógicas que a aplicação contínua e reflexiva de enunciados regularmente estratificados pode evidenciar. Mesmo o gesto mais repetitivo e inócuo pode vir a ser permeado por uma individualidade perceptiva quando enraizado numa motivação intrínseca autoral. Ou seja, a proveniência e/ou os contornos de um enunciado autoimposto não se revelam conceptualmente determinantes ou limitativos. Interessa, apenas,

[82] Versão consultada: **"Make** a rectangular drawing (…) **Cut** the drawing into strips. (…) **Arrange** the pieces by chance (…) turned the pieces upside down and tried to shuffle them (…) [pick] them up in no particular order (…) **Paste** the pieces down [without] rearranging [them] (…) **Compare** the original and the re-composed drawings" (Stokes, 2006, p. 153).
[83] Rever nota 78.
[84] Ver **Anexo 2: Conversas – Entrevistas, Cláudia Amandi** (Ellsworth Kelly).
[85] Associada à criação de algo 'novo' que se apresente útil [que resolve um problema], generativo [que conduz a outras ideias ou resultados] ou influente [que muda a maneira como um determinado assunto ou realidade é abordada] num contexto ou domínio social (Stokes, 2006, p. 1).

que cada enunciado se apresente – aos olhos de quem o decide paulatinamente implementar – suficientemente desafiante, a fim de motivar a prática artística e o pensamento. Enfim, este parece ser o fator que impele Cláudia Amandi a envolver-se repetidamente com a aplicação de uma ação previamente delimitada por um sistema operativo, perseguindo, muitas das vezes, propostas que resultam de um diálogo intergeracional entre enunciados e estratégias de outros artistas e a sua própria agenda de interesses e/ou propensões criativas.

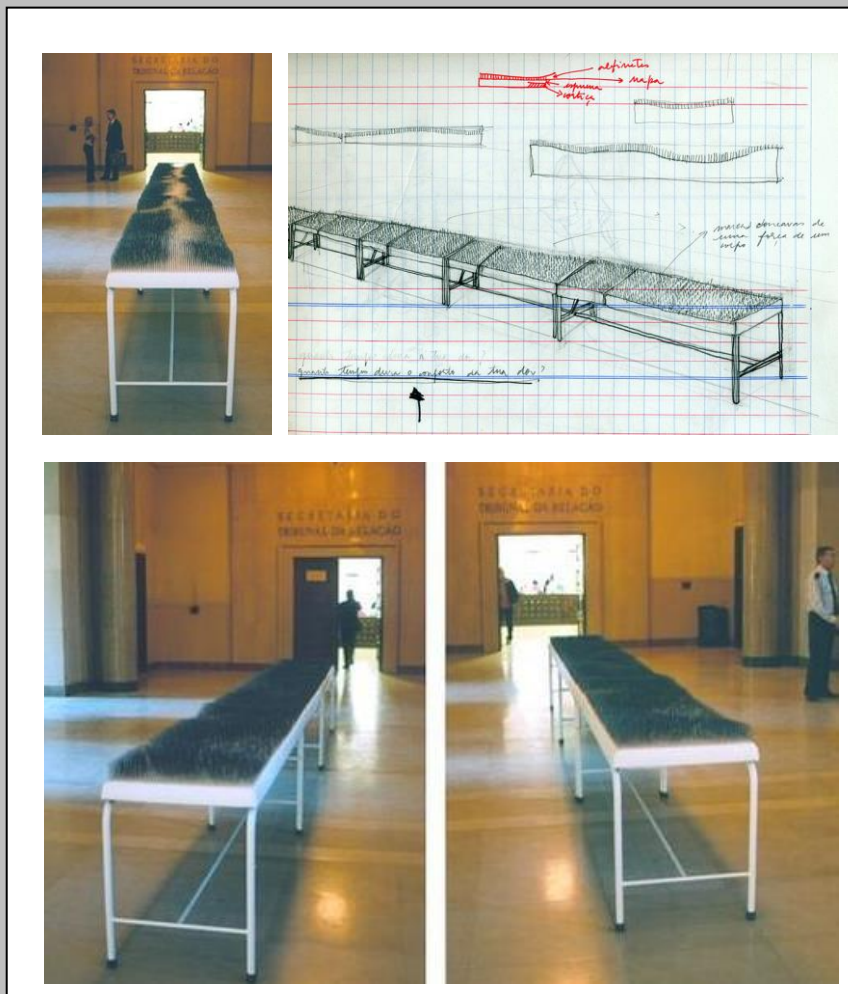


**Fig. 90:** Cláudia Amandi, "Quanto tempo dura o conforto da tua dor?", marquesas hospitalares, agulhas, 3 (70 x 30 x 40), 2001. Fonte: claudiaamandi.weebly.com [Acedido a 08 de janeiro de 2024].

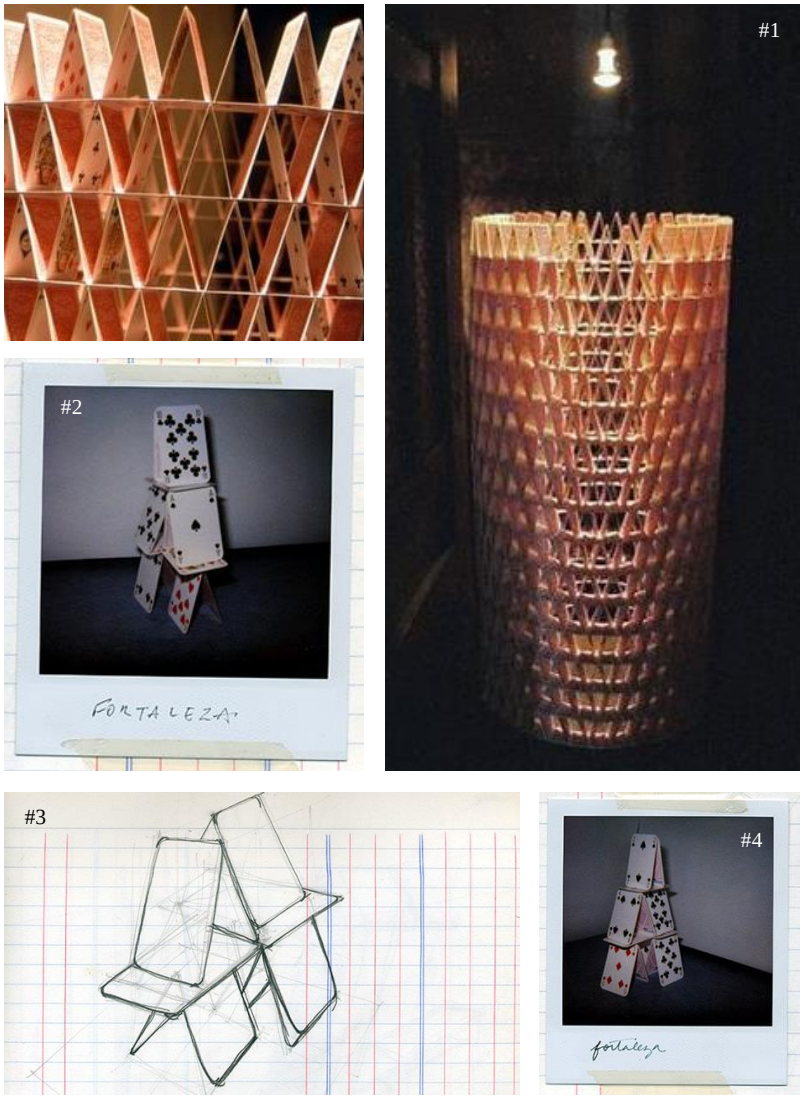



**Fig. 91:** Cláudia Amandi, "Fortaleza" #1, cartas de jogo coladas, 178 x 75 cm, 2001 | #2, #3 e #4 "Estudos Preparatórios para *Fortaleza*", 2001. Fonte: claudiaamandi.weebly.com [Acedido a 08 de janeiro de 2024].



**Fig. 92:** Cláudia Amandi, "Desenhos Vazios" na exposição "Apagar, Recomeçar, Esvaziar, Repetir, Deslocar" na *Galeria Cubic*, 2006. Fonte: claudiaamandi.weebly.com [Acedido a 08 de janeiro de 2024].

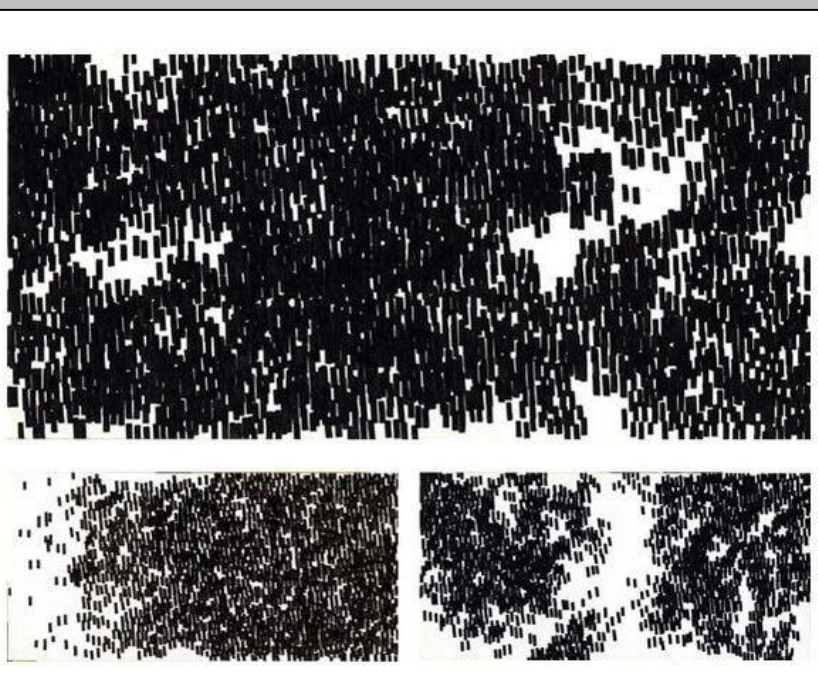


**Fig. 93:** Cláudia Amandi, "Desenhos Vazios", tinta-da-china sobre papel, 3/80 (28 x 30 cm), 2006. Fonte: claudiaamandi.weebly.com [Acedido a 08 de janeiro de 2024].

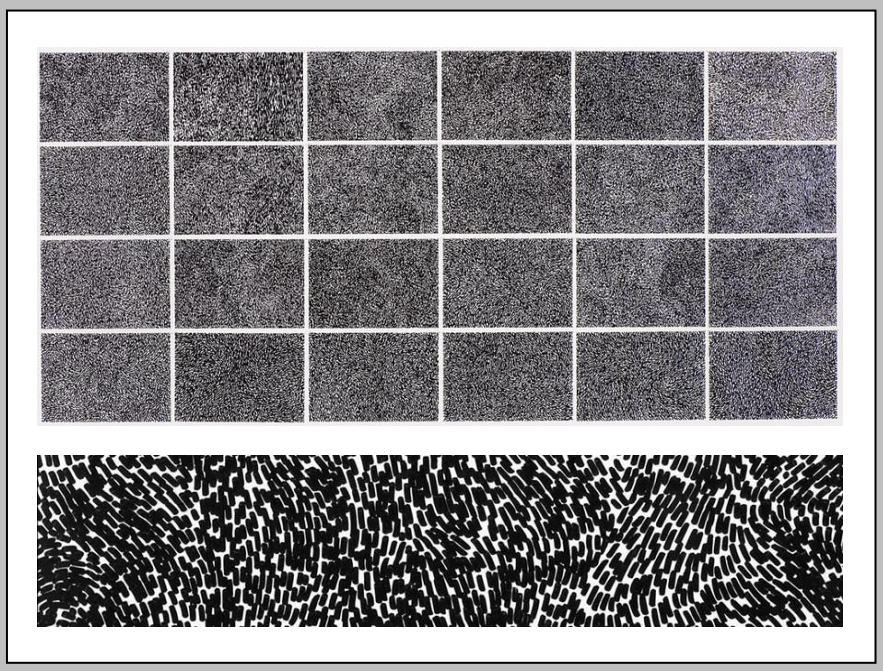


**Fig. 94:** Cláudia Amandi, "Praga", tinta-da-china sobre papel, 24 (22 x 32 cm), 2014/2015. Fonte: claudiaamandi.weebly.com [Acedido a 11 de janeiro de 2024].

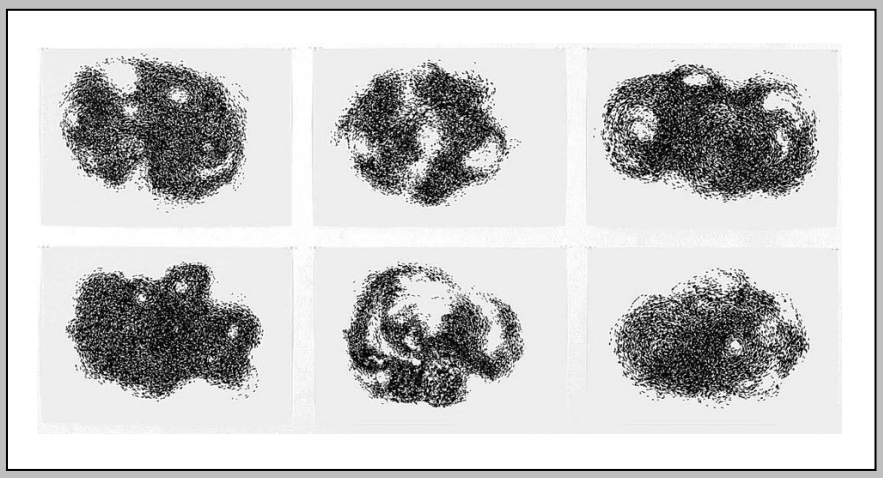
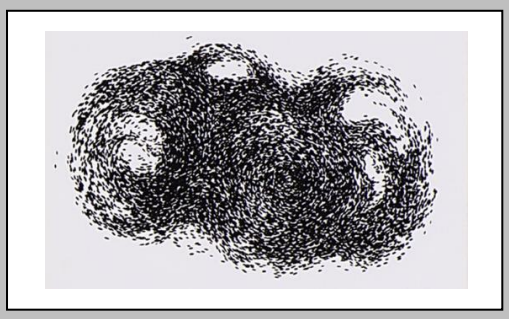


**Fig. 95:** Cláudia Amandi, "Revoada", tinta-da-china sobre papel, 6 (32,4 x 45,9 cm), 2014/2015; dir.: 1/6 "Revoada". Fonte: claudiaamandi.weebly.com [Acedido a 11 de janeiro de 2024].



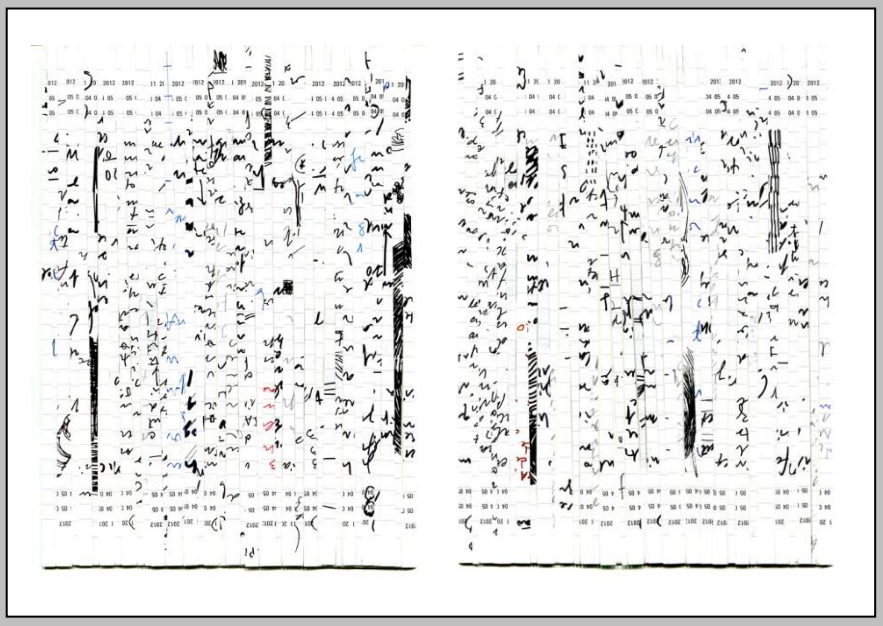


**Fig. 96:** Cláudia Amandi, "Mapas", cadernos colados, 2/2 unidades (32 x 22 cm), 2016. Fonte: claudiaamandi.weebly.com [Acedido a 11 de janeiro de 2024].



**Fig. 97:** Cláudia Amandi, Pormenor/detalhe de "Reflexos (Árvores)", 2018. Fonte: claudiaamandi. weebly.com [Acedido a 11 de janeiro de 2024].



**Fig. 98:** Cláudia Amandi, "Reflexos (Árvores)", tinta-da-china e cola sobre papel, 4 unidades (29,7 x 42 cm), 2018. Fonte: claudiaamandi.weebly.com [Acedido a 11 de janeiro de 2024].



**Fig. 99:** Ellsworth Kelly, "Drawing Cut into Strips and Rearranged by chance", tinta e *collage*, 41,9 x 196,2 cm, 1950. Fonte: walkerart.org [Acedido a 11 de janeiro de 2024].

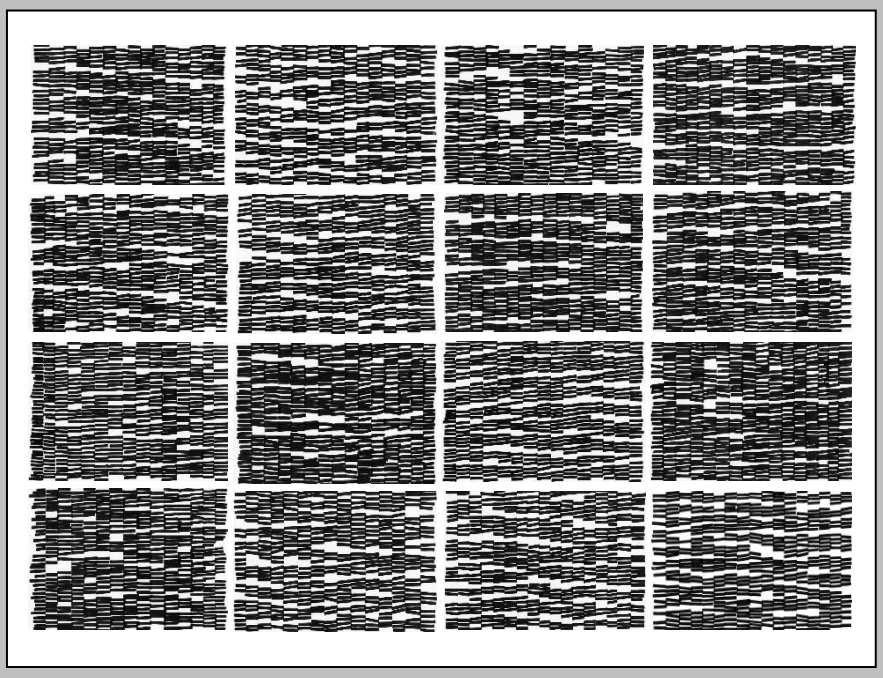


**Fig. 100:** Cláudia Amandi, "Reflexos, Homenagem a Ellsworth Kelly", tinta-da-china sobre papel, 16/24 unidades (22 x 32 cm), 2017/2018. Fonte: claudiaamandi.weebly.com [Acedido a 11 de janeiro de 2024].

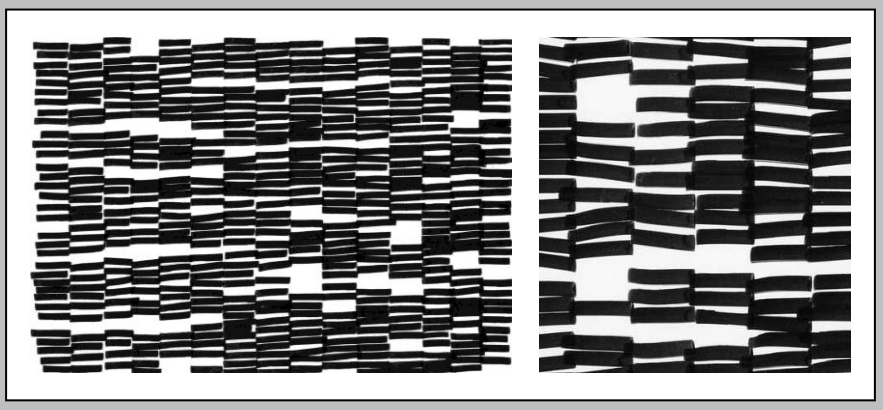


**Fig. 101:** Cláudia Amandi. 1/24 "Reflexos, Homenagem a Ellsworth Kelly" (esq.) e pormenor/detalhe (dir.), 2017/2018. Fonte: claudiaamandi.weebly.com [Acedido a 11 de janeiro de 2024].



**Fig. 102:** Ellsworth Kelly, "Light Reflection on Water" (esq.), tinta sobre papel, 5,1 x 7,3 cm, 1950. Fonte: moma.org [Acedido a 12 de fevereiro de 2024] | "Brushstrokes cut into forty-nine squares and arranged by chance" (cent.), 34,9 x 35,6 cm, 1951. Fonte: moma.org [Acedido a 12 de fevereiro de 2024] | "Study for 'Cité': brushstrokes cut into twenty squares and arranged by chance" (dir.), 1951. Fonte: artic.edu [Acedido a 12 de fevereiro de 2024].

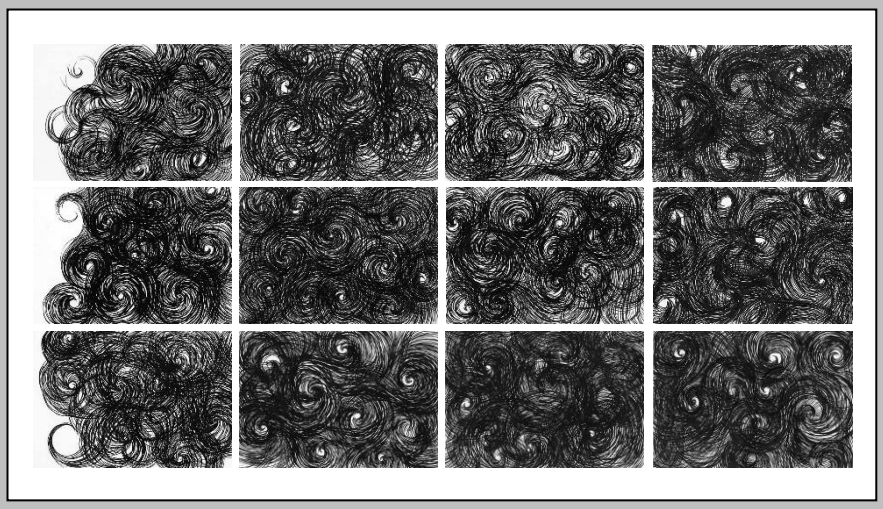


**Fig. 103:** Cláudia Amandi, "Sopro (Homenagem à Série 'Cenas do Dilúvio' de Leonardo da Vinci", tinta-da-china, 12 (22 x 32 cm), 2017/2018. Fonte: claudiaamandi.weebly.com [Acedido a 11 de janeiro de 2024].

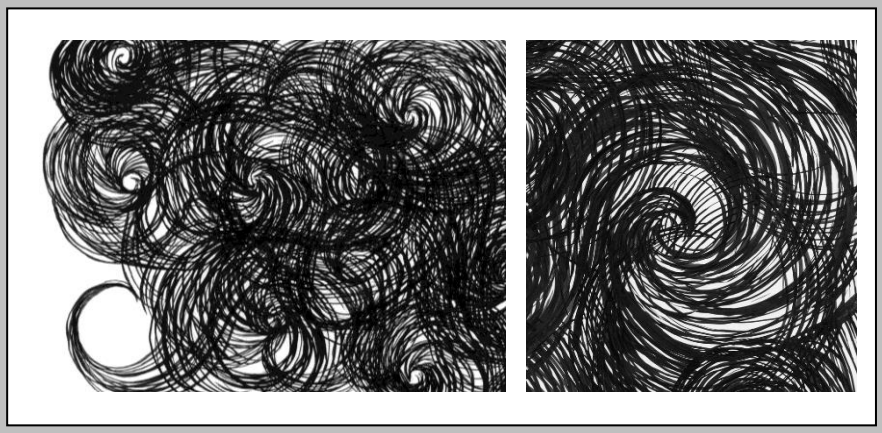


**Fig. 104:** Cláudia Amandi, Pormenor/detalhe de "Sopro (Homenagem à Série 'Cenas do Dilúvio' de Leonardo da Vinci", tinta-da-china, 2017/2018. Fonte: claudiaamandi.weebly.com [Acedido a 11 de janeiro de 2024].



**Fig. 105:** Leonardo da Vinci, "Dilúvio" [ID da imagem: 774364] Fonte: meisterdrucke.pt [Acedido a 03 de janeiro de 2024].

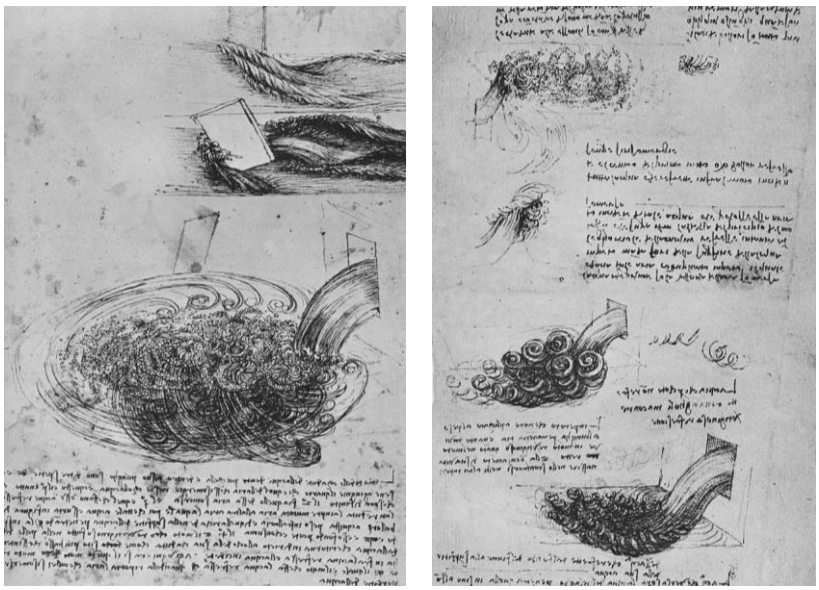


**Fig. 106:** Leonardo da Vinci, "Fluxo de remoinhos numa cascata" [ID da imagem: 705181] | "Estudos das formações aquáticas" [ID da imagem: 767980 (dir.)]. Fonte: meisterdrucke.pt [Acedido a 03 de janeiro de 2024].

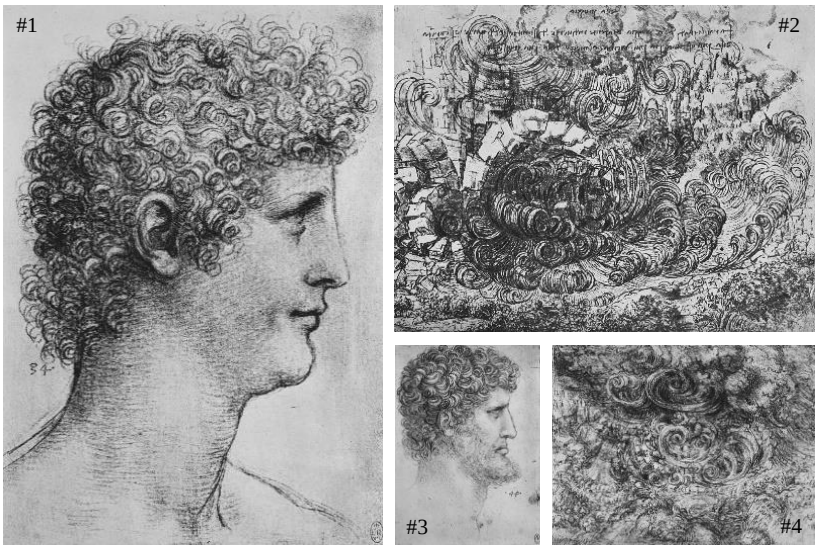



**Fig. 107:** Leonardo da Vinci, "Chefe de uma Juventude em perfil à direita" [ID da imagem: 741903 (#1)] | "Dilúvio" [ID da imagem: 797730 (#2)] | "Perfil à direita de um homem barbudo" [ID da imagem: 726581 (#3)] | "Dilúvio" [ID da imagem: 777134 (#4)]. Fonte: meisterdrucke.pt [Acedido a 03 de janeiro de 2024].

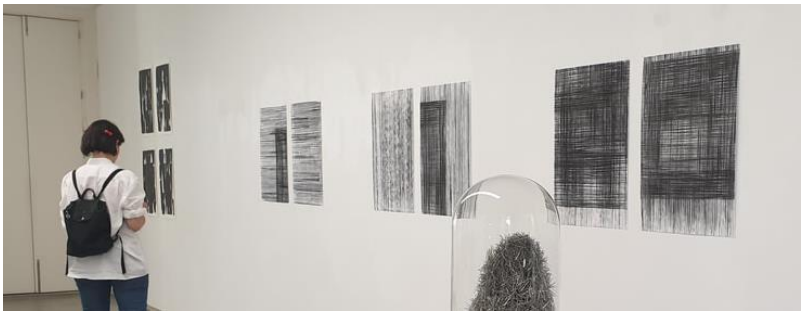
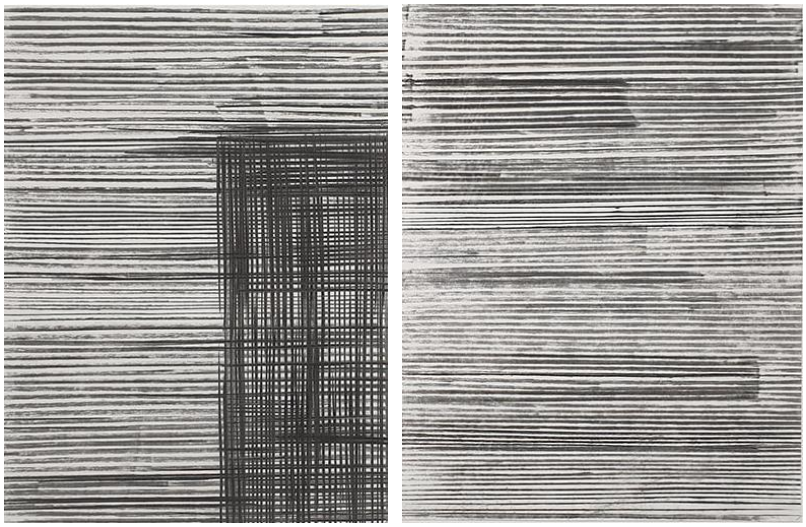


**Fig. 108:** Cláudia Amandi, "Retângulos", na exposição individual "A vertigem na Ordem", na Galeria MCO, Porto 2019. Fonte: claudiaamandi.weebly.com [Acedido a 24 de janeiro de 2024].



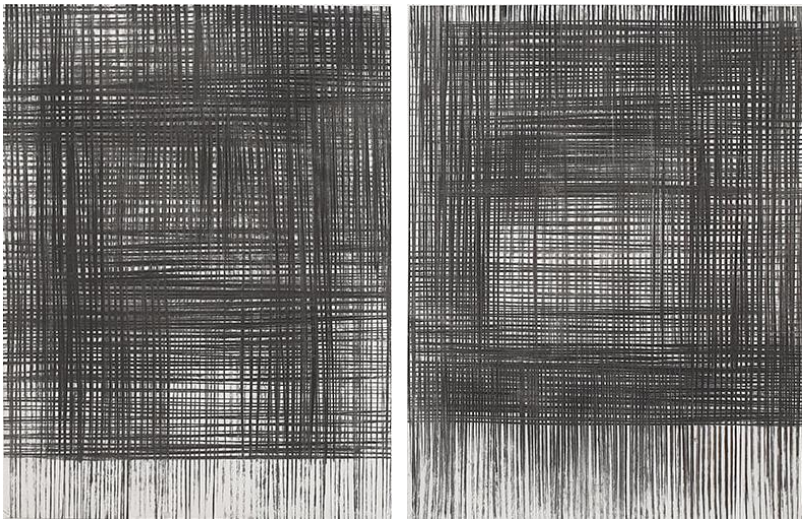


**Fig. 109:** Cláudia Amandi, "Retângulos", carvão sobre papel, 4/6 (65 x 50 cm), 2019. Fonte: claudiaamandi.weebly.com [Acedido a 24 de janeiro de 2024].

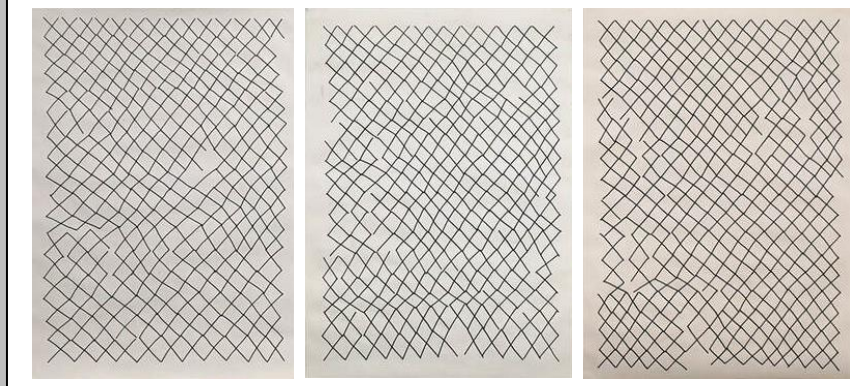


**Fig. 110:** Cláudia Amandi, "Falha (Homenagem a Ângelo de Sousa)", tinta-da-china sobre papel, 3 (100 x 70 cm), 2019. Fonte: claudiaamandi.weebly.com [Acedido a 24 de janeiro de 2024].

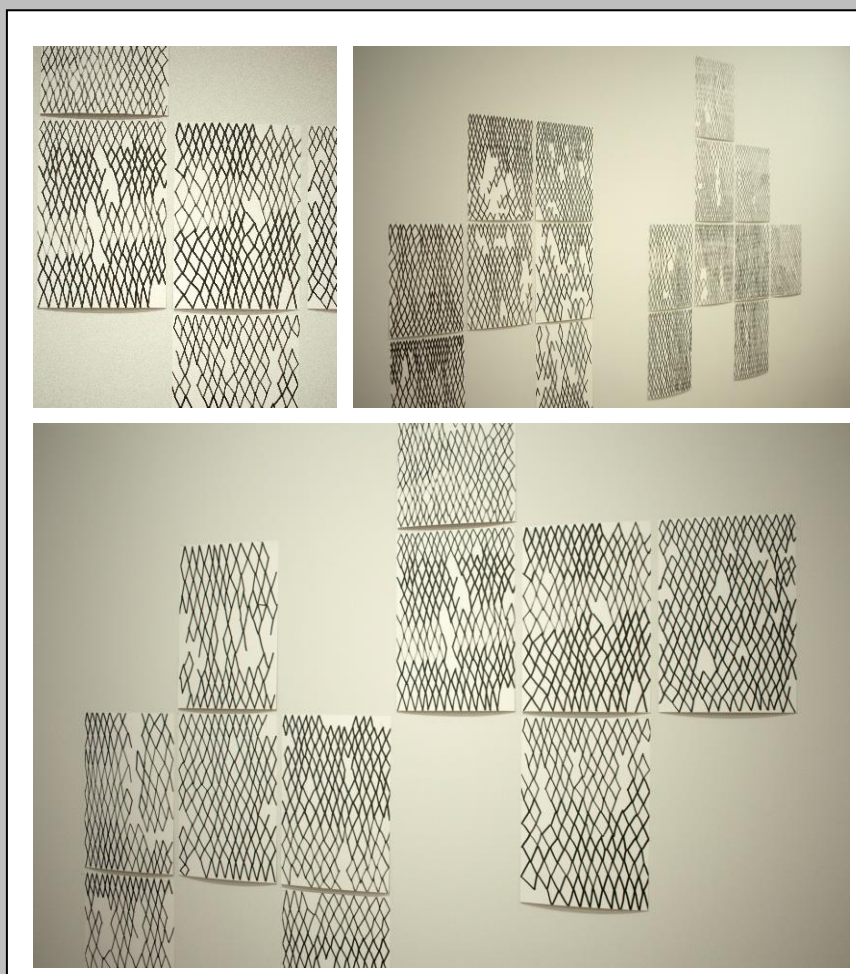


**Fig. 111:** Cláudia Amandi, "Armadilhas #a, #b e #c", tinta-da-china sobre papel, 27 (29,7 x 21 cm), 2021. Imagens registadas durante a visita à exposição "Horizonte Imperfeito" de Cláudia Amandi, Clube do Desenho, Porto, 2021.

# LINGUAGEM, ESCRITA E FORMA:
## JAVIER PIVIDAL

Natural de Cartagena, Espanha, Javier Pividal (n. 1971), a partir da aproximação ao corpo humano, inicia o seu envolvimento com a criação artística com um projeto de investigação autoral em torno do conceito de identidade e da sua subsequente configuração singular e individual (Artnueve, s.d.). Por volta de 2010, reflexões autorais sobre as noções de texto e de corpo anexadas à oportunidade de realizar uma bolsa artística em Paris[86], lançam-no numa investigação plástica e visual sobre a escrita e as suas implicações no processo de construção do *eu*.

Sustentado em Roland Barthes e na ideia de "procurar uma escrita branca"[87] (Pividal in Albaladejo, 2013) ou residual para registar o que pertence de todo ao foro da confidencialidade humana, Javier Pividal envolve-se com a realização de um projeto autoral intitulado "Écrire en Blanc" (fig. 114, p. 187). Em oposição ao esquema tradicional de escrever preto sobre branco, o artista espanhol procurou estruturar e formalizar, a partir de um modelo de fragmentação, uma escrita subjacente, transformando o abecedário latino num compendio de elementos gráficos e geométricos. Assumindo como ponto partida uma tabela regular de dezoito por doze centímetros de comprimento, subdividida em quarenta e oito retângulos verticais de *raiz de quarta*[88], Javier Pividal desenvolveu o objeto gráfico "Libro en Blanco" (fig. 112 [#6], p. 186). Funcionando como uma espécie de elemento charneira, o *livro de artista* reúne uma biblioteca de sucessivas hipóteses de translação entre letras e fórmulas, que transitam entre versões positivas e negativas (fig. 112 [#2], p. 186), espaços cheios e vazios, linhas isoladas e de contorno das mais variadas formas geométricas, que se afiguram no espaço circunscrito de cada retângulo.

[86] Informação divulgada por Javier Pividal numa conversa ao telefone realizada no dia 03 de novembro de 2021, aquando da estadia em Múrcia, no âmbito da investigação de Doutoramento [Anexo 2]; e que revela a importância e o impacto que oportunidades extrínsecas, propulsionadas pelo contexto, têm no desenvolvimento de uma prática artística autoral.

[87] Versão consultada: "buscar una escritura blanca para escribir lo que no se puede escribir" (Pividal in Albaladejo, 2013)

[88] As proporções e ralações geométricas, quando selecionadas e aplicadas de forma irrevogável pelo próprio autor, funcionam como restrições operativas (constrangimentos autorais), definindo de maneira potencialmente tangível um princípio de atuação.

Numa interseção entre linguagem e relações matemáticas, Javier Pividal apropria-se do texto, enquanto corpo e imagem, para abordar a incapacidade dialógica de traduzir em palavras, aquilo que só o corpo é capaz de sugerir por meio de gestos e/ou expressões verdadeiramente genuínas. Recordando Roland Barthes, Javier Pividal reafirma: "O que são as palavras? Uma lágrima diz mais"[89] (Albaladejo, 2013). Neste sentido, cada uma das suas propostas imagéticas, objetuais e/ou instalativas não se apresentam como um desafio à tradução, subjacentes à criação de hieróglifos e/ou à elaboração de imagens código, a fim de serem decifradas (Albaladejo, 2013); incidem antes numa abordagem ilegível à dimensão inefável das experiências humanas socioafetivas. Por conseguinte, tentar desvendar a frase por detrás da peça "Modelo para Escritura Blanca I" (fig. 113, p. 186) – o acesso ao "Libro en Blanco" (fig. 112, p. 186) a isso o permite[90] – acaba por se revelar um gesto meramente redundante, uma fórmula incompleta, que apenas confirma o inevitável: o artista como um verdadeiro amante, pois só quem ama genuinamente se deixa envolver pelos interstícios e percalços da criação artística[91].

Para Javier Pividal, as suas obras materializam-se como verdadeiros *icebergs*, cuja superfície visível nada diz sobre as profundezas emocionais de quem as confronta peculiarmente por breves ou prolongados segundos. Cada proposta objetual associa-se a uma soma e organização plural e dialógica de percursos *in-existentes*, delineados nas demais narrativas e leituras silenciosas que se fomentam no espaço subjetivo da confrontação visual. Convertendo a escrita num conjunto reiterado de fórmulas geométricas, Javier Pividal desvincula, cada letra do abecedário da sua condição fonética, anulando a possibilidade de uma sonoridade interpretativa, ao mesmo tempo que reitera uma quantidade incomensurável de outros sistemas relacionais (Barthes, 2022, p. 152). Os contornos concretos de cada uma das suas propostas imagéticas

[89] Versão consultada: "(…) y recuerda otra frase de Barthes: «¿Las palabras qué son? Una lágrima dice más»" (Albaladejo, 2013).
[90] Livro oferecido por Javier Pividal durante a estadia em Múrcia (ver **Anexo 2: Conversas – Entrevistas, Javier Pividal**).
[91] "*l'artiste c'est l'amoureux*" ["O artista é o amante"] frase representada na obra "Modelo para Escritura Blanca I", traduzidos a partir dos elementos gráficos registados no "Libro en Blanco" (fig. 112, p. 186).

convertem-se, assim, numa enorme nebulosa indefinida de interações dialógicas, cuja análise se revela admiravelmente subjetiva e deslocada (Barthes, 2022, p. 152). De certa forma, a ilegibilidade promovida entre o "campo do discurso verbal e a construção (…) visual" (Martins, 2006, p. 1), propulsiona uma relação generativa que encerra tantos sentidos, quantos aqueles que se inscrevem nos vaivéns formais e dialógicos que cada frase, palavra ou citação pode impulsionar[92]. Dito isto, cada imagem não se expressa como a representação de um código, mas antes como a "variação de um trabalho de codificação", (Barthes, 2022, p. 152) que assume na repetição a natureza exploratória e infinita de uma linguagem potencialmente atemporal (fig. 116, p. 188). Por outro lado, a *letra* enquanto estrutura simultaneamente autónoma e correlacional retoma à sua condição primária, na qual os carateres não são mais do que simplesmente "a ordenação de algumas retas e algumas cursas" (Barthes, 2022, p. 102). Pela formulação concreta de um conjunto de abecedários (e.g., "Libro en Blanco" [93] e "ABBECEDARIO" [94]), Javier Pividal resgata o alfabeto enquanto sistema autónomo e autossuficiente de signos, que propulsiona uma cadeia potencialmente ininterrupta de correlações expressivas e semânticas. Nas palavras de Roland Barthes:

> *As letras servem para fazer palavras? Sem dúvida, mas também outra coisa. O quê? Abecedários. O alfabeto é um sistema autónomo, provido* (…) *de predicados (características ou atributos próprios) suficientes que lhe garantem a individualidade (...) em resumo, é um objeto que a sua função, o seu lugar técnico não esgotam: é uma cadeia significante, um sintagma fora do sentido, mas não fora do signo.* (2022, p. 102)

De certa forma, também Javier Pividal, a partir de um compêndio regulamentar de signos autorais, ativa consecutivamente cada abecedário, a fim de explorar a complexidade discursiva inerente à mais simples das

[92] Por exemplo, no "Libro en Blanc", Javier Pividal repete numa das suas páginas a inscrição da frase "*l'artiste c'est l'amoureux*" ["O artista é o amante"] (fig. 112 [#3], p. 186); frase que serve como base também para a obra "Modelo para Escritura Blanca I" (fig. 113, p. 186). O mesmo acontece com as palavras "*Ardeur, Ardeux* e *Ardoux*", que são repetidas reiteradamente em diferentes obras (e.g., "Sin titulo [fig. 117, p.189], "Modelo para Escribir en Blanco II" [fig. 118, p. 189] e "Ardeux" [fig. 120, p. 190]).
[93] fig. 112 [#2, # 5], p. 186.
[94] fig. 119, p. 190.

palavras (e.g., *Amer*/*Amur* [fig.115, p. 187) e/ou à mais sintética das linguagens formais (e.g., a representação elementar de formas geométricas).

Por outro lado, Roland Barthes associa o escritor a alguém que se atreve a brincar e/ou a jogar com o corpo; com o corpo da linguagem e da língua materna, a fim de "o glorificar (…), embelezar ou (…) despedaçar [levando-o] ao limite daquilo que pode ser reconhecido" (Barthes, 1987, p. 30). Ora, também Javier Pividal se envolve com esta dimensão exploratória e desafiadora da língua, através do seu processo de transcrição e redação autoral. Contudo, o artista não se limita a 'brincar' exclusivamente com o idioma hereditário, aventura-se pelos interstícios, mais ou menos familiares e reconhecidos, de algumas línguas estrangeiras. Transitando entre o espanhol, o francês e o inglês, Javier Pividal convoca uma dimensão extensiva do *self* numa relação comunicativa entre linguagens. Ou seja, apesar de a língua materna condicionar, sensivelmente, a propensão expressiva e correlacional para comunicar um conjunto de ideias, o confronto com um idioma estrangeiro promove, por vezes, a elação de diferentes perspetivas sobre um Eu-Outro: um Eu-Estrangeiro, que pela adaptação ou limitação à língua, aprende a reconhecer e a encontrar outros termos e expressões para falar sobre as amplitudes inexplicáveis, quer da sensibilidade humana quer da criação artística[95]. Roland Barthes acaba por reforçar que o escritor é alguém que, tirando partido das demais similaridades ou assimetrias fonéticas, formais e/ou dialógicas presentes num sistema linguístico, "[desfruta] de uma *desfiguração* da língua" (1987, p. 50). Similarmente, Javier Pividal expande este diálogo inacessível a partir da conjugação de palavras, criando outros termos ou expressões compostas (e.g., *amour* + *mort* = *amort* [fig. 121, 122 e 123, p. 191].

Tal como o escritor, o artista converte-se em alguém que, mesmo no âmago de um constrangimento autoral, não se fixa indiferentemente a

[95] Perspetiva enlaçada e reforçada, durante a estadia em Múrcia; foi deveras enriquecedor experienciar e vivenciar quão o contacto permanente e intrinsecamente mandatário com uma língua estrangeira influenciou os percursos discursos de um Eu-dialógico (e.g., textos regidos autoral e autonomamente em ES, PT e ENG para a folha de sala da exposição individual "Ampliaciones", *Facultad de Bellas Artes Universidad de Murcia* [**Anexo 3**]. Apesar de, no seu cerne, exporem o mesmo posicionamento conceptual, os textos não se apresentam como uma tradução direta e literal dos seus pares.

uma implementação regular, impõe-se necessariamente à repetição para romper com os limites dialógicos daquilo que inscreve.

Neste sentido, o projeto de Javier Pividal – assente num conjunto de auto-constrangimentos ou num sistema autoral de transfigurações normativas – redige-se notavelmente entre "o de-vir e o a-vir da letra (donde ela vem e onde lhe resta, infinitamente, incansavelmente ir)" (Barthes, 2022, p. 102), nunca delimitando as suas potenciais fronteiras, mas antes exponenciando diálogos *im-possíveis* através da repetição e da abstração geométrica, porque no fundo nem a palavra mais legível expressa o "dizível"; nem a imagem mais concreta corrobora o "visível" (Rancière, 2012, p. 56).

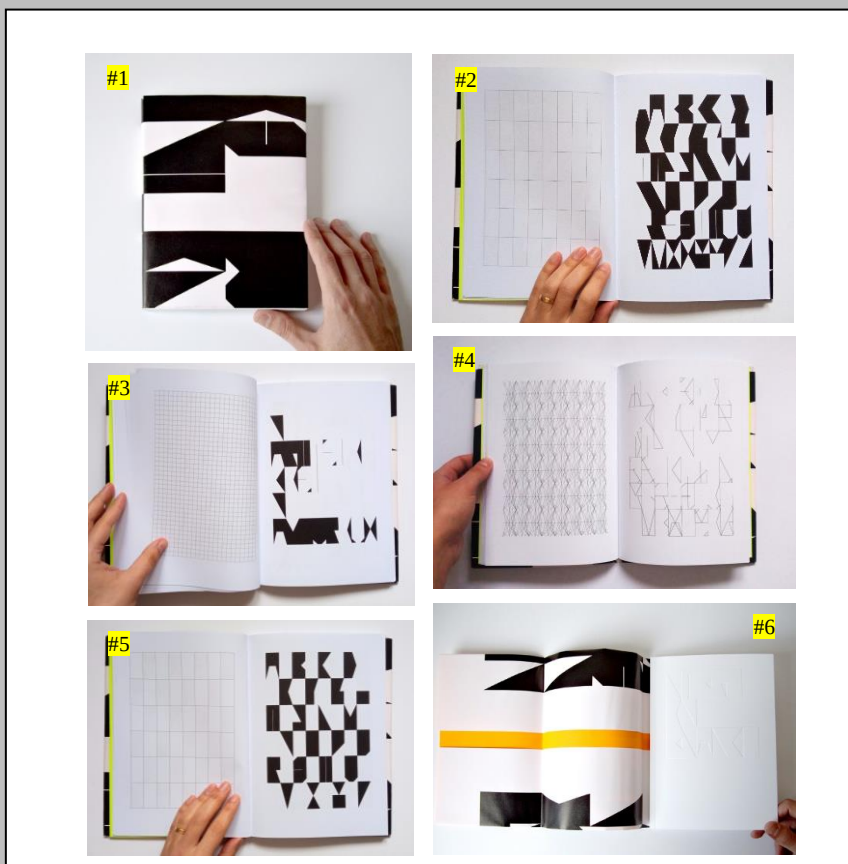



**Fig. 112:** Javier Pividal, "Libro en Blanco", (livro de artista autoeditado (300 exemplares) produzido pela Instituição "Paralelos, Manifesta 8", Madrid, 2010. Fonte: (#1 e #6) isbun.org [Acedido a 06 de fevereiro de 2024] | (#2, #3, #4 e #5) livro oferecido por Javier Pividal durante a estadia em Múrcia, registo autorais.



**Fig. 113:** Javier Pividal, "Modelo para escritura blanca I", fotografia RC sobre madeira, pintura acrílica e verniz poliuretano, 21 (14,5 x 29 cm), 2012. Fonte: scanarteblog.wordpress.com [Acedido a 06 de fevereiro de 2024]

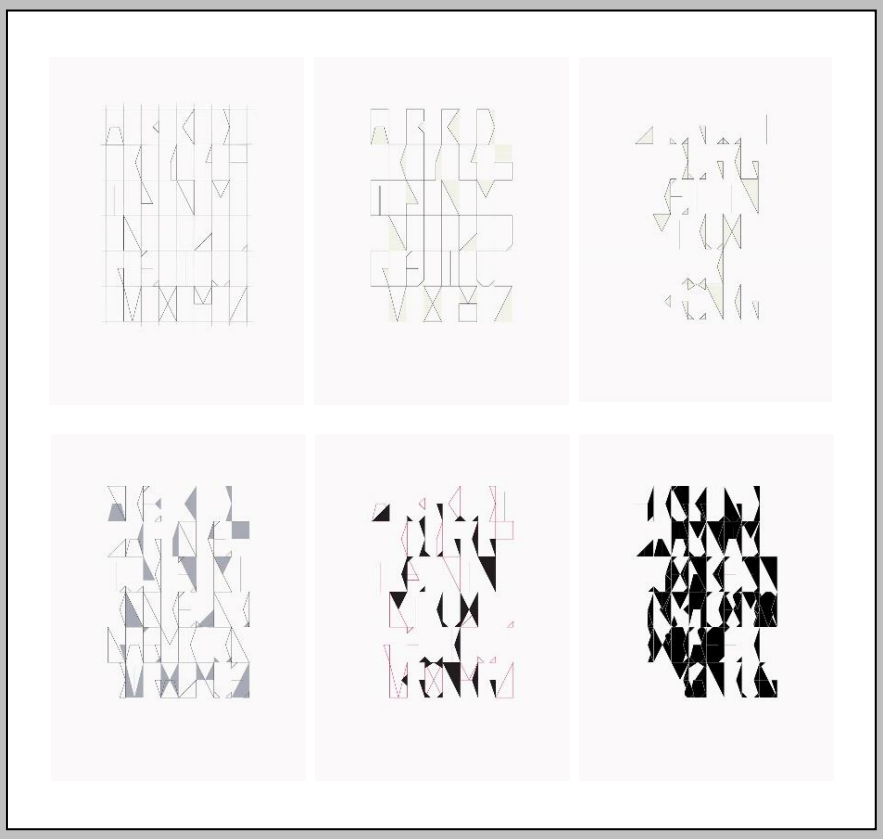


**Fig. 114:** Javier Pividal, "Écrire en blanc", fotolitografia, fotopolímero, jato de tinta e lápis sobre papel *incisioni,* 6/8 (45 x 32,5 cm), edição de 20 exemplares cada, 2010. Fonte: ogamipress.com [Acedido a 07 de fevereiro de 2024]

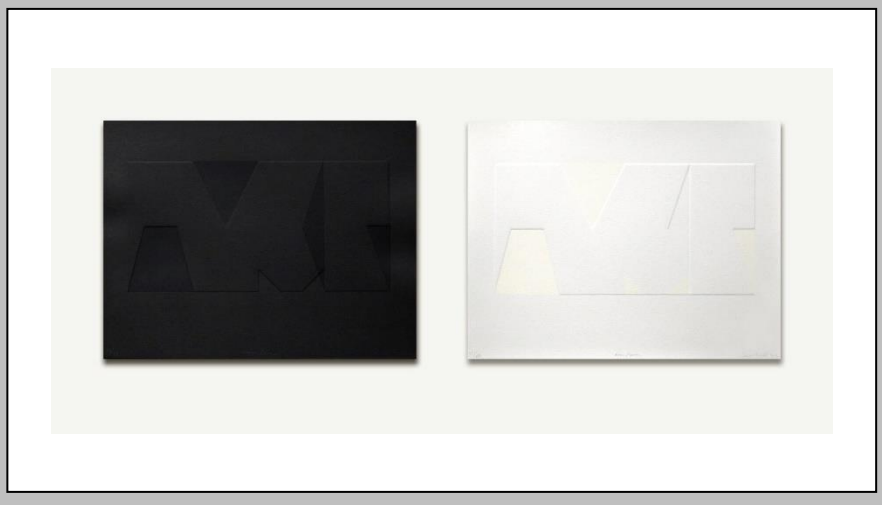


**Fig. 115:** Javier Pividal, "Amer/amur" fotolitografia em relevo sobre papel *zercall,* 22 x 29 cm, 2012 | "Amur/Amer", fotolitografia em relevo sobre papel *Somerset,* 22 x 29 cm, 2012. Fonte: facebook.com (Javier Pividal) [Acedido a 08 de fevereiro de 2024]

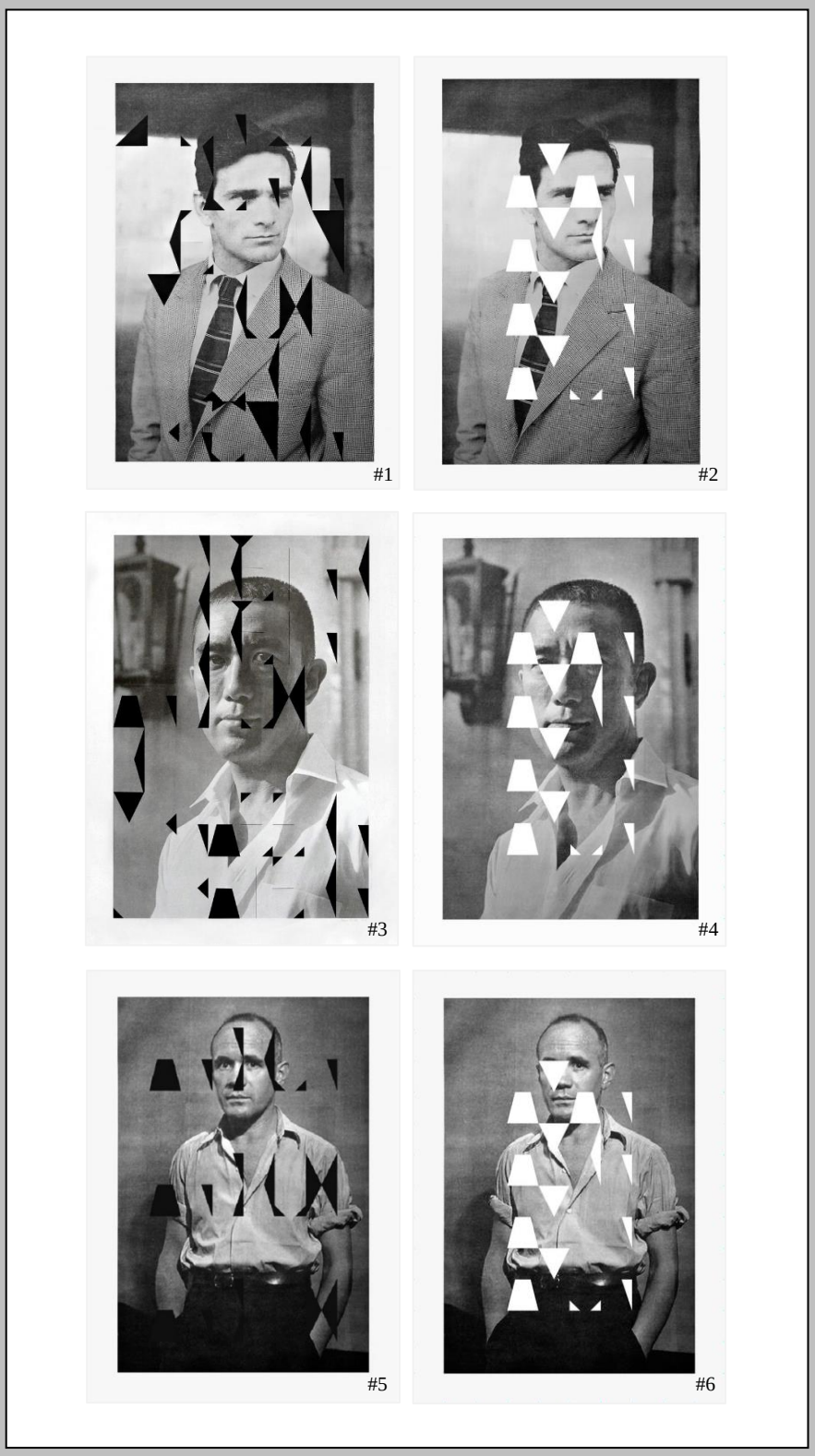



**Fig. 116:** Javier Pividal, #1 “P.P.P.” (Pier Paolo Pasolini), #2, #4 e #6 “Sem título”, fotolitografia e intervenção sobre papel japonês, 110 x 80 cm, 2023. Fonte: Javier Pividal (Facebook) | #3 “Y.M.” (Yukio Mishima), #5 “J.G.” (Jean Genet) fotolitografia e intervenção sobre papel japonês, 56 x 34 cm, 25 exemplares (cada), 2013. Fonte: ogamipress.com [Acedido a 29 de janeiro de 2024]



**Fig. 117:** Javier Pividal, 'Sin Título', cinza e cumbo sobre madeira, medidas variáveis, 18 de 51 (42 x 24 cm) 2013. Fonte: informação disponibilizada por e-mail pela Galeria Artnueve.



