

## **Agradecimentos**

Ao longo da realização deste trabalho, varias foram as pessoas que, de algum modo, me auxiliaram e às quais desejo apresentar os meus agradecimentos.

Agradeço de uma forma muito especial os meus pais e à minha namorada pela força e coragem que sempre me transmitiram.

Agradeço à Professora Doutora Maria da Graça Guedes, minha orientadora, e ao Professor Doutor Hélder Carvalho, meu orientador, pelas sugestões, criticas e discussões do desafio em causa que me proporcionou, bem como pela disponibilidade sempre demonstrada.

Agradeço às empresas Costampa, Lameirinho, ANIEL, e Lanxess-Energizind Chemistry, e à galeria Jorge Shirley por terem acreditado na presente investigação e pelo apoio prestado, que em muito contribuiu para a realização das obras de arte presentes no trabalho.

Por ultimo, gostaria de deixar o meu agradecimento a todos aqueles que, directa ou indirectamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

## Resumo

A Arte sempre acompanhou a evolução do tempo. Retratando épocas, os artistas assumiram um papel de narradores pictóricos, atribuindo à arte diversas funções: mágicas, representativas, práticas e de celebração, didácticas e explicativas, estéticas e cognitivas.

Actualmente, a arte assume funções educativas, políticas, sociais e mercantis. Novos instrumentos, característicos da nossa época, têm vindo a ser experimentados em busca do conhecimento das suas possibilidades como meios para transmitir um pensamento actual, de modo mais completo, mais claro e o mais universal possível, acentuando a função experimental da arte.

A colocação da indústria têxtil ao serviço da arte e o conseqüente recurso a processos de produção industrial para a materialização das obras, permite ao artista dotar-se de meios que melhor satisfaçam as suas «fantasias». No trabalho experimental realizado ao longo do presente projecto, ficou demonstrada a adequação de substratos têxteis em obras de artes, quer ao nível da capacidade expressiva quer ao nível da funcionalidade do objecto de arte.

A utilização de suportes utilitários, nomeadamente suportes têxteis e a produção em pequenas séries, permite cumprir a necessidade de fazer chegar a obra a um público mais vasto. Assim concretizada, a obra torna-se um objecto com carga simbólica e, ao mesmo tempo, conserva a funcionalidade do seu suporte. Pretende-se com isso que o seu fruidor defina o seu uso, seja quotidiano ou contemplativo. A obra de arte aproxima-se intimamente do seu público, o qual a pode usufruir, ou não, enquanto objecto simbólico.

**Palavras-chave:** obra de arte, substratos têxteis, objecto artístico e objecto utilitário, diferenciação de produtos.

## Abstract

The art has always followed the evolution of civilizations. By portraying historical periods, artists assumed an important role as pictorial narrators. Arts perform several functions: magic, representative, functional and celebratory, educational and explanatory, aesthetic and cognitive.

Nowadays, art performs educational, political social and commercial functions. New tools are being experimented by artists who are engaged in discovering their capability to express the spirit of our time. They try today, as they always have, to find new means to communicate their aesthetic experiences in a more complete, clear and universal way, enhancing the experimental function of art.

Textile industries and materials give the artist the possibility to use industrial production to materialize his work of art. In fact, this resource offers the artist new means to express his *fantasies*. The experimental work developed in this project demonstrated the capability of textile materials and technologies to fulfill the expression needs of the artist without losing their functional performance as textile objects.

Using functional objects as expression subtract, namely textile products made in small runs, allows the artist to reach a broader audience. The resulting object assumes the symbolic meaning without losing its practical function. This way, the user can define how he enjoys the object: as a work of art, as a functional object or both.

**Key-words:** work of art, textile subtracts, artistic object, functional object, textile product differentiation

# Índice

Agradecimentos .....	iii
Resumo .....	iv
Abstract.....	v
Índice .....	vi
Índice de fotografias .....	ix
Índice de ilustrações .....	xi
1. Introdução .....	1
1.1. A função da arte no quotidiano.....	1
1.2. Objectivos .....	2
1.3. Metodologia.....	3
1.4. Estrutura da dissertação .....	4
2. A arte e a sua definição.....	5
2.1. A definição de arte.....	5
2.2. A arte na óptica da Estética e da Sociologia.....	6
2.3. O artista como <i>génio</i> .....	7
2.3.1. A figura do autor.....	10
2.3.2. A morte do autor e a emergência do receptor.....	10
2.4. Estética da recepção.....	14
2.5. Arte e obra de arte.....	14
2.6. Arte como comunicação .....	16

2.7.	Arte e conhecimento .....	19
2.8.	A arte e a estética .....	20
3.	O objecto da arte .....	29
3.1.	Objecto estético .....	29
3.1.1.	Objecto físico e objecto perceptual.....	31
3.1.2.	O Objecto Estético e as suas apreensões .....	33
3.2.	Work of art.....	35
3.3.	Arte como experiência .....	40
3.3.1.	Art as an experience” .....	40
3.3.2.	Critérios para obter “an experience” .....	41
3.4.	Experiência artística vs experiência estética.....	50
3.4.1.	Experiência estética .....	55
3.4.2.	Flow experience.....	60
3.4.3.	A experiência de flow e a experiência estética.....	63
4.	Obras de arte em substrato têxtil .....	67
4.1.	A função do substrato na obra de arte .....	67
4.2.	A importância da tecnologia na construção da obra .....	68
4.3.	Análise Retórica de uma obra.....	68
5.	Desenvolvimento de objectos de Arte .....	75
5.1.	Objectivos .....	77

5.2.	As obras desenvolvidas.....	80
5.2.1.	Toalhas de praia.....	83
5.2.2.	T-shirt de senhora .....	94
5.2.3.	Pólos de homem.....	111
5.2.4.	Capas de edredão .....	126
5.3.	Obras em desenvolvimento.....	146
5.4.	Apresentação pública dos produtos .....	151
5.4.1.	Galeria Jorge Shirley _ Registos fotográficos .....	153
5.4.2.	The Lake Resort _ Registos fotográficos.....	155
5.4.3.	Posto de Venda _ The Lake Resort.....	160
5.4.4.	Posto de Venda _ Monte da Quinta .....	163
5.4.5.	Posto de Venda _ Muda.....	164
5.4.6.	Exponor _ Registos fotográficos .....	166
6.	Conclusão .....	169
6.1.	Conclusões gerais .....	169
6.2.	Investigação futura.....	170
7.	Bibliografia .....	171
7.1.	Bibliografia citada .....	171
7.2.	Bibliografia consultada.....	173

## Índice de fotografias

Fotografia 4-1: Obra de Arte com base em tema 1, variante cromática laranja (toalha de praia).....	69
Fotografia 5-1: Embalagem com respectiva toalha .....	79
Fotografia 5-2: Obra de arte com base no tema 1, variante cromática rosa (toalha de praia).....	83
Fotografia 5-3: Obra de arte com base no tema 1, variante cromática verde (toalha de praia).....	83
Fotografia 5-4: Obra de arte com base no tema 1, variante cromática laranja (toalha de praia).....	84
Fotografia 5-5: Obra de arte com base no tema 1, variante cromática azul (toalha de praia).....	84
Fotografia 5-6: Produção da obra de arte visualizada na Fotografia 5-3: Obra de arte com base no tema 1, variante cromática verde (toalha de praia) (frame 1) .....	92
Fotografia 5-7: Produção da obra de arte visualizada na Fotografia 5-3 (frame 2) .....	92
Fotografia 5-8: Produção da obra de arte visualizada na Fotografia 5-3 (frame 3, 4, 5, 6, 7, 8) .....	93
Fotografia 5-9: Obra de arte com base no tema 2, variante cromática rosa (t-shirt de senhora).....	94
Fotografia 5-10: Obra de arte com base no tema 2, variante cromática verde (t-shirt de senhora) .....	94
Fotografia 5-11: Obra de arte com base no tema 2, variante cromática azul (t-shirt de senhora).....	95
Fotografia 5-12: Obra de arte com base no tema 2, variante cromática laranja (t-shirt de senhora) .....	95
Fotografia 5-13: Obra de arte com base no tema 3.1, variante A (t-shirt de senhora) .....	96
Fotografia 5-14: Obra de arte com base no tema 3.1, variante B (t-shirt de senhora) .....	96
Fotografia 5-15: Obra de arte com base no tema 4, variante A (t-shirt de senhora).....	97
Fotografia 5-16: Obra de arte com base no tema 4, variante B (t-shirt de senhora) .....	97
Fotografia 5-17: Obra de arte com base no tema 4, variante C (t-shirt de senhora) .....	98
Fotografia 5-18 Produção da Obra de Arte visualizada na Fotografia 5-15 (frame1, 2, 3, 4, 5, 6) .....	110
Fotografia 5-19: Obra de arte com base no tema 5.1, variante cromática laranja (pólo de homem) .....	111
Fotografia 5-20: Obra de arte com base no tema 5.1, variante cromática laranja (pólo de homem) .....	111
Fotografia 5-21 Obra de arte com base no tema 5.1, variante cromática verde (pólo de homem) .....	112
Fotografia 5-22: Obra de arte com base no tema 5.2, variante cromática laranja (pólo de homem) .....	112
Fotografia 5-23: Obra de Arte com base no tema 5.2, variante cromática azul (pólo de homem) .....	113
Fotografia 5-24: Obra de Arte com base no tema 5.2, variante cromática verde (pólo de homem) .....	113
Fotografia 5-25: Obra de arte com base no tema 2, variante cromática laranja (edredão) .....	127
Fotografia 5-26: Obra de arte com base no tema 2, variante cromática azul (edredão).....	127
Fotografia 5-27: Obra de arte com base no tema 2, variante cromática rosa (edredão).....	128
Fotografia 5-28: Obra de arte com base no tema 2, variante cromática verde (edredão) .....	128
Fotografia 5-29: Obra de arte (#1) do autor Fúlvio Mendes.....	146
Fotografia 5-30: Obra de arte (#2) do autor Fúlvio Mendes.....	146

Fotografia 5-31: Produção da Obra de Arte visualizada na Fotografia 5-29 e Fotografia 5-30 (frame1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8).....	148
Fotografia 5-32: Apresentação pública _ exposição _ Galeria Jorge Shirley _ Lisboa (1).....	153
Fotografia 5-33: Apresentação pública _ exposição _ Galeria Jorge Shirley _ Lisboa (2).....	153
Fotografia 5-34: Apresentação pública _ exposição _ Galeria Jorge Shirley _ Lisboa (3).....	154
Fotografia 5-35: Apresentação pública _ exposição _ Galeria Jorge Shirley _ Lisboa (4).....	154
Fotografia 5-36: Apresentação pública _ exposição _ The Lake Resort _ Algarve (1).....	155
Fotografia 5-37: Apresentação pública _ exposição _ The Lake Resort _ Algarve (2).....	155
Fotografia 5-38: Apresentação pública _ exposição _ The Lake Resort _ Algarve (3).....	156
Fotografia 5-39: Apresentação pública _ exposição _ The Lake Resort _ Algarve (4).....	156
Fotografia 5-40: Apresentação pública _ exposição _ The Lake Resort _ Algarve (5).....	157
Fotografia 5-41: Apresentação pública _ exposição _ The Lake Resort _ Algarve (6).....	157
Fotografia 5-42: Apresentação pública _ exposição _ The Lake Resort _ Algarve (7).....	158
Fotografia 5-43: Apresentação pública _ exposição _ The Lake Resort _ Algarve (8).....	158
Fotografia 5-44: Apresentação pública _ exposição _ The Lake Resort _ Algarve (9).....	159
Fotografia 5-45: Apresentação pública _ exposição _ The Lake Resort _ Algarve (10).....	159
Fotografia 5-46: Apresentação pública _ posto de venda _ The Lake Resort _ Algarve (1).....	160
Fotografia 5-47: Apresentação pública _ posto de venda _ The Lake Resort _ Algarve (2).....	160
Fotografia 5-48: Apresentação pública _ posto de venda _ The Lake Resort _ Algarve (3).....	161
Fotografia 5-49: Apresentação pública _ posto de venda _ The Lake Resort _ Algarve (4).....	161
Fotografia 5-50: Apresentação pública _ posto de venda _ The Lake Resort _ Algarve (5).....	162
Fotografia 5-51: Apresentação pública _ posto de venda _ The Lake Resort _ Algarve (6).....	162
Fotografia 5-52: Apresentação pública _ posto de venda _ Monte da Quinta _ Algarve (1).....	163
Fotografia 5-53: Apresentação pública _ posto de venda _ Monte da Quinta _ Algarve (2).....	163
Fotografia 5-54: Apresentação pública _ posto de venda _ Muda _ Porto (1).....	164
Fotografia 5-55: Apresentação pública _ posto de venda _ Muda _ Porto (2).....	164
Fotografia 5-56: Apresentação pública _ posto de venda _ Muda _ Porto (3).....	165
Fotografia 5-57: Apresentação pública _ posto de venda _ Muda _ Porto (4).....	165
Fotografia 5-58: Apresentação pública _ exposição _ Passerela da inovação _ Exponor _ Porto.....	166
Fotografia 5-59: Apresentação pública _ exposição _ Passerela da inovação _ Exponor _ Porto (2).....	166
Fotografia 5-60: Apresentação pública _ exposição _ Passerela da inovação _ Exponor _ Porto (3).....	167
Fotografia 5-61: Apresentação pública _ exposição _ Passerela da inovação _ Exponor _ Porto (4).....	167

## Índice de ilustrações

Ilustração 3-1: papel da relação desafio/nível de habilidade no atingir o estado de flow. Fonte: Csikszentmihalyi, 1990 (adaptado).....	61
Ilustração 3-2: Critérios da experiência estética e da <i>flow experience</i> .....	64
Ilustração 4-1: Estudo cromático para Obra de Arte visualizada na Fotografia 4-1: Obra de Arte com base em tema 1, variante cromática laranja (toalha de praia).....	69
Ilustração 5-1: Etiqueta informativa do conceito.....	79
Ilustração 5-2: Certificado de Autenticidade.....	80
Ilustração 5-3: Imagem fotográfica situada na barra das obras visualizada na Fotografia 5-2. Fotografia 5-3, Fotografia 5-4 e Fotografia 5-5.....	87
Ilustração 5-4: Estudos de variações de enquadramento para as obras de arte visualizadas nas Fotografia 5-2, Fotografia 5-3, Fotografia 5-4 e na Fotografia 5-5 .....	87
Ilustração 5-5: Estudo cromático para obra de arte visualizada na Fotografia 5-2.....	88
Ilustração 5-6: Estudo cromático para obra de arte visualizada na Fotografia 5-3.....	88
Ilustração 5-7: Estudo cromático para obra de arte visualizada na Fotografia 5-4.....	89
Ilustração 5-8: Estudo cromático para obra de arte visualizada na Fotografia 5-5.....	89
Ilustração 5-9:Esquema de produção, localização da marca de água e da assinatura.....	90
Ilustração 5-10: Estudos preliminares de variações de enquadramento para as obras de arte visualiza nas Fotografia 5-13 e Fotografia 5-14.....	101
Ilustração 5-11: Estudos preliminares de variações de enquadramento para as obras de arte com base no tema 3.2.....	101
Ilustração 5-12: Selecção dos estudos preliminares para as obras de arte com base nos temas 3.2 e 3.3. 101	
Ilustração 5-13: Estudos preliminares de variações de enquadramento para as obras de arte com base no tema 2.....	102
Ilustração 5-14: Estudos preliminares de variações cromáticas para as obras de arte com base no tema 2 .....	102
Ilustração 5-15 Selcção dos estudos preliminares de variações de enquadramento para as obras de arte com base no tema 2.....	102
Ilustração 5-16: Estudos preliminares A de variações de enquadramento para as obras de arte com base no tema 4.....	103
Ilustração 5-17: Estudos preliminares B de variações de enquadramento para as obras de arte com base no tema 4.....	103
Ilustração 5-18: Esquema de estampagem para as obras de arte com base no tema 3.1.....	104
Ilustração 5-19: Esquema de estampagem para as obras de arte com base no tema 4.....	104

