

Oficina da Cor, espaço de experimentação: as possibilidades criativas do branco

¹ Ana Nolasco

<https://doi.org/10.34629/ipl.eselx.cap.livros.140>

O fenómeno da cor é um bom ponto de partida para refletirmos sobre o processo criativo: a cor não existe por si só, independentemente do sujeito que a percebe. Na realidade, resulta de um encontro de muitas variáveis: a existência de luz de comprimento de onda entre 400 e 700 nm, o facto de sermos portadores de células fotorreceptoras, a memória de experiências anteriores, a própria interação das cores entre si e o contexto histórico-cultural. Do mesmo modo, o processo criativo também resulta do encontro de inúmeras variáveis, depende da percepção sensorial e é, simultaneamente, um fenómeno subjetivo e social.

Elliot Eisner, em *The Arts and the Creation of Mind* (2002), caracterizou o processo criativo como um permanente diálogo entre a ação e as ideias. Apesar de o pensamento verbal nos obrigar a separar a ação das ideias, colocando as suas diferentes manifestações numa linha temporal de forma a poder nomeá-las, estas formam um *continuum* que se prolonga nas futuras experiências perceptivas. No sentido em que o próprio processo criativo é alimentado pela memória de experiências passadas ocorridas em situações socialmente construídas, originando percepções que, por sua vez, irão traduzir-se em manifestações públicas – gestos, textos, objetos artísticos, etc. - poder-se-á considerar que o processo criativo é um processo coletivo.

Cada arte tem os seus meios de expressão próprios – os quais podem ser híbridos – constituindo uma linguagem que conduz a uma forma de pensamento que de outro modo não se articularia (Arnheim, 1954; Goodman, 1976;). Esta questão toca num problema crucial na génese da educação artística: a primazia dada ao pensamento verbal e matemático como único meio de conhecimento (Dewey, 1934). Dado que o domínio de uma técnica, como o pensamento matemático ou verbal, faz com que privilegiemos sobretudo aqueles elementos da percepção que são traduzíveis por palavras ou por números, o não desenvolvimento de outras formas de pensamento amputa-nos de uma experiência do mundo holística.

¹ Doutorada e Mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e licenciada em Artes Plásticas - Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Encontra-se a realizar o projeto de pós-doutoramento no IADE, Universidade Europeia.

Ao contrário da divisão cartesiana tradicional entre a emoção e a cognição, António e Hanna Damásio (2006) salientaram que as descobertas da neurociência mostraram o contrário: ambos os processos, cognitivo e emotivo, interagem reciprocamente. Como notou o neurocientista, a velocidade da transmissão da informação aumentou, de forma dramática, a divergência entre os processos cognitivos e emotivos, o que pode levar a uma desumanização da sociedade pois os processos emotivos são responsáveis pelos valores que orientam as nossas ações (Damásio & Damásio, 2006).

A arte é uma das formas de ultrapassar a dicotomia entre o conhecimento e a emoção, pois desenvolve o pensamento visual (Arnheim, 1954), no qual estão envolvidos a memória e o discernimento de relações qualitativas subtis (Dewey, 1934; Goodman, 1976, criando novas metáforas as quais permitem pensar criticamente correlações e conceitos rígidos que utilizamos sem termos consciência disso (Efland 2000; Parsons, 2007).

Tomemos como exemplo alguns trabalhos realizados na unidade curricular (UC) de Oficina da Cor, da qual fui docente no ano letivo de 2015-2016, no âmbito do Mestrado em Educação Artística. Nesta UC teórico-prática foram abordadas as questões da perceção visual, da teoria da cor e da simbologia da cor, incentivando os alunos a analisarem a cor nas obras de arte, tanto teoricamente, no seu contexto histórico, como através de estudos de cor, como é exemplo a Figura 1.