**Fig. 118:** Javier Pividal, "Reglas (nº2)", madeira de bétula e cobre, medidas variáveis, 2018 | "Modelo para escribir en blanco II", técnica mista (*inkjet* sobre madeira, pintura acrílica e verniz), 87 x 29 x 5 cm, 2013. Fonte: informação disponibilizada por e-mail pela Galeria Artnueve.



**Fig. 119:** Javier Pividal, "ABBECEDARIO", varetas de ferro cromadas a cobre, altura máxima 174 cm (altura média de um espanhol), medidas variáveis, 2020. Fonte: Javier Pividal (Facebook) – imagens publicadas a 31de julho de 2020 – e accademiaspagna.org [Acedido a 16 de fevereiro de 2024].

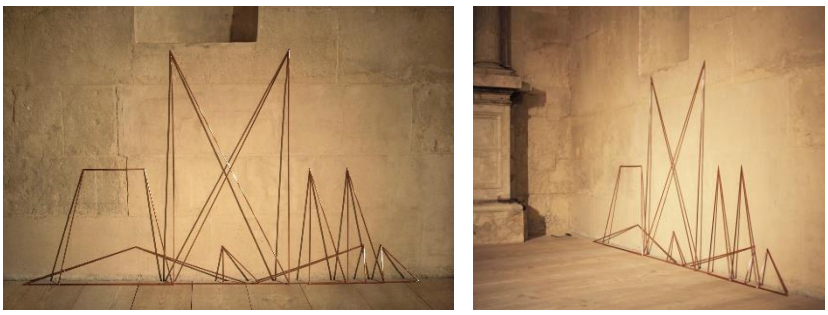


**Fig. 120:** Javier Pividal, "Ardeux", varetas de ferro cromadas a cobre, medidas variáveis, 2021. Imagens registadas durante a visita à exposição 'Mapa, Territorio, Región' - realizada durante a formação complementar em Múrcia, no âmbito da investigação de doutoramento (capítulo III) - de 23 de outubro de 2021 a 08 de janeiro de 2022 no *Palacio San Esteban*, Múrcia.

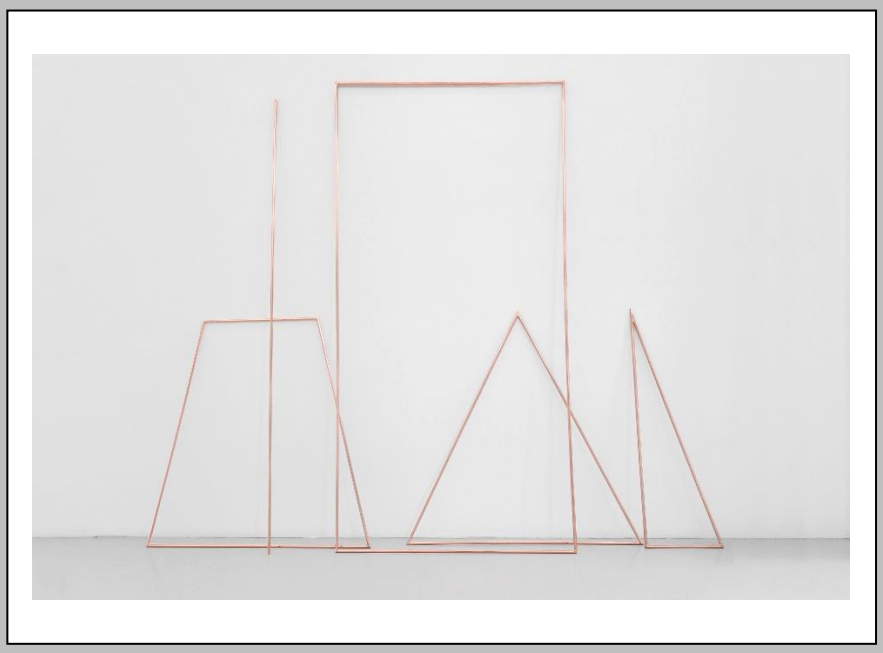


**Fig. 121:** Javier Pividal, "Amort", varetas de ferro cromadas a cobre, 174 x 220 x 30 cm (medidas variáveis) Fonte: artnueve.com [Acedido a 16 de fevereiro de 2024]



**Fig. 122:** Javier Pividal, "Amort", cinza e chumbo, 5 (42 x 24 cm), 2016. Fonte: Art Nueve (Facebook) – imagem publicada a 29 de setembro de 2022 [Acedido a 16 de fevereiro de 2024].



**Fig. 123:** Javier Pividal, "Amort", cinza e chumbo sobre madeira e pintura acrílica, 59,6 x 12 x 3 cm, 2015. Fonte: artnueve.com [Acedido a 19 de fevereiro de 2024].

a diferença pela repetição como princípio do fim.
a diferença como repetição pelo princípio do fim.
a diferença como repetição do princípio pelo fim.
a diferença pela repetição do princípio como fim.
a diferença da repetição como princípio pelo fim.
a diferença da repetição pelo princípio como fim.

pela diferença a repetição como princípio do fim.
pela diferença como repetição o princípio do fim.
pela diferença como repetição do princípio o fim.
pela diferença a repetição do princípio como fim.
pela diferença da repetição como princípio o fim.
pela diferença da repetição o princípio como fim.

da diferença a repetição como princípio pelo fim.
da diferença como repetição o princípio pelo fim.
da diferença como repetição pelo princípio o fim.
da diferença a repetição pelo princípio como fim.
da diferença pela repetição como princípio o fim.
da diferença pela repetição o princípio como fim.

como diferença a repetição do princípio pelo fim.
como diferença da repetição o princípio pelo fim.
como diferença da repetição pelo princípio o fim.
como diferença a repetição pelo princípio do fim.
como diferença pela repetição o princípio do fim.
como diferença pela repetição do princípio o fim.

a diferença como fim pelo princípio da repetição.
a diferença como fim do princípio pela repetição.
a diferença do fim como princípio pela repetição.
a diferença do fim pelo princípio como repetição.
a diferença pelo fim do princípio como repetição.
a diferença pelo fim como princípio da repetição.

da diferença o fim como princípio pela repetição.
da diferença o fim pelo princípio como repetição.
da diferença pelo fim como princípio a repetição.
da diferença pelo fim o princípio como repetição.
da diferença como fim o princípio pela repetição.
da diferença como fim pelo princípio a repetição.

pela diferença como fim do princípio a repetição.
pela diferença como fim o princípio da repetição.
pela diferença do fim como princípio a repetição.
pela diferença do fim o princípio como repetição.
pela diferença o fim como princípio da repetição.
pela diferença o fim do princípio como repetição.

como diferença o fim do princípio pela repetição.
como diferença o fim pelo princípio da repetição.

**Fig. 124:** Daniela Pinheiro, secção do inventário "Princípio, Fim, Diferença e Repetição", dimensões variáveis, 2020-2023.

# CAPÍTULO III

# CONCRETIZAR EM ARTE

## Amplitudes Rizomáticas

"Não importa o que escolhas (onde te aceitem), vai de mente aberta. Sair do lugar onde nos sentimos confortáveis pode ser o princípio de qualquer coisa importante, que só descobrirás mais tarde, ou até depois de teres regressado" (Tordo, 2020, p. 159)

Como um olhar centralizado, este terceiro capítulo incide exclusivamente na pesquisa prática, artística e contextual realizada ao longo de três meses na região de Múrcia, durante a formação complementar na *Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia.*

Por meio de uma retrospetiva incisiva, analítica e autoral, aborda-se o impulso criativo a partir: i) do ato seletivo de observar o território circunstancial de Múrcia; ii) da realização pragmática e experimental de exercícios práticos propostos aos estudantes no âmbito da licenciatura em *Bellas Artes*; e iii) de uma análise autoral face às amplitudes dialógicas e processuais que impulsionaram a exposição individual "Ampliaciones".

Composto por um conjunto de 'Atos', este capítulo, surge redigido na primeira pessoa do singular, destacando a prática artística como uma estratégia relacional, subjetiva e reflexiva.

# I Ato

## PERCEÇÃO DO TERRITÓRIO

> *Explicamos* [o] *mundo recorrendo a palavras, mas estas nunca poderão apagar o facto de estarmos rodeados por ele. A relação entre o que vemos e o que conhecemos nunca está estabelecida de uma vez por todas. A cada final de dia,* ***vemos*** *o Sol pôr-se.* ***Sabemos*** *que a terra roda para fora do seu alcance. E, contudo, o conhecimento, a explicação, nunca se adequa à realidade.* [96] (Berger, 2018, p. 17)

Cheguei a Múrcia no dia 12 de setembro de 2021, sensivelmente vinte e nove horas depois de ter iniciado a minha viagem rumo a esta região de Espanha. Era domingo, por volta das quinze da tarde, quando já dentro do campus universitário estacionei o carro mesmo em frente à escadaria que dava acesso à *Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia*. Previsivelmente estava tudo fechado, deserto, mas desejava fazer um rápido reconhecimento do território, antes de me encontrar na segunda-feira de manhã com a Professora Victoria Sánchez Giner já dentro das instalações da faculdade.

O clima era estrondosamente quente, seco e laranja. Um calor bem distinto daquele que caracterizava o centro litoral de Portugal continental. O ambiente árido, bem mais revigorante do que aquele que estava eventualmente à espera, fascinou-me. Bastou-me o simples facto de ser diferente. As montanhas eram extraordinariamente maiores. A perspetiva atmosférica estendia-se durante quilómetros e quilómetros. A paisagem desvanecia-se lentamente para lá do horizonte expectável de quem vive no sopé de uma pequena encosta do Parque Natural de Serra de Aire e Candeeiros. Nada com consideráveis dimensões estava demasiado perto para interromper o olhar. O azul do céu era tão vibrante e intenso, quanto

[96] É neste movimento dialógico, constantemente errante, que se dá a relação entre a escrita e a visão. Por outras palavras, que se redige uma experiência subjetiva entre o que um olhar comprometido impulsionou e o que a memória, nem tão pouco imparcial, resguardou como condição particular de um passado incidente. As expectativas de redação impulsionaram o processo de escrita em direção a esta esporádica e fortuita estrutura narrativa, que começou a determinado momento a fazer jus à experiência sensível retratada.

o castanho alaranjado do território montanhoso. Com o passar dos dias, as cores complementares, dependendo da hora do sol-posto, trocavam inesperadamente de papéis. O céu recebia o alaranjado da superfície térrea, enquanto o azul índigo passava a esboçar a silhueta das cordilheiras montanhosas, dando início ao cair da noite. Havia momentos únicos em que a troca se dava de forma extraordinária, como uma pintura que, mantendo a representação linear, girava 180º graus alterando o posicionamento das suas cores (fig. 141 e 143, p. 260).

Rapidamente, a viagem a Múrcia se converteu numa experiência autoral em torno das relações cromáticas e percetivas, que as características do território iam explanando inesperadamente ao longo dos dias. Durante os mais breves e inóspitos segundos vivenciais, subtis variações cromáticas captavam extraordinariamente o meu olhar. Dava por mim a assistir – não raras as exceções – a instantes *im-possíveis* [97] que moldavam circunstancialmente a visão que tinha sobre o território. Comecei, por isso, de tempos a tempos, a deambular ocasionalmente pela região, dando início a uma proposta autoral de captura de imagens. Virei-me para a fotografia, não por considerar que cada disparo fosse corresponder a uma representação verossímil daquela que era a minha experiência sensível, mas porque encarava o ato fotográfico suficientemente viável e pragmático para reconhecer e documentar o território em causa. Por força das circunstâncias e por via de uma *necessidade* [98] intrínseca, adotei uma postura analógica perante o ato de fotografar com uma câmara digital. Embora o dispositivo me permitisse uma apreciação instantânea dos resultados através do seu LCD, sentia a *necessidade* de adiar o instante de análise e apreciação das imagens para lá do momento da sua captação. Consequentemente, a proposta de captura de imagens começava a incluir um conjunto preciso e rigoroso de regras e diretrizes autorais.

Já em casa, algumas das fotografias começavam a revelar diferentes potenciais imagéticos. O simples facto de exigir que o resultado

[97] Termo usado numa referência direta à perspetiva de "acontecimento *im-possível*" de Jacques Derrida (2012).
[98] Uso da expressão tendo em consideração a postura defendida por Gilles Deleuze: "um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade" (1999, p. 4).

digital fosse observado somente dias depois, alterava a minha predisposição analítica e a minha recetividade autoral em relação à fotografia. Confrontar os registos fotográficos com as impressões distorcidas que a memória me facultava não se mostrava um processo tão severo e inflexível, quanto uma análise feita imediatamente após o disparo.

Multiplicaram-se, juntamente com as várias expedições a pé, as viagens de carro pela vasta região de Múrcia. Ao longo deste processo foram-se agrupando diversas imagens arbitrárias e subjetivas dos locais que ia visitando (fig. 125, pp. 208-209). A intenção de captar imagens que expressassem as repentinas miragens cromáticas, que diariamente tomavam conta do meu olhar e do território paisagístico de Múrcia, lançou a prática artística numa pesquisa autoral e experimental em torno de dois matizes: o laranja e o azul.

# COMO FOTOGRAFAR:
## DIRETRIZES AUTORAIS

Múrcia, 13 de setembro a 13 de dezembro de 2021

### OBJETIVO

Promover o reconhecimento autoral do território de Múrcia, através de um trabalho de campo voltado para algumas das suas características e particularidades formais.

### ENUNCIADO

Realizar registos fotográficos a partir do ato de caminhar e deambular pelo vasto território da região de Múrcia.

### INDICAÇÕES PROCESSUIAS - REGRAS

1. Caminhar com a máquina ao pescoço observando esporadicamente o território pelo visor da câmara. Tirar fotografias apenas a edifícios ou a objetos. Evitar o registo de pessoas. Não observar nem avaliar os registos fotográficos antes do término da viagem.
2. Selecionar as fotografias posteriormente em casa, após um momento de distanciamento da experiência vivencial. Descartar qualquer tipo de intervenção digital.
3. Imprimir as fotografias selecionadas. Analisá-las novamente reconsiderando a sua estrutura compositiva e formal. Manipular, se necessário, as imagens impressas através de processos manuais de corte e rotação.
4. Guardar as imagens.

# OLHAR CONDICIONADO

> (…) *não existe olhar nenhum que capture o outro em linha recta. Todo o olhar vê de viés. Mesmo o olhar mais dominador depende de uma cena que o transporte* (Rosa, 2018, p. 7).

Num ensaio dedicado ao impacto circunstancial da visão e das imagens sobre a apreensão da realidade sensível, John Berger (2018) aborda a visão como um estado reflexivo e dialógico da experiência humana. Para o autor, apenas e só é possível apreender as singularidades de uma realidade circunstancial se existir, à partida, uma predisposição individual para tal. Cada *olhar* revela-se frequentemente seletivo (Berger, 2018, p. 18). A atitude de apreciar, observar e/ou admirar pressupõe um diálogo inerente entre as disposições do observador e as características da realidade envolvente. Por outras palavras, o ato de *ver* implica um estado relacional, que condiciona e influencia o modo como se apreende e observa uma dada conjuntura. *Observar* transforma-se, assim, numa relação de procura e de encontro que, numa avalanche singela de pequenas interações dialógicas, vai condicionando o *olhar* errático de quem se predispõe a examinar um determinado enquadramento. Incitado pela curiosidade, o sujeito vai direcionando paulatinamente a sua atenção para aspectos específicos da realidade circunstancial, "compondo o que se dá como presente diante [da sua conceção individual]"[99] (Berger, 2018, p. 18). "Desse acto resulta que o que [vê] é posto ao [seu] alcance, (…) não necessariamente ao alcance da mão" (Berger, 2018, p. 18), mas ao alcance e à disposição do *exercício da consciência* e da *vida prática*[100].

As intenções que conduziram a prática artística até ao território de Múrcia foram, também elas, condicionando notavelmente a predisposição autoral com que o *olhar* explorava as várias características geográficas da região. Numa atitude de deambulação e contemplação, o *corpo ocular* percorria paulatinamente cada detalhe do ambiente em redor na tentativa

[99] Qualquer observação é afetada por aquilo que se conhece e/ou por aquilo em que se acredita (Berger, 2018, p. 18).
[100] Perspetiva defendida por Volker Harlan (2021) e abordada na secção de capítulo "A Vivência das Formas".

de encontrar pequenas brechas dialógicas entre as peculiaridades circunstanciais de cada cenário e as incursões criativas que desafiavam o pensamento. Cada representação imagética da realidade transformava-se na materialização efetiva de um ponto de vista particular, num "modo de ver" (Berger, 2018, p. 19), que se aprofundava e intensificava, a cada nova experiência, num diálogo multivocal sobre as particularidades do contexto. Por conseguinte, cada fotografia registada passava a explanar, no preciso momento da sua captação, um enquadramento perceptivo meticulosa e ocasionalmente selecionado dentre de "uma infinidade de outros olhares possíveis" (Berger, 2018, p. 19). O ato de fotografar associava-se a uma atitude dialógica, que transcendia a mera destreza técnica e mecânica associada ao manuseio do dispositivo ótico.

Este posicionamento dialógico estendeu-se, de igual forma, à seletividade das imagens[101]. Apesar das fotografias evocarem na memória uma experiência passada, elas apenas sobreviveram graças à sua capacidade inerente de ultrapassar a mera representação verosímil, tornando-se realidade e objeto concreto no momento da sua apreciação efetiva. Ou seja, embora cada imagem reportasse para um "modo de ver", a sua percepção e seleção *a posteriori* ancorou-se, igualmente, numa particular e autoral observação dialógica (Berger, 2018, p. 20).

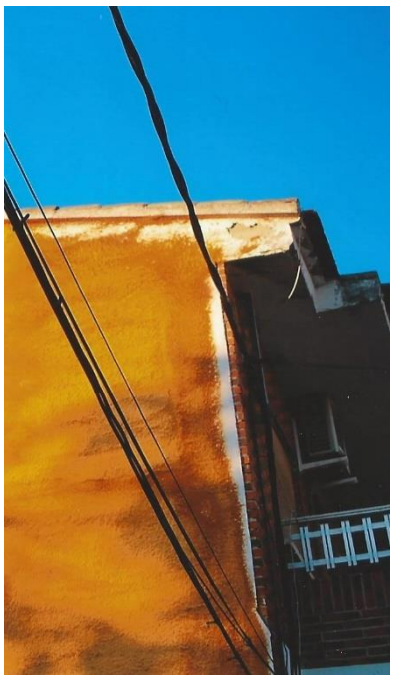
[101] Proposta autoral abordada na seção de capítulo **Ato I: Perceção do Território**.





















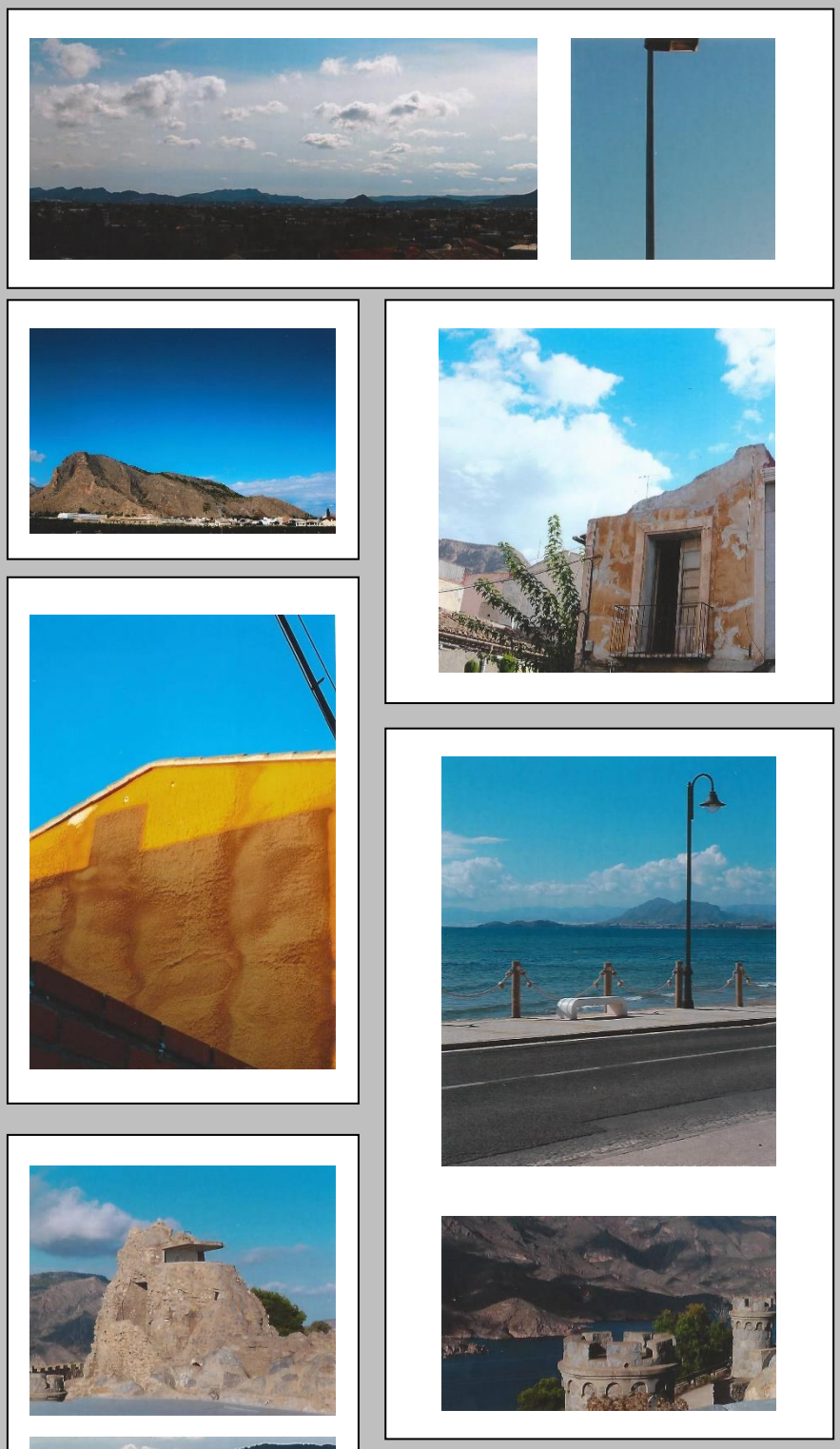


**Fig. 125:** Seleção de registos fotográficos da região de Múrcia digitalizados, após impressos e manipulados manualmente entre 13 de setembro e 13 de dezembro de 2021, no âmbito da proposta autoral "Exercício nº1: Como Fotografar".

# II Ato

## ‘ADICIONAR E SUBTRAIR’ EM PINTURA

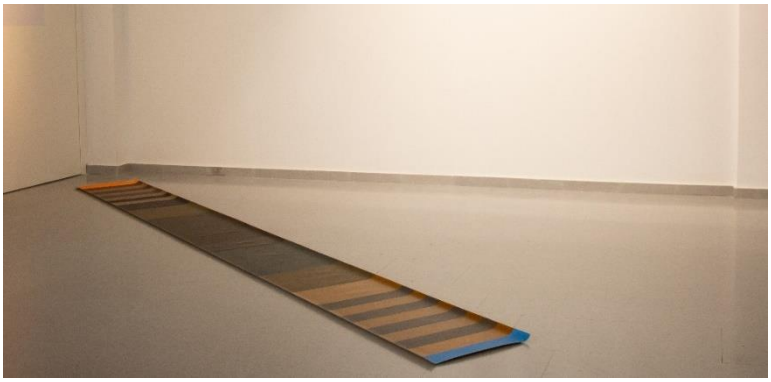
> *A Pintura começará pela **vontade da ideia**, provavelmente. Vontade que permite pensar a possibilidade, da obra, do objeto, do enunciado. Por isso, pensar o **enunciado da pintura**, em instância de uma possibilidade da pintura antes da pintura, implica a existência ou adoção de uma estratégia permanente e total de construção* (…). (Ferreira, 2017, p. 53)

Antes de partir para Múrcia, coloquei no porta-bagagens do carro tudo aquilo que pudesse vir a considerar imprescindivelmente necessário para prosseguir com a prática artística, longe dos quatro cantos do habitual espaço de ateliê. Entre tintas de óleo, espátulas e pincéis reuni também solventes, medidores de toda a escala e feitio, pedaços de tela decorrentes de outros trabalhos, enfim… todo um conjunto imprevisível e incalculável de coisas eventualmente adequadas para corresponder às expectativas artísticas e plásticas que me lançavam até ao território de Múrcia. O plano era simples e pragmático. Viajava com a ideia de criar pelo menos uma proposta artística autoral sobre as amplitudes percetivas, climatéricas e, por conseguinte, cromáticas daquela região de Espanha. As pretensões criativas indicavam subjetivamente o caminho a seguir, mas não continham qualquer tipo de informação que pudesse, à partida, de forma concreta e precisa, determinar o percurso criativo. A *vontade de ir* e *criar* vinculava-se ingenuamente à *motivação pessoal* e a uma *proposta artística autoral* amplamente aberta e recetiva à arbitrariedade. Por sua vez, a *possibilidade da pintura* solidificava-se paulatinamente perante os materiais disponíveis e o curso errático dos acontecimentos. A 28 de setembro de 2021, já num dos ateliês da BBAA-UMU, dei início a uma pintura a óleo intitulada “Fluctuaciones”: uma proposta excessivamente delgada com cerca de 469 cm de comprimento por 46,9 cm de largura – medidas decorrentes de um dos maiores pedaços de tela que tinha esporadicamente colocado no porta-bagagens do carro (fig. 126, pp. 214-215).

O *enunciado da pintura* pressupunha a sobreposição de trinca e quatro camadas translúcidas de cores sucessivamente alternadas entre laranja e azul em intervalos regulares de dez centímetros. O tempo até ao término da *Formação Complementar* (sensivelmente 10 semanas) condicionava o número possível de camadas a sobrepor – entre o tempo de secagem e o tempo de aplicar sucessivamente as várias velaturas de tinta de óleo. As restantes condicionantes eram determinadas pela relação dialógica, o contexto e a metodologia associada ao processo pictórico. Defronte para a tela delgada de linho, voltei a selecionar, de forma *a priori*, – tal como em 2016 – exclusivamente três pigmentos a óleo para dar início ao processo de sobreposição de cores[102]. Neste caso, os três matizes que, diante do meu olhar e de forma impactante, ressurgiam recursivamente no território de Múrcia: o laranja *winsor*, o azul ultramarino francês e o azul cerúleo.

De forma recursivamente periódica, comecei a trabalhar afincadamente na pintura, a fim de a dar por concluída antes do término da minha estadia em Múrcia, prevista para o dia 13 de dezembro de 2021. A última camada, por força das circunstâncias, viria a ser dada algures no dia 29 de novembro, uma semana e meia antes de inaugurar a exposição individual "Ampliaciones".

[102] Estratégia premeditadamente aplicada durante todo o projeto artístico pessoal de pintura levado a cabo no âmbito da licenciatura (**Prefácio**). De forma estritamente rigorosa, cada pintura era realizada somente a partir da sobreposição de três cores a óleo previamente selecionadas.



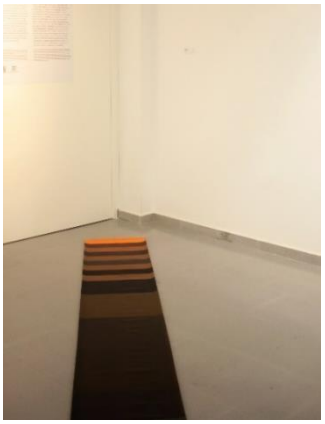








**Fig. 126:** Daniela Pinheiro, “Fluctuaciones” no contexto da exposição individual “Ampliaciones”, *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, óleo sobre tela, 469 x 46,9 cm, 2021.

# III Ato

## EXERCÍCIOS CONCRETOS

A primeira semana em Múrcia marcou também o início de um estudo de caso sobre a possibilidade de exercícios práticos – propostos aos alunos no âmbito do seu percurso académico na licenciatura em Belas Artes na BBAA-UMU – virem, mais tarde, a ser resgatados para darem início a uma prática artística autoral. Após um breve reconhecimento das UC que compunham o programa de estudos da licenciatura, deparei-me com duas disciplinas da BBAA-UMU, que poderiam ir de encontro aos interesses da investigação, nomeadamente: uma disciplina anual, intitulada *Color*, do primeiro ano de licenciatura, e *Proyetos Pictóricos*, uma disciplina de segundo ano. Visitei ambas as UC, no horário de aula, na tentativa de falar com os professores responsáveis, a fim de lhes dar conta dos objetivos e dos propósitos da investigação de doutoramento.

No dia em que me desloquei à disciplina de *Color*, os alunos estavam a realizar, a acrílico, um dos primeiros exercícios práticos da UC, descrito no programa como "Prática 2. Círculo cromático" («5. Contenidos», 2021). Ao percorrer a sala de aula, a conduta dos estudantes em relação ao exercício despertou-me para a sensibilidade cromática que, enquanto estudante de pintura, necessitava constantemente de aprimorar relativamente ao processo de mistura de cores. A complexidade inerente à simplicidade do exercício fascinou-me. A verdade é que as múltiplas sobreposições de camadas translúcidas de cores a óleo, realizadas sucessivamente ao longo de quatro/cinco anos em Pintura, exponenciaram a minha sensibilidade para com o processo de mistura de cores. Decidi, prontamente, realizar o exercício.

Comecei por executar, numa folha A4, uma versão do círculo cromático a lápis de cor: era o material que tinha, na altura, disponível (fig.

127: #1, pp. 220-221). A simples alteração do meio pictórico resultava numa derivação do próprio exercício[103].

Já em casa, dias depois, optava por manipular e reestruturar as premissas operativas do exercício em causa, a fim de testar e/ou incrementar a minha sensibilidade cromática. Mantendo a estrutura circular, realizei dois esquemas complementares a guache aumentando a fasquia e a gradação tonal entre os vários matizes representados, numa primeira fase até ao branco (fig. 127: #2, pp. 220-221), numa segunda fase até ao preto (fig. 127: #3, pp. 220-221). Não obstante, o desafio continuava singelo e dificilmente correspondia às exigentes expectativas autorais que tinha sobre um processo de mistura de cores. Anulando a presença do branco e do preto, decidi, mais uma vez, subverter as regras constitutivas do exercício pictórico "Prática 2.". Avançando para uma quarta e última variação do círculo cromático, optei por usar exclusivamente as três cores primárias (amarelo, azul e magenta), a fim de produzir as diferentes variações tonais entre matizes complementares. O exercício revelou-se definitivamente mais desafiante: a atividade passou a exigir uma aprimorada e rigorosa gestão do processo de mistura de cores (fig. 127: #4, pp. 220-221).

Mais tarde, este exercício converteu-se numa ferramenta de trabalho, permitindo e auxiliando imageticamente a produção da série pictórica '*Estados surreales de la experiencia*', realizada a partir das fotografias compiladas da região de Múrcia.

[103] As tonalidades representadas no círculo a lápis de cor implicavam, ao contrário do exercício a acrílico, a criação de várias tramas matizadas por meio de um preciso controlo da pressão exercida com o meio riscador, sobre o suporte pictórico. A representação monocromática era obtida através de uma ilusão percetiva.

# CÍRCULO CROMÁTICO:
## PRÁTICA NÚMERO DOIS

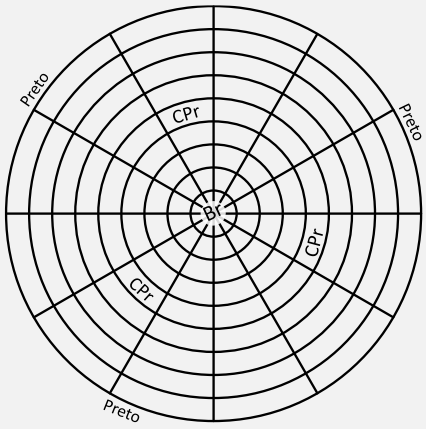
Múrcia, 13 de setembro a 13 de dezembro de 2021

Prática nº 2 da UC 'COLOR', BBAA-UMU

### DESCRIÇÃO

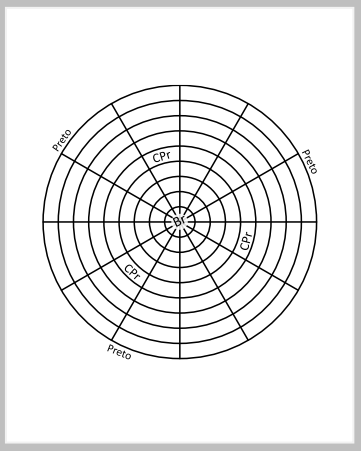
Realizar, a partir das três cores primárias, uma estrutura circular de gradação de cores de acordo com o seu valor, tom e saturação, a partir da mistura de cinco pigmentos (branco, preto e as três cores primárias). A estrutura deve comportar quatro gradações para preto e quatro gradações para branco de cada uma das 12 cores registadas: 3 primárias, 3 secundárias e 6 terciárias («5. Contenidos», 2021).

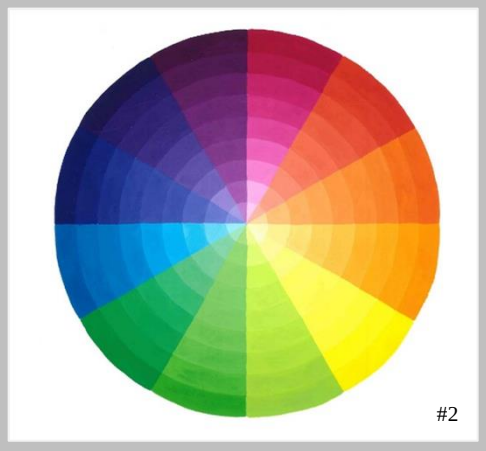
### ESQUEMA



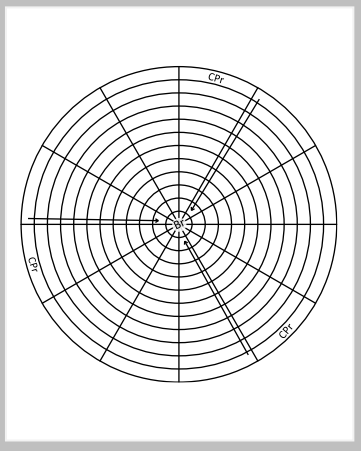


#1



#2



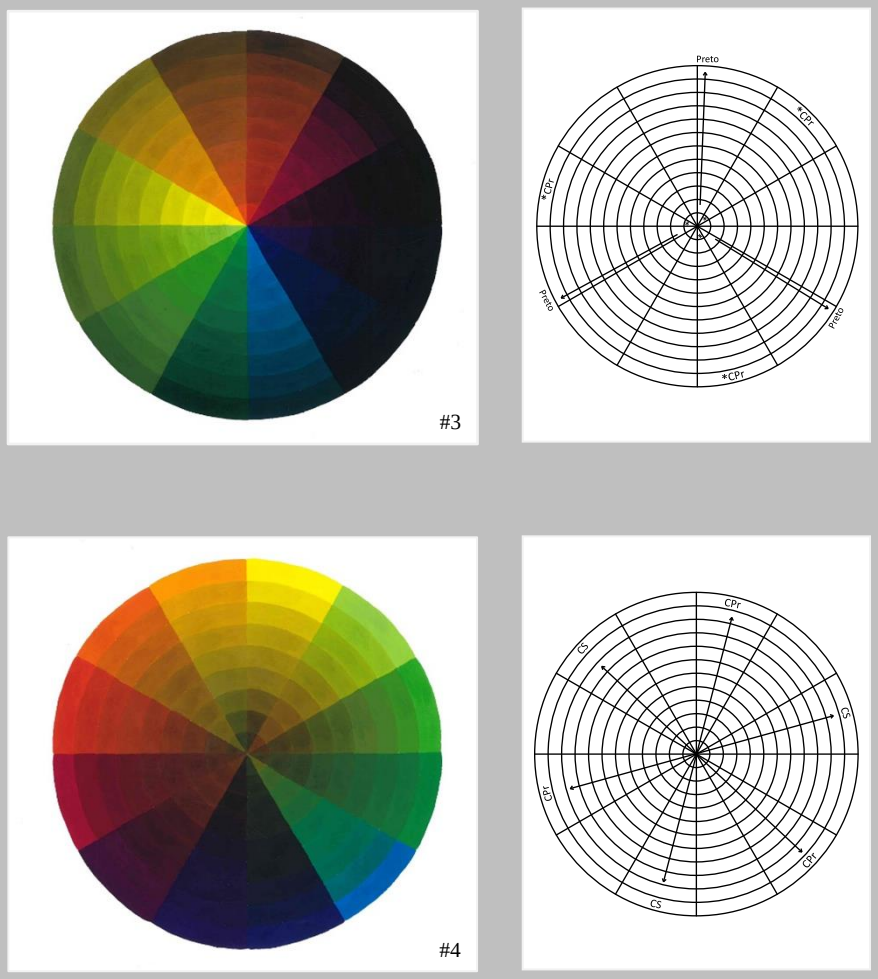



**Fig. 127:** Daniela Pinheiro, círculos cromáticos realizados a partir do exercício "Prática 2. Círculo cromático", proposto no âmbito da licenciatura em Belas Artes, da BBAA-UMU, lápis de cor (#1) e guache (#2, #3 e #4) sobre papel, 4 (21 x 29,7), 2021

# ‘VIVÊNCIA DAS FORMAS’

Volker Harlan (n.1938), amigo próximo de Joseph Beuys, inicia o livro “O que é a Arte? Uma conversa com Joseph Beuys” (2021) com a descrição de alguns exercícios e experiências práticas realizadas durante encontros, que visavam promover discussões e análises, entre um grupo de jovens, sobre os mais diversos textos filosóficos, psicológicos e/ou problemas sociais. Os exercícios tinham como objetivo colocar o grupo em movimento, promovendo diferentes aproximações e relações pessoais com novas formas de perceção e experiências circunstanciais (Harlan, 2021, p. 13). Apesar de partirem de preocupações artísticas, as atividades plásticas e/ou as propostas práticas não tinham qualquer finalidade imediata de divulgação exterior, como a realização de uma exposição ou a edição de uma publicação. Destinavam-se apenas a promover uma aprendizagem coletiva e interativa do grupo, por meio da prática e partilha das experiências sensíveis de cada um dos participantes. Mesmo que as formas não fossem “novas, eram pelos menos descobertas; e ao serem (…) descobertas, permaneciam aptas para o exercício da consciência e, consequentemente – menos ou mais –, amplamente disponíveis para a vida prática” (Harlan, 2021, p. 13).

Entre as várias atividades descritas, Volker Harlan pormenoriza um exercício onde o grupo explorou a *vivência das formas*. A proposta visava a construção de uma estrutura imagética bidimensional, por meio do uso de formas naturais, explorando uma manipulação compositiva (2021, p. 14). Harlan descreve a tarefa:

> *(...) fomos à floresta e trouxemos cerca de quarenta paus de aproximadamente um côvado de comprimento; de seguida, sentámo-nos de acordo com o que a sala permitia, formando uma oval; começámos então a colocar os paus uns após os outros sobre a superfície do chão definida pelo círculo. De cada vez que era posto um pau, procurávamos observar se algo se alterava no nosso experimentar, no nosso sentir, e qual o direccionamento tomado por essa alteração. De vez em quando, um de nós sentava-se num lugar diferente. Podia então notar que o modo como relacionava entre si os pormenores não era de maneira alguma independente da direcção, antes dependia sempre de como a formação resultante se*

> *relacionava com ele. Deste modo, ele próprio formava uma espécie de eixo de simetria para o plano que se estendia à sua frente. Geravam-se então várias relações: direita-esquerda, perto-longe; baixo-cima.* (Harlan, 2021, pp. 14–15)

Após todos os paus terem sido colocados no centro da elipse, o grupo prosseguiu com a tarefa tentando descobrir e analisar quais dos elementos colocados participavam mais ou menos ativamente na construção compositiva da imagem. Sucessivamente, foram retirando e/ou repondo alguns paus da composição, a fim de testarem se a sua ausência ou presença restringia, mantinha e/ou reforçava a qualidade dinâmica da imagem representada. Volker Harlan descreve o exercício como excitante e verdadeiramente desafiante, pois alguns dos elementos – colocados de forma arbitrária na composição – provocavam um generalizado burburinho cada vez que eram retirados. O grupo acabou por reduzir o conjunto compositivo a cinco ou seis paus, verificando que o acentuado processo de redução linear tinha dado origem a uma extraordinária intensificação formal que estava longe de se poder prever.

Também as cores, *descobertas* no âmbito da realização dos quatro círculos cromáticos, passaram a estar disponíveis no momento da sua realização efetiva para o exercício do pensamento e da prática artística. Como ferramentas auxiliares, os círculos cromáticos passaram a permitir um acesso direto não só às tonalidades representadas, como também à memória sensível subjacente ao processo de mistura de cores. Em conjunto, os círculos cromáticos tornaram-se um recurso laboral para a manipulação de novas relações percetivas e formais.

Em '*Estados surreales de la experiencia*' (fig. 128, pp. 226-227), as várias tonalidades representadas nos círculos cromáticos em conjunto com as pequenas imagens, aglomeradas mediante o exercício experimental de deambulação e captação fotográfica pelo território de Múrcia, deram origem a um exercício autoral sobre a *vivência das formas*[104]. Sobre uma folha A4, o exercício consistia em identificar qual o quadro cromático que poderia eventualmente vir a receber e a integrar a imagem fotográfica.

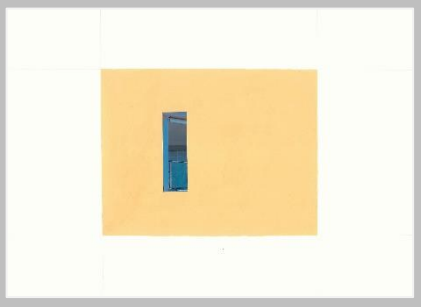
[104] Esta relação estrutural entre a série pictórica e a caracterização 'vivência das formas' é *a posteriori* ao momento de realização da série. Apenas se tornou clara e evidente no momento da escrita.

Mantendo o formato do suporte, cada folha recebia duas margens simétricas a fim de delimitarem o fundo pictórico. Cada fotografia gerava um exercício sensível e intuitivo entre campos de força. Este era um teste que também respondia aos generalizados burburinhos que as diferentes cores e coordenadas da imagem fotográfica iam provocando sobre a folha de papel.

Esta experiência (fig. 128, pp. 226-227) teve, de igual forma, em consideração o território e as suas relações cromáticas e compositivas. Efetivou-se como um jogo de possibilidades, no qual o laranja e o azul continuavam a ser as marcas que impulsionavam a ação criativa. É certo que, por vezes, o laranja se aproximava do amarelo ou do magenta, mas as afinidades entre tons continuavam a promover uma relação constante com as amplitudes percetivas e cromáticas do território. Tal como em *vivência das formas*, o objetivo primordial desta proposta autoral residia simplesmente no fato de colocar a prática artística em movimento, promovendo um exercício compositivo onde se testava sucessivamente um equilíbrio formal entre os três elementos implicados: o suporte do papel, o fundo monocromático e a imagem fotográfica.





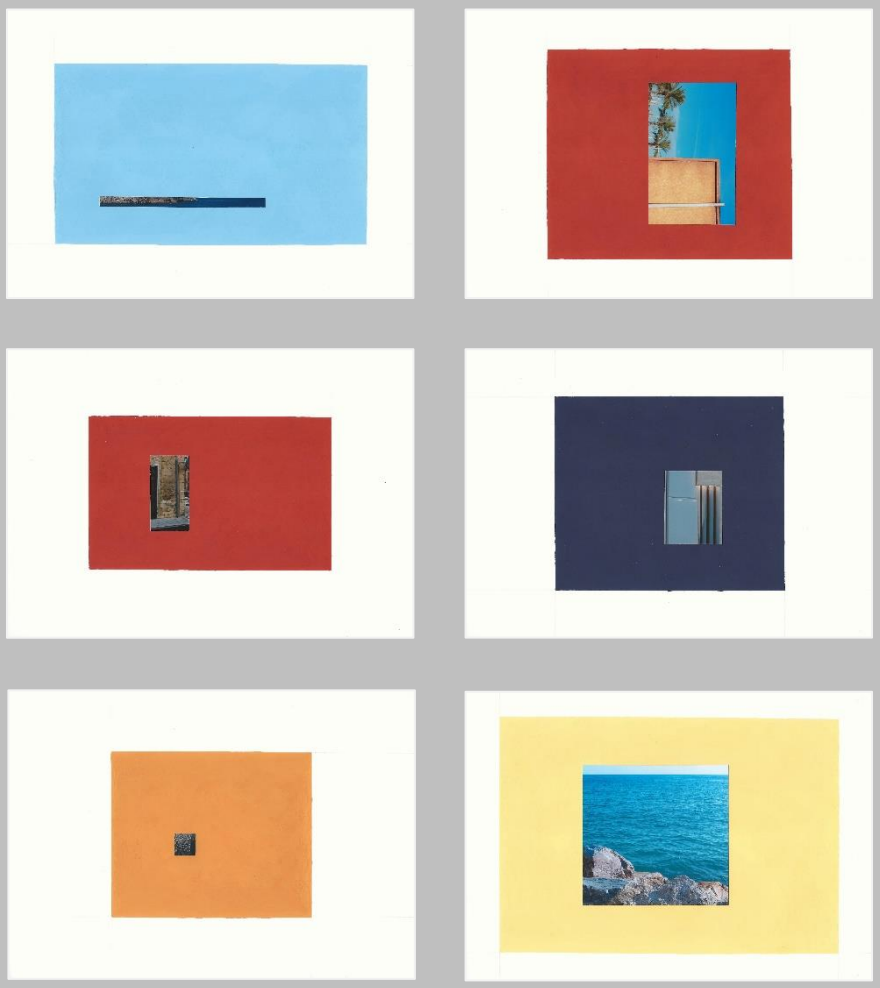


**Fig. 128:** Daniela Pinheiro, série pictórica “Estados surreales de la experiencia”, impressão fotográfica, colagem e guache sobre papel, 12 (21 x 29,7), 2021

# IV Ato

## SEMINÁRIO DE PAPEL

> Um seminário ou um *workshop* [105] pressupõe, geralmente, a aprendizagem de *novos* conhecimentos num curto espaço de tempo. No âmbito da criação artística, os *workshops*/seminários – virados para a aprendizagem técnica – surgem com a intenção de introduzir e/ou testar estratégias de manipulação plástica. Ora, uma aprendizagem técnica pressupõe, ainda que no âmbito da criação artística, uma consciencialização, manipulação e eventualmente apropriação de um conjunto estrutural de regras e/ou indicações processuais próprias de um *modus operandi*.

A convite da Professora Victoria Sánchez Giner integrei, numa das primeiras semanas que cheguei a Múrcia, o seminário "Procesos Creativos. Ecología y Creación. El Papel Reciclado" [106]. O seminário tinha como propósito a aprendizagem técnica do processo de manufatura de papel reciclado, bem como a realização de uma proposta artística autoral a partir desse mesmo material.

O desafio de aprender uma técnica e ao mesmo tempo impulsionar um envolvimento intrínseco com a prática artística – no espaço circunscrito de quatro/cinco semanas – parecia ir de encontro àqueles que eram os objetivos da investigação de doutoramento. De certa forma, a atividade criativa no âmbito do seminário pressupunha uma predisposição autoral para conciliar as regras inerentes ao processo de manufatura de papel reciclado com as amplitudes discursivas, intenções e os constrangimentos autorais inerentes à prática artística. Após um primeiro contacto com o processo de *fazer*, comecei a produzir, no âmbito do seminário, tantas folhas de papel reciclado quantas aquelas que o tempo que tinha disponível

[105] Perspetiva pessoal sustentada na experiência autoral e empírica realizada no âmbito da criação e da aprendizagem artísticas.

[106] Ao longo da investigação foram, ainda, realizados mais quatro seminários/workshops de curta duração; três deles direcionados a uma aprendizagem tecnológica no âmbito do vidro, mais precisamente "Painting and drawing in transparency" com Palo Macho e Žofia Dubová; "(in)Possible on glass" com Goskha Bialek; e "Masterclass de Impressão em Vidro" com Silvia Levenson. À semelhança do seminário "Procesos Creativos. Ecología y Creación. El Papel Reciclado", também estes workshops pressupuseram uma interação dialógica entre aqueles que eram processos de tecnicização aplicados e aquelas que eram as minhas pretensões artísticas e criativas.

me permitia (fig. 129). O objetivo insidia em criar uma estrutura sistemática a partir da acumulação intensiva de unidades análogas. Inesperadamente, as folhas de papel começaram a dar origem a um conjunto de peças tripartidas.

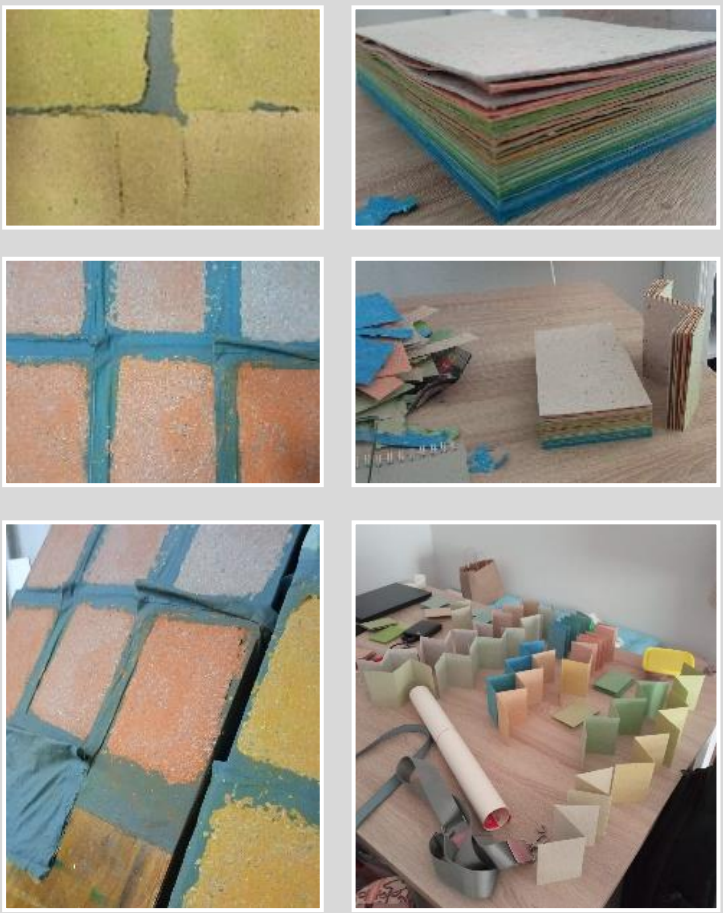


**Fig. 129:** Daniela Pinheiro, imagens processuais no âmbito do trabalho realizado para o Seminário "Procesos creativos. Ecología y Creación. El papel Reciclado.", Múrcia, 2021.