Ilustração 5-20: Esquema de estampagem A para as obras de arte com base no tema 2.....	105
Ilustração 5-21: Esquema de estampagem B para as obras de arte com base em tema 2.....	105
Ilustração 5-22:Fotolitos para estampagem das obras de arte com base em tema 2.....	106
Ilustração 5-23: Fotolitos para estampagem das Obras de Arte com base em tema 3.1.....	106
Ilustração 5-24: Fotolito para estampagem das Obras de Arte com base em tema 4.....	107
Ilustração 5-25: Estudo preliminar para as obras de arte com base no tema 3.1, variante A (pólo de homem).....	116
Ilustração 5-26: Estudo preliminar para as obras de arte com base no tema 3.1, variante B (pólo de homem).....	116
Ilustração 5-27: Estudo preliminar para as obras de arte com base no tema 3.2, variante A (pólo de homem).....	117
Ilustração 5-28: Estudo preliminar para as obras de arte com base no tema 3.2, variante B (pólo de homem).....	117
Ilustração 5-29: Estudo preliminar para as obras de arte com base no tema 6, (pólo de homem).....	118
Ilustração 5-30: Estudos preliminares A de variações de enquadramento para as obras de arte com base no tema 7.....	119
Ilustração 5-31: Estudos preliminares B de variações de enquadramento para as obras de arte com base no tema 7.....	119
Ilustração 5-32: Estudos preliminares A de variações cromáticas para as obras de arte com base no tema 5.1.....	120
Ilustração 5-33: Estudos preliminares B de variações cromáticas para as obras de arte com base no tema 5.1.....	120
Ilustração 5-34: Estudos preliminares C de variações cromáticas para as obras de arte com base no tema 5.1.....	120
Ilustração 5-35: Estudos preliminares A de variações cromáticas para as obras de arte com base no tema 5.2.....	121
Ilustração 5-36: Estudos preliminares B de variações cromáticas para as obras de arte com base no tema 5.2.....	121
Ilustração 5-37: Estudos preliminares C de variações cromática para as obras de arte com base no tema 5.1.....	121
Ilustração 5-38: Estudos preliminares A de variações cromática para as obras de arte com base no tema 5.3.....	122
Ilustração 5-39: Estudos preliminares B de variações cromática para as obras de arte com base no tema 5.3.....	122
Ilustração 5-40: Estudos preliminares C de variações cromática para as obras de arte com base no tema 5.3.....	122

Ilustração 5-41: Esquema de estampagem para as obras de arte com base no tema 5.1 e 5.2 .....	123
Ilustração 5-42: Fotolitos para estampagem das obras de arte com base no tema 5.1 e 5.2 .....	123
Ilustração 5-43: Produção limitada _ obra de arte com base no tema 8 (Edredão).....	130
Ilustração 5-44: Produção limitada _ Variações da obra de arte com base no tema 8 (Edredão) .....	130
Ilustração 5-45: Produção limitada _ obra de arte com base no tema 9, imagem A (Edredão).....	131
Ilustração 5-46: Produção limitada _ obra de arte com base no tema 9, imagem B (Edredão) .....	131
Ilustração 5-47: Produção limitada _ obra de arte com base no tema 9, imagem C (Edredão) .....	132
Ilustração 5-48: Produção limitada _ obra de arte com base no tema 9, imagem D (Edredão) .....	132
Ilustração 5-49: Produção limitada _ obra de arte com base no tema 2, imagem (Edredão).....	133
Ilustração 5-50: Produção limitada _ Variações cromáticas da obra de arte com base no tema 2 (Edredão) .....	133
Ilustração 5-51: Produção casuística _ obra de arte com base no tema 10, (Edredão) .....	134
Ilustração 5-52: Produção casuística _ Variações de enquadramento de obra de arte com base no tema 10, (Edredão) .....	134
Ilustração 5-53: Produção casuística _ obra de arte com base no tema 11, (Edredão) .....	135
Ilustração 5-54: Produção casuística _ Variações de enquadramento de obra de arte com base no tema 11, (Edredão) .....	135
Ilustração 5-55: Produção casuística _ obra de arte com base no tema 12, (Edredão) .....	136
Ilustração 5-56: Produção casuística _ Variações de enquadramento de obra de arte com base no tema 12, (Edredão) .....	136
Ilustração 5-57: Produção casuística _ obra de arte com base no tema 13, (Edredão) .....	137
Ilustração 5-58: Produção casuística _ Variações de enquadramento de obra de arte com base no tema 13, (Edredão) .....	137
Ilustração 5-59: Produção casuística _ obra de arte com base no tema 14, (Edredão) .....	138
Ilustração 5-60: Produção casuística _ Variações de enquadramento de obra de arte com base no tema 14, (Edredão) .....	138
Ilustração 5-61: Produção casuística _ obra de arte com base no tema 15, (Edredão) .....	139
Ilustração 5-62: Produção casuística _ Variações de enquadramento de obra de arte com base no tema 15, (Edredão) .....	139
Ilustração 5-63: Produção casuística _ obra de arte com base no tema 16, (Edredão) .....	140
Ilustração 5-64: Produção casuística _ Variações de enquadramento de obra de arte com base no tema 16, (Edredão) .....	140
Ilustração 5-65: Produção casuística _ obra de arte com base no tema 17, (Edredão) .....	141
Ilustração 5-66: Produção casuística _ Variações de enquadramento de obra de arte com base no tema 17, (Edredão) .....	141
Ilustração 5-67: Produção casuística _ obra de arte com base no tema 18, (Edredão) .....	142

Ilustração 5-68: Produção casuística _ Variações de enquadramento de obra de arte com base no tema 18, (Edredão) .....	142
Ilustração 5-69: Produção casuística _ obra de arte com base no tema 19, (Edredão) .....	143
Ilustração 5-70: Produção casuística _ Variações de enquadramento de obra de arte com base no tema 19, (Edredão) .....	143
Ilustração 5-71: Produção interactiva_ obra de arte com base no tema 20, (Edredão).....	144
Ilustração 5-72: Produção interactiva _ Variações A de elementos da obra de arte com base no com base em tema 20, (Edredão).....	144
Ilustração 5-73: Produção interactiva _ Variações B de elementos da obra de arte com base no tema 20, (Edredão) .....	145
Ilustração 5-74: Produção interactiva _ Variações de C de elementos da obra de arte com base no tema 20, (Edredão) .....	145

## **1. Introdução**

### **1.1. A função da arte no quotidiano**

A arte é assumida como uma área da actividade humana em que o criador desenvolve uma experiência que culmina numa obra e propõe ao espectador que participe activamente na experiência estética da obra.

A obra de arte forma um todo com o seu substrato que participa, necessariamente, na materialização da experiência que a origina. A arte, por razões de vária ordem, libertou-se de condicionalismos sobre o que deve ou pode representar, os substratos que pode ou não utilizar, a durabilidade ou efemeridade da materialização da experiência. Do mesmo modo, o nível de envolvimento do espectador e da sua apropriação da obra nos contextos mais diversos, acusa um movimento de integração da obra (a obra enquanto totalidade dos elementos materiais e imateriais que a constituem) que flui no sentido da facilitação da co-produção da experiência da arte pelo seu usuário ou fruidor.

Assim, a arte, hoje considerada como um conceito relacional do qual fazem parte vários intervenientes como artistas, curadores, museólogos, galeristas e público em geral, transborda dos seus limites tradicionais para novos contextos de expressão e fruição.

O acto criativo, como qualquer acto humano, é composto por três aspectos: o prático, o teórico e o estético aos quais estão associadas funções teóricas, práticas e estéticas.

A função estética é a função que permite apreciar o objecto ou a obra pelo que ela é, em si mesma (a obra pela obra). A função prática é a função pela qual a obra é um instrumento para atingir um determinado fim (a obra enquanto meio). Por último, a

função teórica é aquela que analisa a relação entre as coisas para atingir um conhecimento (a obra como veículo de um conteúdo susceptível de gerar conhecimento).

Não há objectos que, pela sua estrutura, forma ou aparência, estejam, *a priori*, desprovidos de qualquer destas funções. O que define a qualidade que é atribuída ao objecto pelo observador é aquela que este, num dado momento, privilegie sobre as restantes. Em consequência, o que é uma obra de arte é determinado não por quaisquer convenções sobre o que é ou deverá ser a experiência que a origina ou o substrato em que é materializada, mas sim pela ligação que se concretiza entre a obra e quem dela extrai uma fruição activa que permite a existência de uma experiência estética.

Entre as actuais correntes da arte denota-se o recurso à materialização da experiência artística nos mais diversos substratos. Em simultâneo, assiste-se à democratização do acesso à experiência estética, pela exposição alargada da obra de arte.

## 1.2. Objectivos

O presente trabalho tem como objectivo explorar os limites plásticos dos materiais e das tecnologias de fabrico têxteis, constituindo-os como substratos adequados à materialização de obras resultantes da experiência artística do seu produtor e enquanto ponto de partida para a experiência estética do seu fruidor.

A utilização de materiais e tecnologias têxteis permite que a materialização da obra de arte possa assumir um carácter dual, ou seja, pode conferir à obra a capacidade de cumprir a função prática e a função estética.

### 1.3. Metodologia

Dada a especificidade dos objectivos do presente trabalho, a investigação decorreu a partir do processo natural de criação artística do autor. O trabalho de investigação foi assim estruturado em quatro fases distintas.

Na primeira fase foi realizada a apropriação de uma tecnologia têxtil e criação de obras de artes com recurso a essa tecnologia. O trabalho resultante foi apresentado num contexto expositivo numa galeria de arte.

Na segunda fase procedeu-se à análise compreensiva do processo criativo e sua teorização.

Na terceira fase concretizou-se a experimentação do processo através da criação de novas obras de arte noutros substratos têxteis. Esta última etapa teve como objectivo confirmar ou refutar a adequação de outros substratos têxteis à materialização de experiências artísticas diversas e à obtenção de uma mais dilatada envolvimento do usuário na fruição da obra. Esta fase culminou com a apresentação pública do conjunto das peças desenvolvidas.

Os substratos seleccionados, como está implícito no processo de criação artística, resultaram das necessidades expressivas da experiência desenvolvida pelo autor. Ou seja, foi a própria materialização da experiência que induziu o apelo ao recurso a um determinado substrato.

Assim, o primeiro substrato seleccionado foram toalhas de praia produzidas em jacquard com quatro variantes cromáticas. Os substratos utilizados na fase de confirmação do conceito inerente às obras foram pólos de homem, t-shirts para senhora e capas de edredão.

No fim, na quarta fase, extraíram-se as conclusões de todo o trabalho realizado e redigiu-se a dissertação.

#### 1.4. Estrutura da dissertação

A dissertação está estruturada em cinco capítulos. No primeiro capítulo, a Introdução, é explicitado o enquadramento da investigação, o seu objectivo, metodologia e estrutura da dissertação.

Os segundo e o terceiro capítulos percorrem os conceitos teóricos estruturantes do trabalho a saber, os conceitos de arte, obra de arte, objecto estético, *work of art*, *art as experience* e experiência estética.

No quarto capítulo é teorizada a função do suporte na obra de arte e a importância da tecnologia na sua construção.

No quinto capítulo são apresentadas as obras de arte desenvolvidas e as respectivas apresentações públicas, bem como os estudos realizados para novas obras a materializar.

No último capítulo são extraídas as conclusões do trabalho realizado e apresentadas as perspectivas futuras para a continuidade da investigação.

## 2. A arte e a sua definição

### 2.1. A definição de arte

Propor uma definição de arte que seja capaz de abranger todas as formas de expressão artística realizadas ao longo dos tempos, seria, tal como refere Crespi (1996, in Tota, 2000, p. 180) “ *extremamente problemático, já que não existem critérios absolutos para estabelecer uma distinção entre o que é autenticamente arte e o que não é*”. Neste sentido, qualquer definição seria bastante redutora e daria uma visão demasiado simplista da arte e pouco ajudaria a compreender a arte contemporânea. Para Eco uma definição geral de arte tem os seus limites, pois “os limites de uma definição marcada pela historicidade [...] e, portanto, susceptível de modificações noutra contexto histórico. No entanto, uma definição geral da arte é indispensável: é um gesto que se pratica, um dever que se cumpre para tentar estabelecer um ponto de referência para os discursos que são, pelo contrário, históricos, parciais, limitados, orientados para uma escolha (crítica ou operativa). Mais ainda: a partir do momento em que se fala de arte, ainda que para negar a possibilidade de a definir conceptualmente, não podemos furtar à existência da sua definição” (Eco, 1968,1972, p.143).

Neste sentido, e ainda para o mesmo autor, não sendo possível estabelecer uma definição universal e intemporal de arte, contudo, é importante que uma definição seja adoptada como ponto de partida para a discussão.

Como referência optou-se inicialmente por uma definição de arte elaborada por Mukarovsky: “A arte é o aspecto da criação humana que se caracteriza pela supremacia da função estética. Como qualquer criação humana, também a criação artística é constituída por duas componentes: a actividade e o produto criado. A arte é actividade não só do ponto de vista do autor (é corrente a opinião de que o objecto principal da obra de arte fica fixado no processo da sua criação) mas também na óptica do receptor, principalmente na percepção activa, durante a qual a obra se converte num «poder

produtivo que nos ajuda a alcançar uma concepção clara e determinada da existência» (C. Fiedler);[...]” (Mukarovsky, 1975, p.223).

Na definição de Mukarovsky já se antevê o papel do receptor ou destinatário como um elemento participante da actividade artística.

Nesta definição, Mukarovsky antevê na actividade do destinatário um papel preponderante no panorama da arte ou da criação artística. O produto criado é a objectivação da controversa ou questionável relação entre a produção e a fruição. Para Tota (2000, p.24) é a interacção “*entre aquilo que o artista inscreve no produto e aquilo que nele inscrevem os consumidores, o leitor, o espectador*” que nasce toda a sociologia da arte”. Nesta perspectiva, “*a arte deixa de ser constituída por uma colecção de objectos (...), para se tornar colecção de actos de consumo. (...) uma obra de arte só é tal no momento em que é exibida e consumida, no momento em que se produz socialmente a sua definição.*” (Tota, 2000, p. 24).

## 2.2. A arte na óptica da Estética e da Sociologia

Em 1990 Vera Zolberg, na introdução da obra *Constructing a Sociology of the Arts*, denuncia que o estudo sociológico do objecto artístico teve uma forte resistência por parte dos estudiosos da estética, embora tanto sociólogos como estetas defendam que a distinção entre as obras de arte reside nas qualidades do objecto. Para os estudiosos da estética os critérios de distinção são efectivamente definíveis. Para os sociólogos a principal preocupação, desde o início da disciplina, foi evitar qualquer abordagem avaliativa. Como afirma Zolberg (1990, in Tota, 2000, p. 28) “*Para os sociólogos, mais do que a criação artística, é importante o processo social da criação de um status, no termo do qual algumas obras de arte são escolhidas para serem incluídas no cânone [...] de elite. O sociólogo está mais interessado no uso simbólico social da arte do que na obra de arte em si.*”.

O sociólogo centra a sua atenção nos “contextos que tornam a arte possível, nas instituições que favorecem a sua difusão e nos sistemas profissionais de regulamento das carreiras artísticas” (Tota, 2000, p.27). Os seus estudos tiveram que se defrontar com a relação entre arte e génio e com a análise da arte como produção colectiva.

As teorias da morte do autor constituíram um importante contributo para “uma progressiva e generalizada dessacralização da figura do artista-génio, unida a uma progressiva normalização do processo de produção artístico que, de actividade extraordinária, se redefine cada vez mais como actividade profissional, para a qual certos grupos de actores sociais se sentem particularmente vocacionados” (Tota, 2000, p.27).

Após esta fase inicial, de um maior radicalismo sociológico, emergem algumas hesitações que levam ao surgimento de uma outra fase, mais atenta à mediação entre a obra de arte e o seu contexto social. Esta nova sociologia da arte, após ter analisado processualmente cada movimento artístico, após ter inserido as obras de arte na sociedade e ter contextualizado os artistas, tenta lançar novas perspectivas de leitura da arte e do artista baseadas nos valores estéticos.

### 2.3. O artista como *génio*

O conceito do artista como *génio* surge no culminar do movimento romântico, que se iniciou no séc. XIX. Nesta época assiste-se a uma mudança radical da relação do artista com a obra. “*O génio não é já uma personalidade que cria mediante uma vontade consciente, orientada para a realidade exterior, que descobre e transforma. O génio é a espontaneidade criadora. É tão espontâneo como as forças da natureza, que são as suas irmãs. Não cria por criar: mas porque tem de o fazer. E, mesmo, não é ele que cria: é algo que cria nele [...]. A obra aparece, de repente, como a expressão autêntica da personalidade do autor*” (Mukarovsky, 1975, pp. 276-277).