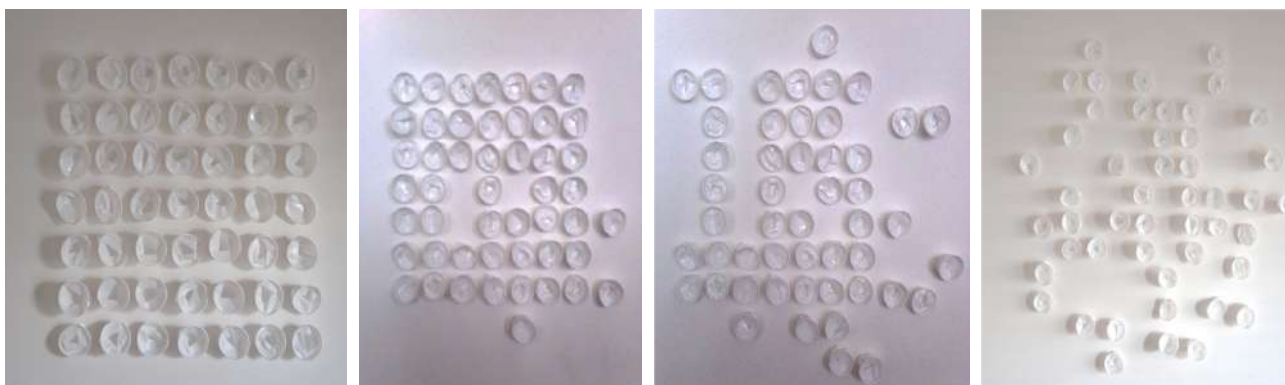
Figuras 1a e 1b. À esquerda: Tradução cromática de Campo de papoilas (Van Gogh, 1890) pelo par de complementares vermelho/verde, Hugo Lopes. Fotografia: Hugo Lopes. À direita: Campo com papoilas, Vincent Van Gogh, 1889. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_van_Gogh_-_Poppy_field_-_Google_Art_Project.jpg

Cada aula de 4h foi dedicada a uma cor em especial, sendo a última – dedicada ao branco – o tema mais livre e interdisciplinar: era proposta aos alunos a realização de uma instalação sobre o branco, acompanhada da respetiva memória descritiva.

Figuras 2- Instalação, Ana Gonçalves

Ana Gonçalves criou uma instalação constituída por uma superfície com copos de plásticos brancos amolgados, movíveis, de forma a cada participante poder criar a sua composição (Figura 2). O efeito de luz sobre os copos brancos e sobre a superfície branca vai-se alterando conforme a luminosidade e as diferentes composições, jogando com a noção de obra aberta (Eco, 2016 [1962]) associada ao branco e passando para o participante a tarefa de cocriar a composição. Esta instalação faz-nos apreciar as qualidades estéticas de um objeto banal – um mero copo de plástico – que geralmente ignoramos, assim que reconhecido e catalogado (Dewey, 1934). Daí que seja necessária uma certa “estranheza”,

criada pela descontextualização do objeto, para vermos a beleza - também fora do domínio artístico - que existe nas coisas.



Figuras 2a, 2b, 2c e 2d. Instalação, Margarida Gonçalves. Fotografia: Margarida Gonçalves

Figuras. 3 – Instalação, acetatos e estrutura, Sílvia Viola

Sílvia Viola criou uma instalação na qual eram projetadas sobre uma estrutura modular, a partir de três pontos diferentes, imagens de interpretações de obras de artistas como Matisse, Miró e Klee. Na interseção dessas imagens, nas aberturas da estrutura, a mistura das cores originava o branco (Figura 3), através da mistura aditiva. As imagens eram constituídas por fitas de recortes de acetato, recombinaíveis entre si, entrelaçadas de forma a criar uma trama. Na memória descritiva do trabalho, é referido que procurou mostrar o oxímoro “branco colorido” e, ao mesmo tempo, exemplificar a formação do branco através da mistura aditiva.