Colocadas no espaço, essas mesmas peças começaram a remeter para as estruturas paralelepipédicas que deram origem, em 2015, ao projeto artístico pessoal em pintura: "Planificação formal do espaço". Recuando

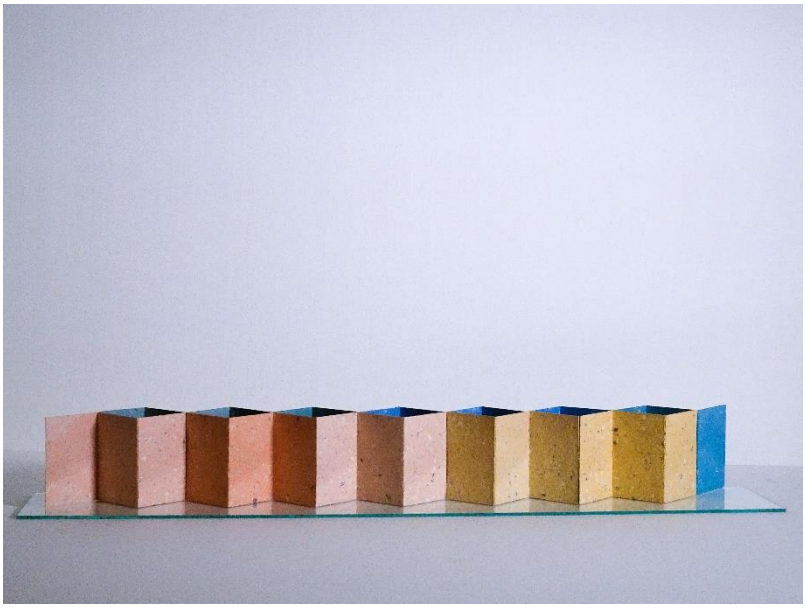
até ao *tempo de estudante*[107], o processo laboratorial no âmbito do seminário começou a impulsionar pontes de relação entre aquelas que eram as obrigações técnicas no âmbito do seminário e as opções estruturais e compositivas da minha atividade artística. A dado momento, optei por integrar o vidro na proposta plástica que se estava paulatinamente a delinear. Convertendo-se num plano cartográfico, num mapa situacional, geométrico e linear, a peça em vidro passou a determinar concretamente o posicionamento espacial das 'folhas de papel' no espaço circunscrito da sua superfície horizontal.

Concluída no dia 20 de outubro de 2021, por volta das 17 horas e 45 minutos – fruto da capacidade inerente da tecnologia digital armazenar as mais variadas informações – "Sucesión de cosas: el acontecimiento como estado no estático" integrou na semana seguinte a exposição coletiva "Metamorphosis: Proceso Vital", realizada no âmbito do seminário. A verdade é que a oportunidade expositiva proporcionada pelo seminário, juntamente com o desejo intrínseco de apresentar a pintura a óleo "Fluctuaciones", levaram-me a questionar a Professora Victoria Sánchez Giner sobre a possibilidade de usar um dos espaços expositivos da faculdade para expor o meu trabalho plástico. Afora as minhas expectativas, foi-me lançado o desafio de preparar uma exposição individual para a *Sala de Exposiciones* da instituição, a inaugurar no dia 9 de dezembro de 2021: um 'cubo branco' com cerca de 150m$^2$. Estávamos a um mês e meio do término da minha estadia em Múrcia e, de entre todos os trabalhos que estava a realizar, contavam-se pelos poucos dedos das mãos aqueles que ultrapassavam o mero carácter experimental. Eram três: a pintura a óleo, a série fotográfica "Estados surreales de la experiencia" e a peça tridimensional, resultante do seminário, "Sucesión de cosas: el acontecimiento como estado no estático" (fig. 130, pp. 234-235).

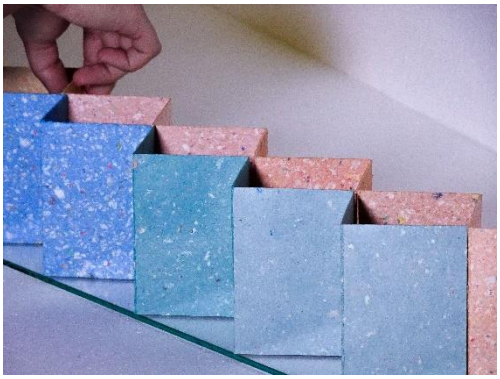
Contudo, fruto do acaso e de uma imprevisibilidade errante dos acontecimentos, num dos dias antecedentes à inauguração, dava por mim a admirar estonteantemente uma placa de vidro quadrada de quarenta e

[107] Expressão que remete diretamente para o Prefácio.

nove por quarenta e nove centímetros junto a um dos caixotes do lixo, onde tinha esporadicamente estacionado o carro no dia anterior. Lembro-me de olhar duas e três vezes para a placa de vidro. Pertencia a uma pequena mesinha de apoio. Parecia-me intacta. Não continha qualquer tipo de fissuras. Coloquei-a na bagageira do carro e, de forma praticamente instantânea, aquele encontro levou-me a desejar realizar uma segunda peça (fig. 131, pp. 236-237) sustentada nas premissas de "Sucesión de Cosas: el acontecimiento como estado no estático". Bastou-me gravar, na placa de vidro, a estrutura geométrica que iria servir de *mapa situacional* a algumas das peças tripartidas que, num movimento acumulativo da ação, tinha realizado em excesso durante o seminário "Procesos Creativos. Ecología y Creación. El Papel Reciclado".







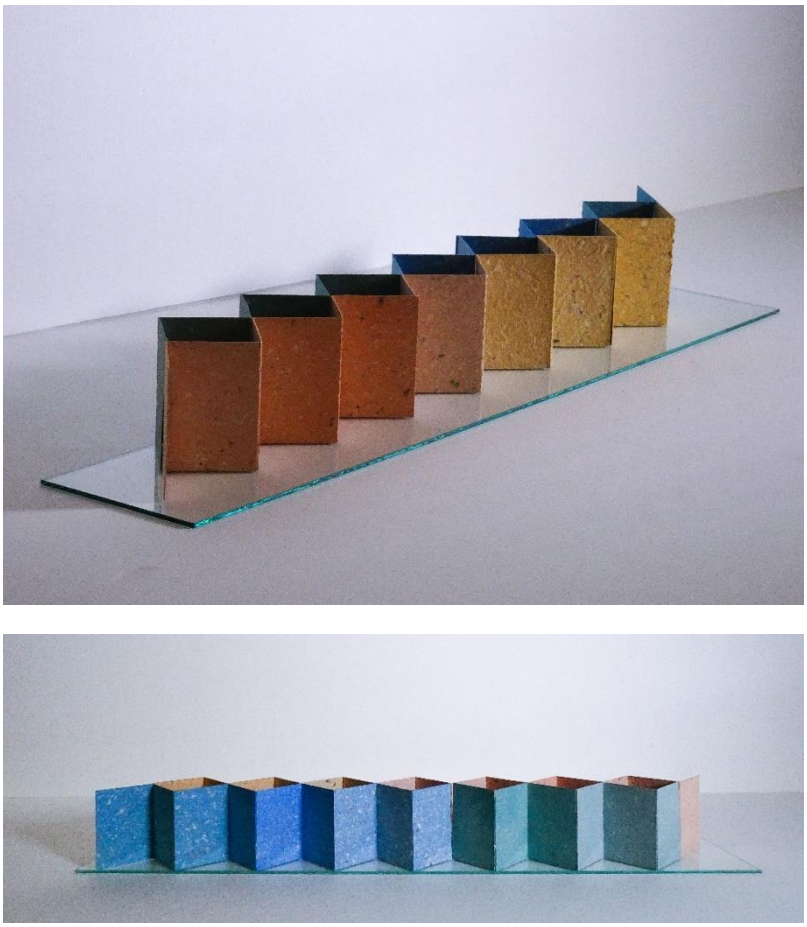
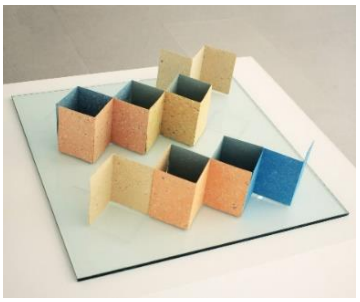
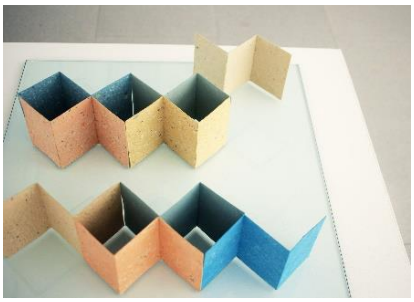


**Fig. 130:** Daniela Pinheiro, “Sucesión de Cosas: el acontecimiento como estado no estático”, papel reciclado tingido sobre vidro gravado, 14,4 x 84,2 x 10 cm. Peça realizada no âmbito do seminário “Procesos creativos. Ecología y Creación. El Papel Reciclado”, 2021.









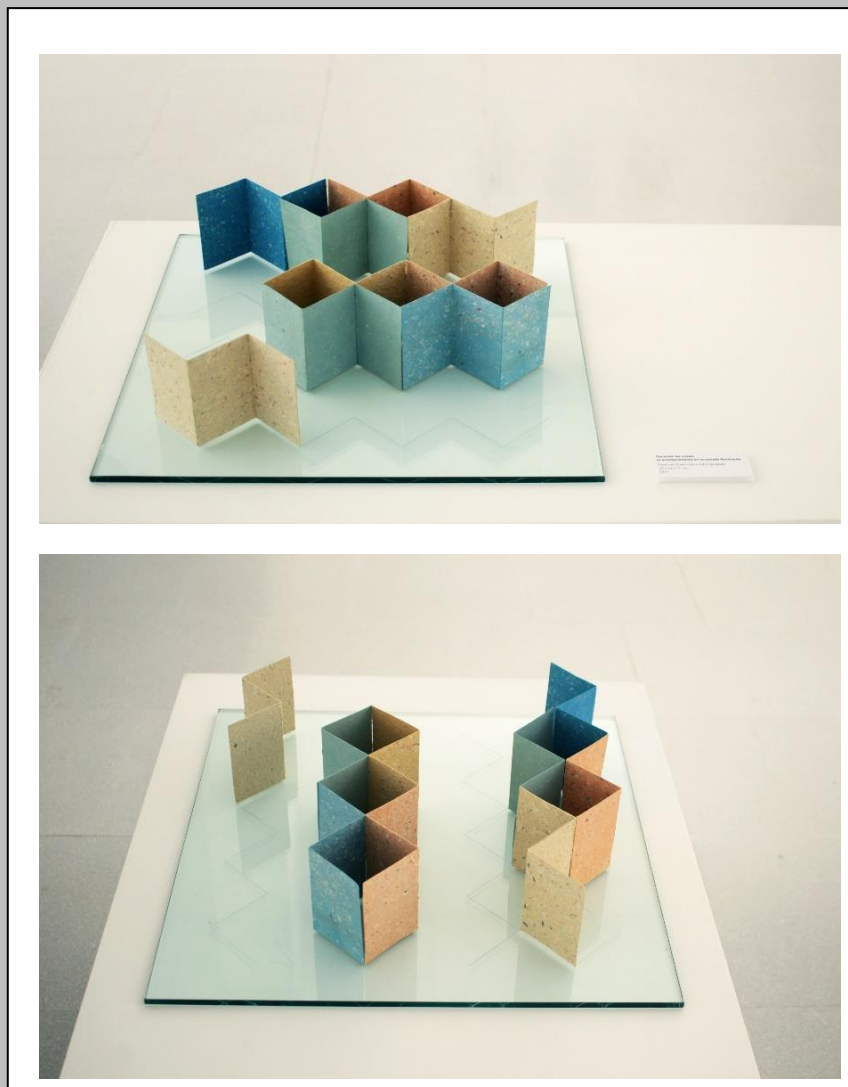


**Fig. 131:** Daniela Pinheiro, “Sucesión de Cosas: el acontecimiento en su estado fluctuante”, papel reciclado tingido sobre vidro gravado, 49 x 49 x 11 cm, 2021.

# V Ato

## DE VOLTA AO DESENHO

Falta-me a memória para precisar o momento exato em que me voltei para o desenho [foi algures entre a realização da série "Estados surreales de la experiencia" (fig. 128, pp. 226-227) e a participação no seminário de papel], mas a dado momento decidi tentar avançar com a realização de um conjunto de imagens gráficas geométrico-abstratas sobre as oscilações percetivas do território de Múrcia. Não era de todo dada à tecnologia[108] (assim como à fotografia[109]), mas cabia-me a mim criar as regras e/ou as estratégias formais que me permitissem impulsionar recursivamente o meu envolvimento com o desenho. Assim foi. Assumindo como ponto de partida os desenhos axonométricos realizados por Sol LeWitt no âmbito da sua série "Variations of Incomplete Open Cubes" (fig. 16 e 17, pp. 112-113) e as estruturas paralelepipédicas implícitas na construção tripartida das várias unidades em papel reciclável que estava a realizar no âmbito do seminário, decidi definir uma grelha geométrica como *estrutura gramatical*[110] e ponto de partida para todos os desenhos.

Comprei um bloco A3 de folhas de papel para desenho. Trazia trinta unidades. Defini, como princípio da ação, que nenhuma delas poderia a qualquer momento vir a ser descartada. Cada desenho deveria, independentemente das circunstancias e dos desafios compositivos, vir a ser dado por concluído num momento qualquer adiante. O objetivo seria, tal como em *vivências das formas*, ir pontualmente acrescentando e destacando umas linhas em detrimentos de outras (fig. 132, pp. 242-245).

[108] De referir que nunca senti qualquer afinidade com o ato de desenhar. O horror à folha branca talvez o explique ou sirva de fundamento. Após concluídas as obrigações académicas, coloquei completamente de parte a pretensão de desenhar. Virei-me exclusivamente para a Pintura. Em outubro de 2021, já em Múrcia, decidi voltar a comprar um conjunto de grafites. Voltei-me para o desenho, mas desta vez sob a alçada das minhas próprias reivindicações.

[109] Referência ao **Ato I: Perceção do Território**.

[110] Expressão usada tendo em consideração a perspetiva de António Quadros Ferreira quando refere que a geometria pode inscrever-se no seio de uma prática artística de duas formas: a primeira, implícita, como *princípio organizativo*; a segunda, explícita, como *gramática expressiva* ou de *sistema* (Ferreira, 2017, p. 68).

Cada gesto ia, assim, determinando o percurso errático e as opções gráficas e compositivas de cada desenho.

Numa entrevista a Ana Sousa Dias, Ângelo de Sousa (1938-2011) revela que muitos dos desenhos que realizava iam, por vezes, parar ao caixote do lixo caso apresentassem uma composição "dissonante, inarmónica, repugnante, repelente, etc." (Dias, 2007). Neste caso, o objetivo seria contrariar, a todo o custo, esse movimento potencialmente recursivo de rejeição – que, no meu caso, depois de começar se tornava injustificadamente compulsivo e desmotivante. Tal como refere Ângelo de Sousa, seria necessário encontrar a *lógica interna* de cada um dos desenhos, fomentando um compromisso constante com a imagem que ia aparecendo, pontualmente mediante o *fazer*. O bloco trazia trinta folhas. O objetivo seria chegar ao fim, nada mais nada menos, do que com trinta desenhos. Havia que saber ultrapassar as demasiadas dúvidas, inquietações e *I-Positions* que pudessem vir a dar conta do processo. A certa altura comprei outro bloco. Cheguei ao fim com cinquenta e sete desenhos e três folhas em branco.

# COMO DESENHAR:
## DIRETRIZES AUTORAIS

Múrcia, 13 de setembro a 13 de dezembro de 2021

### OBJETIVO

Desenvolver um conjunto de desenhos geométrico-abstratos a partir de um registo autoral de estruturas geométricas e subtrativas que invoquem uma relação com a experiência panorâmica e territorial de Múrcia.

### ENUNCIADO

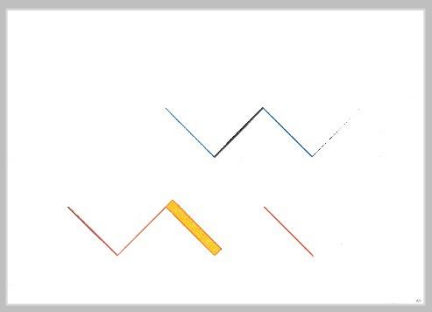
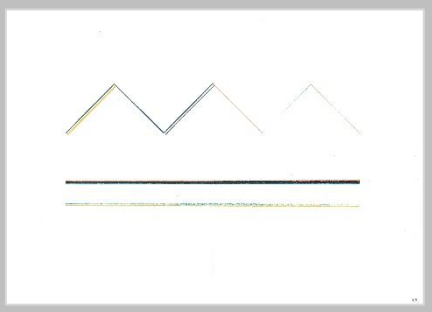
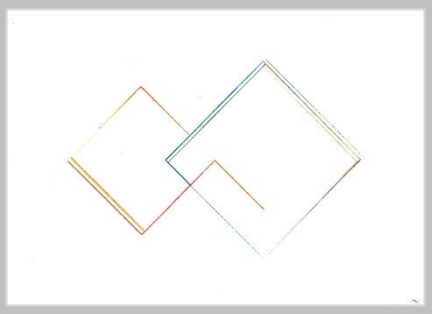
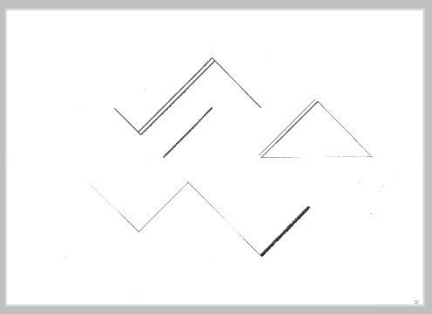
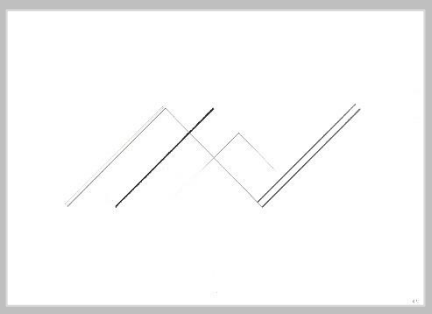
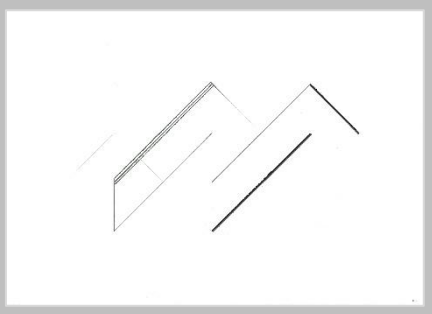
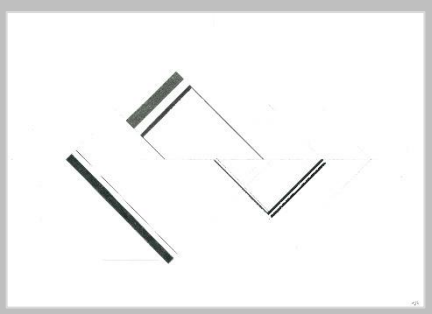
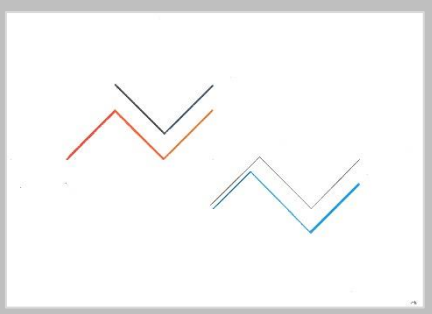
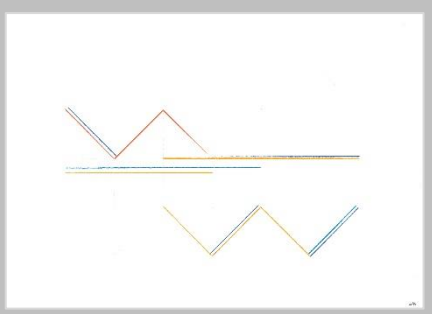
Realizar, através do desenho, um conjunto de registos manuais abstratos e geométricos da experiência vivencial e imagética de Múrcia.

### MATERIAIS

Bloco A3 de folhas de papel cavalinho para desenho. Lápis de grafite de várias durezas. Lápis de cor de vários tons entre o laranja e o azul.

### INDICAÇÕES PROCESSUAIS - REGRAS

1. Numa das 30 folhas de papel, adquiridas para o efeito, delinear, a grafite, as medianas horizontal e vertical do suporte de papel.
2. A partir do centro, desenhar a grelha linear composta pelo registo axonométrico de formas paralelepipédicas de base quadrada, de sete por sete centímetros e com dez centímetros de altura.
3. Iniciado um desenho, este deve ser levado até ao fim, não devendo em qualquer momento vir a ser descartado para o lixo.
4. Após definida a grelha, começar a realçar umas linhas em detrimento de outras a partir do uso de grafites de vários graus de dureza e/ou do uso de lápis de cores exclusivamente entre tonalidades de azul e de laranja.
5. Prosseguir sucessivamente com o processo, até se dar por concluído o desenho. Finalizar cada unidade com o registo, no canto inferior direito, do número de série (ex.: #12).

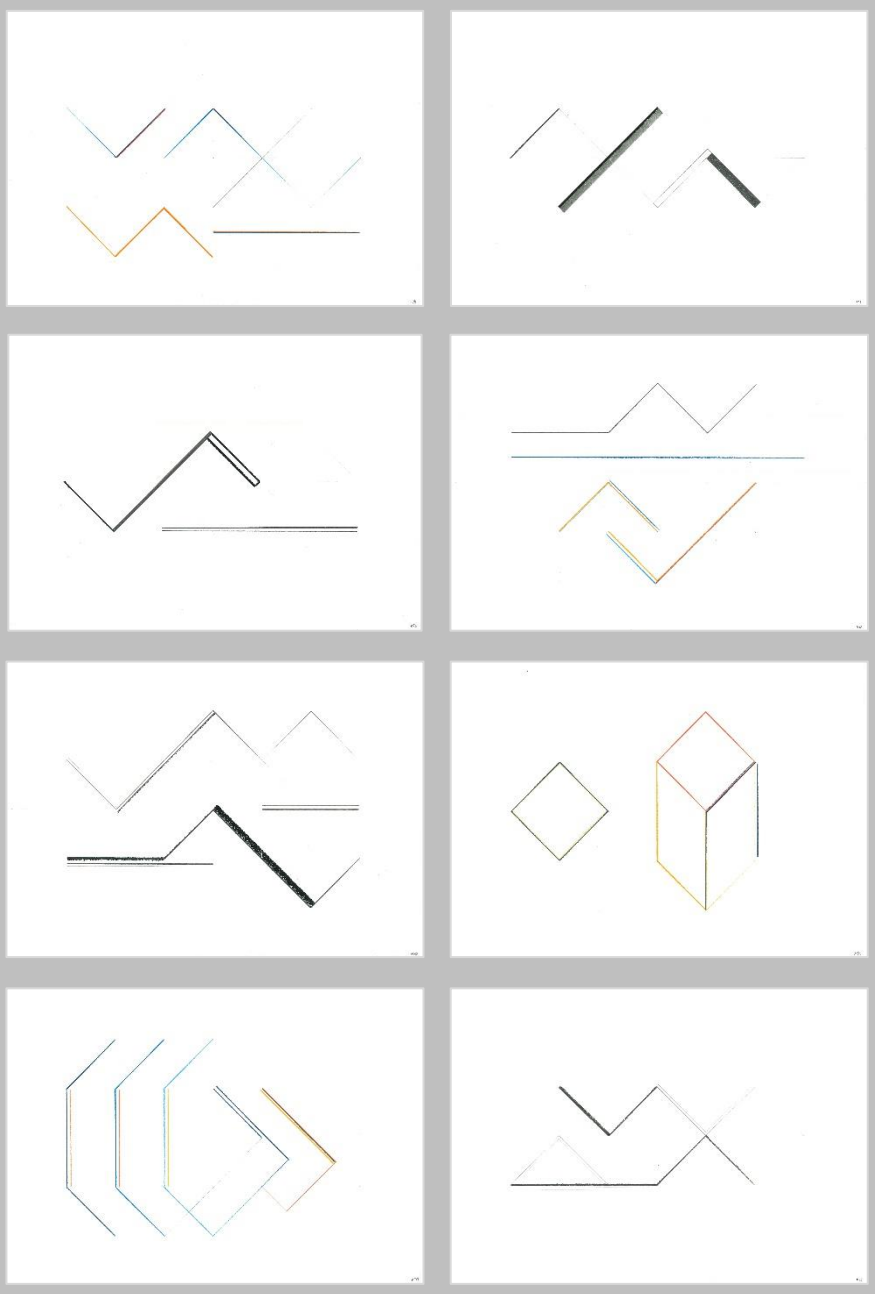


**Fig. 132:** Daniela Pinheiro, Seleção de 18 desenhos da série “Abstracciones de un pensamiento ampliado”, grafite e lápis de cor sobre papel, 29,7 x 42 cm (cada), 2021.

# VI Ato

## PROJEÇÕES *IM-POSSÍVEIS*

> (…) *o que parece separar* ***a pintura que existe antes*** [da] ***pintura que existe depois*** *é a natureza da própria acção, isto é, do próprio gesto. Gesto, que sendo sempre acidental ou deliberado, surge como possibilidade de organização de uma imagem ou de um objecto*. (Ferreira, 2017, p. 54)

António Quadros Ferreira propõe uma abordagem à envolvência que antecede uma proposta pictórica, a partir de uma aproximação a uma situação de *grau zero da pintura* (2017, p. 54). O artista e teórico português entende por *grau zero da pintura* as demais circunstâncias e ocorrências vivenciais que incitam e convocam subitamente uma *pintura que há-de vir*. Ao falar de uma *pintura que existe antes da pintura*, Quadros Ferreira remete para a possibilidade inerente de um acontecimento despoletar e/ou sugerir inesperadamente, na memória de quem se predispõe a criar, um potencial arranjo pictórico. Enquanto eterno *continuum* que incita o pensamento e a ação criativa, a atividade pictórica incorpora também os momentos mais fugazes e transitórios que, ao remeterem para "a emergência do gesto, do desenho" e de uma organização formal, anunciam e denunciam paulatinamente um caminho a seguir (Ferreira, 2017, pp. 71–72). Será, então, que falar de uma *pintura antes da pintura*, de uma pintura nascente, implica necessariamente assumir que a potencialidade criativa e, por conseguinte, pictórica se inscreve, antes de mais, no vislumbre de um *voir venir* ["ver vir"]?

Como membro do júri, durante a discussão de uma tese académica, Jacques Derrida contrapôs este posicionamento defendendo que o acontecimento "é o que pode ser dito, mas nunca predito" (Derrida, 2012, p. 242). Durante a defesa, a candidata tentava demonstrar, sustentada em Hegel, que a vivência de um momento de êxtase, admiração e/ou confronto contemplativo pressupunha um *voir venir* ["ver vir"], ou seja, a perceção e a consciencialização de uma miragem hipoteticamente viável (Derrida, 2006, p. 140). Em oposição, Jaques Derrida reiterava que o *porvir*,

enquanto alteridade e uma absoluta surpresa, pressupunha necessariamente um *ne plus voir venir* ["já não ver vir"] (Derrida, 2006, p. 140). Por outras palavras, implicava a completa ausência de um sentido de antecipação ou de um horizonte de expectativa. Segundo o filósofo, seria possível dizer sobre isto que apenas o que se atestava como imprevisível – tanto naquele momento, como na medida impossível da especulação[111] – é que haveria tido acontecimento (Derrida, 2012, p. 246). Mesmo que fosse possível programar a espetacularidade de cada evento, a improvisação acabaria por tomar as rédeas do curso inesperado da ação (Derrida, 2012, p. 246).

Poder-se-á dizer, que a *pintura antes da pintura* ocorre, então, no decurso destas brechas imprevisivelmente errantes do acontecimento. De certa forma, a *pintura* no seu *grau zero* sustenta-se e revela-se substancialmente por aquilo que sugere e que nunca chega a ser. Contrariamente, a *pintura depois da pintura* materializa-se na conceção *im-possível* de um *outro* alotrópico. A série "Imperfecciones del tiempo" (fig. 135, pp. 252-253) e o díptico "Dos eclipses de una vivencia utópica" (fig. 134, pp. 250-251) resultaram deste confronto *irreal* com a idealização de uma potencial organização pictórica.

O dia ia já provavelmente a meio quando me confrontava com a possibilidade impossível de uma *pintura antes da pintura*, depois de reorganizar as folhas de papel cavalinho "Estados surreales de la experiencia" (fig. 133, p. 248) sobre a pequena mesa de apoio, que se encontrava na sala de estar. A série contava já com algumas experiências realizadas. Eram cerca de 10 unidades e a mesinha ia servindo simultaneamente de expositor e de lugar intacto e resguardado para guardar as várias pinturas já concluídas. A acumulação de múltiplas unidades idênticas levou-me a alterar o posicionamento das folhas de papel cavalinho sobre a mesinha de madeira. A fim de as continuar a observar parcialmente, reavivando a memória dos resultados obtidos, comecei a sobrepor linearmente as várias folhas, uma após outra, reservando um

[111] Posicionamento apresentado por Jacques Derrida num outro contexto, nomeadamente durante uma palestra, mas que se pode estender [no nosso entender] de forma mais ampla a diferentes situações. Versão consultada: "Devo dizer sobre isso que, finalmente, o que se passa aqui, na medida em que seja imprevisível – imprevisto para mim, nós improvisamos em grande parte –, é que haverá tido acontecimento" (Derrida, 2012, p. 246).

espaçamento de um centímetro e meio entre as várias tonalidades representadas (fig. 133 [#2], p. 248). De imediato, aquela organização formal constituía-se, perante o meu olhar, como um *terreno de ninguém*, como uma possibilidade recetiva à potencialidade pictórica. Uma sugestão de organização, uma *pintura em estado de aproximação* que tão rápido me parecia viável como absurda, imprópria e/ou desprovida de sentido. Valeria a pena investir tempo e recursos, naquela ínfima sugestão de *grau zero da pintura* imposta por uma *atenção*[112] simultaneamente aberta e focalizada? Após o primeiro deslumbre, pareceu-me insignificante. O mesmo havia ocorrido semanas antes ao realizar o "Círculo Cromático #4" (fig. 127, pp. 220-221). Ao terminar a primeira variação tonal entre o laranja e o azul surgia um momento de pausa. Uma espera, uma admiração pela imagem conseguida pelos dois triângulos cromáticos concorrentes. Esta apresentava-se como uma *pintura impensada* proposta ao pensamento por um instante imprevisivelmente errante. Poderia optar por concluir o exercício naquele preciso momento, iniciando um outro círculo cromático, ou por negligenciar aquela célere atração, continuando a realizar aquilo a que me havia proposto. Optei pela segunda opção.

Ainda assim, estes dois momentos, pelo vigoroso impacto que acidentalmente impuseram, viriam a envolver-se com um *tempo híbrido da pintura*: mediante o qual "as memórias construídas, e as outras, [revelariam] (…) uma possibilidade de manifestação que [seria] tanto (…) de natureza (…) involuntária, como de natureza já de construção deliberada" (Ferreira, 2017, p. 64). Dois meses depois, estava a realizar a série "Imperfecciones del tiempo" (fig. 135, pp. 252-253) e o díptico "Dos eclipses de una vivencia utopica" (fig. 134, pp. 250-251). As ideias prontamente descartadas durante aqueles breves segundos de fascínio, voltavam a ser deliberadamente resgatadas para dar azo à exposição individual "Ampliaciones". Por outras palavras, a *necessidade* de

[112] No âmbito da psicologia e da criatividade, Martindale propôs, em 1999, que a atenção envolvida em processos de criação implicava necessariamente uma flutuação constante entre dois estados dicotómicos de concentração: uma condição ampla (aberta) e uma disposição estreita (focalizada) (Carruthers, 2016). De acordo com Vígina Kastrup, uma atitude de deambulação recetiva a um encontro esporádico com a formulação imagética de uma ideia (2016) ou de uma preposição para a atividade artística, pressupõe uma concentração sem foco (aberta à imprevisibilidade do acontecimento).

estruturar uma proposta expositiva para cerca de 150m$^2$ de um silêncio em branco, fez-me recuar até à potencialidade de uma *pintura nascente*, de uma pintura *por(vir)*. De certa forma, a *motivação intrínseca*, alicerçada à prática artística lançou-me numa reaproximação ao *self-dialógico* e ao lugar simultâneo da incerteza e da espetacularidade criativa. A possibilidade de confrontar, mediante a adrenalina volátil do *fazer*, um *outro* alotrópico – simultaneamente diferencial e próximo de todas as outras coisas que estava a desenvolver – lançou a atividade criativa para o espaço de uma *possibilidade impossível* do acontecimento, numa *motivação* duplamente reforçada pela potencialidade errante da pintura.

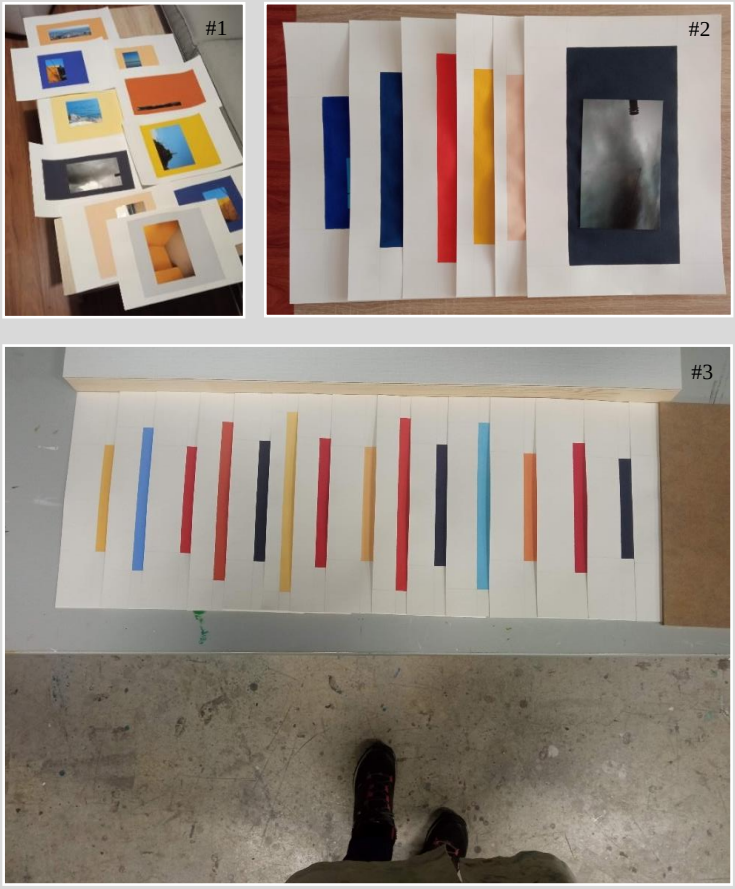
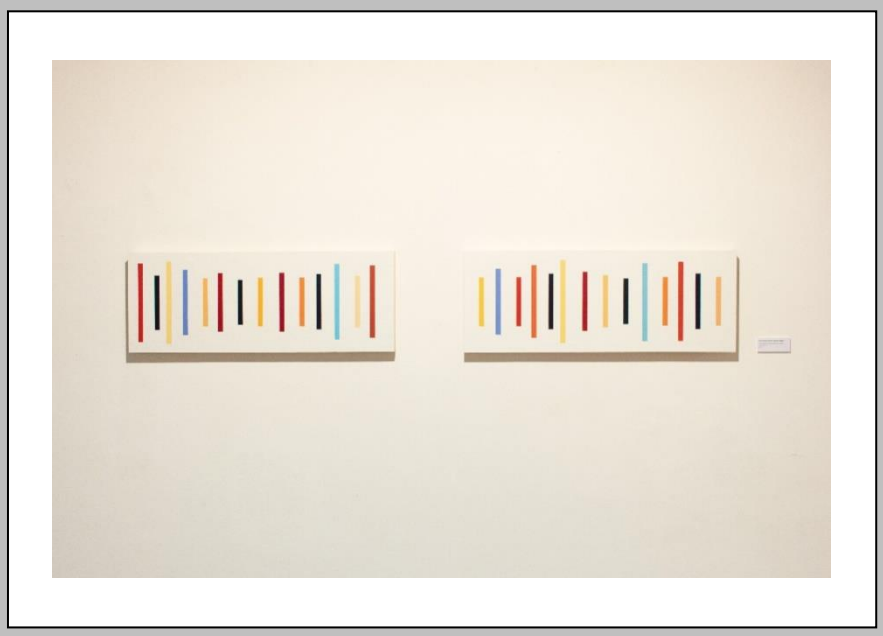



**Fig. 133:** Daniela Pinheiro, imagens processuais e experimentais registadas ao longo da estadia em Múrcia e que, posteriormente, impulsionaram a proposta pictórica "Dos eclipses de una vivencia utópica", 2021.







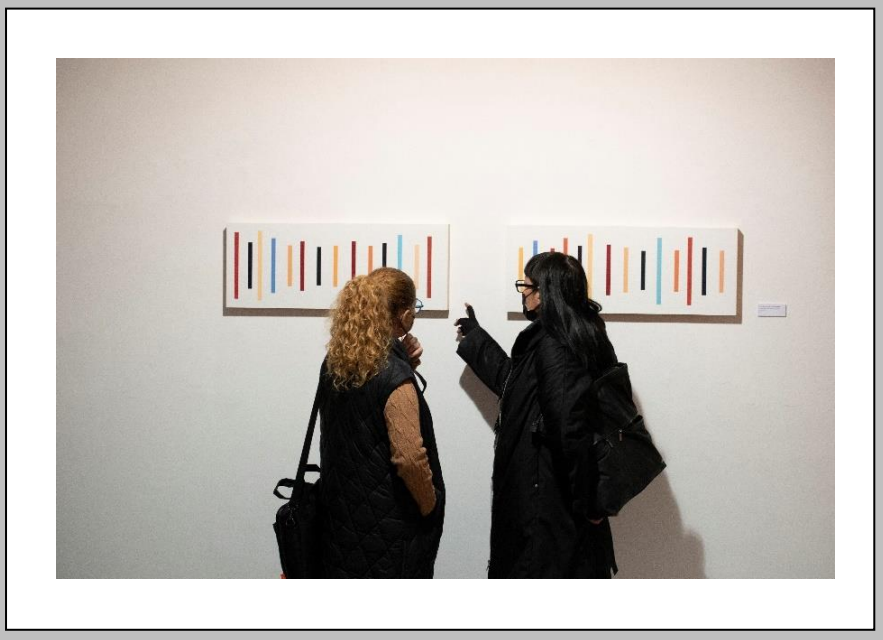
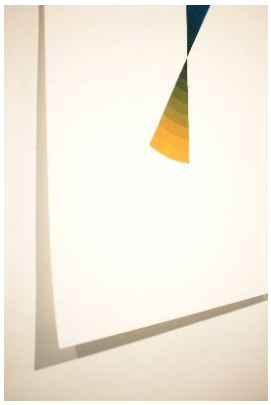
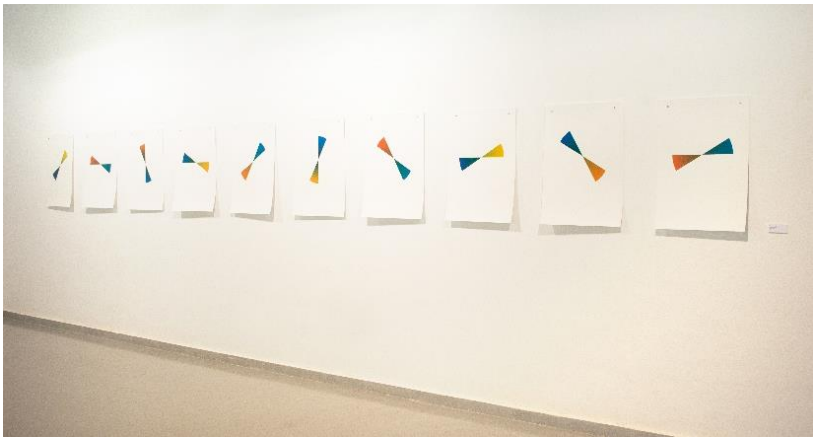


**Fig. 134:** Daniela Pinheiro, díptico “Dos eclipses de una vivencia utópica”, acrílico sobre tela colada sobre madeira, 2 (30 x 80 cm), 2021.









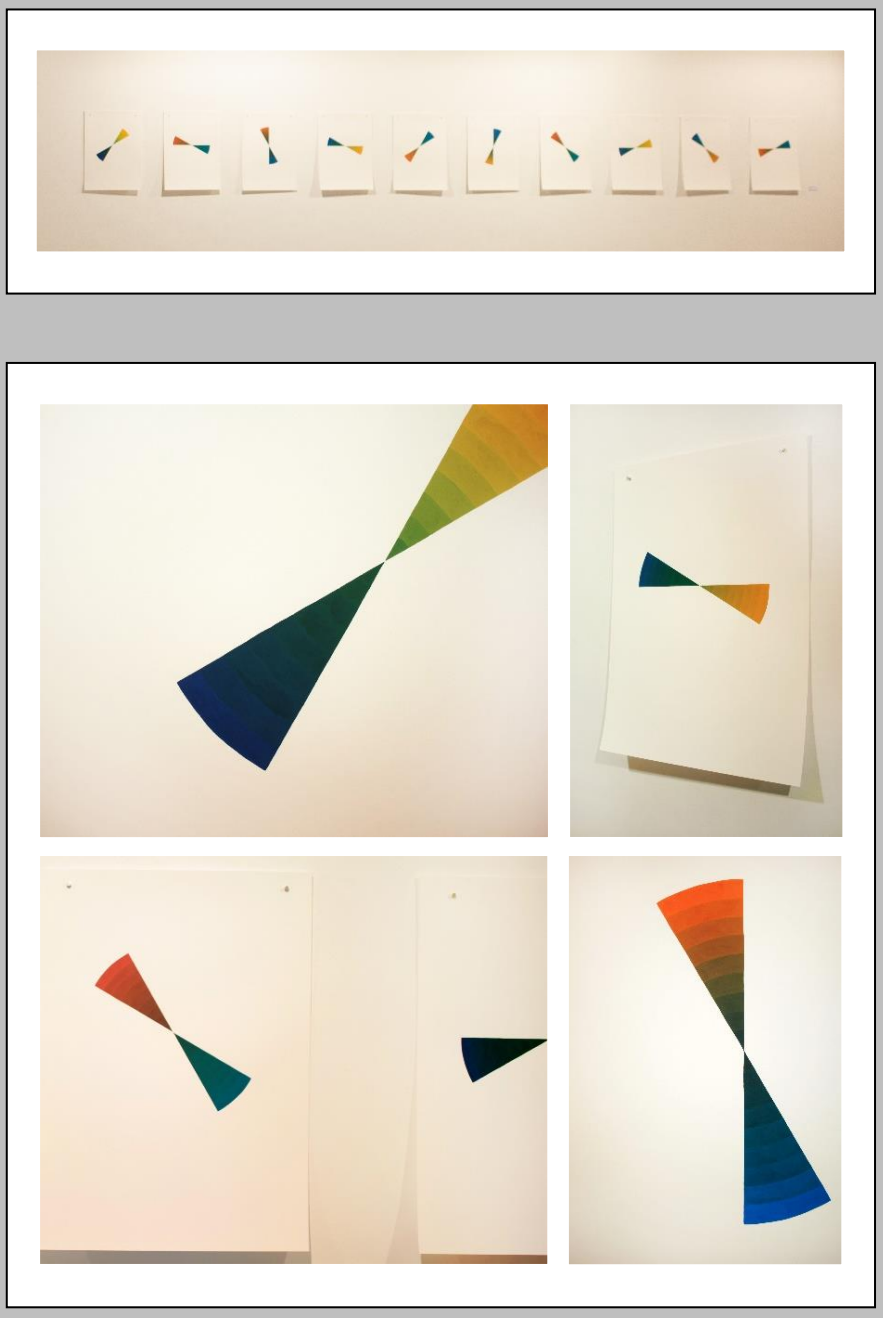


**Fig. 135:** Daniela Pinheiro, “Imperfecciones del tiempo”, guache sobre papel, 10 (70 x 50 cm), 2021.

# VII Ato

## RELAÇÕES IMANENTES: RIZOMA

Opondo-se a uma teoria arborescente do conhecimento, Deleuze e Guattari introduzem, em 1995, o conceito de *rizoma*, abordando a realidade circunstancial a partir de uma perspetiva não unidirecional e binária do pensamento (Barreto et al., 2020, p. 50). Introduzindo as bases para uma conceção assente na multiplicidade, os filósofos da diferença, apresentam o *rizoma* como uma rede informe e oscilante de inúmeras correlações heterogéneas (Barreto et al., 2020, p. 50). Mais ou menos evidentes, marcantes, difusas, débeis e/ou inaparentes, as várias conjugações associativas que corporizam um *rizoma* entrelaçam-se num emaranhado de linhas, estratos, intensidades e/ou segmentos, perante os quais não é possível estabelecer um princípio hierárquico de conexões[113]. Suprimindo a presença de um marco inicial, um princípio, e/ou um estágio final, o *rizoma* personifica-se como uma nébula interminável de vínculos e associações, dentro dos quais não é possível sequer distinguir um núcleo central e/ou uma zona periférica (Barreto et al., 2020, pp. 48–49). O *rizoma* formaliza-se, assim, como uma trama relacional que age e reage no cerne de um processo imanente e permanentemente mutável (Romagnoli, 2017, p. 428). Abarcando a *diferença* como parte integrante da sua natureza constitutiva, este esquema intermodal assimila modificações permanentes que o tornam intrinsecamente volátil; desmontável, reversível e adaptável às múltiplas conexões exógenas e endógenas que se vão paulatinamente desbravando. Um *rizoma* compreende, assim, não um sentido unidirecional, mas uma multiplicidade de perspetivas e conceções que "são somente o produto de uma seleção ativa e temporária [prontamente disponível] a ser recomeçada" (Deleuze & Guattari, 1995, p. 10). Por outras palavras, não existe um modelo preciso, exato e perene de trajetória,

[113] Um dos seis princípios/características apresentadas por Deleuze e Guattari relativamente ao rizoma. O princípio de conexão; o princípio da heterogeneidade; a noção de multiplicidade; o princípio de ruptura a-significante; a cartografia e o princípio da decalcomania (Deleuze & Guattari, 1995).

nem uma cartografia concreta de relações; cada viagem assenta, ao invés, no desejo e/ou na necessidade de uma descoberta individual alojada na contingência do pensamento. É caso para dizer, que um *rizoma* se converte numa rede interestelar de ruturas a-significantes[114] que, tal como um campo dialógico multivocal, integra "matérias (…) datas e velocidades muito diferentes" (Deleuze & Guattari, 1995, p. 3).

Sob esta perspetiva, a experiência artística e processual desenvolvida durante os três meses em Múrcia começou gradualmente a anunciar uma singela e singular natureza dialógica e rizomática. No cerne extensivo da jornada autoral, a motivação intrínseca foi encorajando fortuitas incursões pelo território que, com mais ou menos reticência, o 'eu' ia aceitando viver. Por conseguinte, uma atenção simultaneamente incisiva e descentralizada ia absorvendo e perscrutando o horizonte citadino e a realidade envolvente, a partir das múltiplas indagações criativas e autorais que iam conduzindo intrinsecamente a prática artística. Cada empreendimento plástico convertia-se, aos poucos, na documentação efetiva das mais variadas sugestões dialógicas, que se impunham ao pensamento durante inesperadas situações quotidianas[115]. De certo modo, a vida prática e a criação artística fundiam-se numa rede heterogénea de afinidades discursivas, entre as quais se entrelaçavam momentos de lazer, turismo, interações sociais, jogos compositivos, elementos geométricos e/ou vibrações cromáticas. Numa dança efusiva de múltiplas transições, as várias propostas plásticas interpunham-se umas às outras, suspendendo-se e reativando-se consecutivamente. As imagens fotográficas intercalavam--se com: os exercícios cromáticos; os desenhos abstratos; a manufatura de folhas de papel reciclado; e/ou com as múltiplas velaturas a óleo. Na

[114] "um rizoma pode ser rompido, quebrado [num] lugar qualquer, [mas] também retoma segundo uma ou outra [das] suas linhas (…) Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito [por outras palavras, uma identidade correlacional]" (Deleuze & Guattari, 1995, p. 10).

[115] O ato de observar a amplitude noturna para lá da janela de uma cozinha de um apartamento do terceiro andar – que visitara por ocasião de um jantar de amigos dos amigos – é exemplo disso. Observar o horizonte citadino por meio daquele retângulo circunscrito, reforçava a existência peculiar e quase impercetível de uma fronteira limítrofe entre o azul noturno do céu e as cordilheiras montanhosas. Esta singela peculiaridade viria motivar e autoalimentar a série "Cuando el cielo se funde com la tierra" (fig. 139, p. 259 e fig. 141 e 143, p. 260).

exacerbada envolvência com os processos criativos, a ordem e sequência linear dos acontecimentos empíricos dava lugar a uma itinerante rede de conexões dialógicas. De modo estranhamente não programado, as *coisas* desenrolavam-se e sucediam-se intermitentemente umas às outras de forma completamente fluída. Paulatinamente, a cartografia irrisória que dava conta da prática artística começava a clarificar-se à luz do *rizoma* e da plurivalência multivocal do *self* dialógico. Como bolas de ping-pong, os caminhos redigiam-se a par com uma polifonia dialógica, transitando subjetivamente de um lado para o outro num silêncio intermitente de relações multivocais.

A exposição individual "Ampliaciones" – pensada e estruturada para a *Sala de Exposiciones* da BBAA-UMU – acabou por se converter numa potencial incubadora de correlações subjetivas. Distribuídas separadamente pelo espaço expositivo, as várias séries ou grupos de trabalho passaram a sugerir múltiplas afinidades gráficas que se metamorfoseavam numa hipotética teia autoral vínculos relacionais. De forma extraordinária, passava a ser possível contemplar – dentro daquele singelo cubo branco – as múltiplas conexões dialógicas que as semelhanças formais e/ou as questões idiossincráticas – associadas à repetição e à diferença, à identidade e às influências contextuais, à multiplicidade e à singularidade – induziam entre as diferentes propostas. Poder-se-á dizer que aquele peculiar espaço expositivo potenciava a edificação de pequenos tuneis e corredores dialógicos, que se revelavam passagens abertas não unidirecionais e imediatamente potenciadores de outras tantas, entre as várias obras em exposição (fig. 136 a 151, pp. 258-263). Inesperadamente, Múrcia convertia-se numa experiência deveras diferencial, no sentido multivocal do *self* dialógico, que culminava com esta perceção ontológica sobre a criação artística.

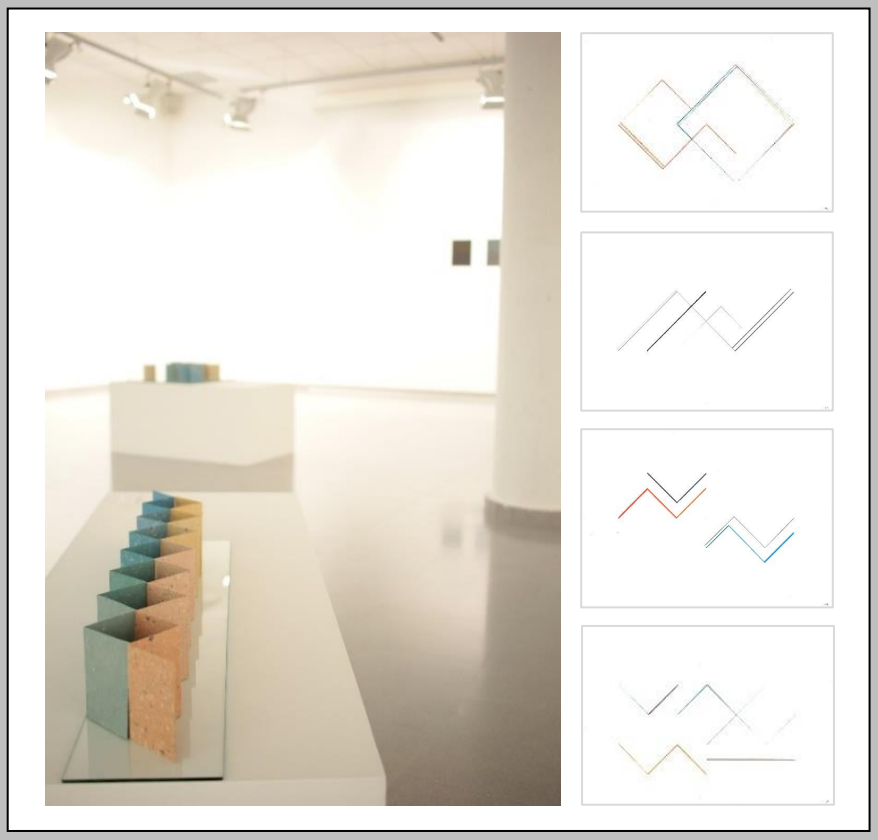


**Fig. 136:** Daniela Pinheiro, exposição "Ampliaciones", *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, 09 de dezembro 2021 a 26 de janeiro de 2022 (esq.) | Seleção de 4 desenhos da série "Abstracciones de un pensamiento ampliado", grafite e lápis de cor sobre papel, 29,7 x 42 cm (cada), 2021.



**Fig. 137:** Daniela Pinheiro, "Imperfecciones del tiempo", guache sobre papel, 10 (70 x 50 cm), 2021.

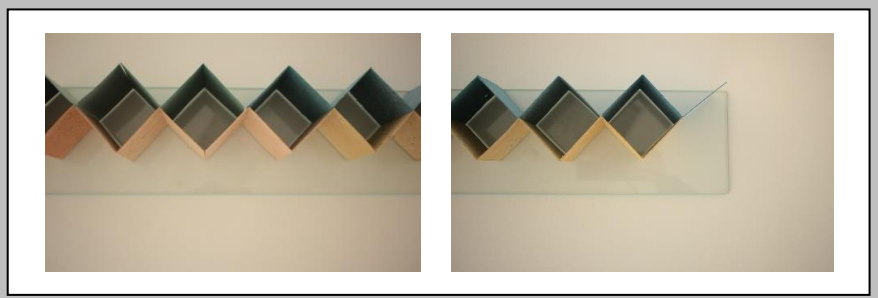


**Fig. 138:** Daniela Pinheiro, "Sucesión de Cosas: el acontecimiento como estado no estático", papel reciclado tingido sobre vidro gravado, 14,4 x 84,2 x 10 cm. 2021.



**Fig. 139:** Daniela Pinheiro, “Cuando el cielo se funde con la tierra”, na exposição “Ampliaciones”, *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, 2021.



**Fig. 140:** Daniela Pinheiro, exposição “Ampliaciones”, *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, 09 de dezembro 2021 a 26 de janeiro de 2022.



**Fig. 141:** Daniela Pinheiro, “Cuando el cielo se funde con la tierra”, quatro de sete unidades, óleo sobre tela sobre MDF, 30 x 25 cm (cada), 2021.



**Fig. 142:** Daniela Pinheiro, exposição “Ampliaciones”, *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, 09 de dezembro 2021 a 26 de janeiro de 2022.

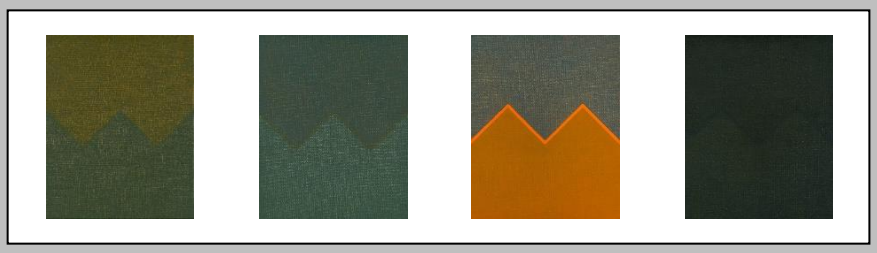


**Fig. 143:** Daniela Pinheiro, “Cuando el cielo se funde con la tierra”, quatro de sete unidades, óleo sobre tela sobre MDF, 30 x 25 cm (cada), 2021.



**Fig. 144:** Daniela Pinheiro, exposição "Ampliaciones", *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, 09 de dezembro 2021 a 26 de janeiro de 2022.