No Romantismo a relação entre o artista e as outras pessoas sofreu profundas transformações. O artista passou a ser considerado como uma pessoa impar, um génio, diferente dos restantes e, por conseguinte, condenado e simultaneamente abençoado pelo isolamento. Para o romântico, o artista é-o na medida em que vê a realidade de forma diferente das outras pessoas, vê o mundo de uma forma singular.

O traço fundamental da concepção romântica baseia-se na relação espontânea entre a personalidade do artista e a sua obra, ou seja, esta é o reflexo da personalidade do artista<sup>1</sup>. Contudo, com o decorrer do tempo, a personalidade faz-se valer cada vez mais em detrimento da obra, tornando-se cada vez mais predominante. *“Em finais do século a situação é tal que a obra não é mais que uma mera casualidade em comparação com a personalidade; e o objecto da criação artística é a personalidade*

---

<sup>1</sup> Tendo como base a espontaneidade criadora do artista, surge no século XIX a corrente da estética psicológica que se sobrepõe à visão da estética especulativa. A obra de arte passa a ser vista como reflexo do estado psíquico do artista. Com base na relação espontânea entre a personalidade do artista e a obra surge, também, a corrente da estética sociológica. Esta tem uma concepção da arte aparentemente anti-romântica. Contudo, considera a personalidade do artista e a sua obra como o reflexo dos costumes e o indício de um determinado estado de espírito, característico da época. Este facto está arreigado nas expressões artísticas do romantismo (Mukarovsky, 1975, p. 278).

*em si mesma.*” (Mukarovsky, 1975, p.279). Uma obra de arte é tanto maior quanto maior foi a necessidade íntima da sua criação.

A relação do artista com a obra foi sofrendo algumas alterações. A obra continua a ser vista, incontestavelmente, como reflexo da personalidade do artista. Contudo surgem vários conceitos paralelos que tornam a personalidade demasiado trabalhada segundo teorias distintas que originam um estranho labirinto de conceitos. Desta confusão surgem indícios de algum cansaço, tais como “ *o apego à «mais modesta das artes», semi-popular e anónima, em que se não dá ênfase à personalidade. Outro consiste na aspiração, pelo menos teórica e programática, a que o artista se confunda com a massa – a que todos sejam artistas. Outro consiste nas tentativas da inclusão da actividade artística entre as demais profissões, liberta do peso da individualidade: compara-se o artista com o artesão ou com o operário e, em certas ocasiões, o próprio artista manifesta a sua aspiração a ser considerado como um deles*” (Mukarovsky, 1975, p.280).

O conceito da personalidade artística surge historicamente na passagem da idade média para a idade moderna e foi sofrendo sucessivas alterações. A evolução do conhecimento histórico do conceito de *personalidade* do artista é importante para se perceber que este sofreu, e continua a sofrer, sucessivas alterações, todas elas fruto de um avanço contínuo do pensamento. Na actualidade, falar da personalidade artística implica que esta seja abordada no contexto presente e não segundo as perspectivas românticas ou renascentistas. Contudo, importa salientar que, independentemente das concepções de personalidade artística adoptadas, a arte pressupõe a existência de um autor.

A presença do autor é de tal modo forte na mente do receptor que este, perante um objecto em que percepcione um acto criativo, mesmo que se trate do resultado de um fenómeno natural, o assume como uma obra de arte, tornando implícita a presença de um autor.

### 2.3.1. A figura do autor

O *autor* é um personagem moderno, produzido pela sociedade actual, na medida em que, ao terminar a idade média, foi descoberto o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da «pessoa humana». O *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões. A crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer, por exemplo, que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a *explicação* da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, que entregasse a sua «confidência» ou obra.

### 2.3.2. A morte do autor e a emergência do receptor

Walter Benjamin (1955), no livro “A Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, inicia a desmistificação da arte e do artista enquanto um ser tocado por um *dom divino*. Ao anunciar que a arte perdera a sua aura quando o homem deixou de a

adorar como objecto de rito religioso, o filósofo alemão aproxima a noção de arte à de prática cultural. Benjamin demonstra que, com a evolução das técnicas de reprodução no último século, se desarmou o tripé sobre o qual se fundara toda a estética clássica: a unicidade, a autenticidade e o poder de testemunho histórico garantido pela duração.

Ao ver ameaçados os elementos instauradores da "bela aparência", o filósofo coloca em cheque a própria *autoridade*<sup>2</sup> da arte. Contrapondo a perenidade e unicidade da obra de arte clássica à fugacidade e reprodutibilidade da fotografia, e de outras expressões artísticas modernas, percebe que, mesmo sem a aura, a arte não desaparecera como acreditam seus companheiros da Escola de Frankfurt. Contudo, as crenças na imortalidade e originalidade da obra, no dom criador e no gênio artístico ficam seriamente abalados a partir da sua intervenção. "*A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original*", afirma Benjamin em 1955.

Num estudo mais específico sobre a literatura, Pierre Bourdieu (1986) apresenta o processo de legitimação de uma obra de arte como um campo de forças políticas mediadoras, formado por escolas, academias, clubes, editores, jornalistas e críticos literários. Essa rede de legitimação interfere na obra desde o instante em que o artista se prepara para criar até ao término do processo artístico, quando o leitor avalia a obra. A valoração do artístico não pode mais ser analisada sem se levar em conta os

---

<sup>2</sup> Autoridade no sentido de autoria

determinantes históricos e políticos que a contornam. Expondo um jogo de poder que almeja a supremacia do gosto das elites, Bourdieu (1986) chama atenção para a noção de arte como prática social.

No início da segunda metade do séc. XX, a teoria da morte da arte, descrita por Roland Barthes (1957), anuncia uma revolução analítica de grande importância no panorama das artes.

Para Barthes “Um texto é feito de muitos textos, extraídos de numerosas culturas e que estabelecem relações específicas de diálogo, paródia e contestação. Todavia, há um lugar onde essa multiplicidade se recompõe e esse lugar é o leitor [...]. O leitor é o espaço onde todas as citações de que um texto se inscrevem sem que nenhuma delas se perca; a unidade de um texto não se compõe na sua origem, mas no seu destino. [...] o nascimento do leitor deve dar-se à custa da morte do Autor.” (Barthes, 1957 in Tota, 2000, pp 28-29) O leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse *alguém* que tem reunido num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito.

Barthes (1957) para além de proclamar a morte do autor anuncia o nascimento de uma nova entidade no processo de produção artística: o leitor. A este é-lhe atribuído o “*lugar privilegiado de construção do sentido, como espaço físico e cognitivo em que o processo interpretativo se cumpre definitivamente*” (Tota, 2000, p.31). Nasce a actividade do receptor. Cada leitura não muda fisicamente as palavras, mas reescreve o texto, simplesmente através de sua reorganização enfatizando diferentes pontos que podem, de forma subtil, alterar o seu significado. Barthes (1957) sugere que os leitores criam as suas próprias interpretações independentemente das intenções do autor.

Outros autores, nomeadamente Bachtin (1965), Bourdieu (1986) e Howard Becker (1982) trabalharam a definição de arte como produção colectiva, isto é, a introdução de outros intervenientes em todo o processo artístico. Foucault (1979) em “*What is an Author?*” oferece um importante contributo para a redefinição da arte. Fala do *status* ideológico do autor e das suas implicações na produção artística: “O autor é o

princípio de economia na proliferação dos significados [de um texto]. Portanto, devemos mudar radicalmente a nossa ideia tradicional de autor. Costumamos [...] dizer que o autor é o criador genial de uma obra em que ele deposita, com infinita [...] generosidade, um inesgotável mundo de significados. Costumamos pensar que o autor é tão diferente das outras pessoas e que está tão acima de qualquer linguagem que, mal começa a falar, os significados começam a proliferar [...] de maneira indefinida. A verdade é precisamente o contrário; [...] é antes um princípio funcional através do qual, na nossa cultura, se limita, se exclui, se escolhe; resumindo, através do qual se impede a livre circulação, a livre manipulação, composição, compilação, decomposição e recomposição [de um texto]”(Foucault, 1979 in Tota, 2000, p. 31).

As teorias da recepção<sup>3</sup> reforçam a importância do leitor no processo de atribuição de sentido à obra. A obra não pode mais ser dotada de um significado e de um valor que não seja o estabelecido pelo leitor no processo de recepção.

---

<sup>3</sup> O termo teorias da recepção surge na Alemanha nos finais dos anos 60 para indicar um debate que teve como principais protagonistas os teóricos da escola de Constança (Hans Robert Jauss; Wolfgang Iser; Harald Weinrich; Karlheinz Stierle; Hans Ulrich Gumbrecht e Wolf-Dieter Stempel). Este termo é actualmente usado, de forma mais abrangente, pela Sociologia e contribuiu para centrar a atenção dos processos receptivos no âmbito artístico, literário e cultural (Tota, 2000, p. 32).

## 2.4. Estética da recepção

Nos últimos anos, o objecto da crítica deslocou-se fruto da descoberta da figura do receptor/fruidor. Esta deslocação não é do autor ou da obra para o fruidor, mas sim no sentido do encontro do fruidor com a obra. Neste processo denominado “estética da recepção” surge um novo paradigma, pondo em causa a oposição cartesiana sujeito/objecto.

Ao longo da década de 70, assiste-se, por parte da crítica literária, ao abandono de uma análise da obra de forma isolada, em prol de uma análise do encontro da obra com o leitor, isto é, uma análise do processo da sua recepção. Esse abandono não se refere apenas ao grupo alemão identificado normalmente como o fundador da «estética da recepção» (Jauss, Iser, Stierle,...), mas também a toda uma série de autores que, mesmo na área de uma crítica estruturalista, vieram a confrontar-se com a questão do leitor e entre os quais se destacam Barthes, Genette e Rifaterre.

Nesta nova análise crítica assistimos à passagem da problemática da produção, para a problemática da recepção e do confronto com a obra. A “estética da recepção” não se refere a uma recepção pacífica, nem sequer a uma simples descodificação. A recepção de uma obra literária é entendida como um processo complexo no qual a obra é recriada, tornando-se assim um produto da sua interacção com o leitor. A recepção é, no limite, produção cujas directrizes têm que ser descobertas, já não pelo autor mas pelo leitor. Numa obra o sentido é tanto produto de quem o codifica como de quem o descodifica.

## 2.5. Arte e obra de arte

No conceito relacional da arte, a sua objectualização é indissociável de todos os agentes que gravitam em torno dela. Não se pode dissociar a obra, enquanto objecto físico ou sonoro, do processo de criação e de fruição, nem dos agentes intervenientes

neste processo, sejam eles o artista, o público, os galeristas, os colecionadores, curadores, instituições culturais, públicas ou privadas, etc., pois, segundo António José Saraiva (p.163), “ Os que assim fazem consideram a obra criada, o objecto artístico acabado, e a isso chamam arte: um quadro, um poema, uma sinfonia, um ballet. Este é o ponto de vista habitual do usufruidor ou consumidor daquelas obras ou objectos. Emprego a palavra «consumidor» muito embora ela possa parecer grosseira falando de Arte, porque na realidade ela exprime a natureza também grosseira e inautêntica desta relação, que é efectivamente uma relação de mercado. No mundo dito capitalista, o consumidor compra o objecto artístico, o prazer de o fruir, de o usar ou até mesmo de o exhibir e de o possuir, inclusive sem fruição alguma.”

Estamos perante relações comerciais, relações de mercado em que a obra assume um novo proprietário. “*É uma relação de ter e não de ser*” (Saraiva, S/D, p.164), onde a arte é vista como objecto valioso “possuível” e exterior ao que o possui ou quer possuir.

Não se pode confundir a arte com a obra de arte pois tal seria reduzir a arte à sua objectualidade e considerar a obra de arte como a essência da arte.

Para Perniola (2005), identificar a arte com a obra será considerá-la “...como uma identidade dotada de valor cultural, simbólico ou então meramente económico, autónomo e independente. (...) Segundo uma tal óptica, o que interessa na arte são os produtos, cuja objectualidade enquanto quadros, esculturas, livros, edifícios, composições musicais, representações de filmes, vídeos, não suscita quaisquer dúvidas. O objecto constitui o essencial: e em relação a ele o processo produtivo e as ideias do artista, as mediações do historiador, do crítico, do curador e do filósofo, como ainda a recepção do público constituem algo de secundário e de acessório” (Perniola 2005, p.7).

A arte não pode ser identificada com o objecto, contudo ele é imprescindível para a existência da arte. Esse objecto deve ser o culminar da actividade do artista e simultaneamente o despoletar da actividade do espectador/destinatário. A inexistência de qualquer uma destas actividades invalida a existência da arte. Tem que haver um produtor e um co-produtor da experiência da arte.

O produtor é o artista, a sua actividade consiste em criar a obra de arte, a qual enquanto objecto físico é considerado como produto inacabado. O co-produtor é o destinatário, cuja actividade consiste em recriar a obra na sua mente. Para Bronowsky (1983, p.28) esta *“é uma ideia estranha, mas fundamental. Nenhuma obra de arte foi criada tão completamente que não necessite do nosso contributo. Temos de recriar a obra para nós próprios – não nos pode ser apresentada pronta. Não se pode olhar para um quadro e achá-lo bonito por meio de um simples acto passivo de ver. As relações íntimas que o tornam bonito para si tem de ser descobertas e, num certo sentido, têm de ser colocadas por si.”*

O artista necessita de uma forma exterior para expressar um conteúdo interno e o destinatário serve-se dessa forma exterior para aceder a um conteúdo interno.

Ao longo da sua actividade o artista transforma as emoções em sentimentos que lhe permitem produzir a obra de arte (física), a qual provocará no destinatário sentimentos que este, no decorrer da sua actividade, transforma em emoções. O artista *“dá um esqueleto; fornece linhas de referência; proporciona o suficiente para atrair o nosso interesse e para nos tocar emocionalmente. Mas não existe quadro nem pintura se não entrarmos nele e não o preenchermos”* (Bronowski 1983, p.28).

Por princípio, considera-se que o artista é activo, enquanto que o espectador é passivo. Todavia *“a obra de arte não é algo que se possa olhar passivamente”* (Bronowski 1983, p.86) e se o espectador não recriar a obra, esta não se constitui como obra de arte, pelo menos para ele. A obra de arte é apenas uma obra que permite a existência da arte.

## 2.6. Arte como comunicação

Na arte não existe uma comunicação imediata. Considerando que comunicar é pôr em comum, na arte aquilo que se coloca em comum é a obra. Sendo a obra metafórica, esta corresponde literalmente a uma *“não verdade”*. Pode-se então dizer que

se trata de uma comunicação em que aquilo que é colocado em comum não corresponde à essência daquilo que se pretende comunicar, ou seja, coloca-se em comum elementos pertencentes ao mundo do visível e à linguagem pública, quando o que se pretende comunicar pertence a uma linguagem interior do emissor e do receptor.

Na comunicação directa é pedido a um emissor que se sirva da linguagem pública para transmitir um determinado conteúdo a um receptor de forma eficiente, ou seja, garantindo que esse conteúdo é correctamente captado e interpretado pelo receptor. Para tal importa reduzir ao máximo tudo o que se possa considerar como ruído, em termos comunicacionais. Nesse sentido, o emissor tem a responsabilidade de fazer com que o receptor compreenda cabalmente a comunicação dentro do contexto e dos significados que o emissor pretende transmitir. Há uma mensagem que deve ficar em comum com os mesmos conteúdos, os mesmos resultados em termos cognitivos e lógicos.

A arte, enquanto manifestação exterior, serve-se da linguagem pública, mas não se pretende ser uma comunicação inequívoca. Considerando que a arte é comunicação, não se pode, contudo, ignorar o facto de esta é metafórica. Como afirma Eco (1971, p. 202) *“quem faz metáforas aparentemente mente, fala de modo obscuro e sobretudo fala de outra coisa fornecendo uma informação vaga”*. A arte recorre a imagens metafóricas que trabalham no espírito e dão forma ao pensamento do receptor, através da recriação da obra, falando-lhe através da sua linguagem interna. *“Existe uma diferença entre a linguagem pública, exterior que todos empregamos e a linguagem interior com que, como seres humanos, trabalhamos sempre o nosso espírito – a linguagem da nossa imaginação”* (Bronowski 1983, p. 144). É a esta linguagem que se dirigem as afirmações artísticas. *“Há entre o emissor e receptor, por intermédio da obra uma comunicação inter subjectiva de natureza estética. Por isso a obra criada nunca é para o destinatário a mesma coisa que para o artista que a criou: ela abre um novo processo, um novo ciclo de criação, que não é a repetição daquele que se consumou na obra comunicada. Por essa razão o essencial não é que ela diga isto ou aquilo (quando diz) ou que ela signifique precisamente isto ou aquilo, mas sim que ela suscite a*

*participação, a actividade do destinatário, e dessa forma a invenção do destinatário”.* (Saraiva, S/D p.167).