Figuras 3a, 3b, 3c e 3d. Instalação, acetatos e estrutura, Sílvia Viola. Fotografia: Sílvia Viola

Figura 4 - # Um sítio onde pousar a cabeça, Ricardo Campos

Em #Um sítio onde pousar a cabeça (Figura 4), Ricardo Campos apresentou uma instalação – ainda em progresso – que documentava a transformação da imagem através da “sobreposição de fungos (que acrescentam informação à imagem) e da bactéria *pseudomonas pútrida* (que come o pigmento utilizado) ao desenho” até as imagens se tornarem brancas. Na memória descritiva do trabalho é salientado ainda o carácter metafórico atribuído à noção de “casa”, “corpo” e “branco” como forma de questionar a

passagem do tempo e da memória: a “casa” guardadora de memórias, “o corpo retratado”, imagem intemporal, “tornar-se-á pó, vazio e branco”.



Figuras 4a, 4b, 4c e 4d. #Um sítio onde pousar a cabeça, Ricardo Guerreiro Campos. Fotografia: Ricardo Guerreiro Campos.

A própria fragmentação das imagens sobrepostas indicia o processo seletivo da memória que, ao salientar um detalhe, relega os outros para o esquecimento necessário para acontecer a experiência do recomeçar, sem a qual não poderíamos compreender “o que significa continuar, durar, demorar, cessar” (Ricoeur, 2000, p. 40). Ricardo Campos utiliza aqui um método emprestado pela ciência, a experimentação metodológica: o hiato entre a pretensa objetividade da ciência e a subjetividade e volatilidade do “objeto de estudo” aponta para a impossibilidade de reter o tempo e a imagem, ao mesmo tempo que liberta a imaginação poética. A apresentação dos “desenhos vivos” incita uma percepção que se vai formando, conforme o olhar de cada espectador. O fungo – algo considerado, geralmente, destrutivo – é um elemento ativo da criação da instalação, conferindo-lhe, também, o seu aspeto aleatório.

A metáfora foi aqui um meio para ligar o conhecimento à emoção de uma forma própria aos meios de expressão artísticos: uma imagem figurativa do que, de outro modo, não se poderia apreender – o desvanecer da memória, ela própria deixada aqui “em branco”. Nestas três instalações é utilizada a metáfora do branco como renovação, oxímoro, metamorfose e morte de formas complexas, utilizando os meios expressivos da instalação. Se é certo que o processo criativo se passa num certo fluxo atemporal, ele é também informado pelo contexto histórico (Csikszentmihalyi, 1996), sendo que estas instalações

não teriam sido concebíveis sem um certo percurso evolutivo no campo da arte e a existência de um público recetivo a esse tipo de expressão artística.

Neste contexto, o processo criativo faz parte de um indispensável diálogo entre o indivíduo e a sociedade, como o branco é para a cor: refletindo todos os raios luminosos e não absorvendo nenhum, deixa em branco – e em aberto – todas as possibilidades criativas.

Referências

- Arnheim, R. (1954). *Art and visual thinking*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Csikszentmihaly, M. (1996). *Creativity Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper/Ccjllins.
- Damásio, A. & Damásio H. (2006). Brain, Art and Education. Disponível em http://educacaoartistica.dge.mec.pt/assets/01_antioniodamasio-speechrevised.pdf
- Dewey, J. (1934). *Art as Experience*. New York: Minton, Balch.
- Eco, U. (2016 [1962]). *Obra Aberta*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Efland, A. (2002). *Art and cognition: Integrating the visual arts in the curriculum*. New York: Teachers College Press.
- Eisner, E. W. (2002). *Arts and the Creation of Mind*. New Haven & London: Yale University Press.
- Goodman, N. (1976). *The Languages of Art*. Indianapolis: Hackett Publishing Co.
- Parsons M. (2007) Interlude: Art and Metaphor, Body and Mind. In L. Bresler (Ed.), *International Handbook of Research in Arts Education* (pp. 533-532). Dordrecht: Springer.
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, le temps, l'oubli*. Paris: Seuil.