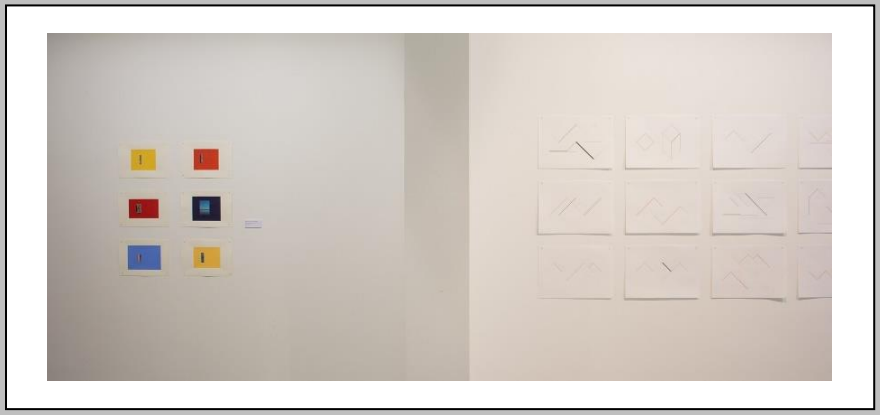


**Fig. 145:** Daniela Pinheiro, "Estados surreales de la experiencia" e "Abstracciones de un pensamiento ampliado" na exposição "Ampliaciones", *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, 09 de dezembro 2021 a 26 de janeiro de 2022.

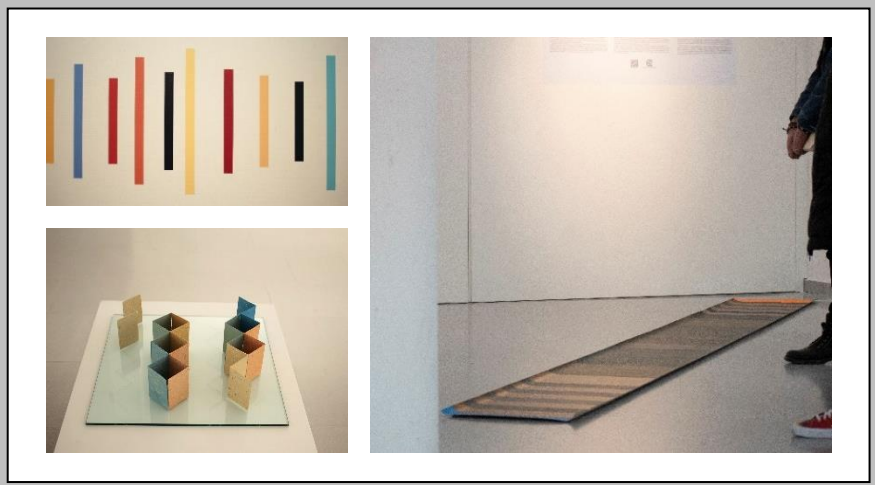


**Fig. 146:** Daniela Pinheiro, "Dos eclipses de una vivencia utópica" (pormenor), "Sucesión de Cosas: el acontecimiento en su estado fluctuante" e "Fluctuaciones" na exposição "Ampliaciones", *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, 09 de dezembro 2021 a 26 de janeiro de 2022.



**Fig. 147:** Registo fotográfico durante a inauguração da exposição "Ampliaciones", *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, 09 de dezembro 2021.

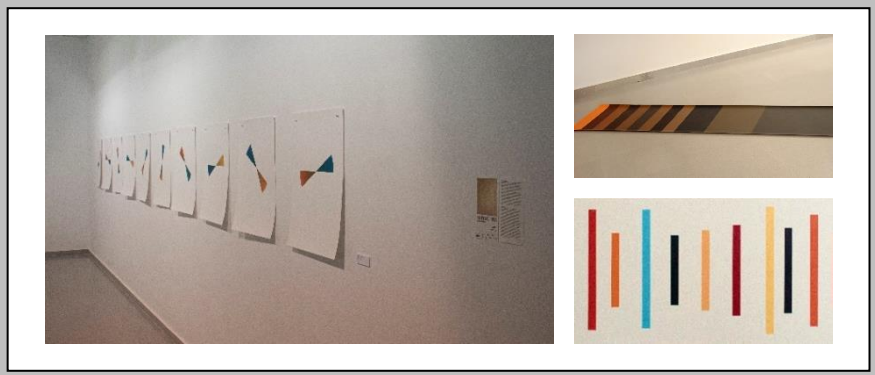


**Fig. 148:** Daniela Pinheiro, "Imperfecciones del tiempo", "Fluctuaciones" e "Dos eclipses de una vivencia utópica" (pormenor) na exposição "Ampliaciones", *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, 09 de dezembro 2021 a 26 de janeiro de 2022.



**Fig. 149:** Daniela Pinheiro, exposição "Ampliaciones", *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, 09 de dezembro 2021 a 26 de janeiro de 2022.



**Fig. 150:** Daniela Pinheiro, "Estados surreales de la experiencia" e registo fotográfico durante a exposição "Ampliaciones", *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, 09 de dezembro 2021 a 26 de janeiro de 2022.



**Fig. 151:** Registo fotográfico durante a inauguração da exposição "Ampliaciones", *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, 09 de dezembro 2021.

pelo princípio da repetição como fim a diferença.
pelo princípio da repetição o fim como diferença.
pelo princípio a repetição como fim da diferença.
pelo princípio a repetição do fim como diferença.
pelo princípio como repetição o fim da diferença.
pelo princípio como repetição do fim a diferença.

como princípio da repetição o fim pela diferença.
como princípio da repetição pelo fim a diferença.
como princípio a repetição pelo fim da diferença.
como princípio a repetição do fim pela diferença.
como princípio pela repetição o fim da diferença.
como princípio pela repetição do fim a diferença.

o princípio como repetição do fim pela diferença.
o princípio como repetição pelo fim da diferença.
o princípio pela repetição como fim da diferença.
o princípio pela repetição do fim como diferença.
o princípio da repetição como fim pela diferença.
o princípio da repetição pelo fim como diferença.

do princípio a repetição pelo fim como diferença.
do princípio a repetição como fim pela diferença.
do princípio pela repetição o fim como diferença.
do princípio pela repetição como fim a diferença.
do princípio como repetição o fim pela diferença.
do princípio como repetição pelo fim a diferença.

como princípio do fim a diferença pela repetição.
como princípio do fim pela diferença a repetição.
como princípio o fim pela diferença da repetição.
como princípio o fim da diferença pela repetição.
como princípio pelo fim a diferença da repetição.
como princípio pelo fim da diferença a repetição.

pelo princípio do fim como diferença a repetição.
pelo princípio do fim a diferença como repetição.
pelo princípio o fim como diferença da repetição.
pelo princípio o fim da diferença como repetição.
pelo princípio como fim da diferença a repetição.
pelo princípio como fim a diferença da repetição.

o princípio como fim pela diferença da repetição.
o princípio como fim da diferença pela repetição.
o princípio pelo fim como diferença da repetição.
o princípio pelo fim da diferença como repetição.
o princípio do fim pela diferença como repetição.
o princípio do fim como diferença pela repetição.

do princípio o fim como diferença pela repetição.
do princípio o fim pela diferença como repetição.

**Fig. 152:** Daniela Pinheiro, secção do inventário "Princípio, Fim, Diferença e Repetição", dimensões variáveis, 2020-2023.

# CAPÍTULO IV

# OBSERVAR EM ARTE

## Interações Discursivas

"A vida não é um problema que possa resolver-se dividindo a luz pela escuridão ou os dias pelas noites, mas sim uma viagem imprevisível entre lugares que não existem" (Dagerman, 1989, p. 19)

A partir de uma descentralização do olhar – como quem se afasta para ver melhor –, este quarto capítulo procura expor o território dialógico e rizomático que, durante os quatro/cinco anos de investigação, deu conta do curso errático das várias propostas plásticas que imprevisivelmente foram surgindo no seio de uma prática artística autoral.

Apesar da *motivação intrínseca* se concentrar na potencialidade discursiva associada a estratégias repetitivas, impostas por um conjunto de auto-constrangimentos, a criação artística começou a abraçar um conjunto de propostas tão distintas como divergentes entre si.

Este quarto capítulo explora a natureza rizomática e multidirecional da prática artística, destacando as diversas afinidades presentes na plurivalência de um discurso individual, marcado por múltiplas vozes, personificações e narrativas internas e externas.

À semelhança do capítulo anterior, este último surge também redigido na primeira pessoa do singular, procurando expor, a partir de uma retrospetiva pessoal, o que *jaz no que já foi*.

# Antes de…

> *Com efeito, a previsão do curso do tempo é instruída pela recordação, seu 'a priori' só aparece 'a posteriori', como uma necessidade lógica.* (Bachelard, 1988, p. 31)

A rápida propagação transfronteiriça da pandemia COVID'19 resultou – no final do mês de março de 2020 – num confinamento social e domiciliar obrigatório. Salvo as atividades essenciais, todas as outras propostas colaborativas migraram, tanto quanto possível, para uma mediação digital. A introdução invasiva da pandemia marcou um corte e um desvio comunitário altamente ignoto na rotina quotidiana. Pararam escolas, transportes públicos… parou tudo o que era possível parar, dando lugar a inconstantes agitações inóspitas no espaço-casa de cada um. A exposição coletiva intitulada "o Avesso, do Avesso, do Avesso, [do Avesso]", originalmente programada para inaugurar em abril de 2020 na Galeria do Museu FBAUP não se apresentou como exceção à regra, transitando necessariamente para o universo digital.

De forma inexorável, este novo tempo de clausura passou a exigir uma reavaliação das fronteiras criativas, plásticas e elementares da expressão artística. A decisão de transitar a mostra coletiva para o domínio público da internet (http://avesso.virose.pt/) elencou-se como uma oportunidade para *re-pensar* a própria criação artística defronte desta nova conjuntura irrisoriamente imaterial e direcionada para o digital. A proposta autoral "No princípio a diferença do fim" (Catálogo, pp.4-8) – concebida e desenvolvida entre outubro de 2019 e março de 2020 com fim a exposição *in loco* – viu os seus contornos fronteiriços dilacerados defronte desta nova conjuntura. Composta por um conjunto de 100 desenhos a guache, todos iguais e todos diferentes tonalmente, a proposta autoral partia do círculo e de uma estrutura hexagonal para pensar os limites da *ilusão* percetiva e da construção cromática [116] . Face à imperativa

[116] Como nos legos, uma medida *standard* e um conjunto de regras prescreviam a acumulação recursiva de várias representações análogas do mesmo *signo* visual. Realizados um após o outro, os desenhos acumulavam-se, na tentativa de o enunciado laboratorial começar a elencar diferentes representações

necessidade de transitar a exposição coletiva para o espaço digital, a intenção subjacente à proposta autoral e à justaposição de um vasto conjunto de ínfimas variações cromáticas revelava-se obsoleta. A mediação imposta pelos ecrãs devido ao isolamento social exigia um outro tipo de comprometimento autoral, relações e intensões subjetivas.

Diante desta nova conjuntura, foram-se realizando – entre as várias paredes da sala de estar e os escassos materiais que iam sendo resgatados para este novo espaço – várias experiências plásticas assentes na recursividade dos dias. Entre o registo manual, a acumulação repetitiva de grafismos circulares e a transição digital surgiu a proposta "Pausa" (Catálogo, p.16): um desenho concebido no seio de uma viagem intercalar entre o que era e o não era, apresentando-se como uma proposta digital produzida exclusivamente por meios analógicos. Várias circunferências gráficas produzidas a compasso em folhas de papel vegetal foram posteriormente sobrepostas e digitalizadas, gerando diferentes projeções digitais dependendo da luminosidade a que eram expostas no scâner. À semelhança da pandemia COVID'19, "Pausa" parecia surgir como um momento desfasado no tempo[117], como um corte radical e um sulco repentino que apesar dos interesses autorais, não aludia a qualquer tipo de precedências e continuações subsequentes no seio da prática artística autoral.

Ainda assim, este tempo de ver recursivamente os dias a passar à janela viria a impulsionar outro tipo de experiências à volta de estruturas cromáticas. Subitamente, a técnica do ponto-cruz garantia um envolvimento autoral com a realização de um conjunto de experiências compositivas, ao mesmo tempo que decorriam as discussões e interações académicas através de um ecrã. Num vaivém discursivo que acompanhava

da mesma estrutura linear. Entre a opacidade, a ilusão de transparência e a afinidade tonal, os 100 desenhos faziam-se acompanhar por um cubo vítreo de 40 centímetros de largura. Composto por uma pequena fresta com cerca de cinco milímetros de largura, o cubo remetia simultaneamente para o carácter ilusório da representação cromática e para o processo de justaposição de cores.

[117] Também a pandemia COVID'19, à luz de um reposicionamento temporal, parece não ter passado disso, de um tempo distante (ao qual se seguiu o escalar de um tempo de conflito), uma memória *im-possível*, que de longe parece ter-se configurado ao abrigo de uma *pausa* no curso geral da globalização errática e desmedida da sociedade contemporânea.

o movimento recursivo da linha, o ponto-cruz parecia funcionar como uma contagem temporal do *set*[118] dos dias.

Não obstante, assim que os constrangimentos sociais passaram a permitir uma exposição solar mais recorrente, rapidamente a observação apática do curso do tempo deu lugar as outras incisões e pretensões criativas. O verão de 2020 viria a impulsionar a realização da peça "*À volta do mesmo enquanto outro*" (Catálogo, pp.19-27), concebida com o intuito de integrar a segunda exposição coletiva – "Revolver" – que se adivinhava, desta vez, presencialmente, para a Casa das Artes, Porto. O ponto-cruz, pela necessidade e a presença física que exigia confidenciava-o à minha avó materna. Ao fim de quinze dias, já no auge dos seus 85 anos, entregava-me cerca de 10 unidades, entre as quais me dizia: 'Estou cansada. Já não consigo destingir as cores'. A verdade é que este não passava de mais um trivial desafio compositivo em torno da *vivência das formas*. A proposta insidia na concretização de diferentes representações cromáticas a partir de uma única e singela estrutura linear simétrica (fig. 153 [#1], p. 275). Mais uma vez, a prática artística alojava-se à volta de um jogo formal de hierarquias visuais potenciadas por contrastes e/ou subtilezas tonais, cujas regras iam sendo alteradas segundo as minhas intensões.

Por volta de dezembro de 2020 iniciava a série "Floating Drawings" (Catálogo, pág. 82 a 90). Uma experimentação plástica que surgia da necessidade de acelerar o processo pictórico diante das pinturas a óleo. Na altura, escrevia sobre Cláudia Amandi e sobre a sua proposta "Sopro (Homenagem à série Cenas do Dilúvio, de Leonardo da Vinci)", na qual os gestos se iam reeducando sucessivamente uns aos outros. Em "Floating Drawings" a aleatoriedade gráfica e errática, que se fazia sentir no início de cada desenho, era posteriormente absorvida pela acumulação sucessiva dos registos gráficos, dando seguimento a uma trama cromática planar. Em setembro de 2021, surgia uma nova "Pausa", desta vez sob o nome de *Múrcia*.

[118] Expressão usada numa referência à "contagem do set das ondas", presente no texto "Sobre a repetição" (Catálogo, p. 106).




**Fig. 153:** Daniela Pinheiro c/Adelaide Ferreira, “Como ir à praia sem sair de casa?”, ponto-cruz, 11 de 15 (7,9 x 5,3 cm), 2020-2024 | “Estrutura linear” (#1), desenho digital, 2020-2024.

# Depois de…

> (…) *o movimento real de aprender implica, na alma, a distinção de um "antes" e de um "depois", isto é, a introdução de um tempo primeiro para esquecer o que soubemos; visto que, num tempo segundo, acontece-nos redescobrir o que esquecemos.* (Deleuze, 2000, p. 91)

Expandindo-se rizomaticamente, a experiência em Múrcia emergiu como um microcosmos autoral, pluralmente dialógico e multivocal. As conexões rizomáticas tornavam-se cada vez mais clarividentes, revelando-se de forma visível e transparente aos olhos de quem se deslocava freneticamente pelo território físico, plástico e imagético da região, à medida que as diferentes experiências sensíveis se entrelaçavam. Regressava a Portugal com a sensação de que Múrcia tinha sido isso: uma experiência centrada num tempo deslocado, encerrado numa redoma, que expunha o carácter rizomático da prática artística. Esse foi, pelo menos, o pensamento e a perspetiva vigentes durante os meses subsequentes.

Retomava à rotina quotidiana com a intenção de introduzir pontes de relação entre as várias propostas que tinha criado no seio daquele território e as experiências plásticas que ocupavam o espaço de ateliê. Sabia que queria dar continuidade ao diálogo territorial e elementar que tinha caracterizado aquela experiência em Múrcia. Não sabia como. De forma errática – algures durante o ano de 2022 – iniciava umas pequenas experiências têxteis (fig. 155, p. 281) ancoradas no registo geométrico e no *modus operandi* da série "Abstracciones de un pensamiento ampliado" (fig. 132, pp. 242-245). Após quatro ou cinco resoluções compositivas, a proposta incorria no esquecimento, dando lugar às investigações e reflexões teóricas em volta do *self* dialógico. As estas pequenas experiências pontuais seguiram-se outras tantas. A dada altura – com exceção do momento em Múrcia –, a prática artística parecia compilar-se à volta de uma coleção dispersa e fragmentada de ensaios visuais.

Quase a terminar a redação desta tese de doutoramento, dei por mim a realizar incessantemente mais uma abordagem gráfica, assente no

cruzamento repetitivo de vários traços e cores, como manipulação visual de um círculo (fig.154, p. 280). Apesar de estruturalmente diferentes, estes peculiares desenhos A4 começavam a remeter para o aparente movimento perceptivo da proposta digital "Pausa". Eram desenhos que 'demoravam muito pouco tempo', porque, tal como Cláudia Amandi[119], sabia que o tempo urgia e que devia rapidamente dar lugar a outras trajetórias académicas. Tomavam-me cerca de quinze/vinte minutos cada um. Apesar da sensação apressada, estive cerca de dois a três dias consecutivos embrenhada na potencialidade que cada círculo ou representação esférica, que surgia mediante o fazer, potenciava diante dos demais. Duas semanas depois, estes mesmos desenhos remetiam para a dimensão dialógica não só da proposta "Pausa", mas também da série "Imperfecciones del tiempo", "Floating Drawings", etc. É caso para dizer que o *ANTES* deu lugar ao *DEPOIS*, ampliando a dimensão discursiva do *PORVIR*. Por sua vez, "Floating Drawings" migravam até ao processo construtivo da série vítrea "Modos de Ver" (catálogo, pág. 99, 100, 103, 104, 107, 109 e 111), que tinha como impulso o conjunto de desenhos "Abstracciones de un pesamiento ampliado" (fig. 132, pp. 242-245).

Consequentemente, a qualidade dialógica e rizomática da prática artística começava a desvincular-se da pequena e inicial perceção microscópica que observava tudo como elementos segregados. Afastando e redirecionando o olhar, começava a ser possível visualizar a trama extensiva que envolvia a prática artística. Um sistema encadeado de relações que só se viria a tornar explícito depois da perceção rizomática elencada em Múrcia e da compilação do catálogo "Quantas histórias pode a repetição contar?"[120]. Uma produção, que pela sua estrutura multivocal, confirmava que a dimensão rizomática da criação artística não se cingia, apenas e só, a um conjunto similar e repetitivo de propostas autorais; acompanhava, antes, todo o processo vivencial e expressivo consequente do projeto autoral em pintura[121].

[119] Perspetiva partilhada durante a entrevista com Cláudia Amandi. **Anexo 2: Conversa com Cláudia Amandi a 06 de janeiro de 2021**
[120] Ensaio imagético voltado para a prática artística autoral desenvolvida entre setembro de 2019 e julho de 2023.
[121] Referência ao **Prefácio**.

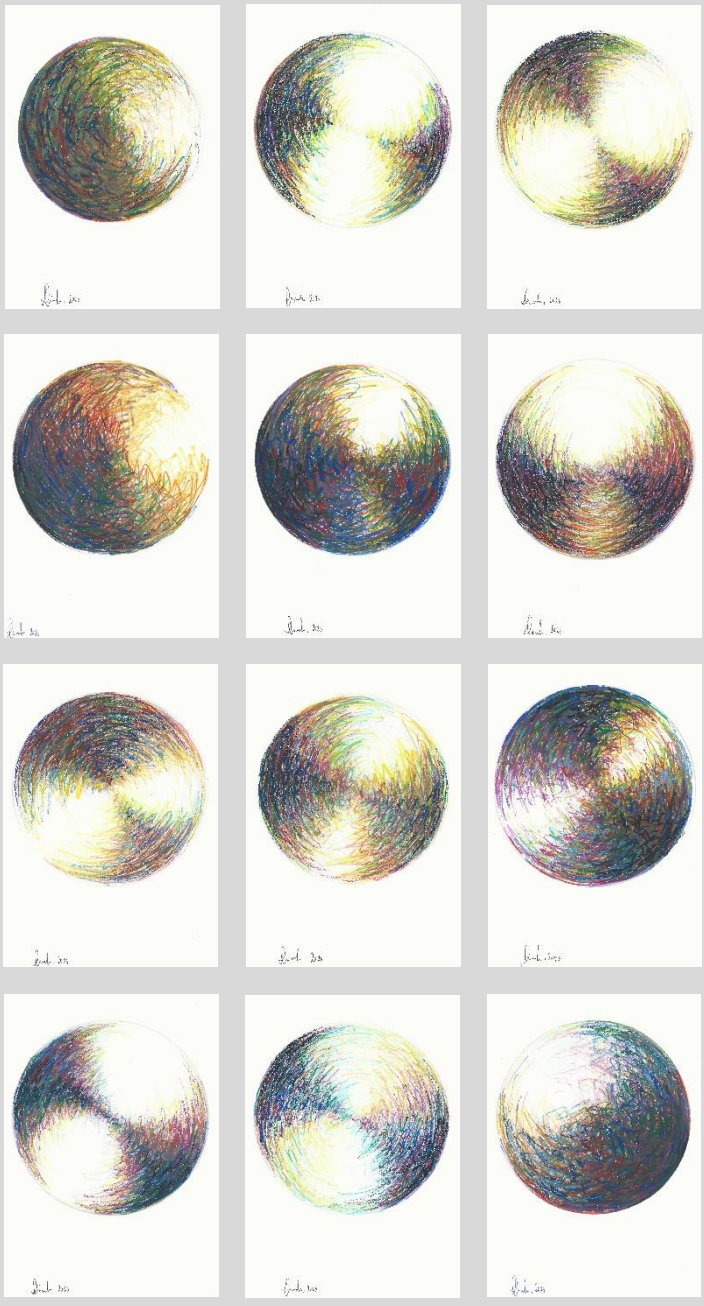


**Fig. 154:** Daniela Pinheiro, “Sinestesia”, técnica mista sobre papel (lápis de cor, canetas de feltro e pasteis d’óleo sobre papel, 14 (29,7 x 21 cm), 2024.

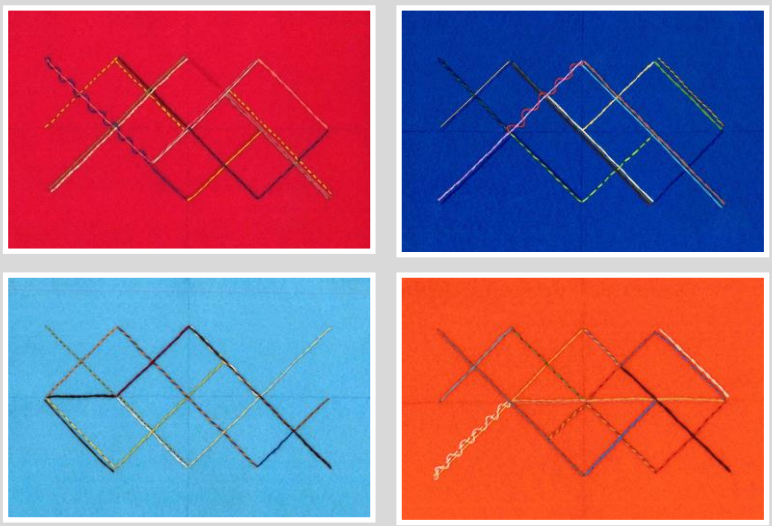


**Fig. 155:** Daniela Pinheiro, “Ampliações Territoriais”, bordado sobre feltro, 4 (12 x 18 cm), 2020-2024.

# Diante da Vida

Numa breve contextualização à exposição individual "Never the Less" de Ana Jotta – realizada entre setembro e novembro de 2023 no *Wattis Institute*, em São Francisco, nos EUA – Anthony Huberman inicia a sua intervenção começando por caracterizar o percurso criativo e diferencial de Ana Jotta como uma heterogeneidade massiva (Galeria Miguel Nabinho, 2023). Produzindo uma quantidade plural de trabalho plástico, subdividido em séries ou grupos de trabalho tão divergentes quanto possíveis, Ana Jotta foi-se afastando, neste movimento dialógico, de uma prática estética especializada ou de um estilo identificativo, próximo de uma espécie de assinatura estrutural. Explorando diferentes médiuns, icnografias, escalas, Ana Jotta passou a trabalhar numa espécie de fronteira entre o que poderia ser um palpite ou um ato de se contradizer, ampliando sucessivamente a complexidade discursiva associada às suas múltiplas propostas plásticas. Cada série ou grupo de trabalho era desenvolvido durante um período indeterminado que, por via da exaustão, da satisfação e/ou da *necessidade* do presente chegava ao fim, impulsionando uma experimentação plástica deliberadamente oposta à anterior, assente noutros cânones e estratégias expressivas (Huberman in Galeria Miguel Nabinho, 2023).

Ao dirigir-se à sua retrospetiva individual, realizada em 2005, em Serralves, Miguel Wandschneider constata que Ana Jotta – na altura responsável pela organização e disposição da exposição – optava por reunir e segregar, separadamente, as diferentes 'famílias' [grupos de trabalhos] pelas distintas salas do espaço expositivo. Numa atitude deliberadamente provocatória e dialógica, Wandschneider viria a propor a Ana Jotta – por volta de 2014, no âmbito de uma exposição que estavam ambos a preparar em Lisboa – que abandonasse o pressuposto de expor exclusivamente, em conjunto, obras congéneres. Aproximando-se de uma abordagem pluralmente rizomática, Miguel Wandschneider desafiava Ana Jotta a ver-

-se 'livre das famílias'[122], dos grupos e das séries de trabalhos – não como *modus operandi*, mas como proposta expositiva –, a fim de propiciar a elação de diálogos multivocais e imprevisíveis entre uma seleção de obras tão díspares como próximas entre si. Numa expansão do verbo *desenhar*, a exposição "Never the Less", no *Wattis Institute*, propunha – por meio de uma seleção diferenciada de obras estruturalmente e cronologicamente díspares – uma postura dialogicamente ousada, manifestando-se como uma hipótese de reaproximação multimodal ao universo plástico de Ana Jotta (Huberman in Galeria Miguel Nabinho, 2023). Apresentando uma ampla e distinta variedade de propostas artísticas, que surgiam da interação esporádica com elementos e formas do quotidiano, a exposição encarava o envolvimento criativo de Ana Jotta como uma manifestação proeminente de pequenas peculiaridades e nuances circunstanciais do seu dia-a-dia (Huberman in Galeria Miguel Nabinho, 2023). Associando a experiência vivencial a uma linha gráfica do ato de desenhar e de criar, Ana Jotta apresentava a *prática artística* como reflexo de um diálogo eminentemente plural com as imprevisibilidades da sua experiência particular.

—

Apesar do catálogo "Quantas histórias pode a repetição contar?" elencar uma apresentação sequencial e cronológica das propostas plásticas realizadas no âmbito da investigação, a estrutura gráfica da publicação aborda o livro como um dispositivo dialógico. Enquanto objeto que, na sua dimensão física, permite ser aberto e percorrido de trás para a frente intermitentemente, as várias imagens experimentais das propostas artísticas em causa foram-se descorando da sua ordem linear, sugerindo potenciais cruzamentos e afinidades dialógicas. Numa atitude similar à conceção da exposição "Never the Less" de Ana Jotta, o catálogo "Quantas histórias pode a repetição contar?" permitiu convocar, para o mesmo *espaço dialógico*, obras que pareciam tão distantes quanto desfasadas entre si. Assim, a proposta gráfica do catálogo autoral revelou-se, à semelhança

[122] Ana Jotta também produziu algumas obras intituladas "only child", que, ao contrário das demais, não integravam nenhuma série específica de trabalhos (Wandschneider in Galeria Miguel Nabinho, 2023)

da experiência artística, como um mapa relacional que permitiu reforçar o carácter rizomático e *imprevisível* das potencialidades dialógicas impostas pelo porvir.

Consequentemente, as fronteiras limítrofes da ação criativa não se revelam estanques e imutáveis, mas encontram-se em constante reestruturação com a experiência vivencial do seu autor. São estágios impermanentes que, tal como um rizoma, podem potenciar linhas de fuga, que não deixam de se remeter umas às outras; são múltiplos posicionamentos de um eu-multivocal que, a determinado momento, pode estar envolvido numa tarefa repetitiva, como adiante pode estar embrenhado numa tarefa aparentemente antagónica, mas que não deixa de se relacionar ou dialogar com os desafios que a precedem.

o fim da repetição como princípio pela diferença.
o fim da repetição pelo princípio como diferença.
o fim como repetição do princípio pela diferença.
o fim como repetição pelo princípio da diferença.
o fim pela repetição como princípio da diferença.
o fim pela repetição do princípio como diferença.

do fim como repetição o princípio pela diferença.
do fim como repetição pelo princípio a diferença.
do fim pela repetição como princípio a diferença.
do fim pela repetição o princípio como diferença.
do fim a repetição como princípio pela diferença.
do fim a repetição pelo princípio como diferença.

como fim da repetição o princípio pela diferença.
como fim da repetição pelo princípio a diferença.
como fim a repetição do princípio pela diferença.
como fim a repetição pelo princípio da diferença.
como fim pela repetição do princípio a diferença.
como fim pela repetição o princípio da diferença.

pelo fim como repetição o princípio da diferença.
pelo fim como repetição do princípio a diferença.
pelo fim da repetição como princípio a diferença.
pelo fim da repetição o princípio como diferença.
pelo fim a repetição como princípio da diferença.
pelo fim a repetição do princípio como diferença.

o fim como princípio pela diferença da repetição.
o fim como princípio da diferença pela repetição.
o fim pelo princípio como diferença da repetição.
o fim pelo princípio da diferença como repetição.
o fim do princípio pela diferença como repetição.
o fim do princípio como diferença pela repetição.

do fim como princípio pela diferença a repetição.
do fim como princípio a diferença pela repetição.
do fim o princípio pela diferença como repetição.
do fim o princípio como diferença pela repetição.
do fim pelo princípio como diferença a repetição.
do fim pelo princípio a diferença como repetição.

como fim do princípio a diferença pela repetição.
como fim do princípio pela diferença a repetição.
como fim o princípio da diferença pela repetição.
como fim o princípio pela diferença da repetição.
como fim pelo princípio a diferença da repetição.
como fim pelo princípio da diferença a repetição.

pelo fim como princípio da diferença a repetição.
pelo fim como princípio a diferença da repetição.

**Fig. 156:** Daniela Pinheiro, secção do inventário "Princípio, Fim, Diferença e Repetição", dimensões variáveis, 2020-2023.

# NOTAS FINAIS

# Reflexões Finais

> *Também brincava aos legos. Naquela época, gostava de pensar que haveria de construir alguma coisa.* (Leal, 2017, p. 47)

Qualquer pretensão de sintetizar ou encerrar um discurso *multivocal*, ideologicamente assente num mapeamento constante e *im-possível*[123] de associações discursivas, revelar-se-ia ilógico perante as amplitudes rizomáticas que a presente investigação defende e corrobora. Fruto de uma visão intrinsecamente particular, sobre o impacto promissor que um conjunto de auto-constrangimentos pode induzir no âmbito da prática artística, importa ressalvar que as demais reflexões e perspetivas vigentes não se apresentam como últimas e derradeiras. Abordando o discurso como um reposicionamento constante, face à permutabilidade reacionária da realidade sensível e da inferência racional, as observações subsequentes apresentam-se como uma reflexão contínua dos trajetos opcionais que foram sendo traçados durante o curso da investigação.

## SÍNTESE E OBSERVAÇÕES

O principal interesse, sobre o impacto processual que a implementação deliberada de auto-constrangimentos poderia induzir no curso de uma prática artística contemporânea, foi impulsionado pelo envolvimento assertivo que caracterizou os primeiros anos dedicados à prática da pintura[124]. Sob o objetivo de aferir e sintetizar os potenciais fatores subjacentes a um processo de autorregulamentação experimental, compilou-se uma estrutura tripartida, assente no *Diagrama de Venn*, como modelo conceptual para inferir o impacto operacional que um conjunto de auto-constrangimentos poderia induzir no seio da criação artística.

[123] Referência direta ao termo de Jacques Derrida. Rever seção de capítulo **Vida-no-Projeto: O Projeto *Im-possível***.
[124] Rever **Prefácio**.

A representação estrutural e tripartida do *Diagrama de Venn* revelou-se como uma potencial ferramenta gráfica que simultaneamente, permitiu aferir e sintetizar os fatores que poderiam estar implícitos num processo de autorregulamentação experimental, assim como as múltiplas dinâmicas que poderiam advir desse processo.

Assente na ***motivação intrínseca*** e numa descoberta pessoal do sentido identitário, o diagrama de *CoAF* convoca – para o cerne da criação artística – a noção de ***auto-constrangimentos*** como regras autodefinidas, que, no âmbito do *self-dialógico*, auxiliam o artista a contornar as múltiplas dúvidas e incertezas que permeiam, muitas das vezes, o processo criativo. Uma primeira abordagem à noção de ***projeto***, como uma proposta operativa, sustentada num conjunto de intenções autorais, permitiu analisar a criação artística como parte constitutiva da construção identitária. O *Princípio da Motivação Intrínseca* – defendido por Teresa Amabile (2012) – elucidou a criação artística como uma atividade projetual que se desvincula das barreiras temporais implícitas num projecto, acompanhando as amplitudes vivenciais do seu autor. Sendo parte integrante da experiência pessoal, o envolvimento artístico compreende múltiplos empreendimentos projetuais que, embora distintos, conduzem a uma envolvência dialógica, una e singular. A diferenciação plural e formal, própria de uma prática artística autoral, consente, por conseguinte, uma confluência identitária heterogénea, sustentada na potencialidade rizomática e dialógica do *self*[125]. Ainda assim, a aplicação reiterada de ***auto-constrangimentos*** sugere a perpetuação de um *modus operandi* restrito e conciso que, pela dimensão motivacional indexada, não coloca em causa o sentido de ***liberdade*** autoral, compreendido num processo deliberado com as condicionantes externas e contextuais envolventes.

A abordagem à noção de *projeto artístico* como algo necessariamente ilusório, fundamentou-se na perspetiva derridiana sobre a natureza inerente do acontecimento como algo, na sua essência, imprevisível e impossível de ser predito (Derrida, 2012). De certa forma,

[125] Perspetiva consolidada ao longo dos quarto capítulos desta tese e fundamentada pela experiência autoral em Múrcia (terceiro capítulo).

o carácter cativante da atividade criativa aloja-se, nas ínfimas brechas, da sua imprevisibilidade dialógica. Ou seja, na possibilidade de, no curso do seu processo de resolução, evidenciar pequenas diferenças e/ou desvios circunstanciais. Consequentemente, é na descoberta e/ou na manifestação *im-possível* de uma revelação imprevista que se renova a catapulta da criação artística. Nas palavras de Domingos Loureiro:

> (…) *havia intuitivamente a vontade de usar o constrangimento para produzir objetos que precisavam de ser trazidos à luz.* (Loureiro, 2016, p. 281)
>
> *Tratava-se de um processo de obediência e submissão que o autor cumpria, mas que quando concluída, a pintura, apresentava elementos que o próprio desconhecia* (Loureiro, 2016, p. 280)
>
> (…) *depois de concluída, a pintura* [revelava-se] (…) *de uma forma nunca esperada, com maravilhamento e respeito, mas nunca com sentimento de posse e idolatria* (Loureiro, 2016, p. 280).
>
> *Foi* [então] (…) *que se percebeu que a relação estabelecida com a arte estava mais direcionada para a vivência e descoberta do que para aspetos de natureza estética.* (…) *Ficava a ideia de que o contributo entre objeto e autor era partilhado, em que o objeto se* [revelava] *por interveniência do autor, e que o autor se* [revelava] *por intermédio do objeto ou em diálogo com ele* (Loureiro, 2016, p. 281).

A criação artística, alicerçada a um envolvimento intrínseco, conduz a uma experiência dialógica que contribui consecutivamente para o enriquecimento de um processo de autodescoberta do 'Eu'. Por conseguinte, o reconhecimento de ***auto-constrangimentos*** – como uma potencial ferramenta operativa que, por vezes, auxilia na persecução de propostas processualmente instáveis – lançou a investigação rumo a cinco práticas artísticas metodologicamente reiteradas. O segundo capítulo cingiu-se, por isso, a um conjunto singelo de artistas que, não sendo exclusivos, permitiram abordar estas questões num diálogo intimamente intrínseco com a estrutura diagramática do modelo de *CoAF*. Uma abordagem ao pensamento e envolvimento de Sol LeWitt (1928-2007) permitiu aferir o desdobramento das ideias, abordando a possibilidade de uma preposição proliferar em diferentes resoluções objetuais. A

investigação à pratica artística de Daniel Buren destacou a importância que o contexto circunstancial tem na corporização de uma ideia/proposição; ao passo que o estudo sobre o envolvimento de Niele Toroni, reforçou o impacto que a perspetiva e a interação individual, com os resultados que surgem mediante o fazer, têm no contexto de uma persecução assertiva e intensiva com a criação artística. Por outro lado, apesar de amplamente distintos foi possível constatar, a partir do envolvimento criativo de Cláudia Amandi e Javier Pividal, que, mesmo as atividades mais incisivas, formais e repetitivas acabam por ser sobre a vida, implicando uma perspetiva dialógica e externa do *self*.

A experiência em Múrcia e a conceção do Catálogo "Quantas histórias pode uma repetição contar?" acabou por consolidar a dimensão vivencial associada a um *projecto artístico*, mesmo quando uma atividade criativa acaba por ser sobre uma vida ao serviço do projeto. Nas palavras de David Batchelor:

> *A prática de Kawara é uma linha de montagem, não há dúvida, mas isso não parece deixar de fora a vida que é posta ao serviço [da] produção. Pelo contrário, parece que as repetições saídas da linha de montagem têm condições para* ***revelar*** *uma vida. (...) E a sua condição de produto de uma trabalho aparentemente repetitivo e não de uma criatividade explosiva é exactamente o meio através do qual ela se torna ainda mais única enquanto arte. (...) Em vez de entregar a tarefa artística na mãos de um profissional, como Lissitsky recomendara, Kawara transforma a representação da sua vida numa espécie de tarefa, no intuito, talvez, de continuar a ser um artista.* (Batchelor, 2006, pp. 138–139)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Importa ressaltar o papel preponderante que a ***motivação intrínseca*** desempenhou no desenvolvimento desta investigação e na apreensão, implementação e definição de ***auto-constrangimentos*** no âmbito da criação artística. Apenas quem se atreve a subir e olhar em redor, pela extensa paisagem que se desdobra até ao horizonte perceptivo, conseguirá estabelecer e desenhar as mais irrisórias e *im-possíveis* associações e correlações discursivas, à vista de um olhar individualizado. Este foi o

derradeiro desafio que se impôs a esta opcional estrutura segregada constituída por diferentes ensaios. Por conseguinte, espera-se que esta compilação consiga fazer jus à perspetiva dialógica e rizomática defendida ao longo desta tese, conseguindo convocar uma série de posições, a fim de potenciar outras tantas[126]. De certa forma, que se formalize não enquanto meta, mas enquanto objecto dialógico, para explorar ocasionalmente.

A criação artística é reflexo de um conjunto de opções e exclusões do próprio autor: usar esta cor e não outra, optar por este suporte/material e não outro. Também esta dissertação se formalizou a partir da escolha seletiva de quem, singelamente, optou por apresentar esta seleção e não outra de teóricos, filósofos, artistas e obras de arte. Ainda assim, espera-se que esta dissertação permita convocar outras pontes de relação e ligação entre os vários territórios explorados. É neste movimento de rejeição-aceitação que o discurso plural se abre às imprevisibilidades erráticas da vida, seja por via da repetição, de um movimento próximo de um mantra ou de experiências aparentemente heterogéneas.

Não se pretende, por isso, fixar a prática artística a uma visão aparentemente dicotómica, mas antes à amplitude e diversidade dialógica que impulsionam ambas as opções metodológicas (repetir ou diversificar). O caminho não é, nem nunca será, uno e clarividente. As possibilidades por mais similares que se pareçam nunca se esgotaram num só ato. Pretende-se, com isto, afirmar e confirmar a disseminação discursiva que um processo incisivamente recursivo, que *jaz no que já foi*, pode proporcionar e, voltando ao princípio, a possibilidade do que surge de *novo* no plano vivencial, vir a potenciar outros reposicionamentos e *linhas de fuga* para aquelas que podem vir a ser consideradas potenciais leituras face ao diagrama de CoAF. Não se espera de todo que o diagrama se apresente como um ferramenta fechada e unidirecional, mas sim que a sua aplicação ou análise no âmbito de diferentes práticas artísticas autorais possa proporcionar outras leituras e reconhecimentos autorais significativos,

[126] A presente investigação contou ainda com a redação de cinco artigos que não constam no corpo desta tese – à exceção da aproximação realizada à prática artística de Claúdia Amandi –, mas que foram essenciais para impulsionar e atestar as várias observações e aproximações realizadas tanto ao diagrama de CoAF, quanto à própria disposição criativa e plástica que impulsionou a criação artística autoral.

explorando as potencialidades associadas à presença de constrangimentos autorais (internos e externos[127]) na criação artística.

No âmbito do ensino artístico, o desafio proposto pelo modelo de *CoAF* aloja-se na capacidade de proporcionar aos estudantes – em contexto criativo – um reconhecimento dos interstícios dialógicos (assentes no *self* multivocal) que caracterizam a conceção e persecução de projetos artísticos individuais. Múltiplas instabilidades e dubiedades intrínsecas irão, por certo, acompanhar o processo construtivo de possíveis suposições objetuais. Cabe aos estudantes conseguir reconhecer os momentos em que devem atender às suas dúvidas, inquietações e inseguranças ou prosseguir assertivamente na materialização objetiva das suas experiências. Neste contexto, o reconhecimento intrínseco do seu envolvimento com a criação artística, seja ela qual for, torna-se preponderante tanto para saber lidar com as dificuldades e/ou exigências contextuais envolventes quanto com os desafios subjetivos indexados. Por outro lado, no âmbito do curso investigativo, a análise ao envolvimento artístico de Cláudia Amandi, a seção de capítulo '**Vivência das Formas'** e as séries pictóricas desenvolvidas em Múrcia[128], permitiram constatar a ténue fronteira que separa um exercício académico ou desafio plástico de uma proposta autoral assente na implementação repetitiva de um *modus operandi* e que, no fundo, assenta na preposição dialógica. Tal aproximação sugere que a apropriação de exercícios plásticos extrínsecos pode apresentar-se como uma estratégia autoral para ultrapassar potenciais obstáculos experimentais, impulsionando um envolvimento intrínseco com o *fazer*.

A nível das amplitudes dialógicas e instabilidades emocionais que caracterizam a efetivação de propostas criativas – nomeadamente autorais –, a investigação em torno do diagrama de CoAF permitiu reconhecer e percepcionar a interação entre dinâmicas dicotómicas e o impacto

[127] Perspetiva e termos abordados por Domingos Loureiro aquando da realização de uma aproximação e análise ao seu processo artístico em pintura, a partir da noção de constrangimento e sublime. As *normas externas*, prendem-se, segundo o artista e investigador português, "com as características dos suportes, dos materiais e dos dispositivos a utilizar", enquanto as *normas internas* "são reguladas pelo estado emocional do momento, bem como da reação que possa ser ativada pela sucessão de acontecimentos (…) [incluindo] ainda aspetos de ordem formativa e de gosto, tal como de natureza discursiva" (Loureiro, 2016, p. 213).
[128] Rever seção de capítulo **Projeções Im-possíveis**.

circunstancial da vida no âmbito da criação artística. Enfim, esta tese permitiu consolidar e apresentar o diagrama de CoAF como uma potencial ferramenta gráfica que, junto com outros modelos conceptuais, contribui para uma análise e compreensão do universo plural e dialógico que circunscreve uma prática artística contemporânea. Abordando os interstícios da amplitude vivencial associada a processos criativos, esta investigação colabora para uma expansão e aprofundamento de áreas de pesquisa relacionadas com o ensino artístico, a criatividade, a *motivação intrínseca* e o *self-dialógico*, assim como as suas interações. Além disso, os cincos anos de investigação permitiram constatar que, entre a permanência estonteante de múltiplas transições experimentais e/ou a permanência reiterada na sistemática implementação de um único gesto, a prática artística – numa relação com a *motivação intrínseca* – parece revelar-se essencialmente pelo seu reflexo vivencial. Ao fim e ao cabo, estes cinco anos permitiram confirmar a possibilidade transfronteiriça entre as imprevisibilidades adornadas da vida e as estruturas edificadas de um projeto.

# BIBLIOGRAFIA

# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


5. Contenidos. (2021, 2022). [Facultad de Bellas Artes, Univesidad de Murcia]. *Guía de la Asignatura de Grado «Color»*. https://aulavirtual.um.es/umugdocente-tool/htmlprint/guia/Rfr0tdkycItx4gOufEw6Os4d71w97wuBA4u4gsSXaE0XFsPzGeg

**A**

Albaladejo, J. (2013). Mil palavras y una image [La Opinión de Murcia]. *Cultura*. https://www.laopiniondemurcia.es/cultura/2013/04/27/mil-palabras-imagen-32531486.html

Almeida, B. P. de. (2018). *Arte e Infinitude: O Contemporâneo entre a Arkhé e o Tecnológico*. Serralves/Relógio D'Água Editores.

Almeida, P. F. de. (2018). O Rio em Construção. *Cláudia Amandi*. https://claudiaamandi.weebly.com/exposiccedilatildeo-afluentes-casa-museu-abel-salazar.html

Almeida, P. F. de. (2019). Ordem e Vertigem. Falhas na Rede. [Cláudia Amandi]. *Cláudia Amandi*. https://claudiaamandi.weebly.com/a-vertigem-na-ordem-galeria-mco.html

Amabile, T. M. (1983). The social psychology of creativity: A componential conceptualization. *Journal of Personality and Social Psychology*, *45*, 357–376. https://www.semanticscholar.org/paper/The-social-psychology-of-creativity%3A-A-componential-Amabile/f4a6a2c5a16db418e00592e5c7e801dad5079fa3#extracted

Amabile, T. M. (2018). The Case for a Social Psychology of Creativity. Em *Creativity in Context: Update to The Social Psychology of Creativity* (pp. 3–17). Routledge.

Amabile, T. M., & Pillemer, J. (2012). Perspectives on the Social Psychology of Creativity. *Journal of Creative Behavior*, *46*(1), 3–15. https://www.researchgate.net/publication/264251929_Perspective_on_the_Social_Psychology_of_Creativity

Amandi, C. (2010a). *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo* [Tese de Doutoramento]. Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes.

Amandi, C. (2010b). *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo* [Tese de Doutoramento]. Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes.

Artnueve. (s.d.). *Javier Pividal* [Artnueve]. https://artnueve.com/artista/javier-pividal-2/#

**B**

Bachelard, G. (1988). *A Dialética da Duração* (Vol. 6). Ática S.A.

Bakhtin, M. (1999). *Problems of Dostoevsky's Poetics: Vol. Volume 8* (C. Emerson, Ed.). University of Minnesota Press.

Bakhtin, M. (2013). O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (5ª edição, pp. 3–51). Forense Universitária.

Barreto, R. de O., Carrieri, A. de P., & Romagnoli, R. C. (2020). O rizoma deleuze-guattariano nas pesquisas em Estudos Organizacionais. *Cadernos EBAPE.BR*, *18*(1), 47–60.

Barthes, R. (1987). *O Prazer do Texto*. Editora Perspectiva. https://sites.pucgoias.edu.br/pos-graduacao/mestrado-letras/wp-content/uploads/sites/67/2018/10/Roland-Barthes-O-Prazer-Do-Texto.pdf

Barthes, R. (2022). *O óbvio e o Obtuso*. Edições 70.

Batchelor, D. (2006). Na cama com a monocromia. Em D. Sardo, *Pintura Redux: Desenvolvimentos na última década* (Público e Fundação de Serralves, pp. 132–141).

Benjamin, W. (1999). *The Arcades Project*. The Belknap Press of Harvard University Press. file:///D:/1.Artist%20Projects/2023/Tese_Ph'D/Textos_PDF/Benjamin_Walter_The_Arcades_Project.pdf

Berger, J. (2018). *Modos de Ver* (J. L. Rosa, Trad.). Antígona.

Beuys, J. (2007). An appeal for an alternative. Em A. Holland (Ed.), *Joseph Beuys & Rudolph Steiner: Imagination, Inspiration, Intuition* (pp. 90–91). National Gallery of Victoria.

Borges, J. L. (1998). O Livro de Areia. Em *Obras Completas: Vol. III, 1975–1985*. Círculo de Leitores.

Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press.

Buchloh, B. H. D. (2008). The Group that was (not) one: Daniel Buren and BMPT. *Artforum*, *46*(9). https://www.artforum.com/print/200805/the-group-that-was-not-one-daniel-buren-and-bmpt-19959

Buren, D. (2018). *Artist Talk: Daniel Buren* (P. Pyś) [Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=XYJaYzmZoes&t=2533s

Buren, D. (2021). *Conversations | Artists' Influencers: Daniel Buren* (H. U. Obrist) [Vídeo]. Art Basel (youtube). https://www.youtube.com/watch?v=S1ejR3ZQVd0

## C

Carvalho, A. D. de. (1990). Do Projecto à Utopia Pedagógica. Em E. Leite, M. Malpique, & M. R. dos Santos, *Trabalho de Projecto/ 2. Leituras Comentadas* (pp. 73–79). Edições Afrontamento.

Chemi, T. (2014). Creativity and Art. Em J. B. Jensen, L. Hersted, & T. Chemi, *Behind the Scenes of Artistic Creativity: Processes of Learning, Creating and Organising* (pp. 31–146). Peter Lang Edition.

Chemi, T., Jensen, J. B., & Hersted, L. (2014). *Behind the Scenes of Artistic Creativity: Processes of Learning, Creating and Organising*. Peter Lang Edition.

Csikszentmihalyi, M. (1996). The Flow of Creativity. Em *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention* (pp. 107–126). Harper/Collins.

**D**

Dagerman, S. (1989). *A nossa necessidade de consolo é impossível de satisfazer*. VS, Vasco Santos Editor & Norstedts Förlag.

Deleuze, G. (1999). *O Ato de Criação* (J. M. Macedo, Trad.). Edição Brasileira: Folha de São Paulo. https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf

Deleuze, G. (2000). *Diferença e Repetição*. Relógio D'Água Editores.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). Introdução: Rizoma. Em A. G. Neto & C. P. Costa (Trads.), *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia* (1aed., Vol. 1, pp. 1–29). Editora 34. https://doceru.com/doc/vv0e58c

Derrida, J. (2006). Tenho o Gosto do Segredo. Em J. Derrida & M. Ferraris, *O Gosto do Segredo* (pp. 15–148). Fim de Século Edições.

Derrida, J. (2012). Uma Certa Possibilidade Impossível de Dizer o Acontecimento. *Revista Cerrados*, *21*, 230–251. https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26148

Dewey, J. (1990). O Sentido do Projeto. Em E. Leite, M. Malpique, & M. R. dos Santos, *Trabalho de Projecto/ 2. Leituras Comentadas* (pp. 15–17). Edições Afrontamento.

Dias, A. S. (2007, janeiro 30). *Ângelo de Sousa* (https://arquivos.rtp.pt/conteudos/angelo-de-sousa/) [Vídeo]. RTP.

**F**

Ferreira, A. Q. (2017). Pintura Antes da Pintura. Em F. Laranjo, D. Loureiro, S. Torres, & T. Almeida (Eds.), *Painting and Research: Reflexions beyond Thinking and Practice* (pp. 53–75). i2ADS/FBAUP.

Fortnum, R. (2013). *Creative Accounting, not knowing in talking and making*. https://www.researchgate.net/publication/https://www.academia.edu/10455924/Creative_Accounting_not_knowing_in_talking_and_making_2013_

**G**

Galeria Miguel Nabinho (Diretor). (2023, setembro 14). *Ana Jotta, Never the Less* (Instagram) [Reels]. The Wattis Institute; galeriamiguelnabinho. https://www.instagram.com/p/CxKAdJMogAC/

Groys, B. (2007). A Solidão do Projecto. Em M. von H. Pérez (Ed.), *Propostas da Arte Portuguesa Posição: 2007* (Público e Fundação de Serralves, pp. 142–146).

**H**

Hall, S. (2008). Quem precisa da identidade? Em Tomaz Tadeu da Silva (Ed.), *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais.* (pp. 103–133). Vozes.

Harlan, V. (2021). *O que é Arte? Uma Conversa com Joseph Beuys* (J. M. Justo, Trad.). Orfeu Negro.

Hermans, H. (2001). The Dialogical Self: Toward a Theory of Personal and Cultural Positioning. *Culture & Psychology*, *7*(3), 243–281. https://www.researchgate.net/publication/228913307_The_Dialogical_Self_Toward_a_Theory_of_Personal_and_Cultural_Positioning

Hermans, H., Kempen, H. J., & Van Loon, R. J. (1992). The dialogical self: Beyond individualism and rationalism. *American Psychologist*, *47*(1), 23–33. https://doi.org/10.1037/0003-066X.47.1.23

Hustvedt, S. (2011). Three Emotional Stories: Reflections on Memory, the Imagination, Narrative, and the Self. *Neuropsychoanalysis*, *13*(2), 187–196.

**J**

James, W. (1890). *The principles of psychology: Vol. vol.1*. Henry Holt.

Jesus, T. M. de. (2013). *Revelar o cenário, emprestar a paisagem: O trabalho «in situ» de Daniel Buren e o sistema da arte (1967-1987)* [Tese de Doutoramento em História Social].

**K**

Kant, I. (1784). *O que é o Iluminismo?* (A. Morão, Trad.). http://www.lusosofia.net/textos/kant_o_iluminismo_1784.pdf

**L**

Leal, F. (2017). *Adília Lopes Lopes* (5.ª edição). não (edições).

Legg, A. (Ed.). (1978). *Sol LeWitt*. The Museum of Modern Art.

Lewandowski, J. D. (2009). Enlightenment and Constraints. *Public Reason*, *1*(2), 1–11. file:///D:/1.Artist%20Projects/2022/Tese_PhD/Textos_TESE_PhD/Enlightenment_and_Constraints.pdf

LeWitt, S. (1967). Paragraphs on Conceptual Art. Em A. Legg, *Sol Lewitt* (pp. 166–167). The Museum of Modern Art.

Liu, D., Chen, X.-P., & Yao, X. (2010). From Autonomy to Creativity: A Multilevel Investigation of the Mediating Role of Harmonious Passion. *Journal of Applied Psychology*, *96*, 294–309. https://www.researchgate.net/publication/47716889_From_Autonomy_to_Creativity_A_Multilevel_Investigation_of_the_Mediating_Role_of_Harmonious_Passion

Loureiro, D. (2016). *Sublime e Constrangimento* [Tese de Doutoramento]. Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes.

Loureiro, D. (2017). Projeto artístico e identidade pessoal. Em A. Q. Ferreira, *Pensar o Fazer da Pintura—31 teses sobre investigar e criar em pintura* (pp. 128–137). Afrontamento/i2ADS.