A arte é a comunicação de alma para alma e que se concretiza através da obra. Esta comunicação não é directa ou imediata, pois não se alcança através de uma simples interpretação dos signos da obra, mas através da recriação da mesma por parte do destinatário. A recriação é realizada pela capacidade unicamente humana designada de imaginação entendida como a capacidade que o homem possui de recriar na sua mente algo que se encontra para além daquilo que vê. O receptor da obra de arte, através da manipulação pessoal da linguagem, recria na sua mente algo que está para além daquilo que vê na obra mas a que só lhe é possível aceder através dela. “Esta manipulação pessoal da linguagem, este dom de recriarmos, dum modo diferente, as imagens que os outros nos oferecem é o fundamento da arte. Quando lemos um poema, vemos todos as mesmas palavras e, no entanto, cada um de nós faz do poema algo de diferente e pessoal. Encontramos pontos diferentes, ouvimos harmonias diferentes, surgem novas analogias no nosso espírito” (Bronowski 1983, p.28).

A obra de arte é uma obra aberta, permite interpretações, visões e leituras que podem surpreender o próprio artista, “[...] a obra de arte torna-se o objecto de uma intersubjectividade. Ela tem o condão de despertar uma subjectividade plural, ou mesmo colectiva”( Saraiva, p.168). Para Perniola (2005, p.27) a intersubjectividade da obra é fruto da sua radical estranheza, da sua irredutibilidade a uma identidade única e do seu carácter essencialmente enigmático. Considera ainda que “A arte não pode nunca dissolver-se na comunicação, porque contém um núcleo incomunicável que está na origem de uma infinidade de interpretações” (Perniola 2005, p.27).

A partir da obra de arte o ser humano pode explorar o seu próprio inconsciente e consciente, a sua postura perante a vida e a sua sensibilidade. A obra de arte constitui-se, assim, como uma ferramenta de conhecimento, de exploração sensorial, emocional, intelectual e cognitiva.

## 2.7. Arte e conhecimento

No contexto da compreensão do fenómeno da arte é legítimo colocar a questão da relação entre o conhecimento e a arte. À arte é associado um conhecimento de natureza metafórica. Contudo, nem sempre a metáfora foi considerada como um instrumento de conhecimento. Foi Aristóteles que atribuiu à metáfora uma função cognitiva. “O que Aristóteles percebeu foi que a metáfora não é adorno (kosmos) mas instrumento cognitivo, clareza e enigma. «Nós aprendemos sobretudo com as metáforas...» [Retórica, 1410b, 14-25]. [...] Aristóteles venceu à partida tanto os teóricos da metáfora fácil como os moralistas clássicos que temiam a sua natureza cosmética e enganadora, os imoralistas barrocos que a queriam apenas e apimentadamente deleitável e, enfim, os semânticos hodiernos que vêem o ornato retórico, quando muito, como uma estrutura mais superficial ainda que a estrutura de superfície, incapaz de afectar as estruturas profundas, sejam elas sintácticas, semânticas ou lógicas” (Eco, 1971, pp. 220-221).

Contudo, reconhecer a metáfora como cognoscitiva não lhe atribui condições de verdade, pois as expressões metafóricas falam do mundo sem o descrever directamente. Semioticamente falando, o processo de produção e interpretação metafórico é sempre longo e tortuoso, por mais simples e natural que por vezes possa parecer.

Contemporaneamente existem muitos pensadores e estudiosos da estética que consideram a arte como uma fonte específica de conhecimento, como uma fonte de introspecção e consciência que não pode ser exposta em palavras, mas que permite às pessoas compreender o mundo de uma nova forma. Como salienta Boorsma (2006, p.75), “the arts expand cognitive horizons by challenging pre-existing beliefs and understandings, leading to more distinctive or broader perspectives on ourselves, others and the world (Kieran 2001, p. 221). To give meaning to a work of art – in the sense of creating a new metaphor – requires constructive, creative activity by the art consumer. To give meaning is not a matter of deduction, but is rather a matter of using imaginative

powers. Deduction does not result in the creation of new meaning. This can only arise when the consumer resolves the tension between the sensory perception of the new metaphor and their own worldview by means of their imaginative powers in free play, which is to be free from a prejudiced determination based in pre-existing concepts and external interests” (Boorsma 2006) .

A obra de arte não só provoca estímulos sensoriais através da forma enquanto resultado das suas qualidades estéticas, como interrompe o sistema perceptual do consumidor e produz nele novos significados ao nível da imaginação. *“Esta manipulação pessoal da linguagem, este dom de recriarmos, dum modo diferente, as imagens que os outros nos oferecem é o fundamento da arte”* (Bronowski 1983, p.25).

## 2.8. A arte e a estética

Na definição de arte importa compreender o conceito de estética e a sua relação com a arte. A estética foi, durante longo tempo, concebida como a ciência que estuda a beleza. Hoje, ainda muitos assim a entendem e que o esteta é alguém autorizado a definir o belo, ou até mesmo que o esteta é o indivíduo que, de algum modo, influencia as decisões sobre a forma como o artista pode criar beleza. Esta concepção metafísica, associada a uma estética psicológica, foi desacreditada pela investigação experimental<sup>4</sup>,

---

<sup>4</sup> A investigação experimental procurou, na primeira metade do século passado, encontrar a essência e as normas da beleza na natureza humana, acreditando que todas

provocando a substituição do conceito do «belo» pelo conceito de *estético*, de *atitude estética* e de *sentimento estético*.

O estético tem as suas raízes no homem, não é algo que gravita em torno das coisas “*mas que está contido na atitude que o homem adopta perante as coisas que observa ou cria.*” (Mukarovsky, 1975, p. 115). Cada acto humano é composto pelo aspecto prático, pelo aspecto teórico e pelo aspecto estético, isto é, cada acto humano e o seu resultado têm, necessariamente três funções: a função prática, a função teórica e a função estética.

A função prática é considerada como vital e baseia-se no comportamento humano, pois corresponde à vontade do homem projectada no mundo das coisas. As coisas são percebidas como instrumentos para atingir um determinado fim. Quando se assume uma atitude prática, apenas são percebidas as características que convém para obter o resultado desejado. É no alcance de um objectivo que se baseia a atitude prática.

---

as pessoas tinham que gostar das mesmas coisa, pois os seus ouvidos e as suas vistas, etc., tinham a mesma constituição. “Tal esforço, por mais importante que tenha sido para a evolução ulterior, fracassou – ou melhor: superou-se a si próprio. A investigação, que devia provar a identidade de juízos de diferentes pessoas em questões de beleza, veio negar essa identidade.”( Mukarovsky, 1975, p.115)

A função teórica, ou cognoscitiva, baseia-se na procura do conhecimento. Perante uma atitude teórica o importante não são as coisas em si mesmas mas a relação existente entre elas, o importante não são as características das coisas no seu todo, mas aquelas características que afectam a sua mútua relação.

A função estética tem também a sua origem e o seu fundamento numa atitude humana – a atitude estética. A atitude estética é a única que percebe a coisa por si só, enquanto conjunto inesgotável de características. A função estética ocupa um lugar de destaque na vida do indivíduo e na sociedade, e o seu campo de acção é muito mais vasto do que o da arte. Mukarovsky (1975, p. 22) afirma que “ *qualquer objecto e qualquer acção (seja um processo natural ou uma actividade humana) podem chegar a ser portadores de função estética*”. Não existe uma barreira fixa que delimite o que é estético do que não o é. Não existem objectos nem processos que possam ser considerados *à priori* como estéticos, nem que possam estar impedidos de o ser<sup>5</sup>. Uma

---

<sup>5</sup> Numa análise superficial e simplista esta afirmação pode facilmente ser refutada pois todos nós conhecemos objectos ou acções onde a possibilidade de existência da função estética é por nós eliminada (por exemplo, algumas funções fisiológicas elementares como a respiração, ou algumas operações intelectuais muito abstractas), assim como existem outros exemplos, que devido á sua estrutura, parecem estar predispostos à acção estética. São disso exemplo os produtos resultantes da criação artística. Contudo a arte contemporânea não impõe quaisquer limites à produção artística, quer temáticos quer ao nível dos materiais e das técnicas usadas. A história da

análise desta natureza deve ser pensada em relação a um tempo e a um lugar assim como em relação aos critérios de avaliação usados. É no entanto evidente que *“tanto na arte como fora dela, existem objectos que, pela sua estrutura, estão predestinados à função estética; (...). Mas a aptidão inata para a função estética não é propriedade real do objecto”* (Mukarovsky, 1975, p.23), mesmo que este tenha sido construído de forma intencional para cumprir esta função numa determinada época e num determinado contexto social. A função estética *“está sujeita a múltiplas variações, que dependem tanto da sua intensidade nos diversos fenómenos como do lugar por ela ocupado em relação às diversas formações do conjunto social concreto”* (Mukarovsky, 1975, p.25). Apesar desta multiplicidade de variações é necessário saber qual a importância da função estética relativamente as demais funções, assim como perceber qual a fronteira entre a arte e os fenómenos estéticos extra-artísticos.

Mukarovsky (1975, p. 26) afirma que a diferença entre a arte e aquilo que é considerado como um simples fenómeno estético reside no facto de que “na arte, a

---

arte disponibiliza um vasto leque de exemplos que demonstram a capacidade da arte e da estética em trazer até si coisas que segundo a concepção tradicional não seriam abrangidos no conjunto a que é atribuído valor estético. Existem também exemplos que demonstram o contrário, ou seja, obras de arte a que é anulada a sua função estética (por exemplo, os grafitis ou os murais, quando cobertos com uma nova camada tinta) ou obras em que esta função simplesmente não é tida em conta (por exemplo, os palácios antigos, transformados em quartéis).

função estética é a função dominante, enquanto que, fora dela, estando embora presente, tem um papel secundário.” É certo que esta afirmação poderia ser refutada pelo facto de que também na arte a função estética é por vezes – quer pelo autor quer pelo público – intencionalmente subordinada a outra função. Contudo, e apesar de este fenómeno ser frequente na historia da arte, o predomínio de alguma função não estética (ou extra-estética), não é avaliado como coisa normal; é o predomínio da função estética que é percebido como a base da obra de arte.

Para se atingir uma supremacia plena da função estética é necessário existir uma distinção das funções do objecto. Tal facto nem sempre é possível, devido à incapacidade de diferenciação de determinados meios relativamente à sua esfera funcional. São disso exemplo a sociedade medieval ou a sociedade antiga, onde “*a subordinação e a superioridade das funções pode ir sofrendo modificações, mas não até ao ponto de alguma delas predominar total e nitidamente sobre as outras*” (Mukarovsky, 1975, p.27).

Existe um vasto número de exemplos no mundo da arte onde é possível encontrar fenómenos extra-artísticos e extra-estéticos. “Na arquitectura, as funções práticas competem com a função estética (por exemplo a protecção contra as variações atmosféricas, etc.) na literatura, é a função comunicativa que com ela entra em competição. (...) O drama oscila entre a arte e a propaganda. (...) a dança, como arte, está estritamente ligada á educação física, cuja função é higiénica” (Mukarovsky, 1975, p.28); na dança, a função religiosa (a dança ritual) e a função erótica manifestam-se

como fortes concorrentes da função estética. Ao nível da pintura e da escultura existem também inúmeras situações em que a função estética se manifesta como secundária relativamente a outras funções predominantes, como exemplo o uso da pintura e da escultura como objectos decorativos. Existem também casos que se situam no limite entre a arte e extra estético – a pintura e a gravura quando estas são utilizadas para fins publicitários<sup>6</sup>.

Todos os exemplos até aqui mencionados, derivam a partir da arte para fenómenos extra estéticos. Existem também fenómenos que, dada a sua essência, caminham em direcção à arte, como a fotografia, o cinema, o artesanato artístico ou a jardinagem.

Pode-se então concluir que a função estética tem um carácter dinâmico, quer em relação aos fenómenos que a possuem, quer em relação á sociedade em que ela se manifesta. Não existem fronteiras definidas, nem critérios únicos para definir o que é arte e o que não o é. O mesmo objecto pode transitar entre arte e fenómenos extra artísticos ou até mesmo entre arte e fenómenos extra estéticos.

---

<sup>6</sup> “É verdade que o cartaz constitui tema de interesse extra artístico, já que o seu objecto principal é publicitário; mas, apesar disso, é possível acompanhar de forma contínua a história do cartaz como fenómeno de arte plástica.” ( Mukarovsky, 1975, p.29)

O homem, perante o mundo que o rodeia, assume diferentes atitudes, classificadas em função do modo como actua. Para além da atitude prática, a teórica, e a estética podemos juntar a atitude mágico-religiosa e considerar estas como sendo as quatro atitudes fundamentais do homem, as quais se diferenciam, misturam e combinam umas com as outras e dão origem a todas as outras atitudes. Na atitude prática e na atitude teórica o homem refere-se à realidade, alterando-a (atitude prática) ou preparando, através do seu conhecimento, futuras intervenções mais precisas (atitude teórica). Na atitude mágico-religiosa e na atitude estética, o homem converte a realidade em conceitos, sem a alterar.

Apesar da proximidade entre estas duas atitudes, a atitude estética isola-se das demais. A atitude estética é a única que se concentra na realidade em si mesma, enquanto conceito, e não como instrumento (atitude prática), como domínio (atitude teórica) ou como símbolo de um poder invisível (atitude mágico-religiosa). Mukarovsky (1975, p.124) refere-se às funções prática, teórica e mágico-religiosa afirmando que *“para todas essas funções, as coisas de que elas se apoderam em vista dos seus objectivos, e que convertem em suas portadoras, são instrumentos válidos apenas enquanto convêm ao objectivo para cuja consecução servem. Só no caso da função estética o portador da função representa um valor em si próprio.”* A atitude estética penetra em todas as actividades do homem, mais precisamente nas actividades extra estéticas, e torna-se um contrapeso importante das outras funções. Não existe nenhum acto humano ou objecto sobre o qual não se possa projectar uma função estética.

Falar de arte é falar de um grupo de actividades do homem. Mukarovsky (1975 p.126) considera que a arte não é constituída por “fenómenos que adquirem a função estética de modo secundário, ao lado de uma outra função principal, e as vezes por acaso, mas sim produtos criados com a intenção de o efeito estético ser o seu principal papel”. Não se pode, contudo, considerar a arte como um oásis, cujo campo de acção se encontra fora dos processos vitais. São inúmeros os laços entre a arte e a vida. Cada uma das artes (forma de expressão artística) entra de uma ou de outra maneira na esfera das funções práticas, a que chama “vida quotidiana”. Neste ponto de vista a

arquitectura é um óptimo exemplo, pois numa obra arquitectónica nunca se sabe onde é que começa a arte e onde é que termina a criação humana com carácter prático. Mesmo quando a arte defende como seu objectivo primordial o efeito estético, ela não se exclui da vida quotidiana. “Há períodos que põem em evidencia o isolamento da arte em relação à vida quotidiana. Mas os seus protestos contra a ligação da arte à vida prática devem ser entendidos como flutuações da evolução, opostas a uma outra manifestação extrema: a fusão da arte com actividades extra-artísticas.” (Mukarovsky , 1975 p.126)

Existe uma tensão permanente entre a arte e a vida prática que gera uma relação polémica. É precisamente essa tensão que faz com que a arte esteja sempre viva na vida humana.



### 3. O objecto da arte

Beardsley (1958) advoga que para se dar uma resposta à questão “o que é arte?” é necessário distinguir uma obra de arte de outras coisas. Segundo Beardsley uma obra de arte é “...an arrangement of conditions intended to be capable of affording an experience with maked aesthetic character – that is, an object (loosely speaking) in the fashioning of which the intention to enable it to satisfy the aesthetic interest played a significant casual part. (Beardsley, 1958, p. xix).

Esta definição pressupõe uma grande importância do carácter estético da experiência e limita a classe de obras de arte a coisas que foram intencionalmente produzidas.

Podem ser então retiradas duas consequências desta proposta de definição de obra de arte:

(1) a obra de arte não precisa pertencer a tipos, géneros ou meios reconhecidos (apesar dos *novel ones*, se de sucesso, se tornarem muito queridos para se tornarem os percussores de outros que constituirão a categoria); e

(2) os objectos pertencentes as categorias reconhecidas de obras de arte não são necessariamente obras de arte, como por exemplo, alguma coisa composta por um computador pode ser música mas não arte. (Beardsley 1958, p.xx). Definidos deste modo, obras de arte e objectos estéticos tendem a ser o mesmo.

#### 3.1. Objecto estético

Vulgarmente diz-se que os depoimentos de um crítico incidem sobre um *work of art*. Mas o que é um *work of art*? Quando os críticos falam de trabalhos literários, de

belas artes, composições musicais, etc, coloca-se a questão: de que coisas estão eles a falar?

Se os físicos falam sobre objectos físicos e os matemáticos falam de entidades abstractas (números e fracções), quando um critico fala sobre uma composição, um poema ou uma pintura, “... *is he talking about something physical, like a stone, or something abstract like a number 6, or something mental, like a pain in the toe – or something still different?*” Beardsley (1958 p 15)

Beardsley para melhor clarificar sobre o que é que incidem os depoimentos acerca dos *works of art* introduz o termo *objecto estético*. Surge então uma questão: o que é um *objecto estético*?

Sendo que um *work of art* “appears as a more or less continuous process in which shifts and transformations are constantly going on” será pertinente falar-se sobre ele enquanto *objecto*?

Tomemos como exemplo a peça **Ghosts** de Ibsen. Em Novembro de 1880, afloraram-lhe mentalmente alguns pensamentos e sentimentos, que resultaram num escrito. Um ano mais tarde, aquando da sua publicação, o mesmo foi lido por outras pessoas suscitando nelas um sentimento de raiva e alarmismo. Dois anos mais tarde um produtor atreveu-se a verbalizar o mesmo escrito numa praça pública, para um grupo particular de pessoas com um *background* particular. Mais tarde as suas palavras foram traduzidas para outras línguas para que pudessem ser faladas noutros países, com movimentos, gestos e tons de voz diferentes. As palavras que surgiram na mente do autor suscitaram nos seus fruidores pensamentos e sentimentos distintos. As múltiplas produções e consequentes apresentações que as suas palavras foram sofrendo, em contextos temporais, espaciais e culturais distintos, produziram sentimentos particulares.

Este exemplo demonstra o quanto é erróneo usar a palavra “*objecto*” para se referir a tudo quanto pode constituir *um objecto de arte*. Neste sentido, Beardsley (1958,

p. 17) afirma “*use the term object to refer to any entity that can be named and talked about, that characteristics can be attributed to*”.

Se os depoimentos dos críticos falam sobre alguma coisa, Beardsley (1958, p. 17) chama a essa alguma coisa objecto estético. Considerando, então, que objecto estético “*is something that can be discriminated out from the process of creation and contemplation, something that can be experienced, studied, enjoyed and judged*”.

### 3.1.1. Objecto físico e objecto perceptual

Beardsley (1958) dedicou uma parte do primeiro capítulo de *Aesthetics* à ontologia da arte – ou, como ele preferiu na altura dizer, aos objectos estéticos. O termo *work of art* foi na altura muito evitado por Beardsley. Mais tarde, ele admitiu que “*not [want] to become enmeshed ... in [the question of the definition of ‘work of art,’ a question] that ... [had] not convince[d] [him] of its importance or promise[d] any very satisfactory and agreeable resolution*” Beardsley's *Aesthetics* (2005). Ele começa por discutir a distinção entre objectos físicos e objectos perceptuais. Falar de uma coisa com 6cm por 6cm em tamanho, é falar de um objecto físico; falar de uma coisa como algo dinâmico e assustador, é falar de um objecto perceptual. Objectos perceptuais são objectos que nós percebemos, objectos onde “*some of whose qualities, at least, are open to direct sensory awareness*” (Beardsley 1958, p 31).

De forma a que se perceba a diferença entre objecto físico e perceptual, Beardsley (1958, p.29) introduz o seguinte exemplo:

“Consider what a variety of statements we can make about a painting:

It is an oil painting.

It contains some lovely flesh tones.

It was painted in 1882.

It is full of flowing movements.

It is painted on canvas.

It is on a wall in the Cleveland Museum of Art.

It is worth a great deal of money.

Os pontos 2 e 4 falam de algo que é passível de ser verificado por qualquer espectador através da percepção da obra, “*we can see that they are true.*” (Beardsley 1958, p 30).

Os pontos 1 e 5 só são passíveis de ser verificados enquanto verdade através de uma análise química à pintura e ao que lhe foi aplicado.

Os pontos 3, 6 e 7 não estão relacionados com a pintura em si mesma mas sim com aspectos históricos, geográficos ou económicos.

Pode-se então afirmar que existem depoimentos sobre a obra que podem ser verificados por uma percepção directa da pintura em si mesma, isto é, “*its shapes and colors as they appear to sight*” (Beardsley 1958, p 30). Existem, no entanto, outros depoimentos cuja veracidade é apenas verificável através de uma análise laboratorial, “*putting the painting under ultraviolet light, by dissolving a piece of it in a test tube, etc.*” (Beardsley 1958, p 30).

Neste sentido, é possível questionar se as afirmações 2 e 4 falam do mesmo objecto que o 1 e 5. Se as afirmações 2 e 4 falam indubitavelmente sobre um objecto estético, relativamente às afirmações 1 e 5 surgem dúvidas.

Nas belas artes a distinção entre o perceptual e o físico pode ser difícil pois uma pintura ou uma escultura é sempre o mesmo objecto, ou seja, “*it would be a distinction not between two objects but between two aspects of the same object*” (Beardsley, 1958, p 33). Falar sobre uma pintura ou escultura enquanto objecto estético é falar dela a

respeito das suas qualidades perceptuais; falar dela como objecto físico será falar a respeito das suas outras qualidades.

A distinção entre um objecto físico e perceptual não pretende diminuir a importância da componente física no processo de pintura, escultura ou construção.

De forma a ilustrar esta distinção, Beardsley dá o exemplo: “when a critic, then, says that Titian’s later paintings have a strong atmospheric quality and vividness of color, he is talking about aesthetic object. But when he says that Titian used a dark reddish underpainting over the wall canvas, and added transparent glazes to the painting after he laid down the pigment, he is talking about the physical objects.” (Beardsley 1958, p 33).

Para fazer uma descrição perceptual de uma pintura não é, pois, necessário referir nada sobre o modo como a sua base física foi produzida.

### 3.1.2. O Objecto Estético e as suas apreensões

A apreensão de um objecto estético é definida como a forma como o objecto é experienciado por uma pessoa em particular, numa ocasião específica. Objectos estéticos não são apreensões, pois se o fossem estar-se-ia perante um número incontrolado de objectos estéticos. Contudo, é através das suas apreensões que é possível aceder a eles. Como afirma Beardsley (1958), “*whenever we want anything about an aesthetic object we can talk about its presentations. This does not “reduce” the aesthetic object to a presentation; it only analyzes statements about aesthetic objects into statements about presentations.*” (Beardsley 1958, p 54).

Para melhor clarificar o conceito de objecto estético Beardsley (em Beardsley's Aesthetics, 2005) distingue entre

(a) o artefacto;

b) a sua particular produção;

c) a sua performance em particular;

d) a sua apreensão em particular.

Estas distinções atravessam diferentes artes, contudo de forma diferenciada, e um pouco mais naturalmente numas do que noutras. Existe a Beethoven's *D Minor Symphony* (o artefacto), a sua produção (The Philadelphia Symphony Orchestra's recording of it), a sua performance particular (a gravação tocada ontem à noite na casa de uma dada pessoa) e a sua particular apreensão (a experiência das pessoas que ouviram a gravação da obra, na noite passada, na casa da pessoa em questão).

Em muitas formas de arte um único artefacto pode ter muitas produções; uma única produção pode ter muitas *performances* e uma única *performance* pode dar origem a muitas apreensões.

Pensando na literatura, um poema escrito pode ser considerado como um artefacto, a leitura silenciosa ou em voz alta, a sua produção, o momento da leitura a sua performance (tal como o músico quando interpreta a melodia). Tal como uma partitura, pode originar uma apreensão privada ou em grupo. Contudo, visto que a leitura é feita geralmente de forma silenciosa, e sendo cada leitura uma produção distinta, neste caso, “*so that each production has only one presentation...*” (Beardsley 1958, p 57).

Nas artes plásticas a distinção é um pouco diferente. Na arquitectura “*the architects plans are the artifact; the contemplated building is the production*” (Beardsley 1958, p 57 – 58); na pintura e na escultura, “*the distinction between the artifact and the production almost disappears*” (Beardsley 1958, p 58).

Neste sentido Beardsley (1958, p 46 - 48) afirma que

O objecto estético é um objecto perceptual, ou seja, ele pode ter apreensões;

Apreensões do mesmo objecto estético podem ocorrer em tempos diferentes e para pessoas diferentes;

Duas apreensões do mesmo objecto estético podem diferir uma da outra;

As características de um objecto estético podem não ser exaustivamente reveladas numa apreensão particular do mesmo;

A apreensão pode ser verídica; isto é, as características da apreensão podem corresponder às características do objecto estético;

A apreensão pode ser ilusória, isto é, algumas das características da apreensão podem falhar na correspondência com as características do objecto estético;

Se duas apreensões do mesmo objecto estético têm características incompatíveis, pelo menos uma delas é ilusória;

Se o conceito de objecto estético for apropriado para significar *work of art* verifica-se que as afirmações anteriores sugerem fortemente que *work of art* é um objecto físico; é perceptível, avaliável publicamente ou inter-subjectivamente quer no tempo e espaço, pode aparecer de forma diferente sobre diferentes pontos de vista e em momentos diferentes, não pode ser exaustivamente compreendido em qualquer ocasião, tem propriedades que podem ser correcta ou incorrectamente percebidas, e são essas atribuições que devem obedecer à lei de exclusão de partes.

### 3.2. Work of art

Para Beardsley *work of art* é "either an arrangement of conditions intended to be capable of affording an experience with marked aesthetic character or (incidentally) an arrangement belonging to a class or type of arrangements that is typically intended to have this capacity". (Beardsley, 1958, p xix)

A primeira parte da definição, analisada separadamente, é a mais importante. Ela implica que *work of art* não é um objecto qualquer, mas qualquer coisa pode ser uma obra se ela for um artefacto, uma combinação de condições, planeado pelo seu criador e

dotado intencionalmente de capacidades que permitem oferecer uma experiência de carácter marcadamente estético. Esta definição não diz que *work of art* não tem, ou não pode ter, uma função utilitária, no sentido comum do termo. *Work of art* pode ser uma cadeira em que muitas vezes utilizada, por exemplo. E, por fim, não diz que a intenção primeira por trás da criação do artefacto é estética. A intenção primária por trás da criação de um ícon religioso, por exemplo, pode ser trazer crentes para perto de Deus.

A segunda parte da definição salienta aqueles objectos que definitivamente são *work of art*, mas foram criados de uma forma mecânica, quase numa linha de montagem *fashion*, ou como outro qualquer exemplo do seu tipo. Alguns bonitos vasos podem cair na primeira classe, e muitos ícons medievais dentro da segunda. Para ter a certeza que a extensão da *definiens* está de acordo com os *definiendum*, Beardsley pensa, que a segunda parte da definição é necessária.

#### **A autonomia do *work of art***

Beardsley (1958, pp. 44 – 46, 59 – 60) realça que o *work of art* é independente do seu criador. Refere-se aos *works of art* como objectos estéticos e considera que esta terminologia pode expressar melhor a distância entre o artista e seu trabalho.

Beardsley defende que na apreciação estética de um objecto são pouco relevantes as intenções do artista, as suas experiências ou sentimentos. Para ele a apreciação estética deve basear-se nas propriedades locais do objecto estético, as quais são objectivas e autónomas. Beardsley acredita que se as intenções do artista forem bem sucedidas, deixarão marcas notórias no trabalho. Se o artista falhar na sua intenção, o conhecimento da dessa intenção pode ser relevante para julgar o artista mas não é pertinente para descobrir e aceder ao que existe no trabalho.

É, no entanto, legítima a análise de signos externos referentes à intenção do artista – como escritos ou afirmações – pois estes podem fornecer confirmações indirectas ao que está internamente presente no trabalho. Contudo, quando os signos

externos referentes à intenção do artista entram em conflito com o que está internamente presente no trabalho, é o testemunho externo que deve ser rejeitado.

Para Beardsley a avaliação crítica das propriedades estéticas de um trabalho não deve ser afectada por razões genéticas da obra. Para o autor estas razões genéticas referem-se quer a algo existente antes do trabalho em si mesmo, ao modo segundo o qual foi produzido, quer à sua relação entre objectos antecedentes e estados psicológicos. Beardsley ainda afirma que *“I propose to count as characteristics of an aesthetic object no characteristics of its presentations that depend upon knowledge of their causal conditions, whether physical or psychological”* (Beardsley 1958, p. 52). O autor propõe que para definir as características estéticas de um objecto não é necessário conhecer quais as condições físicas ou psicológicas que lhe deram origem, as propriedades internas do objecto estético são autónomas e independentes de qualquer factor genético ou externo. Neste sentido, a crítica deve centrar-se apenas no que é interno ao trabalho enquanto objecto estético. Beardsley considera que *“Some [statements about aesthetic objects] are statements about the causes and effects of the aesthetic object; let us call these ‘external statements.’ The others are statements about the aesthetic object as such: its blueness, its ‘meaning,’ its beauty; let us call these ‘internal statements’.”* (Beardsley, 1958, p.64). Como tal, a análise crítica deve ser uma análise interna.

Contemporaneamente a filosofia analítica da arte desenvolve-se segundo duas visões. A primeira sustenta que a identidade e conteúdo da obra de arte evolui através do tempo, sendo afectada por interpretações que a obra recebe. A segunda sustenta que a obra de arte é culturalmente emergente, mas defende que a sua identidade é fixada no tempo da sua criação.

A identidade e conteúdo de uma obra de arte depende muito quer do contexto em que é criada, quer nas propriedades perceptíveis que apresenta para alguém desconhecedor das suas origens.

Aparentemente as ideias de Beardsley não são compatíveis com a actual concepção filosófica. Pode-se afirmar que Beardsley não apoia a primeira visão, uma vez que para ele a identidade e as propriedades estéticas da obra são objectivamente estabelecidas na sua criação e não são afectadas pelas suas subseqüentes interpretações. Relativamente à segunda visão, esta parece ser também incompatível com as teorias de Beardsley, dado que rejeita o geneticismo e intencionalíssimo, enfatizando a importância exclusiva das propriedades internas.

Apesar da aparente incompatibilidade, é possível concluir que a teoria de Beardsley pode ser consistente com a actual visão contextualista da estética analítica contemporânea. Para se compreender esta compatibilidade é necessário perceber o que é que Beardsley considera como sendo interno e externo à obra<sup>7</sup>. Para Beardsley, as

---

<sup>7</sup> Beardsley não assume que há uma barreira impenetrável entre o que é interno e externo à obra de arte. Ele aceita que a nossa experiência do que é interno à obra possa ser afectada pelo conhecimento de matérias enganadoras além das fronteiras do trabalho. Como o próprio afirma, “*yet it is well known that our perceptions can be influenced by what we expect or hope to see . . . [The sculptor’s] words may be able to make us see grace where we would otherwise not see it*” (1958, p. 20). Neste caso, a influência externa distorce a experiência do trabalho, mas noutros casos a apropriada experiência estética está disponível somente para a pessoa que compreenda as matérias que integram a sua produção. Assim sendo, para Beardsley o importante é distinguir quais as considerações externas que são apropriadas das que o não são e que podem

propriedades internas são as propriedades relevantes para uma análise estética. Contudo, estas são de grande complexidade e não se limitam às fronteiras da obra, pois elas relacionam-se com, e são condicionadas por, factores que estão para além dessas fronteiras.