Loureiro, D., & Meira, L. (2020). Projeto Artístico e Identidade: O território de origem e o desenvolvimento autoral no percurso de Luís Fortunato Lima. *De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: Atas do XI Congresso Internacional CSO*, 342–352.

**M**

Marina, J. A. (1993). Tratado del proyectar. Em *Teoría de la inteligencia creadora* (pp. 149–341). Editoral Anagrama.

Martins, C. (2006). A Tentação do Sentido. Em *Cláudia Amandi: Apagar, recomeçar, esvaziar, repetir, deslocar*. Cubic - Arte Contemporânea.

McIntyre, P. (2008). *The Systems Model of Creativity: Analyzing the Distribution of Power in the Studio'*. 1–10.

Meinhardt, J. (2005). *Pintura: Abstracção depois da abstracção*. Fundação Serralves Jornal Público.

MNAC (Diretor). (2021). *Cláudia Amandi*. https://www.youtube.com/watch?v=OdYGvxs1qq8

**P**

Pérez, M. von H. (2007). *Propostas da Arte Portuguesa Posição: 2007* (Público e Fundação de Serralves).

Pinheiro, D. F., Almeida, T., & Loureiro, D. (2021). Interações Dialógicas no Processo Artístico de Cláudia Amandi: O Eu e os Eus-Outros. *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras.*, *11*(34), 76–91.

**R**

Rancière, J. (2012). *O destino das Imagens* (Mônica Costa Netto, Trad.). Contraponto.

Romagnoli, R. C. (2017). Transversalizando as Políticas Públicas: Quando a intersetorialidade se torna rizomática. *Psicologia Estudos, Maringá*, *22*(3), 421–432.

Rosa, J. L. (2018). Prefácio. Em J. Berger, *Modos de Ver*. Antígona.

**S**

Sacks, S. (2007). Seeing the phenomenon and imaginal thought. Em A. Holland (Ed.), *Joseph Beuys & Rudolph Steiner: Imagination, Inspiration, Intuition* (pp. 37–52). National Gallery of Victoria.

Searle, J. (1995). *The Construction of Social Reality*. Free Press. file:///D:/1.Artist%20Projects/2022/Tese_PhD/Textos_TESE_PhD/The%20Construction%20of%20Social%20Reality.pdf

Siegelbaum, S. (2012). The Riddle of May '68: Collectivity and Protest in the Salon de la Jeune Peinture. *Oxford Art Journal*, *35*(1), 53–73. https://academic.oup.com/oaj/article/35/1/53/1477496

Simão, C. V. (2002). As Ideias Embaraçosas. A natureza da razão e a sua relação com a experiência do sublime. *Philosophien 19/20*, *10*(19/20), 293–309. https://www.pdcnet.org/collection/fshow?id=philosophica_2002_0010_0019_0293_0309&pdfname=philosophica_2002_0010_0019_0293_0309.pdf&file_type=pdf

Steiner, R. (1964). *The philosophy of freedom. The Basis for a Modern World Conception* (7ªEd.). The Steiner e.Lib. https://archive.org/details/GA004E/page/n1/mode/2up?view=theater

Stokes, P. (2006). *Creativity from Constrains: The Psychology of Breakthrough*. Springer Plublishing Company.

Stokes, P. (2014). Thinking Inside the Tool Box: Creativity, Constraints, and the Colossal Portraits of Chuck Close. *The Journal of Creative Behavior*, *48*(4), 276–289.

**T**

Temkin, A. (2008). *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today* (1ª ed.). The Museum of Modern Art, New York.

Tordo, J. (2020). *Manual de sobrevivência de um escritor ou o pouco que sei sobre aquilo que faço*. Companhia das Letras.

**W**

Warnock, M. (2016). Michel Parmentier: Painting for Nothing. *Journal of Contemporary Painting*, *2*(2), 237–260.

Wolff, R. (Diretor). (2015). *Niele Toroni | Swiss Institute* [Vimeo]. https://www.swissinstitute.net/exhibition/niele-toroni/

Wood, P. (2002). *Arte Conceitual*. Cosac & Naify Edições.

# ÍNDICE

## FIGURAS E ESQUEMAS

# ÍNDICE DE FIGURAS


| | | |
|---|---|---|
| **FIGURA 1** | Daniela Pinheiro, 1º desenho realizado no âmbito do projeto pessoal, grafite e lápis de cor sobre papel, 2015. | IX |
| **FIGURA 2** | Daniela Pinheiro, secção do inventário *"*Princípio, Fim, Diferença e Repetição", dimensões variáveis, 2020-2023. | 24 |
| **FIGURA 3** | Daniela Pinheiro, secção do inventário *"*Princípio, Fim, Diferença e Repetição", dimensões variáveis, 2020-2023. | 40 |
| **FIGURA 4** | Daniela Pinheiro, secção do inventário *"*Princípio, Fim, Diferença e Repetição", dimensões variáveis, 2020-2023. | 94 |
| **FIGURA 5** | Sol LeWitt, "Working drawing for cubes within hidden cubes", caneta e tinta sobre papel, 21,6 x 28 cm. 1968. Fonte: Legg, A. (Ed.). (1978). *Sol LeWitt*. The Museum of Modern Art, p.79. | 106 |
| **FIGURA 6** | Sol LeWitt, "Working drawing for cubes within hidden cubes", caneta e tinta sobre papel, 21,6 x 27,9 cm. 1967. Fonte: krakowwitkingallery.com | 106 |
| **FIGURA 7** | Sol LeWitt, "Cube with Hidden Cubes", 30,5 x 30,5 x 12 cm – 5 cubos: 10,16; 7,78; 5,39; 3,33; 1,19 cm – 1968. Fonte: krakowwitkingallery.com | 106 |
| **FIGURA 8** | Konrad Fischer junto à peça "Cubes with hidden cubes" de Sol LeWitt, Konrad Fischer Gallery, 1968. Fonte: frieze.com | 107 |
| **FIGURA 9** | Sol LeWitt, "Cubes with hidden cubes", esmalte sobre alumínio, 63 x 189 x 965 cm, 1977. Fonte: Legg, A. (Ed.). (1978) *Sol LeWitt*. The Museum of Modern Art, p.78. | 107 |
| **FIGURA 10** | Sol LeWitt, "Cube" [#1], 25 exemplares, fotogravura, 30,8 x 30,8 cm, 1997 \| "Isometric Cube", guache sobre papel, 27,9 x 27,9 cm [#2], 27,9 x 28,6 cm [#3], 1991. Fonte: krakowwitkingallery.com | 108 |
| **FIGURA 11** | Sol LeWitt, "Cube", guache sobre papel, 57,8 x 75,6 cm [#4], 55,9 x 75,6 cm [#6] 1991 \| "Open Cube in Black on White" [#5], linogravura sobre papel *somerset satin white*, 31,1 x 31,1 cm, 2004 \| "Open Cube in White on Black" [#7], linogravura sobre papel *somerset satin white*, 28 x 28 cm, 2004. Fonte: krakowwitkingallery.com | 108 |

**FIGURA 12** Sol LeWitt, esq.: "*Untitled* from *Forms Derived from a Cube*", água-forte e água-tinta, 53,3 x 53,3 cm, 1982 | dir.: "*Untitled* from *Cubes in Color on Color*", linogravura, 35,6 x 35,2 cm, 2003. Fonte: moma.org 109

**FIGURA 13** Sol LeWitt, "Variations of Incomplete Open Cubes (Schematic Drawing)", caneta e tinta sobre papel, 40,6 x 40,6 cm. 1974. Fonte: Legg, A. (Ed.). (1978). *Sol LeWitt*. The Museum of Modern Art, p.81 110

**FIGURA 14** Sol LeWitt, "Incomplete Open Cubes", instalação – esculturas: 20,32 x 20,32 x 20,32 cm; trabalhos emoldurados: 35,56 x 66,04 cm; base: 30,48 x 304,8 x 548,64 cm – 1974. Coleção SFMOMA. Fonte: sfmoma.org 111

**FIGURA 15** Sol LeWitt, "Incomplete Open Cube 8/3" [#1], esmalte sobre alumínio, 106,7 x 106,7 x 106,7 cm, 1974. Fonte: collections.artsmia.org | "Incomplete Open Cube 9/5" [#2], esmalte sobre alumínio, 109,9 x 104,8 x 109,5 cm, 1974. Fonte: paulacoopergallery.com | "Incomplete Open Cube", esmalte sobre alumínio, 106,7 x 106,7 x 106,7 cm [#4] 108 x 108 x 108 cm [#3, #5], 107 x 107 x 107 cm [#6], 1974. Fonte: artgallery.nsw.gov.au 112

**FIGURA 16** Sol LeWitt, "Variation of Incomplete Open Cube", tinta sobre papel, 30,5 x 30,5 cm [#1, #2, #3, #4, #5, #6], 1974. Fonte: menil.org 113

**FIGURA 17** Sol LeWitt, "Variation of Incomplete Open Cube", tinta sobre papel, 30,5 x 30,5 cm [#7, #8, #9], 1974. Fonte: menil.org | "Incomplete Cube" [#10], caneta e tinta preta sobre grafite em papel vegetal, 30, 4 x 30,4 cm, 1974. Fonte: nga.gov | "Incomplete Cube" [#11]. Fonte: oliviermalingue.com | "Drawing for Incomplete Open Cube 5/11", tinta sobre papel, 28 x 21,5 cm, 1973. Fonte: jousse-entreprise.com 114

**FIGURA 18** Sol LeWitt, vistas da exposição "Cubic Forms", *Paula Cooper Gallery*, 16 de janeiro a 7 de fevereiro de 2021. Fonte: paulacoopergallery.com 115

**FIGURA 19** Sol LeWitt, "Cube without a Cube", esmalte sobre madeira, 20,3 x 20,3 cm, 1996. Fonte: christies.com 115

**FIGURA 20** Sol LeWitt, "1-2-1 Half Off", esmalte sobre madeira, 51,4 x 74,9 x 26,7 cm, 1991. Fonte: christies.com 115

**FIGURA 21** Sol LeWitt, “Corner Piece 1 2 3 4 5 6”, madeira de bétula pintada de branco, 252,1 x 73,7 x 73,7 cm, 1979. Fonte: paulacoopergallery.com 115

**FIGURA 22** Sol LeWitt, “Modular Floor Structure” na exposição “Structures”, *Paula Cooper Gallery*, 9 setembro a 5 novembro de 2022, esmalte sobre alumínio e aço, 58,2 x 328,3 x 328 cm, 1966/1968. Fonte: paulacoopergallery.com 115

**FIGURA 23** Sol LeWitt, “Wall Drawing #541”, *Virginia Museum of Fine Arts*. Fonte: Smith, E. (2009). Sol LeWitt’s Wall Drawing #541. *Blackbird: Journal of Literature and the Arts*, *8*(1), Online. https://blackbird.vcu.edu/v8n1/gallery/smith_e/lewitt_541.shtml 116

**FIGURA 24** Sol LeWitt, vista da exposição “Structures, Works on Paper, Wall Drawings”, *L.A. Louver Gallery*, “Wall Drawing 620A” (esq.) e “Wall Drawing 620D” (dir.). Fonte: lalouver.com 116

**FIGURA 25** Sol LeWitt, “Wall Drawing 415D”, duas figuras (cubo) isométricas sobre fundo cinza, 1993. Fonte: massmoca.org 116

**FIGURA 26** Sol LeWitt, “Wall Drawing 1171: A cube without a cube; A cube without a corner”. Fonte: MASS MoCA [Facebook], publicado a 14 de julho de 201, e massmoca.org 117

**FIGURA 27** Sol LeWitt, vista da exposição “Structures, Works on Paper, Wall Drawings”, *L.A. Louver Gallery*, 20 de janeiro a 26 de fevereiro de 2011. Fonte: lalouver.com 117

**FIGURA 28** Recordação Fotográfica: 18º Salon de la Juene Peinture, “Manifestação nº 1” durante a inauguração. 1967. Fonte: danielburen.com 126

**FIGURA 29** Recordação Fotográfica: 18º Salon de la Juene Peinture, registos do processo de realização do trabalho de Michel Parmentier durante a inauguração da “Manifestação nº 1”. 1967. Fonte: danielburen.com 126

**FIGURA 30** Recordação Fotográficas: 18º Salon de la Juene Peinture, Daniel Buren durante a inauguração da “Manifestação nº 1” a pintar a faixa extrema colorida da sua tela. 1967. Fonte: danielburen.com 126

**FIGURA 31** Recordação Fotográfica: Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. Instalação, no lugar das obras de Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, de uma faixa deixada no local durante a exposição: “Manifestação nº 2”. 1967. Fonte: danielburen.com 127

**FIGURA 32** Recordação Fotográfica: Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. Instalação, no lugar das obras de Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, de uma faixa deixada no local durante a exposição: "Manifestação nº 2". 1967. Fonte: danielburen.com 127

**FIGURA 33** Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. Póster para a "Manifestação nº 3". 1967. Fonte: moma.org 128

**FIGURA 34** Recordação Fotográfica: Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. "Manifestação nº 3", Museu de Artes Decorativas, Paris. 1967. Fonte: danielburen.com 128

**FIGURA 35** Recordação Fotográfica: Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. "Manifestação nº 3", Museu de Artes Decorativas, Paris. 1967. Fonte: danielburen.com 128

**FIGURA 36** Recordação Fotográfica: Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. "Manifestação nº 3", Museu de Artes Decorativas, Paris. 1967. Folheto distribuído aos espectadores à saída do teatro. Fonte: danielburen.com 129

**FIGURA 37** Tradução do Folheto distribuído aos espectadores à saída do teatro do Museu de Artes Decorativas. "Manifestação nº 3". 129

**FIGURA 38** Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. Cartaz usado na "Manifestação nº4", durante a 5ª Bienal de Paris. 1967. Fonte: danielburen.com 130

**FIGURA 39** Capturas de ecrã, do programa produzido por Charles Chaboud para a ORTF, 4 de novembro de 1967, durante a "Manifestação nº 4", na 5ª Bienal de Paris. 1967. Fonte: ina.fr (acedido a 22 de agosto de 2023) 130

**FIGURA 40** Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. "Manifestação nº 4", 5ª Bienal de Paris. 1967. Fonte: catalogue.danielburen.com 131

**FIGURA 41** Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. "Manifestação nº 4", 5ª Bienal de Paris. 1967. Fonte: catalogue.danielburen.com 131

**FIGURA 42** Da esquerda para a direita, Oliver Mosset, Daniel Buren, Michel Parmentier, Niele Toroni na esplanada de um café. Setembro de 1967. Paris. Foto: Bernard Boyer. Fonte: danielburen.com 131

**FIGURA 43** Daniel Buren, "Affichages Sauvages", trabalho *in* situ, 200 painéis afixados pelas ruas de Paris, papel com faixas verticais brancas e verdes alternadas, com 8,7 cm de largura cada, e cola, dimensões variáveis, abril de 1968. Fonte: catalogue.danielburen.com 138

**FIGURA 44** Daniel Buren, "Affichages Sauvages", trabalho *in situ*, revestir um *outdoor* nas ruas de Paris, papel com faixas verticais brancas e rosas alternadas, com 8,7 cm de largura cada, e cola, dimensões variáveis entre 50 e 700 $cm^2$ ou mais, 1969. Fonte: catalogue.danielburen.com 139

**FIGURA 45** Daniel Buren, "Hommes-Sandwichs", trabalho *in situ* pelas ruas de Paris, registos fotográficos a preto e branco: maio de 1968; registos fotográficos a cores: setembro de 1980. Fonte: danielburen.com 139

**FIGURA 46** Daniel Buren, "Seven Ballets in Manhattan", Ballet nº1, Chinatown. Performance realizada por Sue Bailey, Joanne Caring, Peter Frank, Susan Heinemann, Mark Levine. 27 de maio de 1975. Fonte: danielburen.com 140

**FIGURA 47** Daniel Buren, "Voile/Toile / Segel/Leinwand, 9 Arbeinten", trabalho *in situ*, regata no lago de Wannsee, 20 de setembro de 1975. Fonte: danielburen.com 140

**FIGURA 48** Daniel Buren, "Seven Ballets in Manhattan", Ballet nº2, East Village. Performance realizada por Sue Bailey, Joanne Caring, Peter Frank, Susan Heinemann, Mark Levine. 28 de maio de 1975. Fonte: danielburen.com 141

**FIGURA 49** Daniel Buren, "Voile/Toile – Toile/Voile", primeira etapa (regata): lago Grasmere, em frente ao Prince Wales Hotel, organizada pela associação The Royal Yachting Optimist Squad, sob a direção de Neil Marsden; segunda etapa: Museu Wodsworth, centro para o Romantismo Britânico. Grasmere, Inglaterra. 2 de julho de 2005. Fonte: danielburen.com 141

**FIGURA 50** Daniel Buren, "In situ", parte I – performance com gravador de vídeo, Fine Arts Building Gallery, New York, 17 de Janeiro de 1975. Fonte: danielburen.com 142

**FIGURA 51** Daniel Buren, "Exit", trabalho *in situ*, John Weber Gallery, New York, 1980 Fonte: danielburen.com 142

**FIGURA 52** Daniel Buren, "Displaced – Replaced - Placed", trabalho *in situ*, Art Gallery of Ontario, Toronto, 1983. Fonte: danielburen.com 142

**FIGURA 53** Daniel Bure, "Inside/Outside", trabalho *in situ*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 1989. Fonte: danielburen.com 143

**FIGURA 54** Daniel Buren, "Avec les Architectures du paysage", cilindros em torno das mós 15 estruturas *in situ* e barris no bosque de choupos, Montignac-sur-Auvignon, 1995. Fonte: danielburen.com 143

**FIGURA 55** Daniel Buren, “Shakkei = Arco-íris”, *escultura e espaço* no porto e nas colinas circundantes. 2ª Bienal de Ushimado, Japão.1985. Fonte: danielburen.com 144

**FIGURA 56** Daniel Buren, “Art Grandeur Nature”, flutuante/imóvel na água/terra, Parc départemental de La Courneuve, 1 de maio a 30 de setembro de 1998, França. Fonte: danielburen.com 144

**FIGURA 57** Daniel Buren, “Cabana estilhaçada com espelhos”, em “Dialogues de Paix” no Palácio da Nações; Escritório das Nações Unidas, Genebra, Suíça 1995. Fonte: danielburen.com 145

**FIGURA 58** Daniel Buren, “Couvrir. Recouvrir. Entrouvrir. Découvrir”, trabalho *in situ*, Musée des Beaux-Arts, Rouen, França, 2000. Fonte: danielburen.com 145

**FIGURA 59** Daniel Buren, “Sulle vigne: Punti di vista”, peça permanente, Castello di Ama, Lecchi in Chianti, Itália, 2001. Fonte: danielburen.com 145

**FIGURA 60** Daniel Buren, “Gravura em betão = Betão gravado”, 120 x 100 x 10 cm, 1990. Fonte: danielburen.com 146

**FIGURA 61** Daniel Buren, “D’une Couverture à L’Autrea” (intervenção plástica), 1996. Fonte: danielburen.com 146

**FIGURA 62** Daniel Buren, “Da una cornice all’altra: passe-partout”, trabalho *in situ*, Galeria Ugo Ferranti, Itália, 1987. Fonte: danielburen.com 146

**FIGURA 63** Daniel Buren, “From Facsimile to Site”, trabalho *in situ*, Galeria Kanransha, Tóquio, Japão, 1991. Fonte: danielburen.com 146

**FIGURA 64** Daniel Buren, “Essai Hétéroclite: les gilets”, trabalho *in situ* Van Abbemuseum, Holanda, 1981. Fonte: danielburen.com 147

**FIGURA 65** Daniel Buren, “Essai Hétéroclite: les gilets”, trabalho *in situ* na exposição “Color Chart: Reinventing Color, 1950 to today”, MoMA, 2008. Fonte: danielburen.com 147

**FIGURA 66** Daniel Buren, cenografia de “Les Aventures du Roi Pausole”, ópera em três atos, produzida pela companhia ‘La Péniche-Opéra, Paris, 2004. Fonte: danielburen.com 147

**FIGURA 67** Daniela Pinheiro, “10 traços sequenciais verticais e horizontais em intervalos regulares de 4 em 4 cm”, caneta de feltro sobre papel, 2 (21 x 29,7 cm), 2024. 152

**FIGURA 68** Niele Toroni, “Impressões de um pincel no. 50 repetidas em intervalos regulares de 30 cm”. Três intervenções distintas realizadas para a exposição individual no Swiss Institute, Nova Iorque. 2015. Fonte: swissinstitute.net 154

**FIGURA 69** Niele Toroni, “Impressões de um pincel no. 50 repetidas em intervalos regulares de 30 cm”. 7 impressões em intervalos regulares de 30 cm. 2014. Fonte: swissinstitute.net 154

**FIGURA 70** Niele Toroni, “Impressões de um pincel no. 50 repetidas em intervalos regulares de 30 cm”. À esquerda, rolo de tela encerada de 1968. À direita, 25 pinturas de 1987. Fonte: swissinstitute.net 154

**FIGURA 71** Niele Toroni, vistas da exposição “864 Impressões de um pincel no.50”, Saint-Paul-de-Vence. 2023. Fonte: fondationcab.com 155

**FIGURA 72** Niele Toroni, “Impressões de um pincel no.50 em intervalos regulares de 30 cm”, colagem e acrílico sobre placa, 65 x 50 x 0,3 cm. 2020. Fonte: mariangoodman.com 156

**FIGURA 73** Niele Toroni, “Impressões de um pincel no.50 em intervalos regulares de 30 cm”, díptico: colagem e acrílico sobre placa, 100 x 65 x 0,3 cm. 2020. Fonte: mariangoodman.com 156

**FIGURA 74** Niele Toroni, “Impressões de um pincel no.50 em intervalos regulares de 30 cm”, acrílico sobre placa, 50 x 65 x 0,3 cm. 2020. Fonte: mariangoodman.com 156

**FIGURA 75** Niele Toroni, “Impressões de um pincel no.50 em intervalos regulares de 30 cm”, colagem e acrílico sobre placa, 50 x 65 x 0,3 cm. 2020. Fonte: mariangoodman.com 156

**FIGURA 76** Niele Toroni, “Impressões de um pincel no.50 em intervalos regulares de 30 cm”, acrílico sobre tela, 100 x 50 x 2,5 cm. 2012. Fonte: mariangoodman.com 156

**FIGURA 77** Niele Toroni, “Impressões de um pincel no.50 em intervalos regulares de 30 cm”, colagem e acrílico sobre papel de jornal, 76 x 53 cm. 1991. Fonte: mariangoodman.com 157

**FIGURA 78** Niele Toroni, “Impressões de um pincel no.50 em intervalos regulares de 30 cm”, acrílico branco sobre rolo de papel *kraft*, 470 x 100 cm. 1993. Fonte: mariangoodman.com 157

**FIGURA 79** Niele Toroni, “Omaggio Alle Rondini, Acrilico Blù”, acrílico azul sobre papel, 2 (101,6 x 55,3) cm. 1996. Fonte: mariangoodman.com 157

**FIGURA 80** Niele Toroni, “Impressões de um pincel no.50 em intervalos regulares de 30 cm”, acrílico sobre madeira, diâmetro: 52,5 cm.1997. Fonte: mariangoodman.com 157

**FIGURA 81** Niele Toroni, “Impressões de um pincel no.50 em intervalos regulares de 30 cm”, acrílico preto sobre parede. 2015. Fonte: mariangoodman.com 157

**FIGURA 82** Niele Toroni, vistas da exposição "Niele Toroni", Galeria Greta Meert, 27 de março a 2 de maio de 2009. Fonte: galeriegretameert.com 158

**FIGURA 83** Niele Toroni, peças patentes na exposição "Niele Toroni", Galeria Greta Meert, 27 de março a 2 de maio de 2009. 159

**FIGURA 84** Niele Toroni, "Impressões de um pincel no.50 em intervalos regulares de 30 cm", guache sobre papel, 64,8 x 49,5 cm [#1], 64,8 x 74,6 cm [#2], 1971. Fonte: moma.org 160

**FIGURA 85** Niele Toroni, "Impressões de um pincel no.50 em intervalos regulares de 30 cm", tinta de polímero sintético sobre tecido, 250 x 200 cm, 1971. Fonte: moma.org 160

**FIGURA 86** Niele Toroni, "Carta giapponese con giallo", tinta polímero sintético e lápis sobre papel japonés, 199,7 x 80 cm, 1992. Fonte: moma.org 160

**FIGURA 87** Niele Toroni, peça patente na exposição "La Couleur en Fugue", Fondation Louis Vuitton, 4 de maio a 29 de agosto de 2022. Fonte: mariangoodman.com 160

**FIGURA 88** Niele Toroni, vista da exposição "La Couleur en Fugue", Fondation Louis Vuitton, 4 de maio a 29 de agosto de 2022. Fonte: mariangoodman.com 161

**FIGURA 89** Niele Toroni, vistas da exposição "Niele Toroni", Galeria Greta Meert, 2 de junho a 10 de setembro de 2005. Fonte: galeriegretameert.com 161

**FIGURA 90** Cláudia Amandi, "Quanto tempo dura o conforto da tua dor?", marquesas hospitalares, agulhas, 3 (70 x 30 x 40), 2001. Fonte: claudiaamandi.weebly.com 170

**FIGURA 91** Cláudia Amandi, "Fortaleza" #1, cartas de jogo coladas, 178 x 75 cm, 2001 | #2, #3 e #4 "Estudos Preparatórios para *Fortaleza*", 2001. Fonte: claudiaamandi.weebly.com 171

**FIGURA 92** Cláudia Amandi, "Desenhos Vazios" na exposição "Apagar, Recomeçar, Esvaziar, Repetir, Deslocar" na *Galeria Cubic*, 2006. Fonte: claudiaamandi.weebly.com 172

**FIGURA 93** Cláudia Amandi, "Desenhos Vazios", tinta-da-china sobre papel, 3/80 (28 x 30 cm), 2006. Fonte: claudiaamandi.weebly.com 172

**FIGURA 94** Cláudia Amandi, "Praga", tinta-da-china sobre papel, 24 (22 x 32 cm), 2014/2015. Fonte: claudiaamandi.weebly.com 173

**FIGURA 95** Cláudia Amandi, "Revoada", tinta-da-china sobre papel, 6 (32,4 x 45,9 cm), 2014/2015; dir.: 1/6 "Revoada". Fonte: claudiaamandi.weebly.com 173

**FIGURA 96** Cláudia Amandi, "Mapas", cadernos colados, 2/2 unidades (32 x 22 cm), 2016. Fonte: claudiaamandi.weebly.com 174

**FIGURA 97** Cláudia Amandi, Pormenor/detalhe de "Reflexos (Árvores)", 2018. Fonte: claudiaamandi.weebly.com 174

**FIGURA 98** Cláudia Amandi, "Reflexos (Árvores)", tinta-da-china e cola sobre papel, 4 unidades (29,7 x 42 cm), 2018. Fonte: claudiaamandi.weebly.com 174

**FIGURA 99** Ellsworth Kelly, "Drawing Cut into Strips and Rearranged by chance", tinta e *collage*, 41,9 x 196,2 cm, 1950. Fonte: walkerart.org 174

**FIGURA 100** Cláudia Amandi, "Reflexos, Homenagem a Ellsworth Kelly", tinta-da-china sobre papel, 16/24 unidades (22 x 32 cm), 2017/2018. Fonte: claudiaamandi.weebly.com 175

**FIGURA 101** Cláudia Amandi. 1/24 "Reflexos, Homenagem a Ellsworth Kelly" (esq.) e pormenor/detalhe (dir.), 2017/2018. Fonte: claudiaamandi.weebly.com 175

**FIGURA 102** Ellsworth Kelly, "Light Reflection on Water" (esq.), tinta sobre papel, 5,1 x 7,3 cm, 1950. Fonte: moma.org | "Brushstrokes cut into forty-nine squares and arranged by chance" (cent.), 34,9 x 35,6 cm, 1951. Fonte: moma.org | "Study for 'Cité': brushstrokes cut into twenty squares and arranged by chance" (dir.), 1951. Fonte: artic.edu 175

**FIGURA 103** Cláudia Amandi, "Sopro (Homenagem à Série 'Cenas do Dilúvio' de Leonardo da Vinci", tinta-da-china, 12 (22 x 32 cm), 2017/2018. Fonte: claudiaamandi.weebly.com [Acedido a 11 de janeiro de 2024]. 176

**FIGURA 104** Cláudia Amandi, Pormenor/detalhe de "Sopro (Homenagem à Série 'Cenas do Dilúvio' de Leonardo da Vinci", tinta-da-china, 2017/2018. Fonte: claudiaamandi.weebly.com [Acedido a 11 de janeiro de 2024]. 176

**FIGURA 105** Leonardo da Vinci, "Dilúvio" [ID da imagem: 774364]. Fonte: meisterdrucke.pt 176

**FIGURA 106** Leonardo da Vinci, "Fluxo de remoinhos numa cascata" [ID da imagem: 705181] | "Estudos das formações aquáticas" [ID da imagem: 767980 (dir.)]. Fonte: meisterdrucke.pt 177

**FIGURA 107** Leonardo da Vinci, "Chefe de uma Juventude em perfil à direita" [ID da imagem: 741903 (#1)] | "Dilúvio" [ID da imagem: 797730 (#2)] | "Perfil à direita de um homem barbudo" [ID da imagem: 726581 (#3)] | "Dilúvio" [ID da imagem: 777134 (#4)]. Fonte: meisterdrucke.pt 177

**FIGURA 108** Cláudia Amandi, "Retângulos", na exposição individual "A vertigem na Ordem", na Galeria MCO, Porto 2019. Fonte: claudiaamandi.weebly.com 178

**FIGURA 109** Cláudia Amandi, "Retângulos", carvão sobre papel, 4/6 (65 x 50 cm), 2019. Fonte: claudiaamandi.weebly.com 178

**FIGURA 110** Cláudia Amandi, "Falha (Homenagem a Ângelo de Sousa)", tinta-da-china sobre papel, 3 (100 x 70 cm), 2019. Fonte: claudiaamandi.weebly.com 179

**FIGURA 111** Cláudia Amandi, "Armadilhas #a, #b e #c", tinta-da-china sobre papel, 27 (29,7 x 21 cm), 2021. Imagens registadas durante a visita à exposição "Horizonte Imperfeito" de Cláudia Amandi, Clube do Desenho, Porto, 2021. 179

**FIGURA 112** Javier Pividal, "Libro en Blanco", (livro de artista autoeditado (300 exemplares) produzido pela Instituição "Paralelos, Manifesta 8", Madrid, 2010. Fonte: (#1 e #6) isbun.org [Acedido a 06 de fevereiro de 2024] | (#2, #3, #4 e #5) livro oferecido por Javier Pividal durante a estadia em Múrcia, registo autorais. 186

**FIGURA 113** Javier Pividal, "Modelo para escritura blanca I", fotografia RC sobre madeira, pintura acrílica e verniz poliuretano, 21 (14,5 x 29 cm), 2012. Fonte: scanarteblog.wordpress.com [Acedido a 06 de fevereiro de 2024] 186

**FIGURA 114** Javier Pividal, "Écrire en blanc", fotolitografia, fotopolímero, jato de tinta e lápis sobre papel *incisioni*, 6/8 (45 x 32,5 cm), edição de 20 exemplares cada, 2010. Fonte: ogamipress.com [Acedido a 07 de fevereiro de 2024] 187

**FIGURA 115** Javier Pividal, "Amer/amur" fotolitografia em relevo sobre papel *zercall*, 22 x 29 cm, 2012 | "Amur/Amer", fotolitografia em relevo sobre papel *Somerset*, 22 x 29 cm, 2012. Fonte: facebook.com (Javier Pividal) [Acedido a 08 de fevereiro de 2024] 187

**FIGURA 116** Javier Pividal, #1 "P.P.P." (Pier Paolo Pasolini), #2, #4 e #6 "Sem título", fotolitografia e intervenção sobre papel japonês, 110 x 80 cm, 2023. Fonte: Javier Pividal (Facebook) | #3 "Y.M." (Yukio Mishima), #5 "J.G." (Jean Genet) fotolitografia e intervenção sobre papel japonês, 56 x 34 cm, 25 exemplares (cada), 2013. Fonte: ogamipress.com [Acedido a 29 de janeiro de 2024] 188

**FIGURA 117** Javier Pividal, 'Sin Título', cinza e cumbo sobre madeira, medidas variáveis, 18 de 51 (42 x 24 cm) 2013. Fonte: informação disponibilizada por e-mail pela Galeria Artnueve. 189

**FIGURA 118** Javier Pividal, “Reglas (nº2)”, madeira de bétula e cobre, medidas variáveis, 2018 | “Modelo para escribir en blanco II”, técnica mista (*inkjet* sobre madeira, pintura acrílica e verniz), 87 x 29 x 5 cm, 2013. Fonte: informação disponibilizada por e-mail pela Galeria Artnueve. 189

**FIGURA 119** Javier Pividal, “ABBECEDARIO”, varetas de ferro cromadas a cobre, altura máxima 174 cm (altura média de um espanhol), medidas variáveis, 2020. Fonte: Javier Pividal (Facebook) – imagens publicadas a 31de julho de 2020 – e accademiaspagna.org [Acedido a 16 de fevereiro de 2024]. 190

**FIGURA 120** Javier Pividal, “Ardeux”, varetas de ferro cromadas a cobre, medidas variáveis, 2021. Imagens registadas durante a visita à exposição ‘Mapa, Territorio, Región’ - realizada durante a formação complementar em Múrcia, no âmbito da investigação de doutoramento (capítulo III) - de 23 de outubro de 2021 a 08 de janeiro de 2022 no *Palacio San Esteban*, Múrcia. 190

**FIGURA 121** Javier Pividal, “Amort”, varetas de ferro cromadas a cobre, 174 x 220 x 30 cm (medidas variáveis) Fonte: artnueve.com [Acedido a 16 de fevereiro de 2024] 191

**FIGURA 122** Javier Pividal, “Amort”, cinza e chumbo, 5 (42 x 24 cm), 2016. Fonte: Art Nueve (Facebook) – imagem publicada a 29 de setembro de 2022 [Acedido a 16 de fevereiro de 2024]. 191

**FIGURA 123** Javier Pividal, “Amort”, cinza e chumbo sobre madeira e pintura acrílica, 59,6 x 12 x 3 cm, 2015. Fonte: artnueve.com [Acedido a 19 de fevereiro de 2024]. 191

**FIGURA 124** Daniela Pinheiro, secção do inventário: *“*Princípio, Fim, Diferença e Repetição”, dimensões variáveis, 2020-2023. 192

**FIGURA 125** Seleção de registos fotográficos da região de Múrcia digitalizados, após impressos e manipulados manualmente entre 13 de setembro e 13 de dezembro de 2021, no âmbito da proposta autoral “Exercício nº1: Como Fotografar”. 208

**FIGURA 126** Daniela Pinheiro, “Fluctuaciones” no contexto da exposição individual “Ampliaciones”, *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, óleo sobre tela, 469 x 46,9 cm, 2021 214

**FIGURA 127** Daniela Pinheiro, círculos cromáticos realizados a partir do exercício “Prática 2. Círculo cromático”, proposto no âmbito da licenciatura em Belas Artes, da BBAA-UMU, lápis de cor (#1) e guache (#2, #3 e #4) sobre papel, 4 (21 x 29,7), 2021 220

**FIGURA 128** Daniela Pinheiro, série pictórica “Estados surreales de la experiencia”, impressão fotográfica, colagem e guache sobre papel, 12 (21 x 29,7), 2021 226

**FIGURA 129** Daniela Pinheiro, imagens processuais no âmbito do trabalho realizado para o Seminário "Procesos creativos. Ecología y Creación. El papel Reciclado.", Múrcia, 2021. 230

**FIGURA 130** Daniela Pinheiro, "Sucesión de Cosas: el acontecimiento como estado no estático", papel reciclado tingido sobre vidro gravado, 14,4 x 84,2 x 10 cm. Peça realizada no âmbito do seminário "Procesos creativos. Ecología y Creación. El Papel Reciclado", 2021 234

**FIGURA 131** Daniela Pinheiro, "Sucesión de Cosas: el acontecimiento en su estado fluctuante", papel reciclado tingido sobre vidro gravado, 49 x 49 x 11 cm, 2021. 236

**FIGURA 132** Daniela Pinheiro, Seleção de 18 desenhos da série "Abstracciones de un pensamiento ampliado", grafite e lápis de cor sobre papel, 29,7 x 42 cm (cada), 2021. 242

**FIGURA 133** Daniela Pinheiro, imagens processuais e experimentais registadas ao longo da estadia em Múrcia e que, posteriormente, impulsionaram a proposta pictórica "Dos eclipses de una vivencia utópica", 2021. 248

**FIGURA 134** Daniela Pinheiro, díptico "Dos eclipses de una vivencia utópica", acrílico sobre tela colada sobre madeira, 2 (30 x 80 cm), 2021. 250

**FIGURA 135** Daniela Pinheiro, "Imperfecciones del tiempo", guache sobre papel, 10 (70 x 50 cm), 2021. 252

**FIGURA 136** Daniela Pinheiro, exposição "Ampliaciones", *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia,* 09 de dezembro 2021 a 26 de janeiro de 2022 (esq.) | Seleção de 4 desenhos da série "Abstracciones de un pensamiento ampliado", grafite e lápis de cor sobre papel, 29,7 x 42 cm (cada), 2021. 258

**FIGURA 137** Daniela Pinheiro, "Imperfecciones del tiempo", guache sobre papel, 10 (70 x 50 cm), 2021. 258

**FIGURA 138** Daniela Pinheiro, "Sucesión de Cosas: el acontecimiento como estado no estático", papel reciclado tingido sobre vidro gravado, 14,4 x 84,2 x 10 cm. 2021. 258

**FIGURA 139** Daniela Pinheiro, "Cuando el cielo se funde con la tierra", na exposição "Ampliaciones", *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia,* 2021. 259

**FIGURA 140** Daniela Pinheiro, exposição "Ampliaciones", *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia,* 09 de dezembro 2021 a 26 de janeiro de 2022. 259

**FIGURA 141** Daniela Pinheiro, “Cuando el cielo se funde con la tierra”, quatro de sete unidades, óleo sobre tela sobre MDF, 30 x 25 cm (cada), 2021. 260

**FIGURA 142** Daniela Pinheiro, exposição “Ampliaciones”, *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, 09 de dezembro 2021 a 26 de janeiro de 2022. 260

**FIGURA 143** Daniela Pinheiro, “Cuando el cielo se funde con la tierra”, quatro de sete unidades, óleo sobre tela sobre MDF, 30 x 25 cm (cada), 2021. 260

**FIGURA 144** Daniela Pinheiro, exposição “Ampliaciones”, *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, 09 de dezembro 2021 a 26 de janeiro de 2022. 261

**FIGURA 145** Daniela Pinheiro, “Estados surreales de la experiencia” e “Abstracciones de un pensamiento ampliado” na exposição “Ampliaciones”, *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, 09 de dezembro 2021 a 26 de janeiro de 2022. 261

**FIGURA 146** Daniela Pinheiro, “Dos eclipses de una vivencia utópica” (pormenor), “Sucesión de Cosas: el acontecimiento en su estado fluctuante” e “Fluctuaciones” na exposição “Ampliaciones”, *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, 09 de dezembro 2021 a 26 de janeiro de 2022. 262

**FIGURA 147** Registo fotográfico durante a inauguração da exposição “Ampliaciones”, *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, 09 de dezembro 2021. 262

**FIGURA 148** Daniela Pinheiro, “Imperfecciones del tiempo”, “Fluctuaciones” e “Dos eclipses de una vivencia utópica” (pormenor) na exposição “Ampliaciones”, *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, 09 de dezembro 2021 a 26 de janeiro de 2022. 262

**FIGURA 149** Daniela Pinheiro, exposição “Ampliaciones”, *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, 09 de dezembro 2021 a 26 de janeiro de 2022. 263

**FIGURA 150** Daniela Pinheiro, “Estados surreales de la experiencia” e registo fotográfico durante a exposição “Ampliaciones”, *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, 09 de dezembro 2021 a 26 de janeiro de 2022. 263

**FIGURA 151** Registo fotográfico durante a inauguração da exposição “Ampliaciones”, *Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, 09 de dezembro 2021. 263

**FIGURA 152** Daniela Pinheiro, secção do inventário: *“*Princípio, Fim, Diferença e Repetição”, dimensões variáveis, 2020-2023. 264

**FIGURA 153** Daniela Pinheiro c/Adelaide Ferreira, “Como ir à praia sem sair de casa?”, ponto de cruz, 11 de 15 (7,9 x 5,3 cm), 2020-2024 | “Estrutura linear” (#1), desenho digital, 2020-2024. 275

**FIGURA 154** Daniela Pinheiro, “Sinestesia”, técnica mista sobre papel (lápis de cor, canetas de feltro e pasteis d’óleo sobre papel, 14 (29,7 x 21 cm), 2024. 280

**FIGURA 155** Daniela Pinheiro, “Ampliações Territoriais”, bordado sobre feltro, 4 (12 x 18 cm), 2020-2024. 281

**FIGURA 156** Daniela Pinheiro, secção do inventário “Princípio, Fim, Diferença e Repetição”, dimensões variáveis, 2020-2023. 286

# ÍNDICE DE ESQUEMAS


**ESQUEMA 1** *Etapas de um Projeto*, José Antonio Marina (1993). Esquema realizado e divulgado pela Professora Aurora Alcaide Ramirez no contexto da UC "Proyectos Pictóricos", no âmbito da Licenciatura em *Bellas Artes* na *Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia* (instituição onde se realizou parte desta investigação de doutoramento). Fonte: própria autora, disponibilizado a 14 de outubro de 2021 45

**ESQUEMA 2** *Componentes da performance criativa*, Teresa Amabile (1983). Fonte: adaptado de Amabile, T. M. (1983). The social psychology of creativity: A componential conceptualization. Journal of Personality and Social Psychology, 45, 357–376. 53

**ESQUEMA 3** *Estrutura Componencial da Criatividade*, Teresa Amabile (1983). Linhas a tracejado indicam a influência de certos fatores nos outros; linhas sólidas indicam a sequência de etapas no processo; neste esquema apenas se fazem representar influências diretas e primárias. Fonte: adaptado de Amabile, T. M. (1983). The social psychology of creativity: A componential conceptualization. *Journal of Personality and Social Psychology*, 45, 357–376. 55

**ESQUEMA 4** *Modelo de Auto-Imposição*, Domingos Loureiro (2017). Fonte: adaptado de Loureiro, D. (2017). Projeto artístico e identidade pessoal. Em A. Q. Ferreira, *Pensar o Fazer da Pintura—31 teses sobre investigar e criar em pintura* (pp. 128–137). Afrontamento/i2ADS 63

**ESQUEMA 5** *Modelo Sistémico da Criatividade*, Mihaly Csikszentmihalyi (1999). Fonte: adaptado de McIntyre, P. (2008). *The Systems Model of Creativity: Analyzing the Distribution of Power in the Studio'*. 4th Art of Record Production International Conference, Lowell, p.2 71

**ESQUEMA 6** *Diagrama de CoAF, Compounds of the Artistic Freedom*, Daniela Pinheiro, 2019-2023 79

**ESQUEMA 7** *Diagrama de CoAF: Abertura Dialógica*, Daniela Pinheiro, 2021-2023. 91

**ESQUEMA 8** *Etapas Projetuais da Criação Artística*, Daniela Pinheiro, 2023. 107

# GLOSSÁRIO

# GLOSSÁRIO

**B**

BBAA-UMU – Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia

BPMT – Buren, Parmentier, Mosset, Toroni

Br – Branco

**C**

CoAF – *Compounds of the Artistic Freedom*

CPr – Cor Primária

CS – Cor Secundária

CTC – Cor Terciária Complementar

**E**

EUA – Estados Unidos da América

**F**

FBAUP – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

**I**

IMPC – *Intrinsic Motivation Principle of Creativity*

**T**

TSD – Teoria do *Self* Dialógico

**U**

UC – Unidade Curricular

UMU – Universidad de Murcia

# ANEXOS

# Anexos

**Anexo 1**

Esquemas – Versões Consultadas

- ‘Componentes da Performance Criativa’ [*Components of creative performance*], Teresa Amabile. 333
- ‘Estrutura Componencial da Criatividade’ [*Componential framework of creativity*], Teresa Amabile. 335
- ‘Modelo Sistémico da Criatividade’ [*Modelo Sistémico da Criatividade*], Mihaly Csikszentmihalyi. 337

**Anexo 2**

Transcrições de Conversas / Entrevistas

- Conversa com Cláudia Amandi a 06 de janeiro de 2021 341
- Conversa com Javier Pividal a 03 de novembro de 2021 351

**Anexo 3**

Exposição Individual “Ampliaciones”

- Folha de Sala 356

**Anexo 4**

Artigos Redigidos

1. “Ideia, Repetição, Diferença e Contexto no Espaço da Criação Artística” 361
2. “O Projeto de Arte Enquanto Realidade Im-Possível do Desejo Utópico” 375
3. “Interações Dialógicas no Processo Artístico de Cláudia Amandi: o Eu e os Eus-Outros” 391
4. “Color Specificity: The Perception of Difference Through Exhausting Repetition” 407
5. “Annette Lawrence: Midway of Counting Daily Life through Drawing and Installation” 417

**Anexo 5**

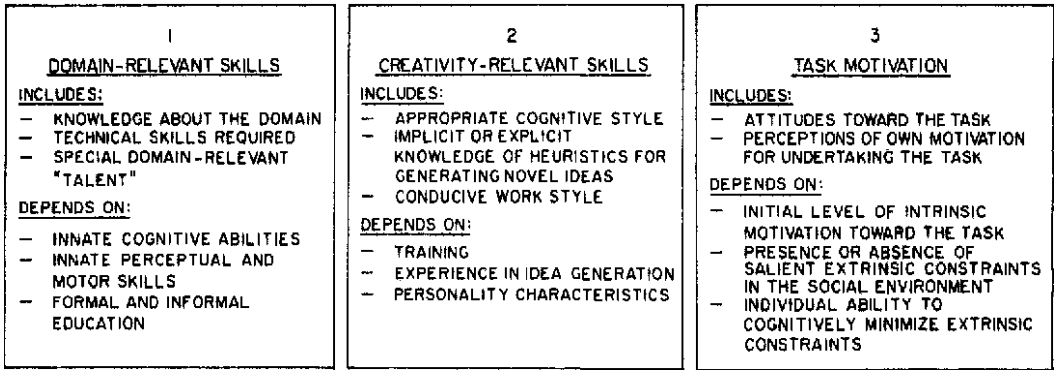
*Abstracts*: Comunicações em Conferências

1 “Desafios autorregulamentados no âmbito da Prática e Criação Artística Contemporâneas: o lugar subjacente da criatividade” 431
2 “Artistic Creation as a Self-Dialogic Rhizomatic Process” 437

# ANEXO 1

# COMPONENTES DA PERFORMANCE CRIATIVA

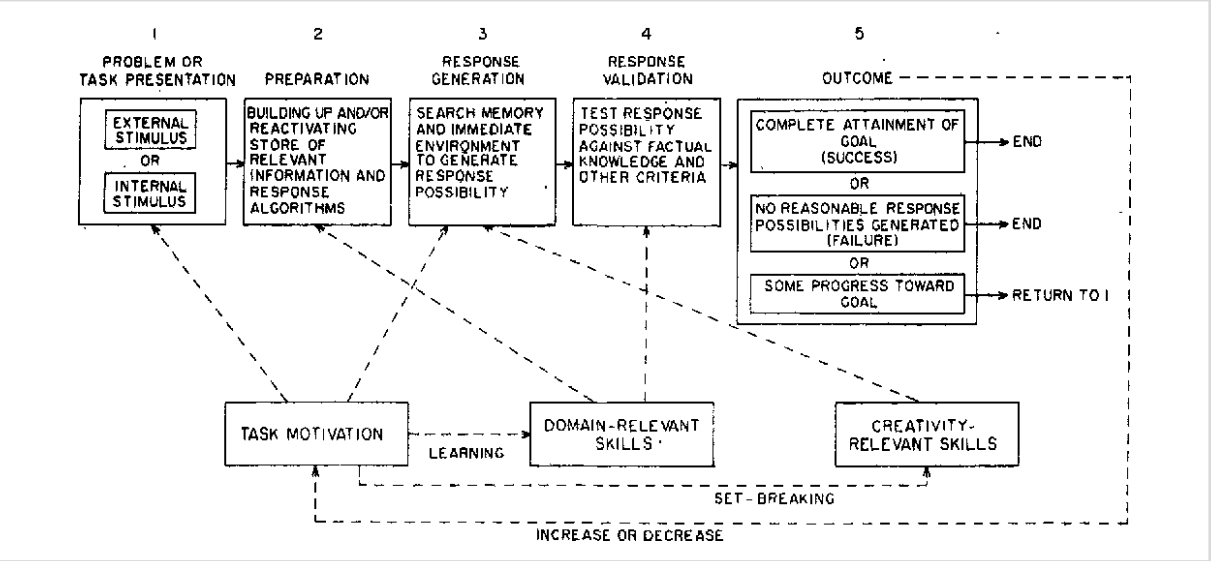
## TERESA AMABILE




**Esquema 2:** *Components of creative performance.* Teresa Amabile (1983). Fonte: Amabile, T. M. (1983). The social psychology of creativity: A componential conceptualization. *Journal of Personality and Social Psychology*, *45*, 357–376.

# ESTRUTURA COMPONENCIAL DA CRIATIVIDADE

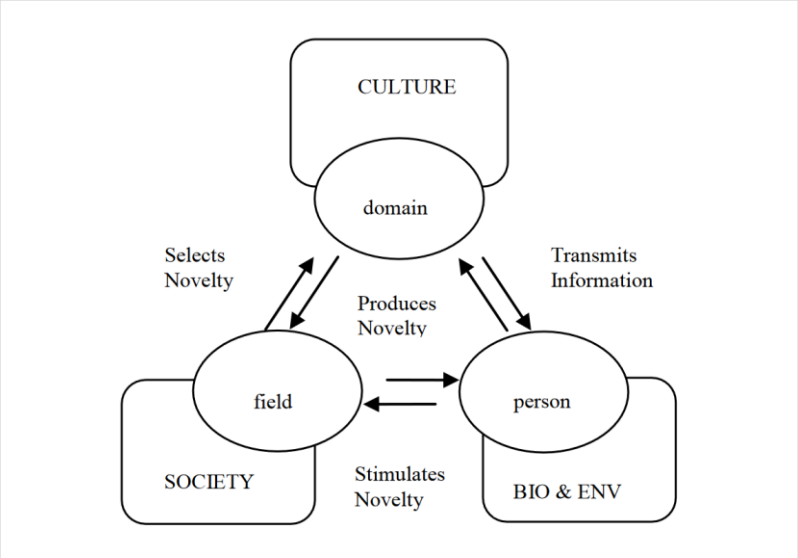
## TERESA AMABILE




**Esquema 3:** *Componential framework of creativity*, Teresa Amabile (1983). "Broken lines indicate the influence of particular factors on others. Solid lines indicate the sequence of steps in the process. Only direct and primary influences are depicted here". Fonte: Amabile, T. M. (1983). The social psychology of creativity: A componential conceptualization. *Journal of Personality and Social Psychology*, *45*, 357–376.

# MODELO SISTÉMICO DA CRIATIVIDADE

## MIHALY CSIKSZENTMIHALYI




**Esquema 5:** *Modelo Sistémico da Criatividade*, Mihaly Csikszentmihalyi (1999). Fonte: adaptado de McIntyre, P. (2008). *The Systems Model of Creativity: Analyzing the Distribution of Power in the Studio'*. 4th Art of Record Production International Conference, Lowell, p.2

# ANEXO 2

## CONVERSAS - ENTREVISTAS

# Cláudia Amandi

## 6 DE JANEIRO DE 2021

Combinámos encontrarmo-nos, via zoom, no dia 06 de janeiro de 2021, por volta das 11 horas. Tinha contactado a Cláudia Amandi, no dia 20 de dezembro de 2020, por email, a solicitar-lhe um breve encontro 'à distancia'[1] para falarmos sobre o seu trabalho artístico.

Em momento algum, durante as trocas de emails, lhe referi a palavra 'entrevista'. Apesar das questões e curiosidades que a sua prática artística me suscitava, o termo 'conversa' parecia-me mais apropriado para expressar o que verdadeiramente me interessava: um diálogo a duas vozes sobre processos e estratégias criativas assentes na repetição e num *modus operandi* conciso e previamente determinado. Ou seja, tinha a pretensão e o desejo que a conversa pudesse ir seguindo o seu próprio ritmo promovendo desvios e partilhas improváveis. O resultado não poderia ter sido mais satisfatório.

Após uma breve introdução e contextualização sobre os interesses que determinavam a investigação de doutoramento, a primeira pergunta foi sobre a possibilidade de analisar a sua prática de desenho enquanto atividade incisiva que assentava na aplicação reiterada de um conjunto de indicações processuais. Começando por constatar que existiam, por vezes, *'situações extremas'* que conduziam a experimentação plástica num certo sentido – por *'situações extremas'* poder-se-iam entender as dimensões exacerbadas que os seus trabalhos escultóricos reuniam e que, na hora de guardar, se tornavam bastante inconvenientes –, Cláudia Amandi refere que *'o desenho acabou por surgir de uma maneira que era possível estar a trabalhar, experimentar muito e guardar',* sem o problema volumétrico da escultura. Uma outra situação, prendeu-se, na altura, com o facto de o *tempo* lhe estar a escapar dentro de todos os outros afazeres quotidianos.

[1] A pandemia COVID-19 veio enaltecer esta possibilidade de trocar pareceres e conversas à distância, através de um ecrã.

'*Não conseguia ter tempo para trabalhar, dentro do desenho ou de outra* área'. Situação que lhe causava *'muita confusão, porque parecia que todas as outras coisas tomavam conta do* [seu] *tempo'*. Começou, *'então, nessa altura,* (…) *a fazer uns desenhos, que* [se] *obrigava a fazer mecanicamente, um desenho por dia, durante poucos minutos'*.

Intitulados "Desenhos Vazios", porque nenhum deles pretendia isoladamente responder a nada – apenas a uma necessidade intrínseca de manter a prática artística em andamento – Cláudia Amandi tinha a expectativa que esse *'vazio',* que cada um dos desenhos transparecia à partida, pudesse vir a ser suprimido pela proximidade formal que iriam transparecer uns com os outros. Tinha, no início, a pretensão de realizar cerca de 365 desenhos, *'mas isso também não aconteceu'*. Após reunir cerca de 80 unidades, Cláudia dava por concluída a sua tarefa. Ainda assim, em conjunto, os desenhos indicavam algum tipo de *'obsessão'*, que já se fazia sentir em alguns dos seus trabalhos ulteriores (e.g., "Quanto tempo dura o conforto da tua dor?", "Fortaleza" ou "Corpo de memória"). Sobre a repetição gestual, surpreendia-lhe *'esse* (…) *pequeno desvio; essa pequena subtileza entre alguma coisa que* [era] *repetida e ao mesmo tempo, pela própria repetição,* (…) *nunca* [se mantinha] *igual'*. Agradava-lhe a ideia de *'deslocar* [para] *encontrar qualquer coisa de ligeiramente diferente e, nessa pequena diferença, estar o próprio trabalho em si'*.

Ao mesmo tempo, interessava-lhe também a ideia de *'programação'*: de definir um percurso operativo – '*vou fazer desta maneira'* – mais ou menos programado – e *'ver no que é que isto dá'*. Por outras palavras, o objetivo incidia em '*encontrar qualquer coisa que* [motivasse] *uma forma de trabalhar* [para] *depois* (…) [ver] *se aquilo* [funcionava] *ou não'*. Poderia *'não funcionar de todo, ou naquele momento* [poderia] *não funcionar'*. Talvez funcionasse '*mais tarde, numa outra situação'*. Ainda assim, isso não deixava de lhe proporcionar '*alguma vantagem a nível de trabalho'*. Num futuro adiante, seria provavelmente possível estabelecer '*várias ligações entre várias situações'*. Existiam séries, sem dúvida, que ficavam, por vezes, suspensas no tempo até tempo incerto. Contudo, tal não implicaria que fossem

indubitavelmente descartadas, poderiam vir a ser resgatadas num futuro adiante.