O termo externo não significa tudo o que está para lá da fronteira da obra, uma vez que existem factores integrantes que são externos aos seus limites e, no entanto, são considerados como pertinentes para a análise da obra. Estes são responsáveis por dar ao trabalho o seu objectivo, forma e conteúdo interno. Neste sentido, Beardsley considera que as propriedades externas são as propriedades esteticamente irrelevantes, porque são enganadoras e falseiam a análise. As intenções do artista, as suas emoções e os factores de ordem ou de lugar temporal em que a obra se insere, são denominados por Beardsley como factores genéticos. Estes são irrelevantes para a apreciação estética da mesma. Quando o artista expressa com sucesso as suas emoções terá conseguido atingir o seu objectivo, o que não é primordial para a análise da obra. O importante não é saber quais

---

afectar a apreciação de um objecto estético. Algum conhecimento prévio com o estilo geral do trabalho, ou de outros trabalhos a que queiram aludir, ou de trabalhos com os quais nitidamente contrastem, pode ser informação relevante para o observador; o que não é relevante é, especificamente, informação sobre o suporte físico, os processos físicos de criação e a bibliografia de base (Beardsley, 1958, p.53).

as intenções ou as emoções do artista, mas as emoções transmitidas pela obra. O importante não é o que o autor pretende expressar através da obra, mas sim o que ela expressa

### 3.3. Arte como experiência

No panorama contemporâneo, a arte não pode ser analisada como um conceito autónomo, mas como um conceito relacional dependente de uma produção colectiva. Para a existência da arte são necessárias a actividade do artista e a actividade do espectador.

A experiência da arte é a experiência do artista aliada à do receptor. O artista é o produtor e o receptor é o co-produtor dessa experiência, ou seja, a experiência surge como resultado do processo de criação e de fruição da obra. A obra aparece como reflexo da experiência do artista e ponto de partida para a experiência do receptor.

#### 3.3.1. Art as an experience”

John Dewey (1980) aponta quais as características da experiência que produzem “*an experience*”. Este é um conceito fundamental na estética deste autor que considera que “*experience occurs continuous, because the interaction of live creature and environing conditions is involved in the very process of living*” (Dewey, 1980, p35).

Quando a experiência é incompleta, não se constitui como “*an experience*”. Tal acontece devido a distrações diversas. Ela é dada por terminada sem que esta tenha chegado ao fim porque sofreu interrupções estranhas e laterais à própria experiência. Experimentar exige concentração.

“*An experience*” decorre num determinado tempo. É uma experiência fluida, com um movimento contínuo, e onde as pausas não são interrupções mas momentos específicos desse movimento que caminha em direcção à sua consumação. As diversas partes constituintes do movimento não devem ser analisadas separadamente, mas como reflexo das subseqüentes e ponto de partida para as seguintes, atribuindo unicidade à experiência. Numa “*experience*” existe intencionalidade da criatura viva em se relacionar com o meio ambiente. Esta interacção é consciente e está directamente relacionada com factores externos à criatura operante, assim como com factores internos. A aceitação da reconstrução contínua como processo inerente à experiência é bastante conflituosa, pois nem sempre a informação disponível ao nível psíquico vai ao encontro das expectativas pré-definidas. A consumação da experiência apresenta-se como resultado deste processo que é em si mesmo “*enjoyment*”. Tal é possível quando há ordem na consciência, quando se utiliza a atenção para obter metas realistas.

“*An experience*” é uma experiência com carácter prático, intelectual e emocional, aspectos estes que se inter-relacionam e são inter-dependentes, não podendo nenhum deles ser analisado de forma isolada, nem considerado como representativo da experiência. Trata-se uma experiência integral e deve ser analisada como um todo.

Numa “*an experience*” existe uma qualidade dominante – a qualidade estética. É a qualidade estética que atribui unicidade ao carácter prático, intelectual e emocional.

### 3.3.2. Critérios para obter “*an experience*”

Monroe Beardsley (1996), baseado-se na teoria de Dewey para afirmar que numa “*an experience*”(1) existe perfeição; (2) existe continuidade; (3) existe articulação; (4) existe uma qualidade dominante; (5) existe acumulação; (6) existe um estímulo interno.

**Existe perfeição** – “...we have an experience when the material experienced runs its course to fulfillment. Then and then only is its integrated within and demarcated in the general stream of experience from other experiences” (Dewey, p35).

Tal como se de um jogo se tratasse, numa “*an experience*”, quando alguém a inicia está desorientado, apesar de ciente das regras inerentes à mesma; mas resolve a charada; e essa parte integrante da vida está terminada; não existem finais em aberto. Assim, “*an experience*” é aquela na qual o material da experiência é preenchido ou consumado, como a título de exemplo acontece em situações em que um problema é resolvido, ou um jogo é jogado até ao fim (em que o fim é a sua consumação e não a cessação). “*An experience*” é também distinguida de outras experiências pelo facto de conter em si mesma a sua própria qualidade individualizada e auto-suficiente.

Dewey afirma que o conceito de “*an experience*” está de acordo com o uso diário, mesmo que contrariando o modo como outros filósofos falam sobre experiência. Para este autor, a vida é uma colecção de histórias, cada uma com os seus enredos, princípios, conclusões, movimentos e ritmos. Cada uma tem qualidades irrepetíveis.

Optando por um discurso mais dramático, Dewey salienta que, num sentido vital, “experience (...) is defined by those situations and episodes that we spontaneously refer to as being “real experiences”; those things of which we say in recalling of tremendous importance – a quarrel with one who was once an intimate, a catastrophe finally averted by a hair’s breadth. Or it may have been something that in comparison was slight – and which perhaps because of its very slightness illustrates all the better what is to be an experience. There is that meal in a Paris restaurant of which one says “that was an experience.” It stands out as an enduring memorial of what food may be. Then there is that storm one went through in crossing the Atlantic – the storm that seemed in its fury, as it was experienced, to sum up because marked out from what went before and what came after.” (Dewey, 1980, p36).

**existe continuidade.** “... every successive part flows freely, without seam and without unfilled blanks, into what ensues.” (Dewey, 1980, p36).

**existe articulação**, contudo não um mero fluxo desproporcionado/ disforme. “...*there is no sacrifice of the self-identity of the parts.*” (Dewey, 1980, p36).

Partindo do exemplo de uma entrevista para um possível emprego, esta pode-se tornar numa “*an experience*” quando a interacção (3) por parte do entrevistado e o entrevistador flui de uma forma livre sem que a entrevista se deixe subjugar (4) por perguntas rígidas, as quais atribuem um carácter mecânico à mesma. Neste sentido, pausas no decorrer da entrevista, não surgem por imposições prévias ou por interrupções alheias à entrevista mas definem a qualidade do seu movimento e resumem o que foi experimentado, impedindo a sua dissipação.

Para a unicidade de “*an experience*” **existe uma qualidade dominante**; “...is constituted by a single quality that pervades the entire experience in spite of the variations of its constituent parts.” (Dewey, 1980, p37)

*Works of art* são exemplos importantes de “*an experience*”. Aqui, elementos separados (exemplo: cor, formas, texturas,...) são fundidos até à unicidade, no entanto, em vez de desaparecerem e perderem o seu próprio carácter, a sua identidade é alcançada. A unicidade de “*an experience*” não é nem emocional, nem prática, nem intelectual. Para Dewey quando se analisa uma “...*an experience in the mind after its occurrence, we may find that one property rather than another was sufficiently dominant so that it characterizes the experience as a whole.*” (Dewey, 1980, p37). Quando recordamos a experiência vivida na recriação de uma obra de arte, por vezes o carácter emocional é de tal modo forte e está tão presente que somos tentados a classificar aquela experiência como emocional. Contudo na sua ocorrência ela foi também intelectual. Cientistas e filósofos recordam por vezes as suas experiências como sendo intelectuais. Contudo, uma vez mais, na sua ocorrência elas foram também de carácter emocional; elas foram intencionais e volitivas. A experiência não é a soma dos diferentes caracteres (emocional, prático e intelectual), mas a articulação destes.

É a experiência no seu todo, ou como Dewey designa, a experiência integral que verdadeiramente vale a pena e que nós recordamos como *aquela* experiência

Quando ao nível do pensamento afirmamos que chegamos a uma conclusão, essa conclusão corresponde a uma fase da consumação de uma “*an experience*”. Como afirma Dewey “*a “conclusion” is not separate and independent thing; it is the consummation of a movement.*” (Dewey, 1980, p38). Neste sentido, o pensamento, ou melhor dizendo, “*an experience*” do pensamento tem as suas próprias qualidades estéticas. Ela difere das da experiência da arte apenas ao nível dos seus materiais, os quais são signos ou símbolos abstractos sem qualidades intrínsecas.

A experiência de pensar satisfaz-nos emocionalmente porque possui integração e satisfação interna alcançada através do movimento ordenado e organizado. Ainda nenhuma actividade intelectual foi integrada desta forma a não ser a qualidade estética.

Assim, para Dewey, não existe uma separação clara entre estética e a experiência intelectual uma vez que a última deve trazer uma marca estética para ser completa em si mesma.

**existe acumulação**, o acumular de intensidade e importância – “*a sense of growing meaning conserved and accumulation toward an end that is felt as accomplishment of a process*” (Dewey, 1980, p39).

Uma acção predominantemente prática é aquela que é composta por “*doings*” observáveis. É possível que esta se realize de forma tão mecânica e independente que não permita ter consciência sobre o que ela é e para onde vai. A acção chega ao fim mas não a uma conclusão ou consumação em consciência. Existem também aquelas acções que são indecisas, inseguras e inconclusivas. Dewey pensava que uma acção prática, também, pode envolver um crescimento significativo favorável a consumação, em que o fim se apresenta como o resultado de um processo. “*...any practical activity will, provide that it is integrated and moves by its own urge to fulfillment, have esthetic quality.*” (Dewey, 1980, p39).

**existe um estímulo interno**. A experiência “*...moves by its own urge to fulfillment*” (Dewey, p39), mais do que ser empurrado por forças externas.

Qualquer actividade prática para se constituir como “*an experience*” tem que ter um estímulo interno, nesse sentido Dewey exemplifica o movimento de uma pedra que rola ravina abaixo. Essa experiência para ser considerada “*an experience*” não se reduz á simples componente prática, à simples interacção das condições ambientais, que permitem tal movimento, com a pedra (aqui considerada como sendo a criatura viva). É necessário incluir “... by imagination, to these external facts, the ideas that it looks forward with desire to the final outcome; that it is interested in the things it meets on its way, conditions that it is interested in the things it meets on its way, conditions that accelerate and retard its movement with respect to their bearing on the end; that it acts and feels toward them according to the hindering or helping function it attributes to them; and that the final coming to rest is related to all that went before as the culmination of a continuous movement. Then the stone would have *an experience*, and one with esthetic quality” (Dewey, p39).

Na experiência estética existe preocupação pela ligação entre cada episódio de uma série e aquilo que está antes. O interesse controla o que é seleccionado e rejeitado no desenvolvimento da experiência. Por oposição nas experiências inestéticas As coisas acontecem, mas elas não são definitivamente incluídas nem decididamente excluídas; nós deixamo-nos ir. nós movimentamo-nos de acordo com a pressão externa ou fugimos e comprometemo-nos. Existem inícios e cessações, mas não iniciações e conclusões genuínas. Uma coisa substitui a outra, mas não a absorve e segue em frente. Existe experiência, mas tão lenta e discursiva que não é “*an experience*”.

A não-estética é uma função quer de sucessão desprendida quer de conexão mecânica das partes. Não existe um começo num lugar particular nem um terminar – no sentido de cessar – num lugar particular. A presença destes factores nas experiencias comuns é considerada como uma norma. A experiência estética é colocada assim fora do dia-a-dia, pois quando a estética aparece na experiencia, ela contrasta de tal forma com o conceito pré-definido da experiencia, que se atribui à estética um lugar de status. Contudo nenhuma experiência, seja de que espécie for, tem unicidade sem qualidade estética.

Quando Dewey afirma que cada experiência integral (outro termo para “*an experience*”) se move para um fim, ele pretende dizer que as “energias do seu interior”<sup>8</sup> fizeram o trabalho que era suposto fazerem. Esse fim apresenta-se como a consumação de um movimento que é composto por lutas e conflitos, os quais podem se gozados em si mesmos, mesmo sendo dolorosos. Existe aqui um elemento de “*undergoing*” ou de sofrimento pleno, pois a fase de “*undergoing*” envolve uma reconstrução que pode ser dolorosa, envolve a aceitação de alguma coisa sobre o que era previamente conhecido.

Uma “*an experience*” é feita não da acumulação das diversas partes mas pela interacção das mesmas. Para tal, é necessária a construção da experiência e a consequente reconstrução fruto da interacção. Pois a experiência não surge pela construção acumulativa das diversas partes mas pela sucessiva reconstrução das partes constituintes do todo subsequente.

---

<sup>8</sup> A estas energias Csikszentmihalyi denomina-as de energias psíquicas, as quais permitem atingir o que ele designa por *experiência óptima*. Esta experiência é passível de ser atingida perante um estado psíquico designado de *flow* atingido através da organização psíquica entre a informação e as intenções previamente definidas, não existindo distrações que nos impeçam de as levar a cabo “*Cuando la información que llega a la conciencia es congruente con nuestras metas, la energía psíquica fluye sin esfuerzo.*” (Csikszentmihalyi, Mihaly (1990). *Flow. The Psychology of Optimal Experience*. – tradução espanhola, p. 68)

Poder-se-á referir, como exemplo, a situação em que se está perante a imagem de um triângulo e de um quadrado. Não se trata de uma imagem de um triângulo mais um quadrado mas sim de um todo constituído pela interacção do quadrado com o triângulo. Quando se pretende adicionar a essa imagem um círculo, não se a adicionar um círculo às formas pré-existentes, mas sim a reconstruir o todo anterior, o qual passará a ser constituído pela interacção dos três elementos.

Neste sentido, a reconstrução é sempre conflituosa e dolorosa, pois requer a aceitação desta nova realidade ao invés da que estava previamente definida. A reconstrução continua do todo pressupõe um processo de “undergoing”.

A reconstrução pode existir também ao nível da mente. Pois quando observo as interacções do quadrado, triângulo e círculo, construo mentalmente uma imagem, a sua contínua observação permite a percepção de outras interacções possíveis que provocam novas reconstruções as quais têm que ser aceites pelo observador.

Dewey (1980, p. 42) sustenta que a qualidade estética é emocional. Contudo as emoções não são entidades estáticas sem elementos de crescimento. Emoções “significantes” são “*qualidades... de uma experiência complexa que se move e se altera*”. “*A experiência é emocional mas não há coisas separadas chamadas de emoção em si. ...as emoções estão comprometidas a acontecimentos e objectos no seu movimento.*” Elas não são privadas, elas pertencem ao próprio que está preocupado com o movimento em mudança, o se aproxima do resultado desejado ou desagradado. Ao contrário dos reflexos automáticos, elas são parte de uma situação.

Emoção é uma força cimentada que dá à sua unicidade qualitativa a diversas coisas. Isto pode dar carácter a uma experiência estética. Por exemplo, uma entrevista a um empregado pode ser ou mecânica, consistindo num conjunto de questões, as respostas às quais superficialmente correspondem o assunto, Ou pode envolver uma interacção que a transforma numa “*an experience*”.

No primeiro caso não há nenhuma experiência, não existe nada que tenha tornado aquele momento único, nada que não seja repetição, por aceitação ou rejeição, de alguma coisa que já aconteceu muitas vezes. A situação estava preparada como se fosse um exercício de contabilidade. No último caso, os acontecimentos estão conectados, o material da experiência está repleto de dúvidas e incertezas que se movem em direção à consumação. Ao longo da entrevista várias emoções vão sendo expressas, quer por parte do candidato, quer por parte do entrevistador.

Como afirma Dewey (1980, p. 43), “the primary emotion on the part of the applicant may be at the beginning hope or despair, and elation or disappointment at the close. These emotions qualify the experience as a unity. But as the interview proceeds, secondary emotions are involved as variations of the primary underlying one. It is even possible for each attitude and gesture, each sentence, almost every word, to produce more than a fluctuation in the intensity of the basic emotion; to produce, that is, a change of shade and tint in its quality. The employer sees by means of his own emotional reactions the character of the one applying. He projects him imaginatively into the work to be done and judges his fitness by the way in which the elements of the scene assemble and either clash or fit together. The presence and behavior of the applicant either harmonize with his own attitudes and desires or they conflict and jar. Such factors as these, inherently esthetic in quality, are the forces that carry the varied elements of the interview to a decisive issue. They enter into the settlement of every situation, whatever its dominante nature, in which there are uncertainty and suspense.”