Instantaneamente lembro-me de uma série de fotografias que Cláudia Amandi tinha publicado dias antes na plataforma *Facebook* e que sugeriam alguma proximidade com a obra "Falha (Homenagem a Ângelo de Sousa)" (2019). Claúdia acaba por constatar que existiam várias relações entre os dois trabalhos. Voltava a trabalhar por módulos. No entanto, neste caso, eram módulos pequenos; os do Ângelo de Sousa era módulos grandes, aproximadamente A0. Estava interessada, neste trabalho, em explorar a corrosão e a abertura de uma grelha a partir de *'um modo mecânico de o fazer* (…). *No caso do Ângelo de Sousa* [eram] *cruzes,* [aqui eram] *v's'*. Pequenas subtilezas e variações formais que condicionavam o percurso operativo de cada registo. A ideia ia no sentido de montar um painel onde a presença de uma malha visual se ia corroendo e decompondo mediante a repetitiva inscrição gestual. Trabalhava com canetas a tinta-da-china; algumas delas já gastas, a fim de conseguir criar zonas muito densas e outras, em contrapartida, ténues e fragmentadas, onde a própria tinta se ia decompondo.

Durante a conversa, Cláudia Amandi refere que utilizava quase sempre os mesmos materiais: a tinta-da-china, maioritariamente em caneta – para uma repetição contínua dos gestos –, a grafite e o carvão. Recordo-me dos seus desenhos intitulados "Retângulos" (2019). Convoco-os para a conversa. Interessavam-me particularmente pela afinidade que exprimiam com a estrutura programática de um exercício e pela promissora capacidade que um enunciado, aplicado em meio académico, podia revelar para impulsionar um conjunto de experiências e testes autorais no contexto da criação artística. Cláudia refere que se lembrou, exatamente, deste *'exercício'* no momento em que estava a lecionar uma aula de desenho.

> (…) *os alunos* (…) *estavam a experimentar com o carvão* (…) *eles estavam a fazer linhas verticais e deitavam* [a barra de] *carvão na folha* (…) *e depois para aproveitar a folha* [eu] *dizia: – '*(…) *agora linhas horizontais em cima das verticais'.* (…) *aquilo deixava um rasto, sujava, porque as mãos também sujavam o próprio desenho… «Epá que desenhos fantásticos que estes são! Vou experimentar a*

> *mesma coisa!». E depois surgiu essa ideia de retângulo: de criar retângulos dentro de retângulos ou de vermos retângulos só pelo título* (…).

Cláudia aproveitou o momento para mencionar a importância que os títulos assumem no espaço construtivo dos seus trabalhos. Apesar de andarem '*todos à volta, sensivelmente, das mesmas coisas'* – os títulos acabam por ter a capacidade de oferecer um sentido dialógico às experiências que vai desenvolvendo, compilando o *'universo temático que* [lhe] *interessa explorar'*. Algumas sugestões decorrem mediante o processo, outras provêm de ideias, que acaba por anotar por lhe parecerem potencialmente significativas em algum momento. A conversa segue em direção à *'parede de trabalho'*: um espaço físico, alojado numa das paredes de ateliê, dedicado a apontamentos e notas visuais de elementos ou sugestões, que pretende manter vivas na memória durante o processo de trabalho.

## 'PAREDE DE TRABALHO'

O desenho acaba por assumir dois posicionamentos destintos dentro do seu trabalho artístico – por um lado existem desenhos bastante sistemáticos e regulares, que correspondem a um enunciado *à priori*; por outro acumulam-se na *'parede de trabalho'* diferentes registos, imagens e/ou anotações de gestos, palavras e/ou sinais gráficos. Na sua perspetiva, essa dupla presença do desenho relaciona-se com uma ideia que explorava na sua tese de doutoramento. Na altura, Cláudia Amandi interrogava-se sobre a presença indispensável do desenho, enquanto ferramenta, na prática criativa de alguns artistas contemporâneos: *'para que é que o desenho serve no processo criativo atual?'*. No âmbito da sua investigação, Cláudia Amandi acabaria por verbalizar dois momentos dicotómicos bastantes evidentes ao longo de qualquer processo criativo, intitulados *'movimentos de disseminação'* e *'movimentos de convergência'*.

> *Há momentos em que nós não sabemos bem para onde* (…) *vamos. Juntamos várias coisas diferentes. Temos várias ideias. Temos possibilidades que começamos e colocamos de lado. Temos* (…) *pequenos indícios,* (…) *frases,* (…) *imagens ou formas que nos são*

> *muito relevantes – não sabemos bem porquê – mas a partir daí vamos criando um universo de trabalho.* Ao referir-se à *'parede de trabalho'* reforça: *'o que lá está é o que é importante. O que está fora não importa, digamos. E é por isso que os intitulo de disseminação, ou seja, não há nenhuma orientação em particular (...) É o espaço das coisas, porque não tem nome. Portanto, nós aí temos a maior liberdade de juntar qualquer coisa. E depois, à medida que vamos trabalhando, vamos percebendo que vamos criando certas orientações, cada vez mais filtradas (...) e que nos levam até certos trabalhos. E aí, chamo-lhes movimentos de convergência, porque vamos vendo que cada vez colocamos mais coisas de lado e vamos cada vez nos focando numa só, não é? E aquilo leva-nos a um determinado resultado.*

As '*paredes de trabalho'*, segundo Cláudia Amandi, acompanham esses movimentos de disseminação e de convergência; estão *'sempre a sofrer alterações'* até ao momento em que são completamente desmanteladas – guardando o que já não interessa numa caixa (normalmente esses momentos acompanham o final de uma exposição). A partir daí recomeça-se novamente o processo de trabalho, voltando a convocar para a '*parede de trabalho'* tudo aquilo que lhe parece importante. É um processo em aberto, mediante o qual a artista vai *'estabelecendo relações em diferentes momentos do dia'*. Desde momentos em se encontra exclusivamente centrada na *'parede de trabalho'* até a encontros esporádicos em que entra *'na sala e* [se apercebe de] *uma relação que não tinha visto antes'*. De modo a acompanhar o curso relacional da sua *'parede de trabalho'* Claúdia Amandi vai também tirando várias fotografias ao longo do processo: *'(...) vou sempre tirando fotografias (...) de relação entre coisas. Vou tirando fotografias para estarem* [acessivelmente] *disponíveis, para eu ver noutros sítios que não no sítio. Assim as coisas acompanham-me* [até] *outros lugares'*. As paredes tornam parte do processo visível. Muitas das vezes elas contém coisas que *'não estão de todo relacionadas com aquilo que* [se está] *a fazer, mas que são importantes que estejam à vista'*. A *'parede tem* [a] *função também de manter presente coisas'* que de outro modo rapidamente escapariam ao olhar.

A conversa avança até ao artigo "Andar sem sair do sítio. A parede de trabalho: espaço de navegação gráfica" que Cláudia Amandi e Paulo

Frei de Almeida redigiram para a revista PSIAX #4[2]. O ensaio debruça-se sobre as *'paredes de trabalho'* e a atitude de caminhar e/ou deambular sem *'sair do sítio'*. Singelamente, as *'paredes de trabalho'* convertem-se num universo plural corporizado num mapa visual que lhe permite viajar sem *'sair do sítio'*; *'a parede acaba por ser uma extensão da capacidade'* que o ser humano tem para relacionar coisas. *'Monta, desmonta, tira, põe, faz* (…) *é um pouco como o* (…) *pensamento'*. Por outro lado, esse aspeto '*mais analógico das coisas,* (…) *permite acalmar o tempo, a velocidade do tempo'*, permite vivenciar e apreciar as coisas sob uma *'outra configuração que não esta aceleração constante'*.

Os próprios desenhos convocam essa desaceleração. Apesar de remeterem para um gesto mecânico, os desenhos emergem de uma atitude analógica, que apenas se efetiva após um determinado tempo de prossecução. O processo de repetir acaba por convocar um *'sentido de construção'*. *'Digamos* (…) *para aí 70% do nosso tempo é passado a fazer coisas* (…) *do foro mecânico'* e naturalmente existem coisas que *'exigem pouco tempo e outras que exigem muito tempo' – 'há esse lado mecânico* (…)*, que se associa a uma ação'*.

Cláudia convoca para a conversa a série de desenhos intitulada "Cinzentos". Estava a realizá-los, na altura, sempre que existiam reuniões *online*. A ideia seria *'roçar o absurdo'*, porque consistiam simplesmente em pegar num lápis *'uma coisa muito pequenina, muito fininha'* e começar a rasurar levemente, várias machas sequenciais numa folha A2, começando de um lado e acabando no outro. Alterando pontualmente a dureza da grafite para um 4B, 8B, 7B, etc. Embora estivesse completamente concentrada na reunião, os desenhos iam assumindo *'pequenas nuances geradas nessas circunstâncias'*.

[2] Amandi, C., & Almeida, P. F. de. (2020). Andar sem sair do sítio. A Parede de trabalho: Espaço de navegação gráfica. *PSIAX: Estudos e Reflexões sobre Desenho e Imagem*, *#4*, 17–24.

# HOMENAGENS

Interessada na questão do *self-dialógico*, lanço-lhe uma questão direcionada às 'homenagens', convocando três trabalhos distintos para a conversa, nomeadamente: "Reflexos, Homenagem a Ellsworth Kelly" (2017/2018), "Sopro (Homenagem à série 'Cenas do Dilúvio' de Leonardo da Vinci" (2017/2018) e "Falha (Homenagem a Ângelo de Sousa)" (2019). Achava particularmente interessante o facto de Cláudia Amandi referir no título uma aproximação clara a estes artistas. À medida que o trabalho avançava haviam por vezes *'ligações com autores que* [lhe] *dizem alguma coisa'* e que fazia sentido tornar evidentes.

## *LEONARDO DA VINCI*

Sobre Leonardo da Vinci, Claúdia Amandi menciona que sendo uma referência transversal – um artista sem comparação, por tudo aquilo que fez e como fez; não só, mas também, ao nível dos primeiros desenhos científicos. De certa forma, poder-se-ia dizer que Leonardo Da Vinci era uma pessoa intensa e até obsessiva na pretensão de acumular muitos desenhos. Nos seus estudos sobre as formas da água, por exemplo, Leonardo Da Vinci associa os caracóis do cabelo aos movimentos da água, levando-o a explorar noções de engenharia como direcionar o curso da água. Segundo Cláudia Amandi, o desenho de Leonardo da Vinci acaba por ser tão recente quanto a necessidade atual e contemporânea que move o desenho.

> *Ou seja, não tem propriamente a ver como a forma como ele desenha, ou o gesto que ele tem* (…) *tem a ver exatamente com essa necessidade, com a importância que ele atribui ao desenho.*

## *ÂNGELO DE SOUSA*

Relativamente a Ângelo de Sousa, Cláudia Amandi refere que o teve como professor, nas Belas Artes, durante os últimos dois anos de gravura.

> *Ele era uma pessoa extraordinária, engraçada, até. Sempre que lhe perguntava alguma coisa, ele redirecionava a resposta para os livros… e que biblioteca extraordinária que ele tinha, chegou inclusive a dar-me vários livros.*

Para além desta afinidade, os processos dele *'sempre se focaram dentro desta simplicidade'*. *'O trabalho dele era mínimo'*. Ele acabou por ser uma referência não só ao nível do desenho, mas também ao nível de todas as entrevistas que, no âmbito da investigação de doutoramento, Cláudia Amandi foi assistindo: *'era tal e qual a forma como ele falava connosco'*.

Confessei-lhe que ele era também uma das minhas maiores referências artísticas. Claúdia Amandi refere que lhe dedicou apresentação da tese de doutoramento, lembra-se de lhe ter dito *'Ó Ângelo, estou a escrever sobre si, depois tem de ler'*. Entretanto, ele faleceu.

Partilhei o mesmo entusiasmo com Claúdia Amandi pelas entrevistas do Ângelo de Sousa. Concordámos, entre risos e nostalgias, que eram *'hilariantes'*. Cláudia confessa que à medida que o seu trabalho foi crescendo e ficando de certa forma mais maduro, começou a encontrar muitas afinidades com o pensamento e as perspetivas do autor português. *'Portanto, fazer aquelas cruzes'* – referindo-se à obra 'Falha (Homenagem a Ângelo de Sousa)' – vinha-lhe à memória muitos dos seus desenhos. Fazia todo o sentido referir no título essa cumplicidade.

## *ELLSWORTH KELLY*

Tal como Ângelo de Sousa, Ellsworth Kelly era um dos outros artistas que tinha sido fortemente referenciado por Cláudia ao longo da investigação de doutoramento. Na altura, porque tinha encontrado o seu trabalho *'tablet'*. Descoberta que lhe encantou de forma extraordinária, fazendo com que explorasse mais sobre o processo criativo de Kelly, dando conta que a repetição também era fortemente explorada pelo artista americano. Quando estava a realizar "Reflexos, Homenagem a Ellsworth Kelly", Cláudia conta que estava obcecada com a ideia de reflexo na água, porque tinha a ver com a ideia de afluentes e com uma ideia muito sistemática de água. Algures durante o processo veio-lhe à memória um *'pequeno desenho do Kelly'*: *'E agora? Continuo a trabalhar, continuo a fazer ou…? Não! Vou*

*continuar a fazer, obviamente. Pronto. Ok. Vamos lá'*. *Aí* [se vê] *que não* [se inventa] *nada',* trabalha-se por reflexo exatamente daquilo que se conhece *'e, portanto, aquele trabalho* (…) *em tudo tinha a ver com o pequeno desenho do Kelly'*.

…

Enfim, a conversa termina comigo a mostrar-lhe algumas imagens dos meus trabalhos artísticos. Surpreendentemente, o meu envolvimento com a prática artística tinha assumido como princípio de construção um exercício definido por Cláudia Amandi, no âmbito da UC 'Desenho I'. O exercício tinha como fim introduzir aos estudantes as dinâmicas processuais de uma representação axonométrica – estávamos no ano de 2013. Entre 2019 e 2024 a investigação de doutoramento era essencialmente sobre ele: sobre o impacto que essa pequena proposta operativa tinha introduzido no meu percurso projetual artístico.

# JAVIER PIVIDAL

## 3 DE NOVIEMBRE DE 2021

Debo decir que ya no recuerdo exactamente cómo contacté a Javier Pividal, si por vía correo electrónico, mensaje o de otra forma… no lo sé… Recuerdo que le pregunté si podíamos hablar por videollamada: tenía el objetivo de grabar la conversación, tal como lo hice con Claudia Amandi. Sin embargo, quizás debido al orden errático de los acontecimientos, la conversación terminó ocurriendo por teléfono.

De repente, mientras escribo, recuerdo que todavía no había buscado su número de teléfono en mi cuenta de *WhatsApp* ¡Eureka! Una vez más, internet se revela como un extraordinario archivo. Ahí estaba su número, así como todos los mensajes que habíamos intercambiado. El primer mensaje que le envié fue a través de la red social *Instagram,* donde le informaba que había visto algunas piezas suyas durante las exposiciones "Idea de una colección", en el Centro de Arte Palacio Almundí, así como "Mapa, territorio, región" en el Palacio de San Esteban de Murcia; y que me interesaba conocer más sobre sus obras conectadas a la idea de "cuerpospalabra" y el proceso constructivo y de síntesis que existe entre la escritura y la abstracción geométrica en su trabajo.

Como dije antes, la conversación terminó siendo por teléfono. Eran alrededor de las cinco y media de la tarde cuando, inesperadamente, aparece en la pantalla táctil del móvil 'llamada de Javier Pividal'. Me apresuro a contestar, aprovechando al máximo los minutos que siguieron. ¿Cuánto tiempo hablamos? No lo recuerdo, ni si quiera el principio o el final de la conversación. La única información que se me quedó registrada hasta el día de hoy fue que me apresuré a grabar después de colgar la llamada. Así ocurrió, ni un minuto dejé pasar desde que colgué la llamada y abrí la aplicación de grabación de audio del móvil. Lo hice lo más rápido que pude con el fin de registrar, en voz alta, un resumen asertivo y preciso de la conversación, antes de que mi memoria comenzara a fallar. Por lo

tanto, es necesario que se tenga en cuenta que, la información que sigue es, nada más y nada menos, que una traducción personal de aquel resumen esporádicamente registrado después de la llamada.

En cuanto a la primera pregunta sobre sus obras 'cuerpospalabra' y el proceso de crear un modelo de escritura, a partir de la geometría, Javier Pividal comienza por comentar que en sus inicios trabajaba con el cuerpo humano y con la captura de imágenes digitales del mismo en diferentes estados y contextos, a través del vídeo y la fotografía. Hace aproximadamente diez años, tuvo la oportunidad de ganar una beca que lo llevó a Paris, permitiéndole asistir distintas performances y manifestaciones teatrales en la ciudad. A partir de esas experiencias, Javier Pividal entendió que necesitaba implementar en su práctica artística una ruptura con la idea de investigación del cuerpo. En virtud de un interés por el lenguaje y el texto, Javier empezó a trabajar – durante su estancia en París – en la posibilidad de generar un lenguaje, una forma de escribir y crear imágenes a partir del texto.

Su investigación se materializó en una carpeta, un libro de artista titulado 'Écrire en Blanc.' Al mismo tiempo, mencionó que estaba haciendo una especialidad de dibujo en Valencia. Las nociones tratadas en los cursos terminaban haciendo eco en su proceso de empezar a escribir y construir imágenes, que incluían términos como repetición, mosaico, fragmentación relacionada con las matemáticas, entre otras.

Dando cuerpo a los espacios vacíos de la escritura, Javier Pividal definió una normativa y modelo visual extremadamente metódico y cerrado basado en esquemas geométricos. Una vez definidas las reglas de su proceso, Javier empezó a construir imágenes con textos, traduciendo palabras o frases que desde su punto de vista podrían funcionar como elementos visuales. Envuelto en la teoría de Roland Barthes, Javier Pividal comenzó a incluir frases y palabras del autor francés para su trabajo y su lenguaje. Al mismo tiempo, el artista traducía también palabras y términos inexistentes que estaban compuestos por la unión de dos palabras de idiomas diferentes como español y francés.

En este proceso, Javier Pividal acabó dándose cuenta de que la integración de términos en otras lenguas le permitía crear un distanciamiento y un desfase entre sí, su pensamiento y su propia lengua materna ["la experiencia en Murcia me ha permitido, de forma extraordinaria, vivenciar este desplazamiento dialógico entre el pensamiento y la identidad proporcionada por el lenguaje"].

A continuación, Javier Pividal comienza el proyecto "cuerpospalabra", un conjunto de obras que se caracterizan por la presencia de caras y retratos fijados por una escrita ilegible desde la sustracción aditiva de formas geométricas. En resumen, Javier Pividal trabaja el texto y la construcción de la imagen en torno a lo positivo y lo negativo, explorando la presencia de la escritura a partir de la ausencia de signos. Esto crea desde a su punto de vista una paradoja en su obra, ya que la lectura de la versión negativa es más legible que la versión positiva lo que a su vez impulsa la vacilación entre la escritura y la imagen.

Además, Javier Pividal habló también de otro conjunto de piezas, específicamente sobre un alfabeto completo que realizó con varillas de hierro cromadas con cobre. Compuesta por variadísimos elementos formales realizados a escala humana, la obra "Abbecedario" medía 174 cm de alto, la altura media de un español. Esta misma obra fue presentada en 2020 en la 'Real Academia de España en Roma' y fue activada durante una performance que sugirió la creación de dos palabras distintas, que luego fueron reproducidas como piezas individuales, más específicamente "Amort" (2020) y "Ardeux" (2021).

Terminé de grabar el monólogo en ese momento, dándome cuenta de que comenzaba a olvidar detalles. Sin embargo, estaba satisfecha, había sido un buen encuentro. Días más tarde, fui al Centro Párraga a recoger un catálogo que Javier me dejó. Era, nada más y nada menos, que el libro 'Écrire en Blanc'.

# ANEXO 3


AMPLIACIONES
Daniela Pinheiro
Del 9 de diciembre 2021
Al 26 de enero 2022
Sala de exposiciones
Facultad de Bellas Artes
AMPLIAÇÕES
Daniela Pinheiro
De 9 de dezembro de 2021
Em 26 de janeiro de 2022
Salão de exposições
Facultad de Bellas Artes
ENLARGEMENTS
Daniela Pinheiro
Del 9 de diciembre 2021
Al 26 de enero 2022
Showroom
Facultad de Bellas Artes

## AMPLIACIONES

El acto de reducir se puede perseguir de tal manera, que su concepto antagonista, o sea la condición de ampliar, se queda contenida en sí mismo. De una forma o de otra, el discurso se amplifica en una reducción de medios. Por su parte, la experiencia se transfigura en el movimiento del tiempo y se extiende hacia el espacio imposible de su registro, impulsando nuevos reposicionamientos y relaciones corporales de la vivencia sensible. Como disposición experimental, la observación se disloca con la misma vitalidad que el tiempo y que la imagen no estática, promoviendo —para quiénes se detienen y se predisponen a una fijación atenta— nuevos paisajes y discursos abstractos del territorio. Así, el acontecimiento como estado fluctuante e inestable se convierte inesperadamente en una pausa inconmensurable: en un momento *inexistente*, ampliado por aquel que lo mira y lo registra entre fugaces segundos *im-posibles*. Lo mismo se efluye cuando repentinamente el cielo se funde con la tierra. O cuando gradualmente el naranja de las montañas se mezcla con el azul caliente, templado o el oscuro de la noche. Un color, diferentes grados, tonos, percepciones. Todavía, la frontera entre el cielo y la tierra se inscribe delante de espejismos constantes entre la percepción de contornos montañosos casi invisibles - dibujados con la línea más sutil alguna vez imaginable y los contrastes más exorbitantes que las formas compactas de la tierra pueden inscribir. Así, entre la opacidad y la transparencia se redactan las rutas de la creación artística, como una realidad complementaria que se hace de idas y venidas por medio de pequeños reposicionamientos.

## AMPLIAÇÕES

Numa redução significativa da ação, o movimento de ampliar (ou reduzir) inscreve-se intrinsecamente no seu oposto. A produção de sentido efetiva-se através de uma redução significativa de meios e elementos. A experiência acompanha o movimento do tempo, prolongando-se e metamorfoseando-se consecutivamente até à possibilidade impossível do seu registo, impulsionando simultaneamente diferentes discursos, posicionamentos e relações vivenciais. O ato de observar, por sua vez, enquanto disposição experiencial, movimenta-se no espaço inconstante do tempo e da imagem não estática, proporcionando —a quem se detém e predispõe a uma fixação atenta do olhar— novas paisagens e discursos abstratos do território envolvente. Assim, numa possibilidade *inexistente*, o acontecimento enquanto vivência flutuante e instável converte-se surpreendentemente numa pausa incomensurável: num momento utópico, captado e ampliado durante breves segundos *im-possíveis* por aquele que o regista. A mesma sensação e caráter repercute-se quando o céu inesperadamente absorve o território terrestre e o horizonte montanhoso; ou quando o laranja acinzentado das montanhas transborda os seus limites concisos e se agrega subtilmente ao azul ciano, cobalto ou ao índigo que se detém noite adentro. Uma mesma cor, uma mesma concepção; diferentes graus, tonalidades, estados perceptivos... Assim se separa o céu da terra, passando a fronteira entre ambos a inscreve-se no meio de sucessivas miragens redigidas entre os mais ténues contornos montanhosos e os mais exorbitantes contrastes que a densidade rochosa da terra possa fulgurar. É neste movimento oscilante, nesta realidade complementar, entre a transparência e a opacidade, que se redige a criação artística.

## ENLARGEMENTS

If we extend the act of reduction up to its limit, it is certain that its opposite concept will be part of its own movement. Expanding or reducing, the exponencial sense of a context results from an intensive use of a certain number of elements and tools. In turn, the experience follows the movement of time, being reformulated and restructured until its impossible record, promoting in this consequent fluctuation, different understandings, placements and involvements. As an experimental predisposition, the act of looking follows the unstable movement of time and the non-static condition of an image, promoting —to the one who detains and predisposes his look to a fixed observation— new landscapes and abstract meanings of the perceived territory. Thereby, the event, in its unstable and floating intrinsic condition, can be converted unexpectedly in an immeasurable pause: in an *inexistent* moment registered and enlarged for brief *im-possible* seconds by the one who looks. The same happens when suddenly the sky merges with the earth or even when the mountain's orange gradually moves towards the intense blue sky of noon or the absorbed blue dark of the night. One color, different shades, grades and perceptions. Still, the border between the sky and the earth falls in constant mirages between the perception of the fine lines that a pencil can inscribe and the strongest constraints applied by the most rigid forms that the mountain's territory can bear. Therefore, it is in this swinging movement, expanding through a reduction of means, that the artistic creation takes place. In other words, it is in this complementary relationship between transparency and opacity, back and forths, divergent and convergent movements, that the sense of experience is taken as something possible in its impossibility.

# ANEXO 4

## ARTIGOS PUBLICADOS

# IDEIA, REPETIÇÃO, DIFERENÇA E CONTEXTO

## NO ESPAÇO DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

# Ideia, Repetição, Diferença e Contexto no espaço da criação artística

Daniela F. Pinheiro[1]
Teresa Almeida[2]
Domingos Loureiro[3]

**Abstract**

Partindo do pressuposto de que a criação em Arte está vinculada, de certa forma, ao ato de ter uma ideia, questionamo-nos sobre o que leva um artista a definir e a implementar sucessivamente, no espaço da sua atividade artística, um conjunto imutável de indicações e restrições processuais, que o encaminham numa ação aparentemente repetitiva. Perante o panorama plurivalente e experimental impulsionado pelas vanguardas conceptuais, interrogamo-nos sobre a autossustentabilidade destas mesmas ações. Aproximamo-nos, por isso, das ricas verticais de Daniel Buren, das marcas impressas de Niele Toroni e das pinturas datadas de On Kawara, de modo a analisar as várias valências da repetição no seio da atividade artística destes três autores. A repetição eleva-se, por conseguinte, como estratégia metodológica, que numa relação intrínseca com o *contexto* e com o *tempo* potencia a perceção e a valorização de pequenas e singelas diferenças, que impulsionam o artista a comprometer-se consecutivamente com o mesmo conjunto de prescrições processuais.

**Keywords:** criação em arte, ideias, contexto, repetição, diferença e condicionamentos.

[1] i2ADS, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto; VICARTE, Vidro e Cerâmica para as Artes. pinheiro.daniela@hotmail.com | Este artigo resulta do apoio financeiro da FCT (SFRH/BD/144944/2019) e do Fundo Social Europeu (FSE).
[2] i2ADS, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto; VICARTE, Vidro e Cerâmica para as Artes. talmeida.fbaup@gmail.com
[3] i2ADS, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. dloureiro@fba.up.pt

Artigo a aguardar publicação no âmbito do *jOCEP – Journeys On Contemporary European Painting* (Porto, 2022)

## Introdução

As mudanças de paradigma introduzidas pela Arte Conceptual – nomeadamente a desvinculação a uma "prática estética especializada" (Wood, 2002: 75) – conduziram-nos a um questionamento sobre o que impulsionou determinados artistas, a partir dos anos 1960, a estabelecer e a implementar repetidamente específicas indicações e enunciados restritivos no seio da sua atividade artística. Enaltecendo uma prática aparentemente repetitiva, programática e inflexível no modo de execução, estes artistas apropriaram-se de um conjunto específico de regras e prescrições formais – criadas e implementadas por si – para desenvolverem as suas propostas artísticas, no decorrer subsequente do seu trabalho. Parece-nos que esta vinculação condicionada permitiu, sincronicamente, ressalvar – por intermédio de um discurso comparativo entre unidades análogas – a valorização de pequenas e singulares diferenças circunstanciais – dentro de um todo comum – que, de outra forma, seriam impercetíveis e irreconhecíveis.

Sob uma primeira aproximação ao mundo das ideias e à preponderância que as mesmas assumiram no espaço da Arte Conceptual, a *repetição* impõe-se no decorrer do nosso discurso, por meio de um confronto com: as listas verticais de Daniel Buren (n.1938); as marcas impressas de um pincel no. 50 de Niele Toroni (n.1937); e as pinturas de datas de On Kawara (1932-2014). Em comum, estes três artistas partilham a decisão de terem definido, sensivelmente a partir de 1966, um conjunto de indicações e prescrições processuais que viriam a ser aplicadas (até ver), de forma irrevogável, durante todo o seu percurso artístico e criativo. Esta vinculação e comprometimento contínuos leva-nos a questionar sobre o que impulsiona um artista a implementar, recorrentemente, sempre as mesmas regras e indicações processuais, enaltecendo, por sua vez, um *modus operandi* restrito e conciso. O *contexto*, como o conjunto de circunstâncias e características que enquadram uma ação ou um acontecimento num determinado espaço-tempo, parece-nos ser um dos indicadores que potencia esta vinculação contínua dos artistas a uma ação aparentemente restrita e repetitiva.

Posto isto, num tempo que parece exigir consecutivamente a mudança e a implementação de "novas" e diferentes hipóteses, parece-nos que a *repetição*, na sua especificidade e permanência no tempo, permite uma vinculação constante do artista com a sua própria prática. "É por isso que eu nunca posso tirar férias" (Smoke,1995). Enfim, o *tempo* enquanto espaço de análise e de envolvimento criativo parece trazer consigo a reflexividade, enaltecendo a *repetição* como prática altamente estrita e, simultaneamente, diferencial.

## 1 Entre as ideias e o contexto: a repetição no espaço da criação artística

Numa palestra de 1987, intitulada "O Ato de Criação" (1999), Gilles Deleuze opta por iniciar uma aproximação ao cinema através da formulação de um conjunto de questões sobre o ato de ter uma ideia. Partindo de uma estratégia interrogativa, o autor começa por constatar que as ideias não apresentam um posicionamento genérico e que ter uma ideia em cinema não será, nem tão pouco, o mesmo que ter uma ideia em filosofia ou uma ideia em pintura. Segundo o autor, as especificidades do meio e as peculiaridades idiossincráticas daquele que cria determinam a sua aproximação a uma dada conceção. Decerto, não será insensato perguntar: quantos de nós, não tiveram já uma quantidade incalculável de ideias que acabaram por ocupar o lugar da negligência? Talvez na sua estrutura, essas mesmas ideias, não correspondessem de todo às expetativas momentâneas dos seus criadores. O que é certo, é que Deleuze acaba por afirmar que "um criador não é um ser que trabalha pelo prazer" (Deleuze, 1999: 3), antes o faz por absoluta *necessidade*. Uma *necessidade* que o leva a seguir uma ideia ao invés de outra e a perseguir um conjunto determinado de estratégias de atuação. No entanto, uma das questões que Deleuze coloca, relativamente às ideias e ao seu contexto, ecoa no interior do espaço da criação artística, introduzindo outras tantas atrás de si. O que é, então, ter uma ideia em ARTE? Que implicações estão subjacentes ao ato de ter uma ideia no espaço da criação artística? Como se relacionam aqueles que criam em ARTE com a proposição de ter ideias diferenciadas? Ou, ainda, que preponderância assumem (ou devem assumir) as ideias na efetivação das obras de Arte?

Em 1967, Sol LeWitt (1928-2007), ao dirigir-se à *Arte Conceptual*, invoca a ideia como o aspeto mais importante da criação artística e como o índice mais relevante das obras de arte. Em diálogo com um conjunto de práticas vanguardistas, Sol LeWitt apresenta a ideia como a máquina que empreende a Arte e que, consequentemente, impulsiona e concebe toda estrutura corpórea e conceptual de uma obra ou de uma peça artísticas (1967). Sob este posicionamento, no espaço das vanguardas conceptuais, os artistas acentuam o seu compromisso para com o ato de pensar, de modo a criarem um conjunto de propostas/iniciativas mentalmente intrigantes e significativas, ao invés de visualmente apelativas e deslumbrantes. "Conceptualmente, a arte é feita para engajar a mente do espectador em vez do seu olho ou das suas emoções" (Lewitt, 1967: 167). O aspeto físico das obras de arte transborda, assim, para um outro plano do espaço da criação podendo inclusive chegar a apresentar-se como neutro ou nulo. Numa aproximação imediata ao "Erased De Kooning Drawing" de Robert Rauschenberg (1925-2008),

apreendemos por exemplo que a importância da obra não se encontra de todo vinculada às suas características físicas ou às habilidades técnicas do artista, mas à proposição que conduziu Rauschenberg a esse mesmo desfecho. Sob este posicionamento, Sol LeWitt chega a afirmar que as ideias, em última instância, podem revelar-se obras de arte em si mesmas, afastando-se da necessidade de assumirem uma forma física concreta. Ou seja, a "ideia por si própria, mesmo não sendo visual, é tanto uma obra de arte como o produto final" (Lewitt, 1967: 167). Em 1968, Lippard e Chandler redigem, de igual forma, um artigo sobre esta condição das ideias, alertando para uma desmaterialização da arte – "especialmente da arte como objeto" (Lippard & Chandler, 1968) –, que se acentua com a crescente desvalorização do carácter semblante das obras de arte.

No entanto, esta expansão estética e consequente desvinculação a um domínio específico de atuação impulsionadas pelas vanguardas da segunda metade do século XX, contrariam, em parte, a aproximação de alguns artistas dessa geração a estratégias formais inflexíveis, repetitivas e aparentemente circunscritas. Daniel Buren (n.1938), Oliver Mosset (n.1944), Michel Parmentier (1938-2000) e Niele Toroni (n.1937) apresentaram, por exemplo, em 1967, no *Salon de la Juene Peinture* um conjunto de propostas formalmente simples e sintéticas, que passaram a definir, posteriormente, a estética formal dos seus trabalhos: nessa mostra, Daniel Buren apresentou um conjunto de listas verticais vermelhas e brancas; Olivier Mosset um círculo preto sobre um fundo branco; Michel Parmentier faixas cinzas e brancas horizontais; e, Niele Toroni marcas azuis da pressão de um pincel espatulado de tamanho médio contra o suporte (fig.1).

A representação formal dos quatro artistas, no decurso dessa exposição, de todo se apresentou como um momento único e pontual. Segundo Daniel Buren (2018), sob a intenção de tentar conduzir o seu trabalho para lá da mera condição de um *manifesto*, entre 1967 e 1968, as suas listas verticais deram origem a um conjunto de pinturas análogas, onde se repetia sempre e somente a mesma situação objetiva. Quando em meados de 1968, o artista abandona o suporte convencional da pintura e se vira para a cidade, como espaço de trabalho e de atuação, as listas verticais rapidamente se elevaram como parte circunscrita do seu vocabulário estrutural. Ora, esta condição repetitiva de uma estratégia formal, estendeu-se também a Mosset, Parmentier e Toroni. As marcas pressionadas de Niele Toroni começaram a ter lugar em 1966: data em que se inscreveram as suas primeiras propostas assentes no enunciado processual que delineou, desde então, todo o seu percurso artístico. Sob o título "Impressões

de um pincel no.50 repetidas em intervalos regulares de 30 cm", o artista seguiu como diretriz, durante os cinquenta anos subsequentes (1966-2019), a seguinte prescrição:

> *Método: um pincel no.50 é prensado no suporte em intervalos regulares de 30cm. O suporte: tela, algodão, papel, tecido encerado, parede, chão (como regra num fundo branco). Aplicação: '... colocar uma coisa sobre outra de maneira a cobri-la, a aderi-la ou a deixar uma impressão'; Pincel no.50: flat brush (trincha), 50mm de largura.* (Temkin, 2008: 122)




**Fig. 1 :** Daniel Buren, Oliver Mosset, Michel Parmentier e Niele Toroni, *Manifestação n.1: Buren, Mosset, Parmentier, Toroni*, 1967. Salon de la Juene Peinture, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris (Wood, 2002: 55).

Neste envolvimento circunscrito, o processo amplamente repetitivo e regular de Toroni, parece cair, a certa altura, num sistema meramente programático de execução. Propostas como a série de números sequenciais de Roman Opalka (1931-2011) ou a série "Today" de On Kawara (1932-2014) parecem, de igual forma, conduzir o artista até uma estância formal meramente orbital. Numa aproximação à série de Kawara, David Batchelor (2006) admite que a prática pictórica do artista se apresenta, inevitavelmente, como uma linha de montagem persistente, mas que é essa permanente repetição que, no fundo, acaba por devolver a cada uma das pinturas um posicionamento singular e particular. De certa forma, já Sol LeWitt afirmava que o uso repetitivo de formas simples e sintéticas permitia estreitar o campo de trabalho de um artista, concentrando a sua disposição para o processo de criação e implementação das ideias (LeWitt, 1967). No entanto, o que se coloca aqui é um questionamento sobre o que pode estar na origem

e no retomar sucessivo, de alguns artistas, a esses mesmos enunciados processuais e restritivos. Por outras palavras, que coeficientes impelem estes artistas a sentirem uma constante *necessidade* de se voltarem a comprometer sucessivamente com os mesmos pré-condicionamentos formais?

A resposta parece estar relacionada, de momento, àquilo que poderemos denominar de *contexto*, ou seja, às circunstâncias e às particularidades que envolvem um acontecimento, num determinado espaço-tempo. No interior da repetição, o *contexto* parece apresentar-se como um fator diferenciador, que determina em que moldes o enunciado repetitivo é aplicado. Em Daniel Buren, esta dimensão torna-se clarividente, a partir do momento que o artista declara que as suas propostas *localizam o local* (2018). As plataformas onde se inscrevem as suas listas verticais refletem um diálogo intrínseco entre as intenções do próprio artista e as especificidades idiossincráticas do meio e do espaço onde são aplicadas. Segundo Buren (2018), cada uma das suas propostas inscreve um posicionamento único e singular, uma vez que ecoam, através da sua estrutura, tanto as dinâmicas sociais envolventes, como o espaço arquitetónico implicado. Todavia, se recuarmos a 1968, até às ruas de Paris, invocando a intervenção "Les Hommes-Sandwiches" apercebemo-nos, ao confrontá-la com a ação "Seven Ballets in Manhattan" (New York, 1975, fig. 2), que o conceito que impulsionou a ação performática parece ser transversal a ambas as obras de Daniel Buren. A repetição parece, assim, elevar-se não só como uma multiplicação sucessiva de coisas sob um único conceito, mas também como uma expansão compreensiva desse mesmo conceito a partir de itens idênticos. É caso para afirmar, que o carácter restritivo, limitador e tautológico dos enunciados repetitivos é posto em causa, uma vez que "a repetição não se contenta em multiplicar os exemplares sob o mesmo conceito; coloca o conceito fora de si e faz com que ele exista em outros exemplares" (Deleuze, 2000: 431). Por conseguinte, a identidade das listas verticais de Buren, parece inscrever-se na dimensão diferencial que Wittgenstein invoca relativamente aos significados das palavras: "a identidade já não é a do elemento, mas (…) a de uma relação entre elementos distintos ou de uma relação entre relações" (Deleuze, 2000: 432).

Em contrapartida, se viajarmos até à série "Today" de On Kawara, a diferenciação parece inscrever-se, no processo repetitivo, através da implementação sucessiva dos condicionamentos, que regulamentaram a execução de cada uma das suas pinturas. Ou seja, ao

determinar que cada representação pictórica deveria registar a data correspondente ao dia da sua realização, Kawara impulsionou uma variação, apesar de constante, circunstancial. O dia em que decidia iniciar uma pintura – e, dentro do qual, a conseguia dar por terminada – impulsionava também pequenas variações formais que eram determinadas quer pelas dimensões e o pelo formato das suas superfícies pictóricas, quer pela representação monocromática – consequência de uma mistura de cores *a priori*, produzindo um específico tom de cinza, vermelho ou azul –, quer pelo registo linguístico alternante – reflexo das suas mudanças de estadia recorrentes entre países e cidades. Apesar de aparentemente insignificantes, foram estas pequenas alterações, confirmadas por via da repetição e da comparação entre elementos, que gradualmente foram tornando a sua atividade repetitiva cada vez "mais única enquanto arte" (Batchelor, 2006: 138). O prolongamento no tempo, desta sua conduta, acabou por ir confirmando a pertinência singular do seu rigoroso e conciso envolvimento. O tempo trouxe consigo a diferença e a reflexividade.




**Fig. 2:** Daniel Buren, *Seven Ballets in Manhattan*, New York, 1995. (Buren, 2018, 25:23)

Por conseguinte, a prevalência de pequenas diferenças extremamente visíveis e significativas dentro de um todo comum apenas se atesta, num ato aparentemente repetitivo, quanto se confirma um permanente compromisso autoral em implementar sucessivamente o mesmo vocabulário prático restritivo. Auggie Wren, o dono de uma tabacaria na cidade de Brooklyn, reconhece esta condição no espaço da sua atividade fotográfica. Numa cena que se estende, sensivelmente, entre os 12:18 e os 16:20 min do filme "Smoke" (Wang, 1995), Auggie compartilha com Paul Benjamin (seu amigo e cliente), as mais de 400 fotografias que registam o cruzamento da *3rd Street* com a *Sétima Avenida*, todos os dias, às 8 horas da manhã (fig. 3). Entre os imensos álbuns que arquivam o projeto de Auggie, Paul vai folheando as páginas sob um misto de admiração e intriga, questionando-se sobre os motivos que levam alguém a



**Fig. 3.** *Smoke* (screenshot). Auggie Wren explica e partilha o seu projeto fotográfico com Paul Benjamin. (Wang, 1995, 12:18-16:20)

dedicar-se, consequentemente, dia após dia, sempre à mesma hora e no mesmo sítio – independentemente das condições meteorológicas – a fotografar sempre e somente o mesmo espaço objetivo. Auggie aconselha calma. Segundo ele, as particularidades diferenciais que sustentam o projeto tornam-se impercetíveis sob uma observação apressada. "Se não vais devagar nunca vais perceber (…)" (Smoke, 1995, 14:09). Isto porque, inscritas nas várias fotografias, existem manhãs mais e menos luminosas, existe a luz de verão e a luz de outono, os dias de semanas e os dias de fim-de-semana, as galochas e os casacos, as t-shirts e os calções. De acordo com Auggie o seu projeto inscreve o "amanhã, depois de amanhã (…) [e] o tempo passa ao seu próprio ritmo" (Smoke, 1995, 15:21). Um ritmo constante, mas necessário na perceção da diferença que se inscreve na regularidade quotidiana. "Às vezes as mesmas pessoas, outras vezes pessoas diferentes. E por vezes os que são diferentes tornam-se iguais e os mesmos desaparecem" (Smoke, 1995, 14:48).

Ora, também John Cage, ao referir-se à obra do compositor do Fluxus, La Motte Young, constata que somente a repetição contínua "de único som por um período, por exemplo, de vinte minutos" (Cage in Batchelor, 2006: 136), nos permite dar conta, ao fim de cinco minutos, que afinal o que parece ser sempre o mesmo, se afasta gradualmente dessa condição, revelando uma variedade deveras abundante. No cerne da repetição parece assim haver, dentro do ser, "sempre uma dependência dialética da descontinuidade por parte da continuidade" (Osborne, 2007: 153). Numa aproximação a Jacques Derrida, parece-nos que a força que impulsiona um engajamento constante do artista com atos aparentemente repetitivos não é menos "de ruptura [do] que de integração, [nem menos] de dissensão (…) quanto de consenso" (Derrida, 2006: 41). Parece confirmar-se como uma força ambivalente que se reforça a si mesma, por via de

um engajamento que se prolonga no tempo, por tempo incerto. Um tempo que traz consigo a ponderação e uma atenção desmedida face às diferenças singelas que revelam cada unidade ou movimento como únicos e singulares, dentro de um todo aparentemente repetitivo.

**Conclusão**

A *necessidade* e as motivações intrapessoais que levam um indivíduo a envolver-se continuamente com um conjunto de restrições e condicionamentos regulares provêm, provavelmente, de questões intrínsecas inexplicáveis. No entanto, parece-nos que as diferenças singulares, incitadas pela acumulação de ações repetitivas, estão na base daquilo que parece vincular interminavelmente um artista à conceção de resultados aparentemente análogos. Numa declaração, reflexiva e introspetiva face à sua própria atividade enquanto autor, Jacques Derrida apresenta esta dinâmica processual como algo enigmático e inteligível:

> *Sempre que escrevo alguma coisa* (…) *tudo aparece como mesmo e outro, como qualquer coisa de novo: semelhante e diverso, isto é ao mesmo tempo novo e repetido.* (…) *dou-me obviamente conta que tudo no fundo se desenrola segundo uma lei de analogia que governa coisas que são sempre tão diversas. Poderá ser atribuído à ingenuidade ou à presunção, à inconsciência e ao esquecimento, mas no fundo quando escrevo nunca me aborreço. Pensar que alguém que nunca se aborrece repete sempre a mesma coisa, é um belo problema* (Derrida, 2006: 66).

Enfim, Boris Groys afere que a dedicação de um artista a um enunciado projetual promove um comprometimento intrapessoal que o obriga a envolver-se aprimoradamente na efetivação desse mesmo projeto, afastando-o consequentemente de um rumo sem norte; de um rumo "à mercê do fluxo geral de acontecimentos mundial, do destino universal geral" (2007: 142). Sob um posicionamento individual, devo confessar que esta estreita vinculação a um conjunto de regras inquestionáveis, no interior da minha prática artística, permitiu-me dissuadir uma nuvem de dubiedades e incertezas constantes que mais não faziam do que prender-me num longo impasse de 'ses' incongruentes. O prolongamento desses mesmos condicionamentos processuais, veio enaltecer as ditas cujas diferenças circunstanciais. O olhar é assim renovado a cada momento que surge uma outra unidade, que se afirma no espaço do *porvir* (Derrida, 2006). Ou seja, no estreito espaço da repetição que promove a *impossibilidade do acontecimento* (Derrida, 2012). Por outras palavras, que promove aquilo que não se especula, que não se prevê, que está para além das especificidades enunciadas pelos condicionamentos.

A repetição eleva-se assim como estratégia ambivalente que enaltece a diferença por meio da igualdade, a singularidade por meio da regularidade e a reflexividade por meio da reincidência.

De certo modo, outras questões se levantam face à presença da repetição no espaço da produção artística contemporânea: quão longe estaremos do facto de um artista se valer de um enunciado formal e repetitivo não como um recurso para explorar as suas próprias intenções, mas como massificação de um resultado deveras apreciado e reconhecido por um contexto envolvente? Num tempo onde parece não haver tempo para nada e onde somos constantemente incentivados à mudança, a repetição, enquanto método projetual, parece introduzir outras tantas ambiguidades para além das referidas. Terminamos, então, fazendo uma aproximação ao posicionamento de David Batchelor relativamente ao trabalho de On Kawara, pois talvez tenha sido esta estreita vinculação a uma abordagem rigorosa e precisa que permitiu o artista transformar a "sua vida numa espécie de tarefa, no intuito, talvez, de continuar a ser um artista" (2006: 139).

**Referências bibliográficas**

Batchelor, D. Na cama com a monocromia. Em D. Sardo, *Pintura Redux: Desenvolvimentos na última década*. Público e Fundação de Serralves, pp. 132–141. (2006)

Buren, D. *Artist Talk: Daniel Buren* (P. Pyś). (2018) [Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=XYJaYzmZoes&t=2533s

Deleuze, G. *O Ato de Criação* (J. M. Macedo, Trad.). Edição Brasileira: Folha de São Paulo. (1999) https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf

Deleuze, G. *Diferença e Repetição*. Relógio D'Água Editores. (2000)

Derrida, J. Tenho o Gosto do Segredo. Em J. Derrida & M. Ferraris, *O Gosto do Segredo*. Fim de Século Edições, pp- 15-148. (2006)

Derrida, J. Uma Certa Possibilidade Impossível de Dizer o Acontecimento. *Revista Cerrados, 21*, pp. 230–251. (2012)

Groys, B. A Solidão do Projecto. Em M. H. Pérez, *Propostas da Arte Portuguesa, Posição:* 2007. Público e Fundação de Serralves, pp. 142–146. (2007)

LeWitt, S. Paragraphs on Conceptual Art. Em A. Legg, *Sol Lewitt*. The Museum of Modern Art, pp. 166-167. (1967)

Lippard, L., & Chandler, J. The Dematerialization of Art. *Art International*, *12*(2), pp. 31–36. (1968)

Osborne, P. Recepção na distracção: tempo, arte e tecnologia. Em M. H. Pérez, *Propostas da Arte Portuguesa, Posição:* 2007. Público e Fundação de Serralves, pp. 150–154. (2007)

Phillpot, C. Fluxus: Magazines, Manifestos, «Multum in Parvo». Em C. Phillpot & J. Hendricks, *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection* (pp. 9–16). The Museum of Modern Art. (1988)

Temkin, A. *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today* (1ª ed.). The Museum of Modern Art, New York. (2008)

Wang, W. *Smoke* [Comedy, Drama]. Miramax, NDF International, Euro Space. (1995, junho 9)

Wood, P. *Arte Conceitual*. Cosac & Naify Edições. (2002).

# O PROJETO DE ARTE

## ENQUANTO REALIDADE *IM-POSSÍVEL*
## DO DESEJO UTÓPICO

# O Projeto de Arte enquanto realidade *im-possível* do Desejo Utópico

## The Art Project as an *im-possible* reality of the Utopian Desire

Daniela F. Pinheiro[1]
Teresa Almeida[2]
Domingos Loureiro[3]

**Resumo**

Considerando a criação artística consequente de uma estrutura projetual definida *à priori*, partimos da proposição "documentação da vida-no-projeto" para deliberar em que moldes se coloca a experiência vivencial no espaço de propostas artísticas, aparentemente, programadas e repetitivas no modo de execução. Numa aproximação a quatro autores: Ângelo Ferreira de Sousa, Fernando Calhau, On Kawara e Fernando José Pereira, atestamos se um envolvimento consecutivo, com restritas e precisas indicações processuais, conduz à ilação de pequenas e singelas diferenças circunstanciais, de todo preditas. Consequentemente, colocamos o carácter utópico do projeto de arte ao nível do desejo, a fim de atestar uma dimensão im-possível da experiência artística enquanto vivência projetual.

**Palavras-chave**

Projeto de arte; vida; *modus operandi*; imprevisibilidade; desejo utópico.

[1]Afiliação: Universidade do Porto; Faculdade de Belas-Artes; Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS); Unidade de Investigação VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes (FCT/UNL e FBAUL); estudante de doutoramento, com Bolsa atribuída pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Este artigo resulta do apoio financeiro da FCT (SFRH/BD/144944/2019) e do Fundo Social Europeu (FSE).
[2] Afiliação: Unidade de Investigação VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes (FCT/UNL e FBAUL); Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS) da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
[3] Afiliação: Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes; Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade; Doutorado em Arte e Design; Professor Auxiliar no Departamento de Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Artigo Publicado em 2020 na Revista *VIS: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Artes Visuais da UNB*, 19(2), 237–249.

**Abstract**

Considering the artistic creation consequent from a projective structure, we start with the proposition "documenting the life-on-the-project" to deliberate in what way life is placed on programmed and repetitive artistic proposals, on the execution method. Through an approximation to four artists: Ângelo Ferreira de Sousa, Fernando Calhau, On Kawara and Fernando José Pereira we attest if a consecutive involvement, with restricted and precise procedural indications, leads to the elation of circumstantial and unpredicted differences. In sequence, we place the utopian character of an art project at the level of the desire, in a way to certify an im-possible dimension of the artistic experimentation as a projective reality.

**Keywords**

Art project; life; *modus operandi*; unpredictability; utopian desire.

## 1. Introdução

A arte, na sua condição dialógica, já não se atesta como a criação singular de obras físicas e concretas, destinadas à contemplação, mas como a documentação da "vida-no-projecto" (Groys, 2007). A partir deste reposicionamento de Boris Groys sobre os desígnios da criação artística, estabelecemos uma aproximação ao "projeto", como esquema metodológico que permite planificar e reorganizar, numa estância precedente à sua concretização efetiva, as demais propostas artísticas de um autor. Este ato de projetar e determinar *à priori* o percurso de execução de uma proposta artística conduz-nos, por conseguinte, a um questionamento sobre a possibilidade de se verificar uma *vida* no projeto, para lá do seu mero cumprimento protocolar. Com suporte num pensamento derridiano, sobre a condição impossível do acontecimento enquanto ato vivencial, aproximamo-nos de quatro artistas, Ângelo Ferreira de Sousa, Fernando Calhau, On Kawara e Fernando José Pereira, para discernir sobre esta ambivalência projetual. Plurivalentes no modo de atuação e na aproximação que estabelecem ao projeto, interessa-nos essencialmente perceber de que forma estes quatro artistas abraçam a imprevisibilidade do acontecimento dentro de um circuito projetual definido *à priori*.

Numa primeira abordagem ao "projeto", enquanto dinâmica que conduz a um determinado movimento ou concepção artística, aproximamo-nos do artista Ângelo

Ferreira de Sousa para pensar em que moldes se coloca a "vida-no-projeto" no espaço das suas demais propostas interventivas. Posteriormente, recorremos a Fernando Calhau e a On Kawara para abordar as implicações inerentes a processos formalmente repetitivos, irrevogáveis e concisos. Nisto, pretendemos aferir se a repetição de um gesto ou de um programa regular, por um período considerável de tempo, conduz à efetivação de pequenas diferenças circunstanciais entre unidades similares. A série *Today* de On Kawara ou as demais propostas de Fernando Calhau potenciam, por conseguinte, uma aproximação à dimensão im-possível do acontecimento, defendida por Jacques Derrida.

Em sequência, pretendemos situar, através de Fernando José Pereira, o carácter utópico do projeto de arte ao nível do desejo, entre aquilo que um autor intenta e aquilo que se processa no plano do acontecimento, como ato imprevisível. Mesmo quando nos aproximamos de processos aparentemente não direcionados à utopia, que se inscrevem em esquemas programáticos e repetitivos, lançamo-nos numa "negação da intencionalidade desejante" (Pereira, 2004) de se fazer cumprir, de forma absoluta e concreta, um projeto serial: o que nos leva a invocar uma abertura dialógica, não predita, entre a intenção projetual e os elementos provenientes da sua concretização. No seio de esquemas seriais, que se atestam a partir da repetição formal de um *modus operandi* regular e conciso, ponderamos se o carácter vivencial de um projeto surge plasmado nas diferenças circunstanciais que se vão denotando, ao longo da sua implementação, de unidade em unidade.

## 2. O Projeto de Arte enquanto proposta autoral: entre o desejo de antever e uma im-possibilidade do acontecimento

> *Samuel Beckett (…) afirmou, um dia, que sabemos que Deus não existe, mas que devemos continuar a proceder como se existisse. Parafraseando-o, dir-se-ia então que, hoje, também sabemos que a arte não existe, mas que temos de continuar a proceder como se existisse.* (Almeida, 2018: 403)

### 2.1. Vida-no-projeto

Abrindo o seu ensaio, "A solidão do projeto" (2007), com uma aproximação à necessidade aparente do contemporâneo na formulação de projetos, Boris Groys (n.1947) acaba por atestar que "a arte já não é entendida como a produção de obras de arte; mas

sim como a documentação da vida-no-projeto" (2007: 145). Pela nomenclatura "projeto", o autor refere-se diretamente a um conjunto de descrições e prescrições que antecipam, meticulosamente, a realização de um processo construtivo desde o seu início ao seu fim. Ao invocar a expressão "vida-no-projeto", Boris Groys anuncia uma substituição, pelo contexto contemporâneo, do carácter do objeto artístico nos seus modos de apresentação. Para o autor, a obra de arte – como um elemento físico, tangível e objetual – dá lugar a uma exposição sucessiva de atos elencados que, no meio de um discurso processual, se apresentam como elementos e propostas que documentam a experiência vivencial do seu autor. A arte já não se manifesta, assim, "como um objecto outro, novo, destinado à contemplação (…), mas sim como outra conjuntura temporal heterogénea do projecto de arte, que como tal é documentado" (Groys, 2007: 145) e registado nas mais múltiplas e variadas formas objetuais. A esta definição poderíamos associar a de *projeto artístico* de Domingos Loureiro e Liliana Meira (2020), aproximando-a de uma dimensão identitária, constituída a partir de uma noção dialógica do Eu. Um "Eu" plurivalente que conduz o artista à definição e ponderação das especificidades que designam cada um dos seus projetos: conduzindo-o numa determinada direção.

Quando nos aproximamos do artista português Ângelo Ferreira de Sousa (n.1975), a proposição "documentação da vida-no-projeto" parece elevar-se como estratégia que permite implementar, registar e fixar as suas demais propostas artísticas. Como uma personagem que planifica, promove e executa ações, Ângelo Ferreira de Sousa transporta-as, depois, para o *Espaço Expositivo* através do vídeo, da fotografia ou de elementos subsequentes da intervenção. O artista envolve-se com o processo de criação artística a partir da efetivação e do registo de uma ação, enquanto vivência e experiência que se inscreve num determinado lugar e tempo, sob um determinado propósito. De certa forma, "(…) tenho reparado que as obras de arte que me agradam são aquelas onde se pode ver o tempo em que foram feitas" (Sousa, s.d). Cada um dos seus projetos remete, assim, para o tempo da sua concepção e execução, sendo potencializados a partir de acontecimentos que marcam, fortemente, a vida comunitária envolvente, sejam eles de carácter político, económico, social ou cultural.

O projeto *Brûle!* (Porto, 2005), por exemplo, vinculou-se aos incidentes que ocorreram, em 2005, com carros em chamas, nos arredores das principais cidades francesas (Sousa, s.d). Do mesmo modo, a partir das problemáticas associadas à

imigração, o artista apresenta a performance *Comodidade Europeia* (Mérida, 2005 [fig.1]), no parlamento Regional de Mérida: uma ação durante a qual se jogou o jogo da 'cadeira musical'[4], a partir do som ao vivo de Josian e Juan, dois artistas de rua romenos contratados para o efeito (Sousa, s.d).




**Fig. 1:** Ângelo Ferreira de Sousa, projeto *Comodidade Europeia*, vídeo 14'37, Mérida, Espanha 2005. Fonte: https://www.angeloferreiradesousa .net/projects/comodidade-europeia/comodidade-europeia-pt.html Acesso: 10 out. 2020

O registo de cada uma das suas intervenções provém, por conseguinte, tanto do decorrer casual da ação, como dos meios de captação que Ângelo Ferreira de Sousa tem à sua disposição num dado momento. Tome-se, por exemplo, o registo videográfico da proposta *Comodidade Europeia*, consequente das câmaras de segurança instaladas no próprio edifício. Ou, da ação *Hommage à Hans Haacke* [(Porto, 2005) fig. 2] registada por meio de uma câmara oculta, uma vez que a ação incidia no desvio de uma monografia, dedicada a Hans Haacke (editora Phaidon), do curso geral de uma loja multinacional de venda e distribuição comercial de livros (Sousa, s.d). Assim sendo, apesar de cada projeto, em Ângelo Ferreira de Sousa, assentar numa especulação sobre o que pode vir a acontecer, cada ação sobrevive essencialmente pela experiência que é captada *in*

[4] Em conversa com o artista, o mesmo refere que a performance da "cadeira musical + músicos de rua estrangeiros" já tinha sido realizada em Barcelona (2002), no Centre Can Felipa. No entanto, o artista, a convite para participar nas "Primeras Jornadas de Poesía Experimental Hispano-Portuguesa", volta a promover a realização da performance, desta vez no Parlamento Regional de Mérida, espaço que em conjunto com o Museu Vostell de Malpartida de Cáceres recebia nesse ano as jornadas. De referir que Ângelo de Sousa vive e trabalha entre as cidades de Paris, Barcelona e Porto: sendo os seus projetos também fruto das relações que cria com o meio.

*momento*. Cada proposta artística parece lançar-se no espaço de uma possibilidade impossível do acontecimento (Derrida, 2012), que se estabelece entre aquilo que o artista define como linha condutora da ação e aquilo que efetivamente ocorre no espaço vivencial, de forma inesperada, fortuita e imprevisível. Este parece ser o motor que interessa a Ângelo Ferreira de Sousa: uma vida não predita e uma especulação que acaba por se materializar no decurso imprevisível tanto da ação como do seu registo documental.




**Fig. 2:** Ângelo Ferreira de Sousa, projeto *Hommage à Hans Haacke*, vídeo 4'13, Porto, Portugal, 2005. Fonte: https://www.angeloferreiradesousa.net/projects/hommage/hommage-pt.html Acesso: 10 out. 2020

No entanto, o *projeto*, enquanto processo metodológico, parece nem sempre compreender este dinamismo experimental e vivencial, que abraça as divergências da vida como parte enriquecedora da ação. Nas palavras de Ângelo Ferreira de Sousa, há artistas que numa relação com o *fazer* se aproximam de uma espécie de "Sísifos do pincel que raras vezes saem do que já se sabe que vai sair" (Sousa in Pérez, 2007: 18). Dito isto, o *projeto* parece, também ele, enquanto estrutura que determina, impulsionar e prescrever no espaço da criação artística um *modus operandi* programático, obstinado e, até mesmo, repetitivo, por parte do seu autor.

## 2.2. O desejo de antever

Os processos de prescrição e programação, utilizados por alguns artistas como um *modus operandi* projetual, parecem compreender um certo desejo de antever um resultado exato e concreto. Orientando procedimentos de natureza protocolar, num percurso cujo destino é identificado, estes processos indiciam um controlo no modo de *fazer*, de que são

exemplo as obras do artista português Fernando Calhau (1948-2002). Segundo Delfim Sardo (n.1962), Calhau projetava *à priori* as suas obras numa folha A4 para depois as executar rigorosamente num outro suporte.

> *Grande parte das suas decisões eram tomadas sobre o projecto, e a execução era um mero cumprimento do plano, que fazia com esforço, no desempenho de cada tarefa em que se proponha a ser exacto e rigoroso. Repare-se que esta metodologia de realização se apoiava (...) num saber de execução absolutamente precioso, por vezes quase obsessivo* (Sardo, 2017: 71-72)

Cada processo de execução era, assim, tomado por Fernando Calhau como um sistema cirúrgico acuradamente operativo. As telas eram preparadas com sucessivas camadas de gesso acrílico, de modo a anular qualquer sinal da sua trama, e os desenhos de maiores dimensões eram "mascarados a ponto de não haver nenhuma marca nas folhas de carvão, que usava com uma massividade brutal" (Sardo, 2017: 72). Cada etapa processual era perseguida exaustivamente, no intuito de tornar cada projeção uma realidade objetual no espaço da sua atividade artística. Por conseguinte, o apreço, que poderia vir a sentir por cada um dos seus trabalhos, assentava no sucesso formal que, enquanto autor, ele especulava para cada unidade em particular. De modo inverso, um sincero desprezo era direcionado às peças que, "independentemente da sua validade enquanto possibilidade conceptual ou formal, não lhe ofereciam uma precisão construtiva que reconhecesse como válida" (Sardo, 2017: 72). Sob esta aceção, Fernando Calhau parece, assim, ter colocado a sua experimentação artística ao dispor de um conjunto de programas laborais, antecipadamente, delineados e preditos por si. No entanto, nas palavras de Jacques Derrida "o acontecimento é o que pode ser dito, mas nunca predito. Um acontecimento predito não é um acontecimento" (2012: 242), não é uma experiência enquanto ato que interfere no decurso geral da vida. Sendo assim, em que dimensão se coloca a "vida-no-projecto" no espaço artístico de Fernando Calhau? Quão longe estará a possibilidade de atestar um carácter vivencial e imprevisível no espaço das suas propostas artísticas, quando as mesmas se vinculam e atestam a partir de um processo escrupulosamente premeditado? Estarão as suas pinturas associadas meramente a um processo operativo?

## 2.3. A (im)possibilidade de um acontecimento

A data 4 de janeiro de 1966 marca a primeira pintura realizada por On Kawara (1932-2014) no seio da sua série *Today*, uma proposta autoral que o iria a acompanhar no decorrer subsequente de toda a sua vida, tendo a última pintura sido realizada, antes da sua morte, a 12 de janeiro de 2013 (Weiss in Guggenheim Museum, 2015). Similarmente a Fernando Calhau, On Kawara, alicerçado a um compromisso autoral, vai perseguir e executar o mesmo processo operativo, preciso e concreto, ao longo de 47 anos. A contar desde 1966, cada unidade pictórica, inscrita no seio da sua série *Today*, passa a albergar apenas e só, sob um fundo monocromático, a data correspondente ao dia da sua realização. Caso a intenção projetual não se desse por concluída no decorrer desse mesmo dia, o fim último de uma pintura inacabada, seria não mais que a sua própria destruição. Este *modus operandi* restrito e conciso vai providenciar, por conseguinte, uma comparação entre elementos e unidades análogas, no espaço intrínseco do programa pictórico de On Kawara. Ao ter definido que cada data, registada a branco, poderia perfilar um fundo vermelho, azul ou cinza – sendo este formulando, através de um processo de misturas de cores *à priori* –, On Kawara suscita uma variação entre elementos, apesar de constante, circunstancial. Do mesmo modo, ao determinar que cada tela poderia tomar uma de oito dimensões possíveis (Weiss in Guggenheim Museum, 2015) e que cada data deveria adotar a nomenclatura e o registo linguístico do país em que se encontrava alojado, no momento de cada realização, On Kawara consente um conjunto de possibilidades indetermináveis, senão no espaço da sua comprovação efetiva. "De forma esquemática e inexpressiva, a obra começa a incluir e a ficar marcada pelas contingências de uma vida"

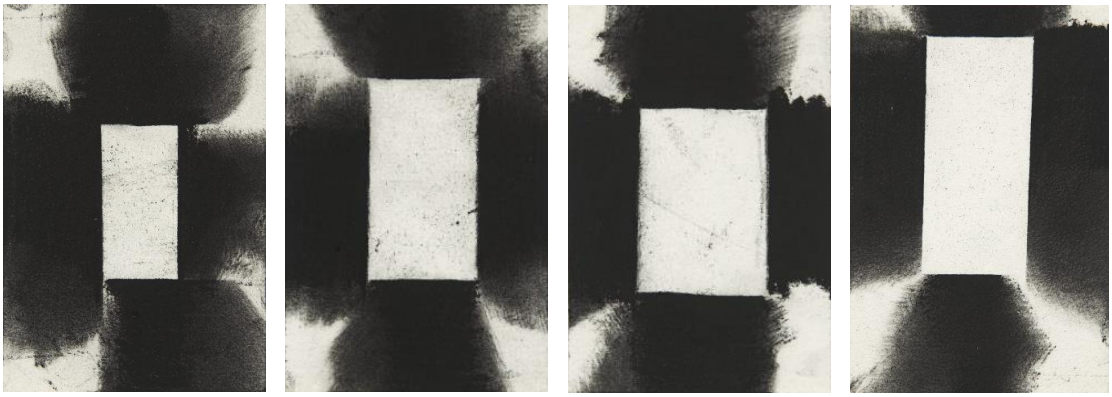


**Fig. 3:** Desenhos realizados a carvão por Fernando Calhau em 1992; *S/Título #349* (15,4x10,3cm), *S/Título #350* (15,3x10,5), *S/Título #353* (15,3x10,5cm) e *S/Título #399* (15,5x10,3) apresentados respetivamente da esquerda para direita. Fonte: https://gulbenkian.pt/museu/artist/fernando-calhau/ Acesso em: 10 out. 2020

(Batchelor, 2006: 138), graças às pequenas divergências que se vão atestando, de unidade em unidade, no espaço objetual. Cada pintura afirma-se, assim, num interior da série *Today*, como um caso *per se*, que inesperadamente corporiza e acolhe uma eventualidade, dentro de um esquema serial de ligeiras e infindáveis oscilações formais. Ora, também Fernando Calhau se envolveu com a serialidade, como meio de assegurar o decorrer da sua própria atividade artística. Tenha-se, por exemplo, os seus desenhos a carvão (fig. 3), as suas pinturas, vídeos ou as suas múltiplas séries fotográficas.

Desde os anos 1970 (se não antes), Fernando Calhau começou a abraçar um conjunto de procedimentos artísticos assentes "no valor acrescentado da repetição" (Sardo, 2017: 73). Pela sua série de pinturas verdes (fig. 4), realizadas entre 1972 e 1975, o artista esperava pontualmente, através de um conjunto restrito de indicações processuais, esgotar todas as possibilidades de variação do seu esquema serial. Assim, cada objeto pictórico, que surgisse no espaço da sua concretização efetiva, impulsionaria consequentemente "um sentido acrescentado ao anterior e, hipoteticamente, ao posterior" (Sardo, 2017: 73). A identidade deixaria de ser só a do elemento, passando a abrigar, simultaneamente, "uma relação entre elementos distintos ou (…) uma relação entre relações" (Deleuze, 2000, p.432), potenciando uma abertura dialógica para lá da estrutura projetada. Posto isto, o carácter vivencial, nas obras de Fernando Calhau, parece inscrever-se no espaço da repetição pela diferença circunstancial entre elementos.



**Fig. 4:** Vista da exposição *Work in Progress* (Lisboa, 2001) de Fernando Calhau. Fonte: SARDO, Delfim. *O Exercício Experimental da Liberdade: Sobrevivência, Protocolo e Suspensão da Descrença: Medium e Transcendentais da Arte Contemporânea*. Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea, Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012. Disponível em: https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/29784. Acesso em: 11 out. 2020.

Noutros termos, o artista abraça a repetição como um *modus operandi* antecipadamente projetado e premeditado, mas que consente similarmente uma diferença impercetível, até ao momento da sua realização prolongada no tempo. A analogia é, assim, a *matéria lógica* que atribui um *sentido distributivo*, a um projeto serial, mas somente em relação a uma identidade pensada (Deleuze, 2000: 432). A uma identidade projetada *à priori*.

### 2.4. O desejo utópico

Posto isto, parece-nos que o envolvimento com esquemas regulares, repetitivos e concretos assenta nesta expectativa dicotómica, que abraça o projeto de arte não só como realidade que prevê e que especula, mas como estratégia que potencia um conjunto de acontecimentos e relações não preditas e, em si, im-possíveis. Dito de outro modo, parece-nos que a vinculação a um esquema operacional constante, assenta num *desejo* de abordar o projeto de arte, enquanto realidade que se distende para lá da sua projeção e, consequente, documentação. De referir, que o projeto *Éden*, de Hélio Oiticica (1937-1980), parece ter sido concebido sob este desejo incessante, pois apresentou-se no espaço da Whitechapel Gallery, em Londres (1969), como algo "a ser concretizado" para lá da sua concretização efetiva (Sperling, 2015: 18). De certo modo, *Éden* foi projetado e definido sob a expectativa de se apresentar ao público como um advento aberto à participação e ao surgimento de outras proposições no "espaço-tempo presente" da sua fisicalidade. Nas palavras de Sperling, "os espaços de circulação (…) apresentam-se simultaneamente como possibilidades de apropriação livre do *Éden* e como prelúdio da experiência das proposições" (2015: 22). Ora, Fernando José Pereira (n.1961), tentando invocar uma reconceptualização da noção de utopia, despida de toda a carga negativa que lhe foi sendo encrostada no decorrer da história, reposiciona-a no "campo das possibilidades em aberto pelo desejo" (Pereira, 2004). Assim, em termos de mudança, o *desejo utópico* passa pela acessão de uma diferença circunstancial, que "logo se transforma, novamente, por afirmação separatista em outra identidade" (Pereira, 2004), em outro acontecimento, para lá da inscrição projetual. O *desejo utópico* não se afirma, assim, como mote para a construção tangível do projeto de arte, mas antes como elemento que potencia pequenas divergências e reposicionamentos, a partir de uma "negação da

intencionalidade desejante"[5] (Pereira, 2004): dar o projeto por concluído. Falemos, então, aqui de uma dimensão im-possível do projeto de arte. De uma dimensão "que não é somente impossível, que não é somente o contrário do possível, [mas] que é também a condição ou a chance do possível" (Derrida, 2012: 244). De certa forma, o projeto de arte atesta-se nas entrelinhas da sua im-possibilidade tanto por aquilo que materializa, como por aquilo que deixa em aberto. Revisitando Fernando Calhau, parece-nos que a determinado momento o artista reconhece esta ambivalência no espaço das suas demais propostas artísticas, não fosse ele dá-las por terminadas antes de atingir verdadeiramente o seu fim. Segundo Delfim Sardo (2017), Calhau, sob o receio de se tornar meramente formalista, não chegava efetivamente a concluir os seus projetos seriais. O final não chegava a ter lugar senão no espaço da sua possibilidade acrescida, ou seja, no espaço de uma hipotética e plausível continuação, que a determinado momento era abandonada pelo artista. Mas esse abandono, parece ser o que, de certa forma, certifica um lugar de recetividade, para lá do que se inscreve no plano projetual. É uma im-possibilidade em aberto, que permite manter a intenção desejante de se poder certificar o que não é certificável.

A proposta fotográfica *S/Título #86 (de um ponto ao infinito)* (fig. 5) parece inscrever-se nesta dimensão. Constituída por oito fotografias a preto e branco, de um pormenor vegetativo, esta série comporta um conjunto de possibilidades intermédias que são deixadas ao sabor imaginativo de quem as interpela. A escolha serial de Fernando Calhau é uma possibilidade entre tantas, formulada ao sabor das contingências da realidade fotografada. Parece-nos, assim, "que as repetições saídas de uma linha de montagem têm condições para revelar uma vida" (Batchelor, 2006: 138), que se inscreve entre a idealização projetual e a im-possibilidade do acontecimento. Este é, no nosso entender, o carácter utópico que se deve inscrever e preservar no espaço da criação



**Fig. 5:** Fernando Calhau, *S/Título #86 (de um ponto ao infinito)*, papel fotográfico, 27x362cm, 1976. Fonte: https://gulbenkian.pt/museu/works cam/stitulo-86-de-um-ponto-ao-infinito-151890/ Acesso em: 11 out. 2020

[5] Quando aqui nos referimos à necessidade de uma "negação da intencionalidade desejante", aproximamo-nos essencialmente de um desejo obstinado que pode levar o seu autor a perseguir exaustivamente um projeto até ao seu fim último, ou seja até a um estágio que considere como absoluto.

artística. Um espaço que não certifique a aceção de respostas e resultados concretos, mas que convoque uma abertura relacional entre a realidade sensível e um conjunto de possibilidades impossíveis, convocadas senão ao nível do desejo e da especulação.

## 3. Considerações Finais

O confronto com alguns dos projetos de Ângelo Ferreira de Sousa permitiu-nos abordar a realização projetual por meio de um carácter vivencial, que abraça o envolvimento social e comunitário do artista, num determinado momento, como parte integrante da sua atividade. Inversamente, ao dirigirem-se a questões formais e programáticas de execução, Fernando Calhau e On Kawara promovem uma vida que se atesta no próprio projeto, pela sua implementação repetitiva. Pelas suas propostas, Fernando Calhau e On Kawara fazem do espaço individual e privado, o seu local de trabalho e registo. No entanto, as intenções, os interesses e o Eu dialógico, de cada um deles, incita-os certamente a um envolvimento intrínseco para com aquilo que especulam, num determinado momento, para a sua prática artística. O desejo utópico de abraçar a sua atividade, a partir de determinados conceitos, conduz cada um deles a propostas distintas e, por conseguinte, imprevisíveis no espaço da sua concretização: seja pelo confronto social, seja pelo modo como pequenos desfasamentos formais invocam uma relação para com o decorrer de um programa projetual, através de uma sucessão de atos elencados em que um afeta a dinâmica do outro, e assim por diante.

No fundo, cada proposta no seio da criação artística, sendo mais ou menos projetada para assumir um lugar exato num presente-futuro, dirige-se a um encontro divergente que apenas se verifica no espaço da sua im-possibilidade. Por mais que o processo operativo, se vincule a regras, esquemas e etapas laborais restritas, imparciais e constantes, um projeto de arte abraça e comporta uma dimensão vivencial, que viaja entre as intenções do seu autor e as expectativas de quem o confronta num determinado momento. De referir, que nós planificamos e programamos muito, mas "devo dizer sobre isso que, finalmente, o que se passa aqui, na medida em que seja imprevisível (…) é que haverá tido acontecimento" (Derrida, 2012: 246). Talvez, seja esta ambivalência que torna um projeto restritivo e repetitivo tão intrigante, uma vez que as pequenas fissuras que ele promove, para lá do que é predito, apenas ocorrem quando todas as etapas, definidas *à priori*, são levadas a cabo com a maior exatidão e regularidade possível. Posto

isto, temos em acreditar que o projeto de arte sobrevive, independentemente da sua estrutura normativa, pela sua capacidade intermédia de promover um diálogo extrínseco entre aquilo que projeta e as analogias que convoca num dado momento.

Ainda assim, outras questões se levantam no espaço deste entendimento. Como estratégia que se inscreve no espaço da criação artística, parece-nos pertinente vir a abordar o "projeto", enquanto elemento, também ele, *per se* que comporta diferentes possibilidades futuras, aquando o processo da sua fixação. Nas palavras de Jacques Derrida, um dizer do acontecimento é também, na sua dimensão, um dizer que faz acontecimento, que influencia e predetermina as opções idiossincráticas de um autor e o modo como uma dada conjuntura é percecionada.

**Bibliografia**

ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Arte e Infinitude: o Contemporâneo entre a Arkhé e o Tecnológico*. Lisboa: Serralves/Relógio D'Água Editores, 2018.

BATCHELOR, David. Na cama com a monocromia. In: SARDO, Delfim (Ed.). *Pintura Redux: desenvolvimentos na última década.* Público e Fundação de Serralves. [s.l.: s.n.], 2006, p. 132–141. (Coleção de Arte Contemporânea, Público Serralves, 7).

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

DERRIDA, Jacques. Uma Certa Possibilidade Impossível de Dizer o Acontecimento. *Revista Cerrados*, n. 21, p. 230–251, 2012. Disponível em: < https://periodicos.unb.br/index.php/ %20cerrados/article/view/26148>. Acesso em: 13 nov. 2019.

GORYS, Boris. A Solidão do Projecto. In: PÉREZ, Miguel von Hafe (Org.). *Propostas da Arte Portuguesa Posição: 2007*. Público e Fundação de Serralves. [s.l.: s.n.], 2007, p. 142–146. (Coleção de Arte Contemporânea, Público Serralves, 9).

GUGGENHEIM MUSEUM. *On Kawara: Date Paintings*. [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wXjiWD7j0fM&t=91s>. Acesso em: 2 out. 2020.

LOUREIRO, Domingos. Projeto artístico e identidade pessoal. In: FERREIRA, António Quadros (Ed.). *Pensar o Fazer da Pintura - 31 teses dobre investigar e criar em pintura.* Porto: Afrontamento/i2ADS, 2017, p. 128–137.

LOUREIRO, Domingos; MEIRA, Liliana. Projeto Artístico e Identidade: o território de origem e o desenvolvimento autoral no percurso de Luís Fortunato Lima. In: *De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: Atas do XI Congresso Internacional CSO*. Lisboa: [s.n.], 2020, p. 342–352.

PEREIRA, Fernando José. Arte e utopia: A condição im-possível do exílio. *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n. 2, 2004. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/ uploads/ficheiros/artigo10571.pdf>. Acesso em: 13 set. 2020.

PÉREZ, Miguel von Hafe. *Propostas da Arte Portuguesa Posição: 2007*. Público e Fundação de Serralves. [s.l.: s.n.], 2007. (Coleção de Arte Contemporânea, Público Serralves, 9).

SARDO, Delfim. *O Exercício Experimental da Liberdade*. 1.ª Edição. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

SOUSA, Ângelo Ferreira de. *ângelo ferreira de sousa*. Disponível em: <https://www.angelo ferreiradesousa.net/projects/projects-pt.html>. Acesso em: 27 set. 2020.

SPERLING, David. Corpo + Arte = Arquitetura. Proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. *Concinnitas*, v. 1, p. 18-35, 2015. Disponível em: < https://www.researchgate.net/ publication/287204903>. Acesso em: 14 set. 2020.

# INTERAÇÕES DIALÓGICAS

## NO PROCESSO ARTÍSTICO DE CLÁUDIA AMANDI: O EU E OS EU-OUTROS

# Interações Dialógicas no Processo Artístico de Cláudia Amandi: o Eu e os Eus-Outros

## Dialogic Interactions in the Artistic Process of Cláudia Amandi: The Self and its I-Positions

Daniela F. Pinheiro[1]
Teresa Almeida[2]
Domingos Loureiro[3]

**Resumo**

Este artigo procura abordar o movimento ambivalente e imprevisível que muitas das vezes dá conta da atividade artística e do processo criativo de um autor. Aproximamo-nos, por isso, da atividade artística de Cláudia Amandi e dos seus processos operativos, que induzem uma regularidade formal e sistemática, para explorar e analisar em que termos ocorrem pequenos desfasamentos e alteridades, no espaço de uma inscrição repetitiva. Numa aproximação à *teoria do self dialógico* e ao discurso polifónico de Bakhtin, analisamos o processo da criação artística a partir de um movimento oscilante entre a implementação reiterada e concreta de um conjunto de indicações processuais e a abertura dialógica que se fomenta pela imprevisibilidade circunstancial do acontecimento.

**Palavras-chave:** repetição; desenho; processo artístico; ideia; dialogismo.

[1] Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes. Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Av. Rodrigues de Freitas 265, 4049–021 Porto, Portugal. Unidade de Investigação, Vidro e Cerâmica para as Artes, VICARTE, FCT/UNL. Campus da Caparica 2829-516 Caparica, Portugal. Doutoranda em Artes Plásticas e Bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/144944/2019). E-mail: pinheiro.daniela@hotmail.com
[2] Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. Membro colaborador do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade I2ADS. Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049–021 Porto, Portugal. Membro integrado da Unidade de Investigação, Vidro e Cerâmica para as Artes, VICARTE, FCT/UNL. Campus da Caparica 2829-516 Caparica, Portugal. Coorientadora da investigação. E-mail: talmeida@fba.up.pt
[3] Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade I2ADS. Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049–021 Porto, Portugal. Orientador da Investigação. E-mail: dloureiro@fba.up.pt

Artigo Publicado em 2021 na Revista *ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras*, 12(34), 76–91.

**Abstract**

This article intends to approach the ambivalent and unpredictable movement that often accounts for the artistic activity, as well as the creative process of an author. Therefore, Cláudia Amandi's artistic activity will be approached within her operative processes that explain a formal and systematic regularity, to explore and analyze in which terms small derivations and alterities occur, regarding the space of a repetitive inscription. In an approximation to the *self-dialogic theory* and to the polyphonic discourse of Bakhtin, the process of artistic creation will be analyzed. Through an oscillating movement between the reiterated and concrete implementation of a set of procedural indications and the dialogical openness which fosters itself across the circumstantial unpredictability of the event.

**Keywords:** repetition; drawing; artistic process; idea; dialogism.

## Introdução

Perante as exigências criativas e imagéticas que regem o contexto contemporâneo, interrogamo-nos sobre a necessidade intrínseca que leva um artista a fazer uso de estratégias repetitivas, persistentes e regulares a fim de impulsionar, no seio da sua atividade, percursos deveras distintos, singulares e, de certo modo, imprevisíveis. Lançamo-nos, por isso, no processo artístico de Cláudia Amandi (n.1968), a partir de uma aproximação ao carácter flutuante e transitório das ideias e às ambivalências autorais que ressaltam no decorrer da sua atividade criativa, através de um discurso polifónico do *self* (Bakhtin, 2013; Hermans, 2001).

Natural do Porto e com formação em Escultura (1993), pela Escola Superior de Belas Artes do Porto, Cláudia Amandi vira-se, por volta de 2006, para o campo operativo do desenho a fim de explorar a repetição como princípio do processo criativo, através da inscrição sucessiva de um signo ou de um gesto, aparentemente padronizado e inócuo, sobre múltiplas folhas de papel. Apesar do desenho, ter integrado desde cedo o seu processo de trabalho, como meio para esboçar e registar as suas demais ideias para o espaço tridimensional, este movimento repetitivo leva-nos a abordar a sua prática artística a partir de dois posicionamentos interpessoais aparentemente divergentes. Consideramos, por isso, que a artista se movimenta, no espaço da sua criação artística, entre um "Eu que explora e procura", no intuito de reordenar e definir um percurso operativo, e um "Eu perseverante e atento" que implementa e desenvolve o registo em causa. Assim, numa primeira análise reflexiva, sobre a sua obra "Desenhos Vazios", acabamos por considerar que, enquanto função operativa e metodológica, a repetição revela uma dinâmica diferencial e plurivalente, que conduz – numa análise comparativa entre elementos – à perceção de pequenos desfasamentos formais que vão reconduzindo a artista num decurso criativo, de certo

modo, imprevisível. Entre avanços e recuos, certezas e ambiguidades, compromissos e desfasamentos, próprios do desenvolvimento processual, Cláudia Amandi vai reestruturando e confirmando paulatinamente cada uma das suas propostas artísticas ao longo do *fazer*, num compromisso atento, simultaneamente, focalizado e *aberto* (Kastrup, 2016). No decorrer deste processo, as suas demais experiências, estratégias e indicações processuais vão-se afetando e condicionando mutuamente numa rede exponencial de relações, que se vai personificando no espaço concreto da sua *Parede de Trabalho*. A partir de uma aproximação ao discurso polifónico de Bakhtin (1895-1975) e à *Teoria do Self Dialógico* (Hermans, 2001), abordamos, consequentemente, a sua *Parede de Trabalho* como um espaço de pesquisa e deambulação que acompanha e explana um enredo polifónico entre as diferentes *I-Positions* que a artista possa ir tomando no decurso laboratorial das suas ideias e das suas propostas artísticas. Procuramos, essencialmente, nesta abordagem a Cláudia Amandi, analisar e realçar a dimensão do *self dialógico* que abraça o processo de criação artística de um autor, não só aquando da formulação de ideias, mas também nos percursos mais incertos e ambivalentes que uma ação aparentemente programática, regular e repetitiva possa ir promovendo no decurso de uma atividade artística autoral.

## 1. Entre a regra e a exceção: a repetição enquanto ação *im-previsível*[4]

Perante a necessidade de se voltar a comprometer com o ato de criar em Arte, Cláudia Amandi vira-se, em 2006, para a realização de um conjunto modelar de pequenos e rápidos desenhos a tinta-da-china, intitulados "Desenhos Vazios". Como o próprio título indica cada um destes desenhos apresentava um carácter inócuo[5] que apenas pretendia responder à necessidade intrínseca, que urgia, em se ocupar durante um preciso e determinado período de tempo à execução de uma proposta artística autoral. Num tempo que lhe parecia escapar entre os afazeres e os compromissos sociais e familiares, Cláudia Amandi abraça o *fazer* destes desenhos como uma obrigação autoimposta, de si para si, de modo a preservar o engajamento com a prática artística que ansiava, de todo, não perder.

> *(…) não conseguia ter tempo para trabalhar dentro do desenho, ou de outra área. E, aquilo, estava a fazer-me muita confusão porque parecia*

[4] A utilização do hífen advém de uma aproximação a Jacques Derrida, nomeadamente a uma palestra proferida em 1997, durante a qual o autor apresentou o acontecimento como uma vivência que nos chega como impossível e inimaginável (Derrida, 2012). De acordo com autor, um acontecimento é um *porvir* que, como tal, apenas se verifica no espaço da sua imprevisibilidade. Derrida afirma, por isso, que "é preciso falar (…) do acontecimento im-possível. Um im-possível que não é somente o contrário do possível, que é também a condição ou a chance do possível" (2012, p. 244). É neste sentido que nos propomos a analisar o processo artístico de Cláudia Amandi, assente em estratégias repetitivas e inscrições sistemáticas, que nem tão pouco menosprezam esta condição imprevisível do acontecimento. Abraçam-na, antes, num movimento rítmico entre analogias e alteridades circunstanciais.

[5] Este posicionamento foi-nos apresentado por Cláudia Amandi numa conversa particular realizada a 6 de janeiro de 2021 e registada, via áudio.

> *que todas as outras coisas tomavam conta do meu tempo (…) e, então, nessa altura, eu comecei a fazer uns desenhos (…) que me obrigava a fazer mecanicamente, um desenho por dia, durante poucos minutos* (Amandi, 2021, 3:25-4:00).

Num diálogo intrínseco entre os condicionamentos externos e as suas intenções enquanto autora, Cláudia Amandi passou a dedicar cerca de vinte minutos diários ao ato de desenhar, inscrevendo de forma automática e mecânica pequenas marcas verticais no espaço circunscrito de uma folha de papel. Com um único marcador de um negro opaco e sintético, a artista ia registando, durante esse curto espaço-tempo, de forma consecutiva e aleatória vários traços verticais, até os mesmos se dissolverem numa nuvem condensada e dispersa de sinestesias visuais (fig. 1).

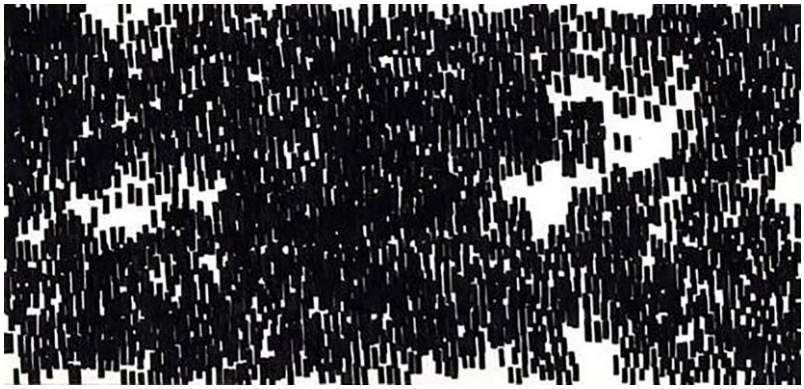


**Fig. 2:** Cláudia Amandi, *Desenhos Vazios* (1/80), 2006. Tinta da china sobre papel. Fonte: https://claudiaamandi.weebly.com

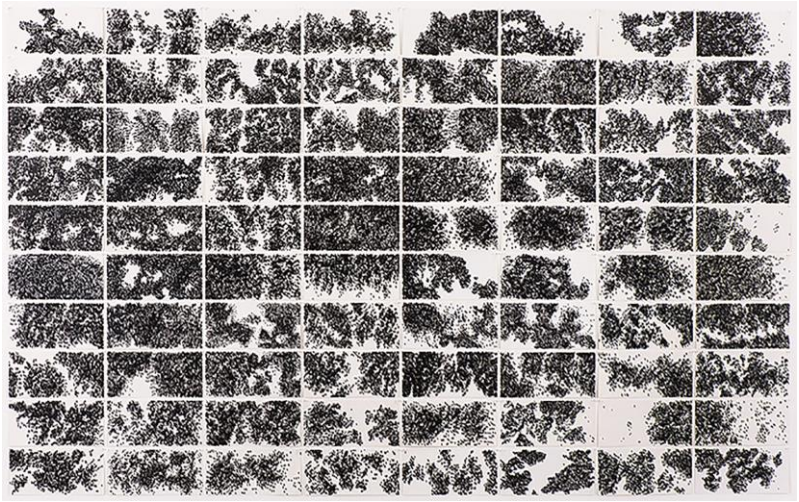


**Fig. 1:** Cláudia Amandi, *Desenhos Vazios*, 2016. Tinta da china sobre papel. 80 (28 x 30 cm). Fonte: https://claudiaamandi.weebly.com

Cada desenho apresentava-se assim como uma resposta plausível, no seio da sua tarefa objetiva e pragmática que se reiterava de dia para dia, sob uma nova folha de papel. Eram desenhos vazios, na sua constituição singular, porque apenas pretendiam assegurar esse compromisso diário com

o ato da criação artística. No entanto, a expectativa depositada na realização de cada possibilidade caminhava para lá do simples *fazer* objetivo. Enquanto unidade modelar, esperava-se que cada desenho conduzisse a um discurso e a um movimento que, ao ser agregado aos seus semelhantes, extrapolasse a simples condição operativa da sua realização.

> *(…) a ideia seria que, eventualmente, quando os agregasse todos, esse vazio que (…) cada um iria aparentemente ter – porque não pretendiam propriamente responder a nada, apenas a essa necessidade de desenhar, de fazer alguma coisa – no final (…) ir-me-iam surpreender pela proximidade que iriam ter uns com os outros* (Amandi, 2021, 5:02-5:27).

Neste espaço circunscrito do *fazer*, a artista esperava cruzar-se com um *porvir* (Derrida, 2006), com uma alteridade estrutural, que fomentasse um envolvimento com a forma para lá das regras e dos limites estabelecidos *a priori* para a tarefa mencionada. Tal como um viajante que se ocupava, todos os dias, durante vinte minutos, a caminhar sempre e somente pelas mesmas ruas – recuperando sempre o mesmo percurso objetivo, mas procurando registar diferentes dimensões da sua experiência –, também Cláudia Amandi procurava percorrer atentamente a sua proposta, na expectativa de reunir diferentes reverberações da trajetória formal que estava a construir. Numa atenção redobrada, parece-nos que a artista ia realizando o seu compromisso diário numa atitude de *deixar vir* (Kastrup, 2016): numa atitude aberta ao encontro e à afinidade com a imagem exponencial, que ia sendo alterada e contaminada, consecutivamente, pelas várias unidades em causa. Por outras palavras, parece-nos que Cláudia Amandi, numa atenção focalizada, dedicada ao cumprimento regular da sua tarefa repetitiva e programática, procurava viajar, dentro desse espaço circunscrito, pelas imediações e divergências, que essa mesma ação, a partir de pequenos deslocamentos, ia proporcionando (fig.2). Ora, de acordo com Virgínia Kastrup, uma concentração sem foco (aberta) alimenta uma atitude de deambulação e de encontro com a chegada imprevisível de uma ideia (2016) ou de um posicionamento no espaço da criação artística. Paralelamente, no âmbito da psicologia e da criatividade, Martindale propôs, em 1999, que a atenção envolvida em processos de criação não implica, isoladamente, uma condição ampla (aberta) ou uma disposição estreita (focalizada), mas antes uma flutuação constante entre ambos os estados de concentração (Carruthers, 2016).

A atenção de Cláudia Amandi deambulava assim, no espaço da sua proposta, entre um estado focalizado e aberto, onde a imagem modelar se ia construindo numa reiteração sucessiva e numa divagação ponderada, pelos territórios mais movediços da sua implementação diária. Neste movimento oscilante, Virgínia Kastrup (2016) chega a referir que o território da criação é composto tanto por um esforço efetivo, como por um encontro ocasional, impulsionado por uma recetividade aberta à imprevisibilidade do processo. Na realização operativa de "Desenhos

Vazios", esse encontro confirmou-se tanto por via da repetição gestual, como pela efetivação dos vários desenhos que, por afinidade, se iam agregando num movimento dialógico contínuo. O esquema dinâmico não se assumiu, assim, estanque e imóvel face ao processo de atualização "em imagens concretas" (Kastrup, 2016, p. 6). Acompanhou, antes, esse processo de forma irrevogável, alterando-se e reestruturando-se, através de uma interação consecutiva entre esquema e imagens (Kastrup, 2016). De igual forma, ao dirigir-se a "Sopro (Homenagem à série *Cenas do Dilúvio*, de Leonardo da Vinci)", Paulo Freire de Almeida refere que Cláudia Amandi realizou estes desenhos, a partir da repetição de um conjunto de gestos que se iam reeducando a si mesmos ao longo do processo de execução (Almeida, 2018). De acordo com o autor, após uma dada interrupção, cada conjunto de espirais, apenas e só, abraçava a sinergia do conjunto, depois de uma longa e reiterada implementação da estrutura gestual que, apesar de sistémica, apenas se atestava visualmente nos pequenos deslocamentos que o registo manual ia tomando (fig.3). Cada movimento ia, assim, contaminando o fluxo dinâmico do conjunto total (fig.4), num balanço onde nem mesmo o *fim* podia ser tido de antemão pelo programa operativo.

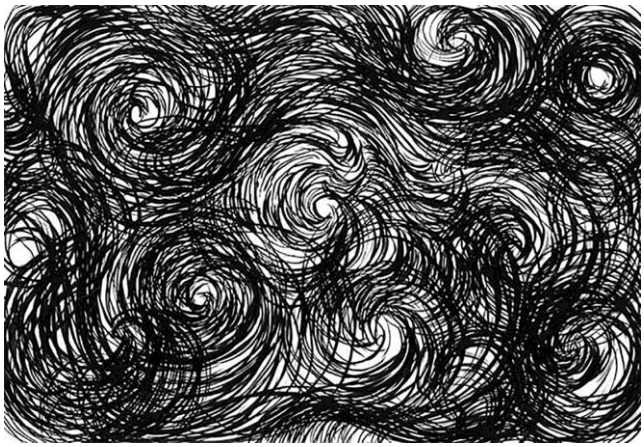


**Fig. 3:** Cláudia Amandi, *Sopro (Homenagem à série "Cenas do Dilúvio", de Leonardo da Vinci)* (1/12), 2017/2018. Tinta da china sobre papel. Fonte: https://claudiaamandi.weebly.com

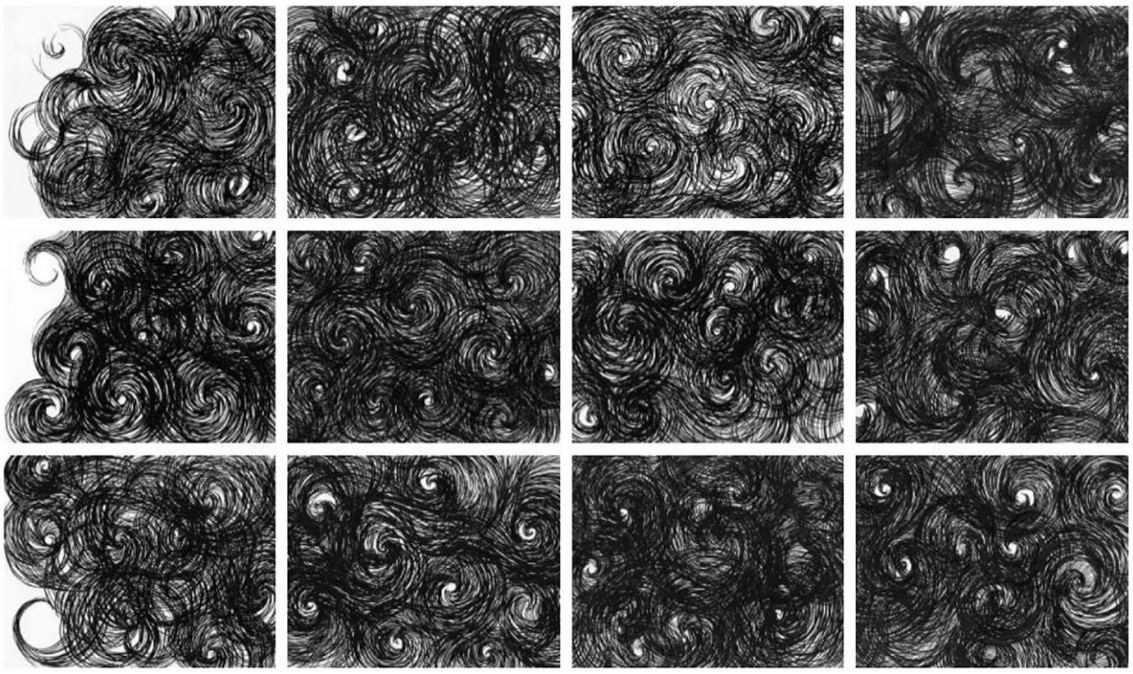


**Fig. 4:** Cláudia Amandi, *Sopro (Homenagem à série "Cenas do Dilúvio", de Leonardo da Vinci)*, 2017/2018. Tinta-da-china sobre papel. 12 (22 x 32 cm) Fonte: https://claudiaamandi.weebly.com

**2. Interações Dialógicas: entre o ato de ter uma ideia e a repetição de um gesto**

O envolvimento de Cláudia Amandi, com este tipo de estratégias processuais, passou a prescrever, gradualmente, a sua dinâmica artística, assente num sistema onde a definição *a priori* de um conjunto de regras operativas impulsiona as suas demais propostas modelares. No entanto, o seu fascínio por mecanismos regulares e pela implementação de gestos rítmicos, ponderados e sistemáticos fazia-se já adivinhar no processo construtivo de algumas das suas obras escultóricas, datadas antes de "Desenhos Vazios". Como, por exemplo, em "Quanto tempo dura o conforto da tua dor?" (2001): um conjunto de três marquesas de hospital, cobertas por uma manta contínua de milhares de agulhas espetadas cuidadosamente uma a uma; ou, em "Fortaleza" (2001): uma escultura cilíndrica próxima da estrutura de um castelo de cartas construída através de um processo de colagem paciente e controlado de múltiplas unidades, até sensivelmente dois metros de altura. Enfim, perante a dimensão destes trabalhos e a *necessidade* (Deleuze, 1999) de se aproximar, de forma mais imediata, do *fazer* artístico, as suas intenções e interesses formais redirecionaram-se, então, para o campo do desenho. Não, que o desenho não ocupasse já um lugar na sua prática artística, como ferramenta *a priori* para visualizar e registar as suas demais ideias ou suposições para o espaço tridimensional (fig. 5 e 6), mas não nesta dimensão, como matéria intrínseca e objeto de trabalho.

Ora, segundo Kastrup, após o confronto com uma dada ideia, aquele que cria vê-se obrigado a envolver-se ativamente com um conjunto de ferramentas, que lhe permitem transportar de forma eficaz e profícua, a sua idealização primária, até à realidade sensível (2016). Similarmente, Gilles Deleuze afirma que todas e quaisquer ideias já se encontram, à partida, assim como aquele que cria, vinculadas a um domínio ou a uma área de atuação (1999). Ter uma ideia

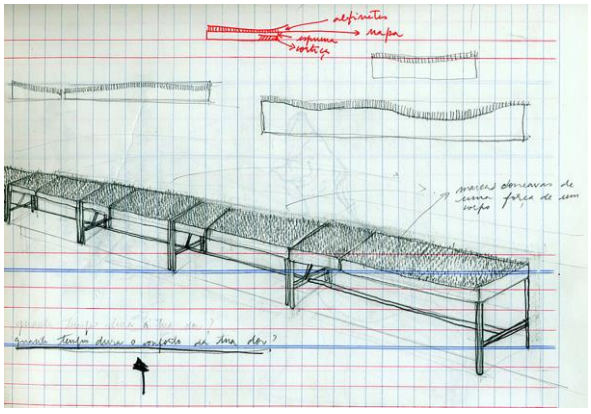


**Fig. 5:** Cláudia Amandi, *Estudo para "Quanto tempo dura o conforto da tua dor?"*, 2001. Fonte: https://claudiaamandi.weebly.com

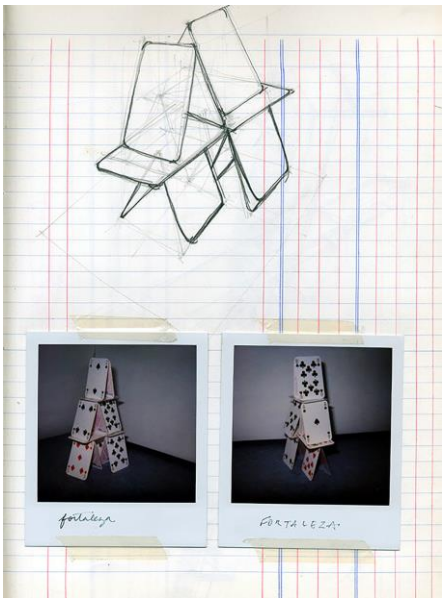


**Fig. 6:** Cláudia Amandi, *Estudos para "Fortaleza"*, 2001. Fonte: https://claudiaamandi.weebly.com

em cinema nem tão pouco será o mesmo que ter uma ideia em filosofia ou em artes plásticas e, de certa forma, o campo operativo onde se movimenta um artista instiga, por conseguinte, o seu interesse e entusiasmo por determinadas conceções. De igual forma, as suas motivações levam-no a ampliar, se necessário, o seu campo de trabalho, no intuito de adequar os seus conhecimentos, técnicos e teóricos, às suas intenções. Posto isto, criar algo novo – seja no campo filosófico, científico ou em arte – depende sempre de um processo, que não se esgota no simples ato de ter uma ideia (Kastrup, 2016), assim como uma mesma ideia não se mantém estática e imutável ao longo do processo de criação. Como analisamos em "Desenhos Vazios", a atividade artística desenvolve-se num movimento de vaivém, entre estados endógenos e exógenos (Kastrup, 2016), que se vai especificando numa interação dinâmica entre o *fazer*, a matéria a uso e as premissas do próprio autor. Consequentemente, as propostas de Cláudia Amandi, assentes num *modus operandi* conciso e regular, não se apresentam no decorrer do seu processo artístico como estratégias isoladas e circunscritas. Revelam-se, antes, propostas *abertas* que interagem e dialogam entre si, podendo de forma imprevisível e inesperada impulsionar outras experiências ou estratégias análogas, no espaço adiante da sua atividade artística. A proposta "Praga" (2014/2015), por exemplo, assumiu como ponto de partida o processo e o signo visual aplicado em "Desenhos Vazios", em 2006. Similarmente, a proposta "Todos" (fig.7) apresenta uma afinidade formal com as propostas "Afluentes" (2018) e "Grelhas" (2014/2015): ambas realizadas a tinta-da-china e a partir da utilização de um simples furador de papel.

Associamo-nos, por isso, a Hebeche (2010), quando refere – sustentado na teoria do discurso polifónico de Bakhtin – que a vitalidade de uma ideia não se encontra plasmada, de forma *a priori*, na sua estrutura intrínseca enquanto conceção isolada, mas antes na interação e no conflito que essa mesma ideia possa contrair com outras suposições[6]. Mikhail Bakhtin, ao longo do seu livro "Problemas da Poética de Dostoiévski" (2013), defende que ao longo da poética do escritor não existe apenas um criador, que autodetermina o rumo e o desenvolvimento da história, mas múltiplos visionários e pensadores, que se desdobram em personagens fictícias que não são tratadas como escravos ou servos obedientes, ao serviço de um autor-pensador, mas antes como sujeitos independentes e autónomos, na sua forma de pensar, agir e expressar opiniões. Segundo Bakhtin, cada herói é entendido e assumido, por Dostoiévski, não como um elemento objetificado da sua visão artística final, mas como um sujeito livre, dono da sua própria ideologia.

> *Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais "são", em realidade, "não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante". Por esse motivo, o discurso do herói não se esgota, em hipótese alguma, nas*

[6] Ou, no nosso entender, com outros índices do seu enquadramento formal: como alterações circunstanciais ou obstáculos ocasionais provenientes, por exemplo, dos materiais a uso (Kastrup, 2016).

> *características habituais e funções do enredo e da pragmática, assim como não se constitui na expressão da posição propriamente ideológica do autor* (Bakhtin, 2013, p. 5).

Neste sentido, as propostas de Cláudia Amandi, não se esgotam nos seus enunciados autodeterminados *a priori* ou na sua consequente implementação regular. Cada esquema operativo conduz, antes, a um confronto com experiências imprevisíveis que, entre avanços e recuos, vão conduzido a hipótese formal num determinado sentido. Devemos ter em consideração que "buscando uma coisa, podemos [sempre] encontrar outra e reorientar todo o processo", uma vez que todo e qualquer encontro apresenta "sempre uma margem de inesperado" (Kastrup, 2016,

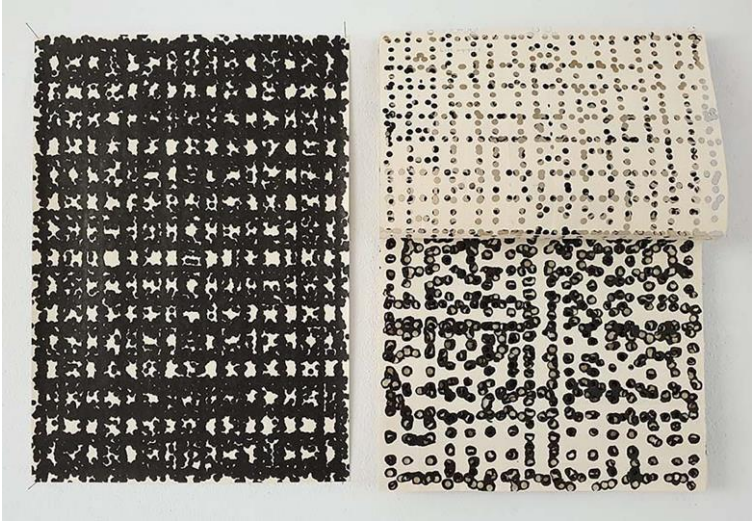


**Fig. 7:** Cláudia Amandi, *Todos*, 2020. Tinta da china sobre folhas dobradas, furadas e sobrepostas. Fonte: https://claudiaamandi.weebly.com



**Fig. 8:** Vista da Exposição "Parede de Trabalho" (reprodução da *Parede* que acompanha continuamente a artista no espaço de ateliê), em Espaço Estúdio UM, Escola de Arquitetura da Universidade do Minho, Guimarães, 2020. Fonte: https://claudiaamandi.weebly.com

p. 6 [ênfase nosso]). Dito isto, no espaço artístico de Cláudia Amandi, o processo de execução de cada uma das suas propostas modelares não se inscreve num movimento contínuo, linear e ininterrupto. As suas ideias interpelam-se e interrompem-se umas às outras, redirecionando a sua atenção, por vezes, num outro sentido ou proposta operativa. Uma ideia "não é uma formação psicológica individual subjetiva com *sede permanente*", é antes "interindividual e intersubjetiva (…) [numa] comunicação dialogada entre as consciências" (Bakhtin cit. por Hebeche, 2010, pp. 14–15 [ênfase nosso]). Neste sistema inter-relacional, a *Parede de Trabalho* (fig. 8) de Cláudia Amandi parece apresentar-se, no seio do seu trabalho artístico, como um gráfico que sustenta e inscreve as suas demais intenções, estratégias e encadeamentos operativos.

### 3. A *Parede de Trabalho* enquanto personificação dialógica: o Eu e os Eus-Outros

A *Parede de trabalho* apresenta-se, para Cláudia Amandi, como um espaço de disseminação de registos, apontamentos e associações entre as mais diversas e díspares informações visuais. Intitulada, também, pela artista como *espaço das coisas*, a *Parede de Trabalho* afigura-se num movimento de aglomeração de pequenos indícios, mais ou menos relevantes, que a vão permitindo criar e visualizar, pontualmente, o seu universo de trabalho. Entre recortes de imagens e fotografias, esquemas e desenhos ocasionais, anotações e impressões escritas, Cláudia Amandi vai estruturando a sua *Parede de Trabalho* numa atenção aberta, que privilegia uma procura descentralizada e plurivalente pelos mais díspares e heterogéneos interesses pessoais. Por conseguinte, apenas aquilo que regista dentro dos limites da sua *Parede de Trabalho* lhe comunica intrinsecamente algum sentido, apesar do material reunido ostentar, muitas das vezes, uma ordem aleatória, ambivalente ou inconclusa. Paulo Freire de Almeida ao dirigir-se à sua *Parede de Trabalho*, acaba por descrevê-la como uma "espécie de *Sala de Pânico*, onde a aparente segurança das metodologias de trabalho é negociada com a ameaça de uma crise de formação de novas ideias" (Almeida, 2020). Diríamos, então, que num *arrumo às avessas* (Almeida, 2020), esta é uma ferramenta de trabalho que acompanha a artista pelos movimentos mais heterogéneos da sua criação artística, instigando consequentemente hipóteses, expectativas, curiosidades, dúvidas e/ou inquietações.