Existem padrões comuns entre as várias experiências, independentemente de poderem ser muito diferentes umas das outras, em virtude do seu tema. Existem condições a serem preenchidas sem as quais “*an experience*” não pode ser “*an experience*”. O padrão comum é dado pelo facto de que toda a experiência é o resultado da interacção entre a criatura viva e algum aspecto do mundo no qual ela vive.

A criatura operante pode ser um pensador no seu estudo e o ambiente com o qual ele interage pode consistir em ideias. Mas a interacção de ambos constitui a experiência total que é tida, e o término que a completa é a instituição de um sentimento de harmonia.

*“An experience”* tem padrão e estrutura, porque não é só *“doing”* e *“undergoing”* em alternância, mas consiste na sua relação. *“To put one’s hand in the fire that consumes it is not necessarily to have an experience. The action and its consequence must be joined in perception. This relationship what gives meaning; to grasp it is the objective of all intelligence.”* (Dewey, 1980, p.44).

Todas as causas que interferem com a percepção das relações entre *“undergoing”* e *“doing”* limitam ou interrompem a experiência. As interferências podem ter como causa excessos do lado do *“doing”* ou excessos do lado da receptividade, de *“undergoing”*. O desequilíbrio de qualquer um dos lados ofuscam a percepção das relações e deixa a experiência parcial e distorcida, por insuficiência ou falso significado.

O entusiasmo pelo *“doing”* e a ansiedade pela acção deixa muitas pessoas com experiências muito superficiais e quase incrivelmente escassas. Tais experiências são tão rápidas que não têm oportunidade de se completarem.

O excesso de receptividade é também uma causa de interrupção das experiências. Nestes casos o que interessa é apenas o mero *“undergoing”* disto ou daquilo independentemente da percepção de qualquer significado.

Na produção artística a percepção do relacionamento entre o que está feito e o que é experimentado constitui o trabalho de inteligência *“porque o artista é controlado no processo do seu trabalho pela sua compreensão da conexão entre o que ele já fez e o que irá fazer a seguir, a ideia que o artista não pensa tão atentamente e penetrantemente como um cientista investigador é absurda. Um pintor deve conscientemente experimentar (undergo) o efeito de todas as suas pinceladas ou ele*

*nunca ficará ciente sobre o que está a fazer e para onde o seu trabalho caminha. Além disso, ele tem que ver cada conexão particular do doing e undergoing em relação ao todo que ele deseja produzir.”*

É pensando que se apreende tais relações. A diferença entre as imagens dos diferentes pintores surge em grande parte devido às diferenças de capacidades de comunicar esse pensamento, às diferenças de sensibilidade para expor a cor e as diferenças na execução. Contudo pode se afirmar que a diferença relativa à qualidade básica das imagens, depende, de facto, mais da qualidade da inteligência manifestada na percepção das relações entre o “*doing*” e o “*undergoing*”.

#### 3.4. Experiência artística vs experiência estética

A experiência da arte é a experiência do artista aliada à do receptor. O artista é o produtor e o receptor é o co-produtor dessa experiência, ou seja, a experiência surge como resultado do processo de criação e de fruição da obra. A obra aparece como reflexo da experiência do artista e ponto de partida para a experiência do receptor.

Segundo Dewey (1980 p. 48) a arte é um processo de criação, percepção e “*enjoyment*” que não tem nada em comum com o acto criativo. Neste sentido a experiência da arte deve ser conscientemente concebida e percebida como a relação entre “*doing*” e “*undergoing*”. Ele considera que a palavra “*artistic*” se refere primeiramente ao acto de produção e “*aesthetic*” à percepção e *enjoyment*. A ausência de uma palavra que designe os dois processos em conjunto, faz com que os termos “*artistic*” e “*esthetic*” sejam usados para cobrir os dois campos da experiência e outras vezes para o limitar ao aspecto da produção ou ao aspecto perceptual da recepção da totalidade da operação.

Na arte a parte activa do “*doing*” é muito marcada, pois toda a arte faz alguma coisa com algum material físico, o corpo ou alguma coisa fora do corpo, com ou sem o uso de ferramentas com a intuito de produzir alguma coisa visível, audível, ou tangível.

*“Art involves moulding of clay, chipping of marble, casting of bronze, laying on of pigments, constructions of buildings, singing of songs ...”* (Dewey, 1980, p.47).

Se o termo arte denota o processo *“doing”* ou *“making”*, a palavra *“aesthetic”* denota o ponto de vista do consumidor relativamente ao do produtor. Pois a palavra *aesthetic* refere-se à experiência como percepção e *enjoying*.

Com vista a distinguir a experiência do produtor da do preceptor /receptor, Dewey (1980, p. 47) afirma que: *“... as with cooking, overt skilful action is on the side of the consumer, as in gardening there is a distinction between the gardener who plants and tills and the householder who enjoys the finished product.”*

As ilustrações de Dewey, assim como a relação que existe entre ter uma experiência de *doing* e *undergoing* demonstram que a distinção entre *aesthetic* e *artistic* não pode ser forçada para não se correr o risco de as separar. Apesar das diferenças existentes entre a experiência do artista e a experiência do preceptor, elas devem ser analisadas como um todo. Uma execução perfeita não pode ser simplesmente definida nem julgada em termos de execução, uma vez que esta implica necessariamente os que percebem e *enjoyment* o produto que é executado. A medida de valor da execução é encontrada pelo preceptor. *“Mere perfection in execution (...), can probably be attained better by a machine than by human art. (...) it is at most technique.(...)”*. (Dewey, 1980, p.47)

Nestes termos Dewey considera que a arte *“combina a mesma relação de doing e undergoing, e que é a energia que entra e a energia que sai faz com que “an experience” seja “an experience”*”. O produto é assim considerado como *“work of aesthetic art”*.

O *“doing”* ou *“making”* é considerado artístico quando o resultado percebido é de tal natureza que as suas qualidades percebidas controlaram a produção. O acto produtivo é orientado pela intenção de produzir alguma coisa e que perante uma experiência imediata, ao nível da percepção, suscite *enjoyment*. Este acto tem

qualidades que as actividades espontâneas ou incontroláveis não incorporam. *“The artist embodies in himself the attitude of the perceiver while he works”* (Dewey, 1980, p.48).

Se por um lado podemos afirmar que a experiência artística é orientada pela experiência estética, por outro podemos afirmar que a experiência estética está inerentemente conectada com a experiência do *“making”*. Uma satisfação sensorial é estética não por si só mas porque está conectada a uma outra actividade da qual é consequência. Dewey (1980, p.48) salvaguarda esta posição quando afirma, a título de exemplo e de forma hipotética, que *“a finely wrought object, one whose texture and proportion are highly pleasing in perception, has been believed to be a product of some primitive people. Then there is discovered evidence that proves it to be an accidental natural product. As an external thing, it is now precisely what it was before. Yet at once it ceases to be a work of art and becomes a natural “curiosity”. It now belongs in a museum of natural history, not in a museum of art”*.

O processo de produção artística está directamente relacionado com a percepção, o que requer um conhecimento sensitivo do objecto desenvolvido e das suas qualidades estéticas. Para o artista, *“the making comes to an end when its result is experienced as good – and that experience comes not by mere intellectual and outside judgment but in direct perception”* (Dewey, 1980, p.49). A sua sensibilidade orienta a contínua modelação e remodelação do trabalho. No processo criativo, mão e olho estão intimamente ligados, e *“because of this intimate connection, subsequent doing is cumulative and not a matter of caprice nor yet of routine”* (Dewey, pp.49/50). Se por um lado o artista percebe o que foi feito, por outro é essa percepção que define o que vai fazer. Dewey (1980, p.50) afirma que entre *“what is done and what is undergone are thus reciprocally, cumulatively, and continuously instrumental to each other”*.

Quando um autor pretende produzir algo que estava já claramente concebido e conscientemente ordenado, pode afirmar-se que o verdadeiro trabalho já foi previamente feito. Contudo, a sua produção pode depender da percepção induzida pela

actividade sofrendo, assim, avanços, recuos ou quebras relativamente à concepção mental. A conclusão do trabalho é, pois, orientada pela sensibilidade.

De forma genérica, pode-se afirmar que um escritor, um compositor musical, um pintor ou o escultor podem reconstruir, durante o processo de produção, o que previamente fizeram, caso não considerem satisfatórios e *enjoyable* os resultados que vão percebendo. Contudo, a reconstrução durante o processo de produção nem sempre é simples devido à sua complexidade, ao envolvimento de um grande número de máquinas, assim como à sua especificidade, à necessidade de que um grande número de indivíduos que trabalhe em equipas devidamente organizadas, formadas e orientadas, etc. Um bom exemplo disso é a arquitectura. *“Architects are obliged to complete their idea before its translation into a complete object of perception takes place. Inability to build up simultaneously the idea and its objective embodiment imposes a handicap”* (Dewey, 1980, p.52). Eles são, no entanto, obrigados a pensar cuidadosamente as suas ideias em função dos meios necessários à sua personificação enquanto objecto perceptual.

Qualquer produto, cuja produção não possa ser alterada pela percepção directa do objecto, se for artístico *“presupposes a prior period of gestation in which doings and perceptions projected in imagination interact and mutually modify one another”* (Dewey, 1980, p.52).

As actividades do receptor são comparáveis às do criador. Contudo, é um pouco mais difícil de compreender, no caso do receptor, a conexão entre o *“doing”* e o *“undergoing”*. A recepção, enquanto percepção plena, não é um mero reconhecimento da obra, adquirido através de uma abordagem passiva. *“receptivity (...)is a process consisting of a series of responsive acts that accumulate toward objective fulfillment”* (Dewey, 1980, p.52).

Existe uma grande diferença entre percepção e reconhecimento. O reconhecimento é o início do acto de percepção, contudo este é interrompido para servir outro propósito. Um exemplo claro é o reconhecimento de uma pessoa na rua com o intuito de a saudar ou evitar, e não apenas vê-la pelo prazer de ver que ela está ali. O reconhecimento, baseado apenas em pormenores ou combinações de pormenores que nos permitem identificar alguém ou alguma coisa, é baseado em planos predefinidos. O reconhecimento, por seu turno, é preconceituoso e não permite o conhecimento.

Na percepção, o conhecimento torna-se real, na medida em que evoca uma consciencialização vida (Dewey, 1980, p.53). O conhecimento implica um envolvimento implícito com reacções motoras por todo o organismo, e requer que a cena percebida seja impregnada pela emoção. Tal não acontece no acto de reconhecimento que surge vazio de reacções orgânicas e emoções. Por exemplo, quando um vendedor reconhece os seus produtos, esse reconhecimento é “vazio”, satisfaz-se pelo simples facto de os poder etiquetar ou com eles poder executar uma determinada tarefa. O reconhecimento dos produtos não lhe provoca qualquer reacção orgânica, nem emoção.

A recepção é uma fase da experiência que envolve rendição. Contudo, esta deve ser feita através de uma actividade controlada. *“Perception is an act of the going –out of energy in order to receive, not a with holding of energy”* (Dewey, 1980, p.53). Se perante uma “matéria”, o indivíduo se posicionar de forma passiva, ela domina-o por falta de actividade de resposta e, como tal, não é percebida. No entanto, se o indivíduo se deixar envolver por ela, concentra energias e fixa essas energias em respostas precisas, a fim de a compreender.

A percepção estética não deve ser considerada um assunto para momentos ímpares mas o resultado de uma aprendizagem contínua. A aprendizagem torna-se necessária para perceber a qualidade dos *works of art*. A experiência estética da arte requer uma interacção contínua entre o organismo, como um todo, e o objecto. Um objecto pode estar fisicamente num determinado espaço e ser apenas passivamente

reconhecido. A típica visita guiada a um museu não envolve tal interacção que mencionei em cima, não existe, por parte dos visitantes, percepção: “*only by accident is there even interest in seeing a Picture for the sake of subject matter vividly realized*” (Dewey, 1980, p.54).

Numa apreciação correcta, o observador deve criar a sua própria experiência de tal forma que inclua relações similares àquelas que foram experimentadas pelo artista. Não similares em sentido literal, mas para o observador, tal como para o artista, deve existir um mesmo processo de organização e de disposição da forma como um todo. Esta experiência é designada como “recriação da obra”<sup>9</sup>. O observador, tal como o produtor, selecciona e simplifica de acordo com os seus interesses, reunindo os pormenores num todo.

#### 3.4.1. Experiência estética

A estrutura da experiência estética tem por base um envolvimento intenso do sujeito em resposta a um estímulo visual, com vista a prolongar a interacção entre o objecto da experiência e o observador. As consequências experimentais de tão profundo envolvimento são um *enjoyment* intenso caracterizado por uma sensação de descoberta

---

<sup>9</sup> “Without an act of recreation the object is not perceived as a work of art” (Dewey, 1980, p.54).

e uma sensação de conexão humana. O conteúdo estético requer duas pré-condições que tornam a experiência possível: os desafios contidos no objecto e os conhecimentos do observador.

Na arte os desafios são a estrutura formal do trabalho, o seu impacto emocional, as referências intelectuais que transporta e as oportunidades que criam para um diálogo entre o artista e o observador. Sem este desafio satisfeito não haverá nada que prenda o observador e, conseqüentemente, nenhuma experiência. O nível de conhecimento é crítico.

O que é experiência estética?

Nos registos escritos antigos encontra-se evidência do respeito e regozijo que as pessoas sentiam ao ver ou ouvir alguma coisa bonita. Os poemas primordiais continham descrições afectuosas de paisagens, do jogo de luz na água, da beleza da forma humana, das proporções das estruturas criadas pelo homem. O poder da música para enfeitiçar os sentidos é um dos mais velhos aspectos do mito nas culturas humanas. E, claro, entre os recentes traços da vida humana na terra contam-se inúmeras esculturas, pinturas de parede, graffiti, e outras decorações, todas atestando a tentativa humana de modificar o seu ambiente, assim como de tornar mais “bonito”.

E o mais surpreendente é, então, perceber como pouco se sabe sobre as razões desta necessidade individual e colectiva. Até há dois séculos e meio atrás só esporadicamente os Filósofos ocidentais investigaram os relacionamentos humanos com os objectos belos. É correcto dizer que a ideia principal da investigação da filosofia ocidental tem sido o desenvolvimento das dimensões cognitivas da consciência humana – o estudo e a justificação do processo racional na mente. Em comparação com o pensamento oriental, a filosofia ocidental quase negligenciou o emocional, o intuitivo e, numa extensão menor, os aspectos volitivos da consciência.

A primeira tentativa sistemática para definir *the aesthetic* ocorreu com a corrente racionalista da filosofia ocidental. Durante o século dezassete os princípios metodológicos do argumento cartesiano erradicaram a cultura europeia os últimos fragmentos do misticismo religioso e da literatura humanista. A irrefutável ordem da ciência de Newton e da lógica de Descartes orientou a maioria dos intelectuais para a aceitação da supremacia do pensamento racional. O que quer que se passasse na mente – sentimentos, crenças, intuições ou fantasias – tendia a ser ignorado como relevante porque resistia à transformação numa entidade que pudesse ser estudada com ferramentas de lógica ou através dos princípios científicos emergentes.

Contudo, assim que a hegemonia cartesiana se estabeleceu estimulou prontamente as suas próprias antíteses. Com os trabalhos sobre a razão tão claramente expostos, muitos pensadores verificaram que muitos aspectos da consciência humana não se ajustavam com o que estava estabelecido. Tendo codificado a razão, Descartes ajudou a mostrar o quão pouco era, de facto, explicado sobre a experiência humana é. A partir de então, gerações de pensadores desde Giambattista Viço até Schopenhauer, Nietzsche Kierkegaard e Freud exploraram os elementos não racionais da consciência.