No seio da *Teoria do Self Dialógico* (TSD), Hermans – sustentado nas abordagens de identidade (self) de William James (1980) e na metáfora polifónica de Bakhtin (2013) – designa o *self* ("Eu") em termos de uma multiplicidade relacional entre várias *I-positions*, relativamente dinâmicas e autónomas (Hermans, 2001). Segundo Hermans, o "Eu" consegue flutuar entre diferentes e até opostos posicionamentos que, de forma interativa, comunicam e discutem entre si, sobre as mais diversas e variadas objeções. Tal como as personagens fictícias de Dostoiévski, também as várias *I-Positions*, tomadas por um *self*, são munidas de uma voz imaginativa, que lhes permite discorrer e interagir umas com as outras, a partir do seu próprio arbítrio e experiências

apreendidas. De acordo com Verhosfstadt-Denève, estas são vozes e protagonistas que tanto podem reportar e aludir a um mundo "exterior" – no sentido em que, graças à imaginação, um outro indivíduo toma lugar num *self* multivocal – como podem integrar e prescrever o nosso mundo "interior" (Hermans, 2001) . Posto isto, o *self dialógico* redige-se numa combinação intrínseca entre continuidade e descontinuidade. Continuidade, porque de acordo com James existe uma estreita relação entre as várias posições assumidas pelo "Eu" (ex.: "Eu como Artista") e aquilo que é atestado como "seu" e alvo de reflexão num determinado momento (ex.: "a minha obra" ou "a minha *Parede de Trabalho*") (Loureiro & Meira, 2020). Descontinuidade, porque – tal como na metáfora polifónica de Bakhtin – o *self* assume várias *I-Positions* que explicitam perspetivas divergentes ou até mesmo estados motivacionais antagónicos (ex.: "Eu persistente" ou "Eu cético"). Ora, Cláudia Amandi afirma que o carácter latente das ideias e das operações, inscritas na *Parede de Trabalho,* conduz aquele que cria a um estado psicológico menos defensivo e, por conseguinte, mais aberto ao "jogo das possibilidades", garantindo uma predisposição e uma tolerância acrescidas "para atender aos diversos estados de incoerência, conflito e contradição, usuais no desenvolvimento processual" (Amandi, 2012, p. 18). Diríamos, então, que a *Parede de Trabalho* é este universo plurivalente que, ao procurar reunir um conjunto de *coisas* diversas, potencia um diálogo *interpessoal* entre as várias *I-Positions* tomadas pela artista. Por outras palavras, catalogando uma multiplicidade de núcleos de interesse, a sua *Parede de Trabalho* parece explicitar uma negociação e hierarquização constante entre diferentes posicionamentos do "Eu". Enfim, a *Parede de Trabalho* pretende, apenas, ser esse espaço de confronto e diálogo entre vestígios em suspenso, que mais ou menos explícitos, vão possibilitando resgatar memórias, denotar similitudes e estimular a germinação de ideias no espaço da sua criação artística.

**Conclusão**

Esta abordagem, realizada ao processo artístico de Cláudia Amandi, leva-nos a realçar que a implementação de um sistema modelar, sistemático e repetitivo, apesar de condicionar o princípio operativo de uma dada proposta, não prenuncia, de todo, as suas características mais peculiares e intrínsecas no decurso da sua confirmação. Como analisámos em "Desenhos Vazios", o processo criativo vai-se confirmando e reestruturando ao longo do *fazer*, através de uma articulação constante entre as intenções, expectativas e hesitações do próprio autor e os condicionamentos externos impostos pelo próprio contexto (ex.: materiais a uso ou efeitos visuais decorrentes da aleatoriedade gestual). Cada proposta modelar edifica-se, assim, entre movimentos circunstanciais, que oscilam entre uma atenção focalizada e aberta pelos percursos mais singelos da criação artística. Posto isto, as indicações operativas, autodeterminadas e impostas, no seio destas oscilações processuais, parecem certificar-se com um recurso primário, que permite ao artista equacionar e trespassar um conjunto de impasses incongruentes que, muitas das vezes,

adiam o seu envolvimento com o *fazer*. Ao determinar a implementação regular de um conjunto de regras e indicações processuais o *self* assume, numa comunicação dialogada entre *I-Positions*, uma meta-posição (Loureiro & Meira, 2020), que com maior proeminência, condiciona o percurso criativo numa dada direção. Ainda assim, a repetição sistemática de um determinado signo visual consente um conjunto de desfasamentos e alteridades visuais, que à medida do *fazer* são tidas em consideração pelo próprio autor no decurso de um discurso polifónico. Os diálogos interpessoais, mais ou menos dissonantes, vão conduzindo, por conseguinte, a uma elucidação tanto da ideia, como da conceção formal da proposta artística.

Enfim, temos ainda a crer, que este movimento dialógico permite abraçar, de igual forma, o carácter experimental de execução de um exercício, como ponto de partida para a realização e criação de um conjunto de propostas autorais. Tenha-se, por exemplo, a série de desenhos "Retângulos" (2019) de Cláudia Amandi, realizados a partir de uma inscrição contínua de linhas verticais e horizontais, com base num exercício escolar de destreza manual (Almeida, 2019). Talvez a aproximação a um exercício ou a enunciado autoimposto, auxilie, em determinado momento, aquele que cria a redirecionar a sua atenção para uma dada ideia, objetivo ou necessidade intrínseca. Questionamos, por isso, se esta relação entre enunciados autoimpostos e o *self dialogic* poderá auxiliar alunos, no contexto de formação e educação em Belas Artes, no desenvolvimento do seu projeto artístico pessoal? Num mundo plural e deveras diversificado, decerto não será difícil perdermo-nos e ficarmos presos em expectativas e dubiedades. Resta-nos apenas descobrir ou definir as estratégias operativas que nos permitem redigir e clarificar o nosso universo ideológico.

**Agradecimentos**

Este artigo resulta do apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e do Fundo Social Europeu (FSE) através da concessão de uma Bolsa de Doutoramento (SFRH/BD/144944/2019).

**Referências**

Almeida, P. F. de. (2018). O Rio em Construção. Em *Afluentes, Cláudia Amandi*. i2ADS / FBAUP.

Almeida, P. F. de. (2019). Retângulos. *Cláudia Amandi*. https://claudiaamandi.weebly.com/retacircngulos--rectacircngles.html

Almeida, P. F. de. (2020). Parede de Trabalho, Sala de Pânico. *Cláudia Amandi*. https://claudiaamandi. weebly.com/exposiccedilatildeo-parede-de-trabalho.html

Amandi, C. (2012). O Caderno e o Arquivo: O Espaço das Coisas. *Encontros Estúdio Um, Temas e Objetos do Desenho, #3 Arquivo*, 15–22.

Amandi, C. (2021). *Conversa com Cláudia Amandi a 06 de janeiro de 2021* [Áudio].

Bakhtin, M. (2013). *Problemas da Poética de Dostoiévski* (5ª edição). Forense Universitária.

Carruthers, L. (2016). *Creativity and Attention: A Multi-Method Investigation* [Tese de Doutoramento, Edinburgh Napier University]. https://www.napier.ac.uk/~/media/worktribe/output-1052411/crea tivity-and-attention-a-multi-method-investigation.pdf

Deleuze, G. (1999). *O Ato de Criação* (J. M. Macedo, Trad.). Edição Brasileira: Folha de São Paulo. https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20 deleuze.pdf

Derrida, J. (2006). Tenho o Gosto do Segredo. Em J. Derrida & M. Ferraris, *O Gosto do Segredo* (pp. 15–148). Fim de Século Edições.

Derrida, J. (2012). Uma Certa Possibilidade Impossível de Dizer o Acontecimento. *Revista Cerrados*, *21*, 230–251.

Hebeche, L. (2010). *Da consciência do discurso: Ensaio dobre Mikhail Bakhtin*. Nefiponline. http:// www.nefipo.ufsc.br/files/2011/12/Bakhtin.pdf

Hermans, H. J. M. (2001). The Dialogical Self: Toward a Theory of Personal and Cultural Positioning. *Culture & Psychology*, *7*(3), 243–281.

Kastrup, V. (2016). Flutuações da atenção no processo de criação [Blog]. *Biblioteca Nômade*. http://www.bibliotecanomade.com/2016/08/arquivo-para-download-flutuacoes-da.html

Loureiro, D., & Meira, L. (2020). Projeto Artístico e Identidade: O território de origem e o desenvolvimento autoral no percurso de Luís Fortunato Lima. *De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: Atas do XI Congresso Internacional CSO*, 355–365.

**Notas biográficas**

Daniela F. Pinheiro é artista visual, bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia a frequentar o doutoramento em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. As suas principais linhas de investigação são a Arte e processos de Criação Artística em Pintura, em torno de enunciados repetitivos e sistemáticos.

CIÊNCIA VITAE: https://www.cienciavitae.pt/portal/BA11-3F19-CDAA

Email: pinheiro.daniela@hotmail.com

Teresa Almeida é artista visual e professora na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Doutorada em Estudos de Arte pela Universidade de Aveiro.

CIÊNCIA VITAE: https://www.cienciavitae.pt/portal/E01D-49C5-5570

E-mail: talmeida@fba.up.pt | Morada: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049–021 Porto, Portugal.

Domingos Loureiro é artista visual e professor auxiliar na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Doutor em Arte e Design pela Universidade do Porto.

CIÊNCIA VITAE: https://www.cienciavitae.pt/portal/C710-7B7B-F410

E-mail: dloureiro@fba.up.pt | Morada: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049–021 Porto, Portugal.

# COLOR SPECIFICITY

## THE PERCEPTION OF DIFFERENCE THROUGH EXHAUSTING REPETITION

# Color Specificity: the perception of difference through exhausting repetition

Daniela F. Pinheiro[1]
Teresa Almeida[2]
Domingos Loureiro[3]

**Abstract**

This article seeks to address the perception of color and its relativity from the approach to creative and artistic processes based on a repetitive and systematic structure through the implementation of a group of formal rules. Paul Cézanne and Claude Monet through their artistic processes show us how their involvement with colors can be a reflex of a long period experience of repetition and observation of a specific formal context. That, we associate to Patricia Stokes and her notions of *ill-structured problems* and *well-structured problems*. Color and its volatility leads us to say that its relativity is associated to *ill-structured problems*, which will allow its author to perceive, based on repetition and creation of several analogous units, the ambivalent instability that identify a chromatic universe. Therefore, we come close to the artists Anoka Faruqee and Ângelo de Sousa to approach repetitive processes, that can lead its author to a creative singular path, where each unit that appears in the space of doing potentiates a confrontation between repetition, difference and singularity.

**Keywords:** Color Perception, Repetition, Context, Constraints and Difference

[1] University of Oporto, Faculty of Fine Arts. Research Institute in Art, Design and Society. Research Unit VICARTE, Glass and Ceramics for the Arts, FCT/UNL. Doctoral Student in Fine Arts with a scholarship from the Portuguese public agency FCT (SFRH/BD/144944/2019). Corresponding author: pinheiro.daniela@hotmail.com
[2] University of Oporto, Faculty of Fine Arts. Collaborative Researcher in the Research Institute in Art, Design and Society. Integrated Researcher in the Research Unit VICARTE, Glass and Ceramics for the Arts, FCT/UNL. talmeida@fba.up.pt
[3] University of Oporto, Faculty of Fine Arts. Integrated Researcher in the Research Institute in Art, Design and Society. dloureiro@fba.up.pt

Artigo Publicado em 2021 em Ata *Proceedings of the International Colour Association (AIC) Conference.* Milão, Itália: AIC, 1177-1182.

## Introduction

As the most relative medium in art, color can boost unpredictable states of perception. Take into consideration that the perception of a group of shapes is a reflex of the chromatic pallet, perceived and captured in a certain moment by someone, we start this article approaching how the experimental creative intentions of Paul Cézanne (1839-1906) and Claude Monet (1840-1926) seem to lead them to an involvement with repetition as a means to embraces different perspectives of a same motif. Color and its relativity provided the artists a confrontation with multiple perspectives of the same regular shapes. Consequently, we associate the aim of these two artists of capturing the essence of an environment by repetition, to the notions of task and goal constraints of Patricia Stokes, related to creative and unexpected results. By that, after an approach to the chromatic structured problems of Josef Albers (1888-1976), given to his students, about the multiple faces of colors, we come closer to the contemporary artists Anoka Faruqee (b.1972) and Ângelo de Sousa (1938-2011) to analyze how a group of self-constraints can contain and promote simultaneously their artistic processes related with colors and its contaminations in the space of perception. At last, a personal relationship with the implementation of color constraints to promote an authorial chromatic search in an artistic creation, led us to conclude that, when related with the creative ambitions of an artist, a set of self-constraints implanted regularly can externalize small and singular differences that improves an understanding of the artist about the ambiguities that his/her repetitive task can embrace.

## 1. Repetition in Painting as a constraint methodology to perceive formal differences

In the history of painting, or even in the history of art, the connection between looking, perceiving and representation feature the main concerns of art creation. Aspects related with shapes, volumes, perspective, but also with color – its relativity, perception or representation – were taken, more or less, into account by the artists during a creative process of a visual masterpiece. The color as medium and resource started to occupy, around the nineteenth century, some of the biggest concerns of artists, such as Paul Cézanne (1839-1906), Paul Gauguin (1848-1903), Claude Monet (1840-1926), Vincent van Gogh (1853-1890), Georges Seurat (1859-1891) or Henri Matisse (1869-1954). A bigger awareness about color contrast and its relativity began to model the way that the artists represented the observed reality. The Mont Sainte-Victoire paintings from Cézanne or the Rouen Cathedral painted twenty-seven times by Claude Monet (Stokes, 2006: 47) exemplify this awareness. Cézanne and Monet had sought to capture the essence of a visual scene through an exhausting repetition, characterized by a persistent rearrangement of the shapes and colors. Cézanne did it through his several approaches to the Mont Sainte-Victoire, creating several compositions from the mountain and its environment, and also through his several still lives,

where he explored different formal hierarchies and chromatic balances by means of "multiple arrangements of the same objects" (Stoke, 2006: 48). Monet explored color light relationships through an attempt to register a time specific impression of things, like in his painting series from Rouen Cathedral, but also, in his paintings from the same row of poplars that he also carried out in various times of day (Stokes, 2006). Consequently, it seems that repetition, as a creative methodology, was sustained by the possibility of each unit highlighting singular differences, turning them into a true moment of uniqueness. That is because repetition allowed each one of the artists to explore their own intentions inside a restricted subject of work, without precluding an individual confrontation with different understandings and formal relationships. In "Creativity from Constraints", Patricia Stokes specifies the approaching intentions of Monet (his goal constraint) through the identification of his task constraints, such as limitation on motif (Stokes, 2006). In her perspective, the goal of Monet was to perceive "how does light break up (a) on things, (b) between things, (c) alone" (Stokes, 2006: 41). His goal constraint or artistic intention connected to a task constraint leading him to an involvement with repetition as a process of perceiving the circumstantial differences. Therefore, this can be one of the possibilities that leads some artists to an involvement with systematic processes, sustained in a restricted group of rules.

**2. Constraints and Color Relativity**

After the closure of Bauhaus in 1933, Josef Albers (1888-1976) migrated to the United States, where he taught until 1950 at the Black Mountain College and, until 1958, at the Yale University. Albers was a paradigmatic teacher that, in the words of is former students Sheila Hicks and Richard Lytle, expressed his main goal as a professor with the expression "opening eyes" (Search Versus Re-Search, 2015, 25:28). By this simple phrase, Albers wanted to alert his students to the relationship, that we appoint early, between looking, perceiving and representing. To explore the intersections between these movements, Albers established some challenges and exercises with procedure constraints as a means to introduce his students to the chromatic ambiguity of hues and tones in different contexts. Considering color as "the most relative medium in art" (1976: 1), Albers presents some *ill-structured* problems (Stokes, 2006), allowing his students to create, test and analyze dozens of similar results promoting a search for balances between hues and shapes. One of the exercises was called "Four World Project" (Lytle in Search Versus Re-Search, 2015). The exercise consists in the selection of four hues that, when combined in four different studies, must enable a confrontation with completely different worlds. Despite Richard Lytle referring to the colors blue, green, red and black as the best ones to embrace this problem, the exercise doesn't imply a single right answer. On the other hand, its form allows each student to confront a lot of different combinations of four hues in lots of diverse shapes. Consequently, each student has a singular confrontation and experience with forms, perspectives and color manipulation that

redirect his/her expectations and understandings towards a given creative path. However, in the words of Patricia Stokes, an exercise to be related with the possibility of creative results must present an *ill-structured* opposed to a *well-structured* problem (2006). The difference of both is in the specification of its task constraints. In a *well-structured* problem all the steps are known previously, likewise its right answer. Instead, in an *ill-structured* problem something is left to chance, being determined, posteriorly, by the circumstantial conditions of the moment. Nevertheless, in our perspective, when an exercise has in consideration that the perception of colors is dependent on a host of variables, the task constraints are always related with *ill-structured* problems, not being dependent of their specification or openness. The color itself can lead to unpredictable results (Pinheiro, 2019).

### 2.1 Repetition and Color-constraints in Contemporary Artistic Creation

Between 2004 and 2007, the artist Anoka Faruqee (b.1972) created five diptychs, through a definition and execution of a group of task self-constraints, whose principle and final result were connected with the sense of copy. The first step of the task was to paint a small canvas with one of the three colors: cyan, magenta or yellow. After that, she should brush the entire surface with one of the two other colors, leaving a trail of paint. To finish this painting, she should make another layer, like the second one, with the color left behind. The second step of her task consisted in copying exactly, in a bigger canvas, what she could see in the smallest one (Faruqee, 2008). The goal was not to copy the way of doing, but to copy the visible image, including the multiple lines of hues observed. In the first diptych (fig.1 [CMY]), Anoka Faruqee registered fifteen different hues, while in the last one (fig. 1 [MCY]) she reported ninety-three colors. In the words of the artist, she saw more colors just because she increased her expectation to see them (2008). However, her expectation led her to add some regular variations between diptychs, as the size difference between canvas ended up changing not only her color perception, but also her gesture register. By that, her diptychs started inscribing little variations, resulted from the making circumstances and her predisposition to look at each small painting as a distinguished universe that inscribed different movements and color trails. Consequently, her task constraints revealed a certain openness, enhanced by the procedural differences, that led her to amplifying her own perceptual experiences.

Another artist that also amplified his own color perception restricting his pictorial action to the use of only three colors, creating a monochromatic painting series, is Ângelo de Sousa (1938-2011)[4] (Dias, 2016). Starting each painting with a subtle drawing and with a very thin and

[4] Natural from Maputo, Ângelo de Sousa moved to the city of Oporto in 1955, where he started and developed his extraordinary artistic career. Very experimental and multifaceted, Ângelo de Sousa is a Portuguese artist that became known by his attempt of trying to get "a maximum effect with a minimum of resources; a maximum of efficiency with

transparent paint layer, Ângelo de Sousa was defining the shapes and each chromatic environment through a successive and occasional process of primary colors overlaying: blue, red and yellow. Sousa created a huge number of paintings with large areas of a manipulated hue that inscribed multiple shades and subtle chromatic crossings (fig. 2). Along this repetitive and restricted process, his task included self-constraints as the linear drawing previously determined, the

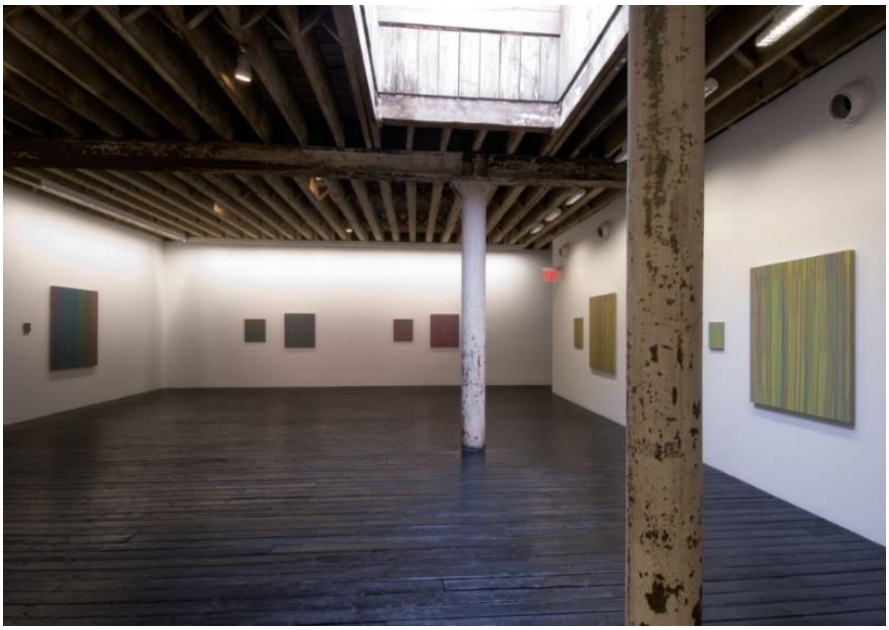


**Fig.1:** Diptychs "Colors Observed and Magnified" – from left to right – (MCY), (CMY), (MYC), (YCM) and (YMC) in the Exhibition *CMY RGB XYZ* from Anoka Faruqee at the Hosfelt Gallery, New York, 2008. Source: http://anokafaruqee.com/installation-images/

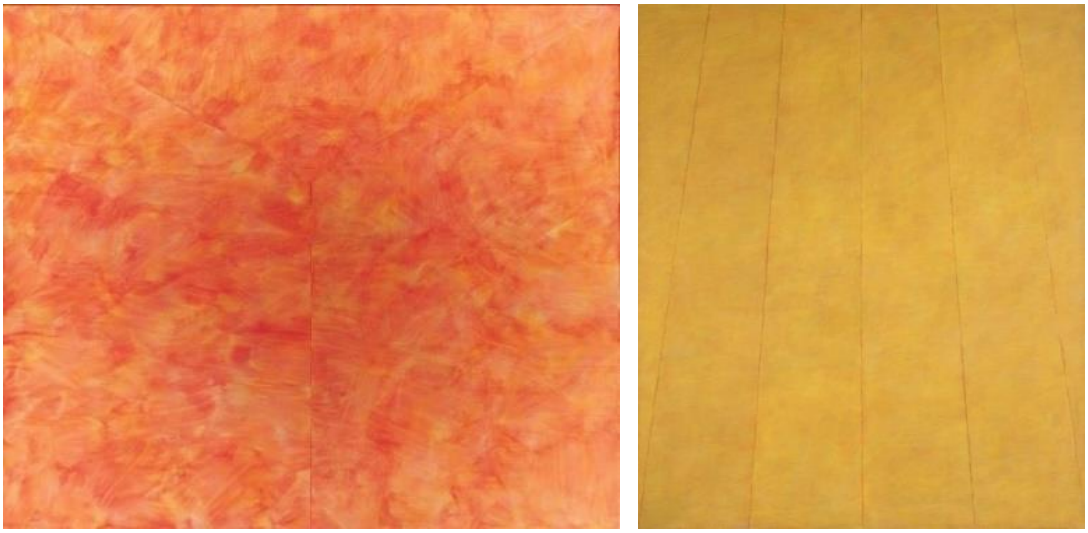


**Fig. 2:** Ângelo de Sousa, (both paintings) Untitled, acrylic on canvas, 169.5 x 199.5 cm (left), 199.5x170 cm (right), 1973-74. Source: Foundation of Serralves Collection, Oporto.

a minimum of effort; a maximum of presence with a minimum of screams" (own translation from Nazaré et al. 2005: 18). By that, Ângelo de Sousa created lots of works of art inside a repetitive methodology where he explored multiple formal variations inside diverse constraints of materials. |*citation in pt: "um máximo de efeito com um mínimo de esforço, um máximo de eficácia com um mínimo de esforço, um máximo de presença com um mínimo de gritos" (Nazaré et al. 2005: 18)

restricted used of the three primary colors and, possibly, his goal of each canvas giving the illusion of a monochromatic surface. However, his chromatic expectations, and consequently the course of each painting, were determined by each overlap that took place in the course of his task. Despite each layer, being carried out, taking into account a possible effect, each overlap determined consequently the expectations of Ângelo de Sousa, redirecting or attesting his chromatic options on a given route (Sousa, 2007). Therefore, his pictorial path was a result of a dialogical movement between what he could hope to get and what really happened during the process.

These consequently rapprochements of the artists to the universe of color across the implementation of a group of self-constraints, lead us to reinforce the position of Josef Albers, about color and its relativity, saying that color and context are intimately connected. In other words, the perception and the use of a color are hosted in unstable conditions determined by the circumstantial characteristics of a context. By that, the repetition and the execution of a task settled in a group of self-constraints guaranty the artist a particular and specific environment, allowing him/her attesting the variations that his/her task embrace. In that sense, the repetition can lead the artist to get results that escape the reductive condition of his/her initial restrictions.

### 2.2 Color-Constraints: from School Exercises to an Authorial Artistic Practice

In my personal experience, only after five years of artistic practice, I started to recognize that my increased involvement with color and art creation was a reflection of all my experiences and pictorial works created inside a specific group of self-constraints. Since the beginning, my paintings embraced, as principle of construction, a specific group of constraints directed to: i) the shapes' representation, with three specific rules; ii) the choice of three colors, for each painting; iii) and colors application through an overlaying process. That self-awareness, lead me to embrace my artistic practice as an opportunity to test and create other task constraints as a principle to explore the proximities between formal perception, color, repetition, *ill-structured* problems based on school exercises and art creation. My installation "In the beginning the difference of the end" (fig.3) was the first result in the art field of these personal intentions. In this work, my memory as a primary school student was rescued and the simple exercise of reproduce a chromatic circle through geometry and a use of the gouache's three primary colors was repeated and executed successively until the one hundred units. The only formal variation inscribed in my self-constraints was the three secondary colors obtain through the mixing of the primaries. This minimal change allowed to create and perceive a strong and static form, that independent of its opacity and rigidity, embraces a whole lot of perceptive illusions, turning the repetitive solid in a static image in motion. An exponential color mixing accuracy and sensitivity led to a subsequent register of the endless middle hues that hypothetical separate two primary colors: as greenish blues, blueish greens, yellowish greens or greenish yellows. By that, repetition as a

methodological process led me to a formal approach that escaped to the reductive condition of my initial restrictions, promoting the discovery of unexpected color results and singular affinities between hues that improved my self-awareness about the potentialities of three colors manipulated.



**Fig. 3:** Daniela Pinheiro, "In the beginning the difference of the end", graphite and gouache on paper and enamel on float glass, 50 drawings of 100, 20 x 20 cm (each) and one glass object, 40 x 40 x 40 cm. 2020.

## Conclusion

The first approach to the artistic involvement of Paul Cézanne and Claude Monet, enabled an approach to repetition as a strategy that can be related with a group of self-constraints, defined by the artists as a means to specify their artistic challenges. Having in consideration that the perception of a color is dependent on a host of circumstantial conditions, an artist can choose to enlace his/her own artistic creation at a group of self-constraints, allowing him/her a confrontation with the multiple perceptual variations that his/her task can reach. The contemporary artists Anoka Faruqee and Ângelo de Sousa revealed how a permanence and constant implementation of their tasks can highlight unpredictable results and surprising affinities between color, perception and its manipulation. A repetitive implementation of a group of formal strategies can reveal singular differences, that with time, extrapolate its first restricted condition, leading the artist to an open dialogue with his/her own intentions.

On the other hand, the connection that we protrude between the structure of task constraint and the structure of educational chromatic exercises (ex.: Josef Albers) leads us to question how closer can task constraints created by the artists be from teaching art school exercises? Maybe the cross line of both sides is thinner than we can imagine. In any case, these rapprochements to the universe of color across constraints and *ill-structured problems*, allow us to reinforce Albers's perspective, about color and its relativity, asserting that a certain ambiguous perception of a color application can be reached through a repetitive patient process. That is, because the little singularities that distinguish each analogous unit in the space of doing are a consequence of a time-extended execution and from the predisposition of the artist to embrace

them as parts of a distinct whole. At last, a repetition process can lead to the perception of singular differences, that in dialogue with the creative intentions of the artist, will lead his/her artistic search in a given singular course.

**Acknowledgements**

This article results of the financial support of the Portuguese public agency "Fundação para a Ciência e a Tecnologia" (FCT) and from the European Social Fund through attribution of a doctoral scholarship (SFRH/BD/144944/2019).

**References**

Albers, Josef. 1976. *Interaction of Color*. London: Yale University.

Education Workshop #4: Four Color Worlds, video file, 10:22, The Josef and Anni Albers Foudation, posted April 04, 2020. Online: https://albersfoundation.org/about-us/video/2020/#tab9

Faruqee, Anoka. 2008. "Artist's Notes: 'CMY RGB XYZ.'" *Anoka Faruqee*. Online: http://anokafaruqee.com /artists-notes-cmy-rgb-xyz/.

Nazaré, Leonor, Ângelo de Sousa, Bernardo Frey Pinto de Almeida, e Armando Alves. 2005. *Ângelo de Sousa: com um mínimo de gritos*. Caminhos da Arte Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho.

Pinheiro, Daniela F. 2019. "A Condição Imprevisível da Pintura". In *ICOCEP - International Congress on Contemporary European Painting - 2ND EDITION - PROCEEDINGS BOOK*, by Francisco Laranjo et. all, 80-84. Porto: Institute for Research in Art, Design and Society - i2ADS; University of Oporto, School of Fine Arts.

*Search Versus Re-Search: Recollections of Josef Albers at Yale*, video file, 33:20, YouTube, posted by Anoka Faruqee, July 01, 2016. Online: https://www.youtube.com/watch?v=cC7671N76_Q&t=13 81s

Sousa, Ângelo de. "Ângelo de Sousa" Interview by Ana Sousa Dias, video file, 58:10, RTP Arquivos, January 30, 2007. Online: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/angelo-de-sousa/

Stokes, Patricia D. 2006. *Creativity from Constrains: The Psychology of Breakthrough*. New York: Springer Publishing Company.

# ANNETTE LAWRENCE

## MIDWAY OF COUNTING
## DAILY LIFE THROUGH
## DRAWING AND INSTALLATION

# Annette Lawrence: midway of counting daily life through drawing and installation

Daniela F. Pinheiro[1]
Teresa Almeida[2]
Domingos Loureiro[3]

**Abstract**

Annette Lawrence, a North American artist, creates a series of drawings using as a starting point the time she spent on the phone, for six months, with the same person. In this article, we make a rapprochement to these series through Kant's metaphysical exposition of the concept of time and Bachelard's dialectic of duration. Those two distinctive perspectives about the perception of time are a highlight throughout the article, presented from a personal self-experienced notion of time. Posteriorly, the time of the self (felt time) and time of the world (time lived) boosts an analysis of the drawing schemes of Annette Lawrence that provide a link between an a priori recognition of time and an a posteriori readjustment of it. Finally, a rapprochement to Bachelard's dialectic of duration leads us to address an intermittent and discontinued condition of regular activity and its dynamics. This movement is described inside the artistic practice of Annette Lawrence through the notion that she creates different bodies of work about the same subject.

**Keywords:**

Grid drawings, time, artistic creation, a dialectic of duration, Annette Lawrence.

**Palabras clave:**

Dibujo de cuadrícula, tiempo, creación artística, dialéctica de la duración, Annette Lawrence.

[1]i2ADS, Faculty of Fine Arts of the University of Porto; VICARTE, Glass and Ceramic for the Arts. pinheiro.daniela@hotmail.com
[2] i2ADS, Faculty of Fine Arts of the University of Porto; VICARTE, Glass and Ceramic for the Arts. talmeida@fba.up.pt
[3] i2ADS, Faculty of Fine Arts of the University of Porto. dloureiro@fba.up.pt

Artigo a aguardar publicação no âmbito do *II Congreso Internacional Mujeres Creadoras: Dibujo+Diseño+Acción* (Sevilha, 2022)

## Introduction

In this article, we approach a group of grid drawings carried out by the North American artist Annette Lawrence (n.1965) to explore how multiple representations of the same periods, dedicated to a daily life relationship, can point to an analogy between the time of the self and the time of the world. According to Kant (2018), the impossibility of representing time in a concrete form leads us to choose the horizontal line as a primordial scheme to present it sequentially since it grants us a way record one moment after another. Lawrence's square and circular grids (2020b) propelled us to the ambiguities of time and our ambivalent awareness of its passage. Although her drawings always represented the same periods (2020b) the different ratio proportion determined by her to each one-off of her series reinforces the idea that the sensory perception of the duration of a determined moment can be contextual and changeable (2020b).

Therefore, we start from the approach to Kant's theories of metaphysical exposition of the concept of time (2018) to then explore an articulation between the time of the self (felt time), the time of the world (lived time), and the visual records of Annette Lawrence. The ambiguities of timing perception and the dialectic imply a continuous and extended reality observed through Bachelard's perspective of a dialectic of duration. We start to describe the act of drawing and the process of translating given lengths of time into visual rectangles, to explore how Annette Lawrence enhances an a posteriori recognition of an a priori sensation of timing (Bachelard, 1988). Later, we expose that the readjustment of time perception is put systematically in doubt the moment she carried out other artworks made with the same data. At last, each drawing representation of the time spent on the phone is nothing more than just a product of self-agreement.

Finally, the visual representation of a whole period of twenty-four hours in a day leads us to confront the discontinuity of prolonged and regular actions. For Bachelard, the extended reality is necessarily composed of separate moments that are interconnected and related in a bigger and unbroken scene (1988). Consequently, this perspective guided us towards a reflection on how this dialectic also characterized the creative movement of Anette Lawrence, personified in multiple series of artworks about the same subject.

## I. Times perception and its ambiguities

Thinking in the temporal dimension of one of our daily life actions implies not only a recognition of these same regular events but also an a priori awareness of the concept of time and its rhythm of a passage. Thereupon, a question arises around time perception: can we suppose there is any singular moment in which we acquire the concept of time? Or, on the contrary, that conscience of time is intuitive and constantly shaped throughout our life experiences? Yet another question

arises if the latter is true: - Is it possible for different phenomena and recognitions of these same events to potentiate distinctive conceptions of time in each of us?

In the Critique of Pure Reason, Kant analyses the concept of time as a form of sensitive intuition (Kant, 2018, p.70 [A31]), which determines the receptiveness of the experiences in daily life. According to the philosopher, time cannot be considered an empirical concept since it is apprehended in an a priori way, being impossible to be known through experience (Kant, 2018, p.70 [A31]). Consequently, any first reflection about the time implications and ambivalence already results from an a priori and intuitive conscience. The comparison of our experiences on the time impact resonates with the intuitive notion of its elastic presence and floating dimension, which according to Kant's thought is a consequence of our internal sense. Similarly, Bachelard's (1988) critique of Henri Bergson's perspective of time duration argues that the perception of time is a reflex of the "spiritual life of the self and the psychic process of the individual" (Stack, 1976, p. 265). Thereby it is understandable that the duration of a period could be described as having different dimensions and speeds for each of us. A two-minute conversation can be identified as taking a half-hour and, in the same measure, a half-hour could be described as a two-minute long. According to Minkowski (1933), in these events, a lag takes over the notion of time of the self and the time of the world since "sometimes the time of the self seems to go faster than the time of the world; we have the impression that time passes quickly (…) sometimes, on the contrary, the time of the self seems to slow itself over the time of the world; time then eternalizes itself" (cit. by Bachelard 1988, p. 89). Since it isn't possible to suppress time from the existential condition of the events (Kant, 2018, p.70 [A31]), timing acquires distinct outlines in our internal state. Therefore, the lived time duration distances itself from the felt time so that our intuition relates to the different experimental sensations that the moments we live print in ourselves (Kant, 2018, p.73 [B50]). Consequently, our internal state seems to influence our perception of the lived time in the same measure that time, as an external constraint[4] of our actions and choices, determines our time intuition.

In Kant's perspective, time continues to be a form of internal disposal that allows us to hierarchize our own daily life experiences. In this turn, our perception of time results from indirect or comparative processes (Loureiro, 2016, p.30) and in general are not transferable to any figure or concrete form. That representational gap leads us to personify time sequences normally through a continuous horizontal line of data, despite its schematic condition synthesizing all the properties and volatilities of our narrative (Kant, 2018, p.73 [B50]). In the perspective of Bachelard, it is not possible to represent a personal record in an interrupted way since there are always gaps or

[4] A constraint is generally understood as a normative system that regulates our actions. Therefore, time can be considered a constraint since it is an omnipresent imposition that influences and determines the way that we live and think about reality (Loureiro, 2016, pp. 30-31)

different meteoric relationships that take over the sequentiality of our life. Nevertheless, a horizontal line despite being a condensed analogy of our temporal experiences, allows us also to think about time's perception and representation, alongside terms, such as simultaneity – considering the same and single time for a multiplicity of events – and succession – recognizing a sequence between moments in life, relating them with a continuous representation of time (Kant, 2018, p.70 [B46]).

Consequently, despite the notion of time could not be made known through any isolated moment, it is understandable that our discerning of its distinct dynamics can be modulated over our life through the different rapprochements we made to it, whether they were abstract or representative.

**II. Time representation through the grid drawings variations**

Annette Lawrence, a North American visual artist, has approached this relationship between time's perception, daily life, succession, and representation through her artwork. The artist has developed a group of grid drawings that she carried out using as data the minutes she passed on the phone over six months with the same person. She started to transfer the raw data from her phone bills to a grid drawing filling the correspondent black squares to the minutes of the conversation, translating her own time experiences into a visual image. Starting by cataloguing the conversation time corresponding to each month on graph paper (fig.1), Annette Lawrence – from a predetermined proportion – creates a visual formula for comparing her perception of time with the daily journey that characterized her life for six months. Bachelard claims that "the duration of time is informed by memory and that its a priori condition [in a reference to Kant] only appears a posteriori" (1988, p.31). In other words, for Bachelard, the discrepancy between the felt time (of thought) and the lived time is just comprehended in the perspective of the present moment (Filho, 2012). Indeed, also the intuitive and temporal relations of Annette Lawrence between the felt time and the lived time only receive that emphasis when she carries out her drawings. Only in the moment that she transfers the data to the paper will it be possible an effective confrontation between her internal sense of duration and the real impact they had on her life over a day, a week, or a month. Precisely speaking, with this group of drawings she initiates a process of articulation between her intuitive time dimension and the automatized minutes information that her bills reveal. Since all the durations of the conversations were transcribed to a proportional grid, her drawings could reflect the effective period and the felt period of her phone calls, making them comparable to each other, thanks to the translation into visual and quantifiable elements. Therefore, while extensive rectangles of graphite represented along these grid drawings refer most likely to hours of deep conversation or discussion, faster check-ins or 'hellos' assume the form of thin slivers of charcoal (Conduit Gallery, 2019). Therefore, it doesn't mean that the

fleeting moments were identified with less importance or relevance than the extended periods on the phone. To all appearances, the effective consequence of the experience seems to be inscribed in its sequence. In reference to Bachelard, Peter Osborne states that what has the best longevity is just what can restart itself continuously (2007, p.153). Annette Lawrence decides to count the time spent on the phone with that recipient due to the strong presence and regularity that their contacts began to have. If the relationship seemed fleeting certainly the interest would not be the same. Annette Lawrence reminds us of her interest in cumulative things that seemed very small or insignificant [as the minutes on the phone], "that once they are accumulating, they become a larger story" (Lawrence, 2020b, 12:20). It is the little independent moments and actions that are connected that makes it possible for her to have a sense of continuity and sequence (Lawrence, 2020b).

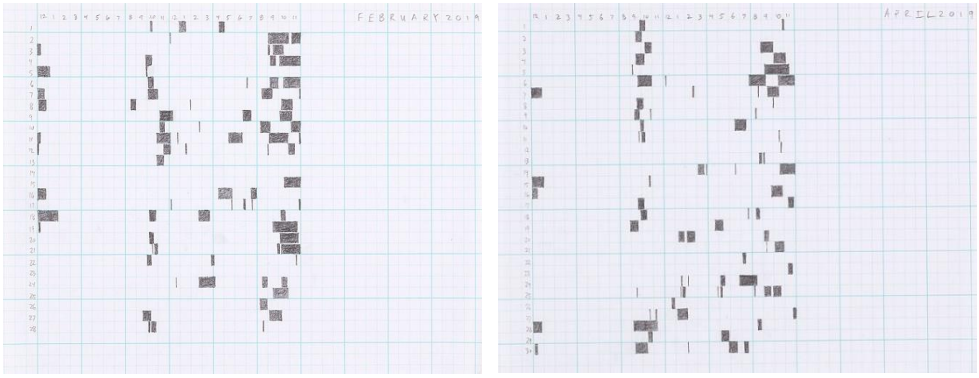


**Fig. 1**: Annette Lawrence, "Square February and April", graphite on paper, 21,59 x 27,94 cm, 2019.
*Source:* https://conduitgallery.com/exhibitions/exception-works-on-linen-and-paper

For Bachelard (1988) it is only possible to embrace the complexity of reality if all the actions that made part of it are considered separate. In other words, it is not achievable to diversify the knowledge one has of an object without multiplying its different dimensions. For the philosopher, "the temporal analysis scheme from a complex action [as is a relationship by phone] is necessarily discontinued" (Bachelard, 1988, p. 26). Therefore, to make the analysis of a reality that lasts for a certain period is required the comprehension of all the moments that were part of it: either instants centred on subtle singularities or situations where nothing happened. Annette Lawrence embraces this dynamic, recording both the time duration of each call and the empty time dedicated to other rhythms and subjective states of her experiences. It only happens because she represents, in each monthly square drawing (fig.1), each day in all its temporal and numerical extension. Every row of the grid structure represents an entire day, which turns into a whole interrupted month when we look at the grid as if we were reading lines of text, telling us that what we see are different moments in our lifetime. On the dialectic of duration defended by Bachelard (1988): regularity promoted by discontinuity. Even in the most systematic scheme, pauses as empty

spaces interrupting the action are necessary. Just this movement allows an extension of the journey, which is nothing more than successive and interconnected beginnings and ends.



**Fig. 2:** Annette Lawrence, "ABT-AL Series", graphite on paper, 60,96 x 45,72 cm (each), 2019. *Source:* https://conduitgallery.com/exhibitions/exception-works-on-linen-and-paper

Similarly, as sequential and interpolated movements of her artistic practice, Annette Lawrence decides to replicate the same phone data in other formats and schemes that creates three more different bodies of work, reinforcing the confrontation with the relativity of time. After the first record, she transfers the same information into radial coordinates, creating two groups of circular grids entitled "ABT-AL Series" (fig.2) and "Indigo series" (fig. 3), and to a continuous horizontal paper strip (fig. 4 and fig. 5). In the first circular series, with graphite, different rhythms takeover each monthly drawing. In the second series, a connection between full and empty spaces is explored through an indigo-painted background that highlights the time dedicated to the conversation while reinforcing their regularity status over the six months. Simultaneously, the sense of continuity and succession are potentiated by expansive and contractive movements of the implied circles. From a different perspective, in the third work, she uses the horizontal line as a possible analogy to represent a time course taken to its limit. The artist decides to transcribe all the information related to the six months in, literally speaking, four thousand three hundred and sixty-eight inches or, if we prefer, one hundred and ten meters and ninety-four centimetres in length. Facing the answer "how [does] one hour look [at this] grid?", the artist responds with a one inch long (Lawrence, 2020a). According to Osborne (2007, p.153), technologies of

representation based on time define their terms to inscribe the notion of continuity between two or more actions. Annette Lawrence changes those terms from series to series, influencing and redefining their and our perception of her time data on the phone. Consequently, this interchange between the artistic registers potentiates a confrontation with a temporal alternation – a notion from Bachelard (1988) – since each drawing promotes a constantly (a posteriori) redefinition of the a priori sensation of lived time. In other words, it allows a cyclic readjustment in the way that we read and absorb time, as well as in the way that we experience a given moment.



**Fig. 3:** Annette Lawrence, "Indigo Grid Series", acrylic on paper, 76,83 x 56,51 cm (each), 2019. Source: https://conduitgallery.com/exhibitions/exception-works-on-linen-and-paper



**Fig. 4:** "Exception series in progress", Annette Lawrence studio, 2019. *Source:* screenshot from the video interview *Curator/Artist Conversation with Annette Lawrence and Lana Meador* (2020b).

At last, the representation of time is just a reflex of self-agreement. As reported by the artist: “we just agree that it is the time that we say it is” (Lawrence, 2020b, 50:31). Even so, for the artist, the extensive paper strip that she created “represents time well” (Lawrence 2020b, 14:30), since that in all the moments that it unfolds for display, it generates an installation of a different mass of visual and formal connections, crossings, and relationships (fig.5). On the other hand, it is a compacted structured that can be rolled up into a spool when is it stored (fig. 4). As the felt time, the strip of paper reveals itself as something deeply circumstantial that gathers a complex overlap of condensed rhythms and variations each time it exposed to judgment.



**Fig. 4:** Annette Lawrence, Photo Line 2019, paper and graphite on wooden panel. Photo from the solo exhibition “Exception: works on linen and paper”, 2019, Conduit Gallery. *Source:* https://www.annettelawrence.net/work/exception

## Conclusion

A first approach to Kant’s perspective about time being a concept recognized in an a priori way by the person led us to a distinction between the time of the world and the time of the self. For Kant, to think about the temporal condition of our experiences implies a previous consciousness of the floating conditions of the perception of time that in turn reflects on our internal disposition. Sustained in Bachelard and Minkowski, we reinforce that the felt time, lived by the self, distances itself, in most cases, from the quantitative reading that the world makes of the duration of a moment. Therefore, the perception of time is not static or steady but is contextual and mutable in the same measure that our daily life is.

From various artwork series by Annette Lawrence, created from the daily time dedicated to a relationship by phone over six months, we propose a reflection on the relativity of time and its variable perception. Her drawing proposals are created based on a system of recording data. It

shows us how the perception of reality can be changed or constantly multiplied in an a posteriori way by the acts of the present moment, interfering through the perception of the past and future experiences. By drawing blocks of time lived, she begins to pay attention in an analytical way to her habits since she has visually counted and magnified something that regularly would not be measured and represented (Lawrence, 2020b), as all the minutes dedicated to a relationship.

Ultimately, the rapprochement made to the dialectic of the duration of Bachelard (1988) highlighted the discontinuity of a regular action or movement, reinforcing the necessity of pauses and other acts or empty spaces as moments that boost the artist to get involved again with the same subject. That is a dynamic that seems to take over the artistic practice of Annette Lawrence since she not only creates six similar drawings in each series but also repeats the same subject and data in other works and proposals.

**Acknowledgements**

This article results from the financial support of the Portuguese public agency "Fundação para a Ciência e a Tecnologia" (FCT) and from the European Social Fund through attribution of a doctoral scholarship (SFRH/BD/144944/2019).

**Bibliography**

Bachelard, Gaston, 1988. *A Dialética da Duração*. São Paulo: Ática S.A. ISBN 85-08-02978-0.

Conduit Gallery, 2019. Exception: Works on Linen and Paper - Annette Lawrence. [en línea]. [Consulta: 22 julio 2022]. Disponible en: https://conduitgallery.com/exhibitions/exception-works-on-linen-and-paper.

Filho, José E.C.C., 2012. O Tempo em Bachelard: uma ruptura com o continuísmo Bergsoniano. *Ideação: Revista do Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas Filosóficas da Universidade Estadual de Feira de Santana,* vol. 2, no. 25, pp. 57-70.

Kant, Immanuel, 2018. *Crítica da Razão Pura*. 9ª Ed. [1ªEd. 1781]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN 978-972-31-0623-7.

Lawrence, Annette, 2020a. *Conduit Conversations with Justin Quinn* [en línea]. video interview. 2020. S.l.: s.n. Disponible en: https://www.annettelawrence.net/interviews.

—— 2020b. *Curator/Artist Conversation with Annette Lawrence and Lana Meador* [en línea]. video interview. 2020. S.l.: s.n. [Consulta: 12 April 2022]. Disponible en: https://www.annettelawrence.net/interviews.

Loureiro, D., 2016. *Sublime e Constrangimento*. Tese de Doutoramento. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes.

Minkowski, E., 1933. *Le Temps Vécu, Études Phénoménologiques Et Psychopathologiques.* Paris: Payot.

Stack, George J., 1976. La dialectique de la durée by Gaston Bachelard. *Philosophische Rundschau* [en línea], vol. 22, no. 3/4, pp. 265-271. [Consulta: 7 julio 2022]. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/42571226.

# ANEXO 5

## COMUNICAÇÕES EM CONFERÊNCIAS

# DESAFIOS AUTORREGULAMENTADOS

## NO ÂMBITO DA PRÁTICA E DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA: O LUGAR SUBJACENTE DA CRIATIVIDADE

# Desafios Autorregulamentados no Âmbito da Prática e Criação Artística Contemporâneas: o lugar subjacente da criatividade

Daniela F. Pinheiro[1]
Teresa Almeida[2]
Domingos Loureiro[3]

**Resumo**

Como iniciar uma prática e criação artística diferenciada e criativa? Poderá a definição auto deliberada de um conjunto de regras e limites operacionais repetitivos fazer parte desse início? Como fomentar resultados diferenciais, quando a base criativa para a implementação de uma prática artística é a repetição? Poderão processos regulares invocar resultados inovadores e diferenciais, aos olhos de quem cria? A partir de uma aproximação a estudos no âmbito da criatividade em arte e a práticas artísticas contemporâneas, propomos uma reflexão sobre o modo como a criatividade e a repetição se relacionam com a implementação de desafios autorregulamentados e a obtenção de resultados diferenciais no seio de processos plásticos aparentemente repetitivos.

No estudo "Behind the Scenes of Artistic Creativity" (Chemi et al., 2014), Tatiana Chemi refere que raramente os artistas se detêm em reflexões sobre o papel da criatividade na sua prática artística.

[1]Afiliação: Universidade do Porto; Faculdade de Belas-Artes; Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS); Unidade de Investigação VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes (FCT/UNL e FBAUL); estudante de doutoramento, com Bolsa atribuída pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Este artigo resulta do apoio financeiro da FCT (SFRH/BD/144944/2019) e do Fundo Social Europeu (FSE).
[2] Afiliação: Unidade de Investigação VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes (FCT/UNL e FBAUL); Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS) da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
[3] Afiliação: Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes; Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade; Doutorado em Arte e Design; Professor Auxiliar no Departamento de Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Constatando, a partir de um conjunto de entrevistas realizadas em várias áreas e campos da criação, que a maioria dos artistas não questiona a validade criativa do seu trabalho, Tatiana Chemi refere que as preocupações dos próprios se dirigem antes para o processo de formulação e criação das suas propostas. Ainda assim, apesar dos processos artísticos não incluírem exclusivamente dinâmicas e resultados criativos, o contexto e o meio envolvente esperam habitualmente por atos de novidade, criatividade e adequação, por parte daqueles que se envolvem com a atividade artística. Como resultado, a criatividade permanece associada a atos de criação, composição ou interpretação artísticas (Chemi et al., 2014), mesmo quando o seu autor adota uma atitude ou um procedimento repetitivo como *modus operandi* (Amandi, 2010).

A cineasta Annette K. Olesen (n.1965) entende a criatividade como resultado de uma necessidade de se expressar. Essa necessidade leva-a, por conseguinte, a procurar e a encontrar as respostas e ferramentas necessárias para a *questão/problema* que se atravessa à sua frente (Chemi et al., 2014). Segundo Marina (1993), os artistas lidam com aquilo que os especialistas em Inteligência Artificial intitulam de problemas *mal-estruturados*. Patricia D. Stokes (2006) reitera este posicionamento, referindo que a criatividade apenas é possível a partir de problemas *mal-estruturados*, uma vez que não sendo totalmente definidos e pré-determinados, salvaguardam um espaço para a imprevisibilidade e a *im-possibilidade* diferencial do acontecimento (Derrida, 2012), neste caso, do ato repetitivo.

Sob este posicionamento, parece-nos que a definição de desafios e/ou problemas autorregulamentados, associados à motivação e à atividade de um autor, pode estar na base da sustentabilidade de uma prática artística simultaneamente repetitiva e diferencial. Através de uma análise à obra e às práticas artísticas de Claúdia Amandi (n.1968) – abordando o gesto repetitivo e acumulativo como metodologia criativa no espaço do desenho –, Javier Pividal (n.1971) – analisando o conjunto de regras formais e elementos gráficos criados pelo artista, como forma de construir as suas diferentes propostas no campo da pintura, escultura e instalação – e Anoka Faruqee (n.1972) – abordando a repetição a partir da ideia de cópia no

espaço da criação pictórica – tentamos perceber como a implementação de desafios autorregulamentados por parte destes artistas, lhes permite, simultaneamente, contrabalançar uma estabilidade processual e laboratorial com a imprevisibilidade e incerteza especulativa próprias da criação artística.

**Palavras-chave**

Criação e prática artística; criatividade; auto-constrangimentos; imprevisibilidade do acontecimento.

**Bibliografia**

Amandi, C. (2010). *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo* [Tese de Doutoramento]. Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes.

Chemi, T., Jensen, J. B., & Hersted, L. (2014). *Behind the Scenes of Artistic Creativity: Processes of Learning, Creating and Organising*. Peter Lang Edition.

Derrida, J. (2012). Uma Certa Possibilidade Impossível de Dizer o Acontecimento. *Revista Cerrados*, *21*, 230–251.

Marina, J. A. (1993). Tratado del proyectar. Em *Teoría de la inteligencia creadora* (pp. 149–341). Editoral Anagrama.

Stokes, P. (2006). *Creativity from Constrains: The Psychology of Breakthrough*. Springer Plublishing Company.

# ARTISTIC CREATION AS A SELF-DIALOGIC RHIZOMATIC PROCESS

# Artistic Creation as a Self-Dialogic Rhizomatic Process

Daniela F. Pinheiro[4]
Teresa Almeida[5]
Domingos Loureiro[6]

**Abstract**

Artistic creation reflects multiple circumstantial and reciprocal influences on personal identity and a specific social and territorial context (Domingos & Meira, 2020). An authorial artistic practice is usually constituted by many dialogic elements ranging from the artist's formation, interests, and motivations to the works of art and the processual sketches, including drawings, samples, quick recording of ideas, experiences, and others.

A creative process and, consequently, the artistic practice are composed of discursive back and forths between the more unpredicted and random associations a circumstantial moment can evoke. Cláudia Amandi (n.1968) – a visual Portuguese artist – states that there are moments of uncertainty, search, accumulation, and experimentation that are driven by nonfixed dialogic connections and relationships between the most erratic and distinct elements that can emerge inside the artistic creation (Amandi, 2010). Some elements come from research, exercises, notes, or experiences made in the context of the practice; others arise from external impetus. There is no explicit or concrete way to define the course of an artistic

[4]Afiliação: Universidade do Porto; Faculdade de Belas-Artes; Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS); Unidade de Investigação VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes (FCT/UNL e FBAUL); estudante de doutoramento, com Bolsa atribuída pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Este artigo resulta do apoio financeiro da FCT (SFRH/BD/144944/2019) e do Fundo Social Europeu (FSE).
[5] Afiliação: Unidade de Investigação VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes (FCT/UNL e FBAUL); Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS) da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
[6] Afiliação: Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes; Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade; Doutorado em Arte e Design; Professor Auxiliar no Departamento de Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

creation. Some things appear in the space of doing because they were tried before, others because they are programmed or driven by applying a set of rules, and others by chance. The relations between all the experiences made inside an authorial and artistic practice may not always be visible or explicit. However, like a rhizome, several influences are intuitively reciprocal when propelled by intrinsic motivation (Pinheiro et al., 2021).

Based on the example of Cláudia Amandi, this article is an approach to the amplitudes and uncertainties that circumstantially involve the artistic practice and how regularity is promoted by discontinuous and out-of-phase moments (Bachelard, 1988).

**Keywords:**
Artistic Practice, Self-dialogic, Identity, Creativity, Cláudia Amandi and Intrinsic Motivation