Uma reacção para uma descrição puramente racional da consciência foi dada pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten, que primeiro usou o termo *aesthetic* nas suas *Reflections on poetry* (1735), publicadas inicialmente em 1735. Baumgarten foi um membro da escola racionalista, um seguidor de Descartes e Leibniz. Ao contrário dos seus mentores, contudo, sentiu que ao excluir sensações e percepções do conhecimento se estava a sacrificar formas válidas de consciência. Como resposta a esta situação, este filósofo desenvolveu, a partir da palavra grega para percepção, *aisthesis*, a descrição para uma forma de apreender a realidade que estava tão clara – se não tão distinta – como a lógica de conhecimento que Descartes destilou a partir da consciência. Baumgarten concluiu que o valor estético de um *work of art* depende da sua capacidade de produzir experiências fulgurantes na sua audiência.

Mas em que consiste esta experiência? Muitas das suas características têm sido descritas ao longo dos séculos. Numa análise recente, Monroe Beardsley (1982)

seleccionou cinco critérios e sugeriu que qualquer experiência estética deve exibir um e pelo menos três dos restantes quatro critérios. Os cinco critérios de Beardsley são os seguintes: (1) *Object directness*; (2) *Felt freedom*; (3) *Detached affect*; (4) *Active discovery*; (5) *Wholeness*.

O primeiro critério, *Object directness*, foi definido pelo autor como “A willingly accepted guidance over the succession of one's mental states by phenomenally objective properties (qualities and relations) of a perceptual or intentional field on which attention is fixed with a feeling that things are working or have worked themselves out fittingly” (Monroe Beardsley (1982, p. 288). Este critério, que recolheu a concordância generalizada, pressupõe a disposição da pessoa em investir atenção num estímulo seja ele visual, auditivo ou outro. Trata-se de um quadro de referência cuja aplicação surge bastante ampla. É, também, facilmente compreensível quando se está intensamente absorvido na contemplação de um quadro ou na atenção ininterrupta no andamento de uma composição musical, mas também noutros casos em que o objecto ou a situação em questão é meramente intencional.

O segundo critério, *Felt freedom*, é definido por Beardsley (1982, p. 288) como “A sense of release from the dominance of some antecedent concerns about past and future, a relaxation and sense of harmony with what is presented or semantically invoked by it or implicitly promised by it, so that what comes has the air of having been freely chosen”. Refere o desprendimento em relação a preocupações sobre o passado e o futuro. A sensação denominada como *Felt freedom* tem sido temida e condenada pelos puritanos – religiosos ou políticos – como a tentação perigosa de fuga à realidade (através dos sonhos e fantasias).

O terceiro critério, denominado de *Detached Affect*, é especificado como “A sense that the objects on which interest is concentrated are set a little at a distance emotionally – a certain detachment of affect, so that even when we are confronted with dark and terrible things, and feel them sharply, they do not oppress but make us aware of our power to rise above them.” (Monroe Beardsley (1982, p. 288).

Perante uma obra de carácter violento, por mais realista que seja, o espectador tem a noção de que ela não é a realidade, o que lhe permite evitar sentir emoções fortes como sentiria se se confrontasse com o representado na realidade. Os sentimentos humanos encontram-se, portanto, suavizados mantendo os espectadores protegidos do contacto directo com a realidade exterior às peças. Mas, como é evidente, isto nem sempre é verdadeiro pois, como tem sido muitas vezes observado, verifica-se frequentemente a tentativa de enveredar por um tipo de diplomacia arriscada, levando o *work of art* perto das fronteiras do aparente real e arriscando a eliminação do distanciamento.

O quarto critério, Active Discovery, definido como “A sense of actively exercising constructive powers of the mind, of being challenged by a variety of potentially conflicting stimuli to try to make them cohere; a keyed-up state amounting to exhilaration in seeing connections between percepts and between meanings, a sense (which may be illusory) of intelligibility” (Monroe Beardsley (1982, p. 288). Consiste no exercício activo da capacidade da mente, para encontrar desafios relativos ao meio, através de uma variedade de estímulos potencialmente incompatíveis. A pessoa torna-se cognitivamente envolvida no desafio apresentado pelo estímulo, do qual deriva um sentido de satisfação do envolvimento.

O último critério, Wholeness, refere “a sense of integration as a person, of being restored to wholeness from distracting and disruptive influences (but by inclusive synthesis as well as by exclusion), and a corresponding contentment, even through disturbing feelings, that involves self-acceptance and self-expansion” (Monroe Beardsley (1982, p. 289)..Este último critério pressupõe uma sensação de integração que advem da experiência, dando à pessoa um sentimento de aceitação e expansão de Si.

Este conjunto de critérios é representativo dos elementos filosóficos da estética que os críticos têm atribuído à experiência estética e reflectem rigorosamente um outro conjunto de condições obtidas no decurso de muitas e diferentes investigações. Este conjunto é formado pelas características da *flow experience* que, assim como o termo

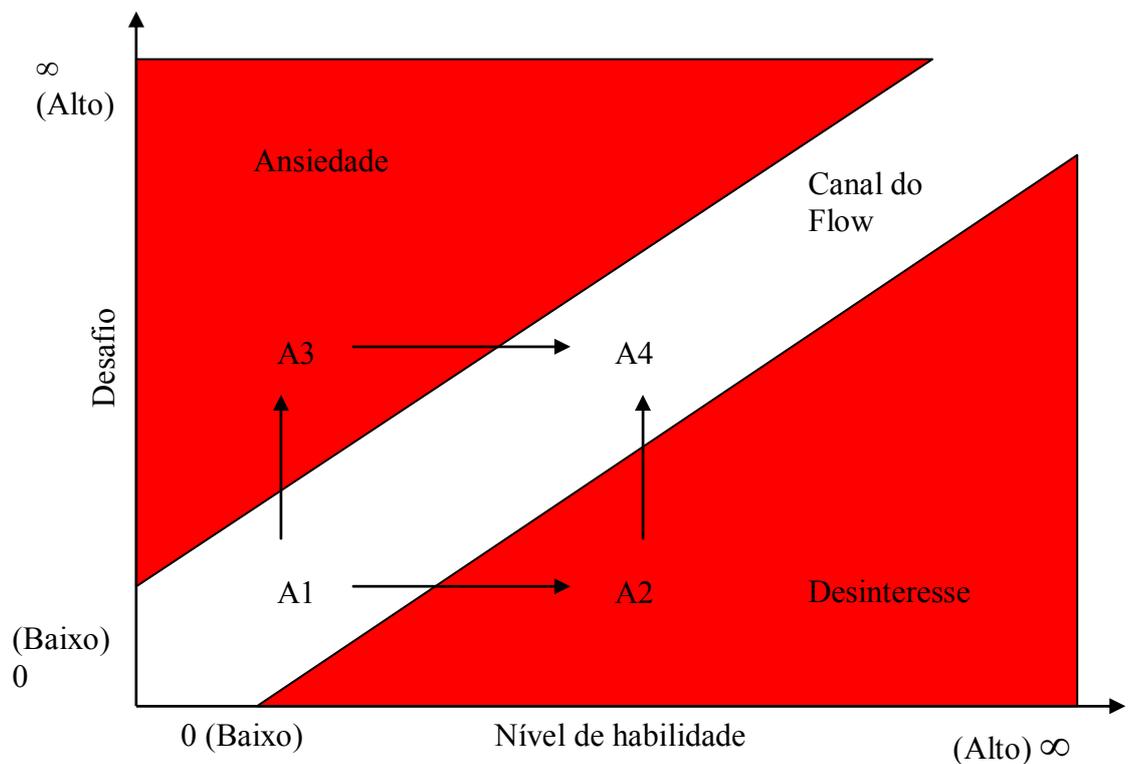
*flow*, foram definidas a partir de entrevistas com centenas de pessoas profundamente envolvidas em actividades com poucas ou nenhuma recompensas. Os estudos em questão, entre os quais se salientam os de Csikszentmihalyi (1975a, 1975b, 1978a, 1982, 1985, 1990) e de Csikszentmihalyi e Csikszentmihalyi (1988) sugerem que as pessoas que jogam xadrez, escalam montanhas, compõem música bem como realizam uma centena de outras actividades não produtivas, como ler, ouvir música e ver uma *performance* teatral, não o fazem porque esperam um resultado ou recompensa depois da actividade estar concluída, mas sim pelo gozo aquilo que estão a fazer, ou seja, a dimensão da experiência enquanto actividade torna-se na sua própria recompensa. Esta experiência autotélica, isto é, aquela que contém o objectivo em si mesmo, foi denominada de *flow experience* porque os inquiridos usaram esse termo frequentemente para descrever o envolvimento profundo e a progressão sem esforço na actividade.

#### 3.4.2. Flow experience

O estado de *flow* ocorre quando a actividade obriga a grandes índices de concentração e desafia os objectivos da pessoa que fica totalmente absorvida pela actividade. Este estado caracteriza-se pela sensação de perda de consciência, sensação de controlo total, elevada concentração e atenção, prazer na própria actividade, uma sensação distorcida do tempo. A dificuldade da actividade deve ser igual ou ligeiramente superior às capacidades do sujeito (Csikszentmihalyi 1990).

A *flow experience* tem sido teorizada e pesquisada empiricamente de uma forma exaustiva pelo psicólogo Csikszentmihalyi (1996). Este autor define as características de *flow* como o envolvimento profundo e concentrado em tarefas difíceis ou de risco que procuram e estendem a capacidade da pessoa, a existência de um elemento de novidade e descoberta e o gozo da actividade em si mesma Csikszentmihalyi & Kubey (1981, pp. 317–328) defendem que a *flow experience* é quase o oposto da sensação de conforto e de relaxe que as pessoas usualmente experimentam quando estão presas num entretenimento passivo tal como ver televisão. Este tipo de entretenimento passivo dá

prazer sem despende energia, é relaxante mas considera um conjunto de actividades às quais não está associado qualquer desafio Csikszentmihalyi (1990) verificou que a *flow experience* ocorre mais frequentemente em situações em que o desafio de criar ou encontrar algo, ou de resolver um problema é realçado. Este autor desenvolveu o modelo explicativo do estado de *flow* representado na Ilustração 3-1: papel da relação desafio/nível de habilidade no atingir o estado de flow. Fonte: Csikszentmihalyi, 1990 (adaptado)



**Ilustração 3-1: papel da relação desafio/nível de habilidade no atingir o estado de flow. Fonte: Csikszentmihalyi, 1990 (adaptado)**

O modelo descreve graficamente a relação que se estabelece entre as capacidades do indivíduo para desempenhar determinada tarefa e o desafio proposto por essa tarefa, criando assim uma relação lógica entre as duas categorias (nível de habilidade e desafio) e fazendo referência ao estado emocional resultante (Weinberg & Gould, 1995). Se uma tarefa exigir demasiado de um indivíduo, será de esperar que as suas emoções prejudiciais aumentem, como a ansiedade, deixando de se situar no canal de *flow*, passando do estado A1 para o A3. Por outro lado, se a tarefa não representar um desafio para o nível de habilidade do indivíduo, será de esperar que novamente emoções prejudiciais, como o desinteresse, surjam, dificultando a obtenção de um estado psicológico óptimo, que conduza a um desempenho também ele óptimo (estado A1 para A4). De acordo Berger Pargman e Weinberg (2002), os elementos essenciais do *flow* são os seguintes:

Equilíbrio entre as capacidades e o desafio - O indivíduo está apto a enfrentar a dificuldade dos objectivos propostos, sendo estes realistas e alcançáveis. Se o desafio proposto não for ao encontro das capacidades do sujeito, tal não conduz ao estado *Flow*.

Automatismo gestual – O indivíduo está ciente da acção mas sem consciência da acção. Para um esquiador, um motociclista ou um desportista que pratique modalidades em que seja necessário o uso de qualquer equipamento, existe a sensação de fazer parte desse equipamento. Existe uma total fluidez na execução dos movimentos, as acções emergem naturalmente.

Total concentração na tarefa - O barulho da audiência, os comportamentos dos adversários, pensamentos irrelevantes, qualquer factor de distração simplesmente não interessam. A atenção está totalmente focalizada na tarefa a desempenhar.

Perda de auto-consciência – Questões que possam inibir o desempenho, tais como dúvidas em relação à sua capacidade ou preocupações em relação à possibilidade de ocorrência de uma lesão, são pensamentos negativos que são totalmente excluídos. Para além destes pensamentos ansiogénicos, questões relacionadas com o desempenho, tais como, “como é que estou a desempenhar?”, “será que estou a jogar bem?” ou

preocupações de como os outros poderão estar a observar o desempenho do indivíduo, nunca estão presentes.

Sensação de controlo – Esta sensação não se refere ao facto do indivíduo estar ciente do seu controlo sobre a acção. Está simplesmente relacionada com o facto de não se estar preocupado com a perda de controlo. O espectro do fracasso está totalmente ausente e prevalece um sentimento de invencibilidade.

Definição dos objectivos – Os objectivos estão claramente definidos, o que conduz a uma melhor orientação da focalização da atenção, havendo menos oportunidade para distrações. O indivíduo sabe exactamente o que fazer, como fazer e o que fazer a seguir.

Precisão do feedback – A informação acerca do desempenho tem de chegar ao indivíduo. Poderá ser emitida por fontes internas ou externas, mas terá que ser precisa e imediata. É esta informação que permite ao indivíduo saber que os objectivos estão a ser alcançados.

Transformação temporal – Durante a acção, parece que o tempo acelera, o que acontece quando existe uma grande satisfação pela prática, uma actividade que demorou duas horas parece que decorreu em apenas alguns minutos. Contudo, surgem situações em que o tempo parece que passa muito devagar, em que existe, por parte do indivíduo, um total controlo da situação.

Experiências autotélicas – Jackson e Csikszentmihalyi (1999, p. 30) referem esta dimensão como o resultado das anteriores, constituindo o culminar do estado de *flow*. A interpretação que se faz da actividade é “um acontecimento simplesmente fabuloso”.

### 3.4.3. A experiência de flow e a experiência estética

Entre os critérios definidos para a experiência estética e a experiência de *flow* se bem que não exista uma correspondência total, verifica-se que há paralelismos

evidentes, como se observa na Ilustração 3-2: Critérios da experiência estética e da *flow experience*

**Ilustração 3-2: Critérios da experiência estética e da *flow experience***

Critérios para a Experiência Estética <sup>a</sup>	Critérios para a Flow Experience <sup>b</sup>
<p>OBJECT FOCUS:</p> <p>Attention fixed on intentional field</p>	<p>MERGING OF ACTION AND AWARENESS</p> <p>Attention centered on activity</p>
<p>FELT FREEDOM:</p> <p>Release from concerns about past and future</p>	<p>LIMITATIONS OF STIMULIS FIELD:</p> <p>No awareness of past and future</p>
<p>DETACHED AFFECT:</p> <p>Objects of interest set at a distance emotionally</p>	<p>LOSS OF EGO:</p> <p>Loss of self-consciousness and transcendence of ego boundaries</p>
<p>ACTIVE DISCOVERY:</p> <p>Active exercise of powers to meet environmental challenges</p>	<p>CONTROL OF ACTIONS:</p> <p>Skills adequate to overcome challenges</p>
<p>WHOLENESS:</p> <p>A sense of personal integration and self-expansion</p>	<p>CLEAR GOALS. CLEAR FEEDBACK</p>
	<p>AUTOTELIC NATURE:</p> <p>Does not need external rewards, intrinsically satisfying</p>

Fonte: a) Beardsley (1982, p. 288-289); b) Csikszentmihalyi (1985, p.38-48)

Da análise do : Critérios da experiência estética e da *flow experience* surge desde logo uma primeira dúvida: como explicar a similitude existente? A hipótese de existência de influências mútuas pode ser posta de parte. A Escola Esteta, na qual a lista de Beardsley é baseada, é completamente independente da pesquisa de *flow* e, até onde pode ser demonstrado, os dois autores desconheciam o trabalho um do outro no tempo em que as conclusões foram alcançadas. A resposta mais provável é a de que os filósofos que descrevem a experiência estética e os psicólogos que descrevem a *flow* estão a falar essencialmente sobre o mesmo estado de espírito. Isto significa que a existência humana goza experiências que são relativamente mais claras e focadas do que as experiências comuns da vida de todos os dias. Dewey (1934) já havia feito referência a este fenómeno. Quando um indivíduo atinge este elevado estado de consciência em resposta à música, pintura e outras formas de arte, ocorre uma experiência estética. Noutros contextos, como o desporto, passatempos, desafios de trabalho e interações sociais, o elevado estado de consciência é denominado *flow experience*.

Por exemplo, um jogador de ténis e uma pessoa a olhar para uma pintura estão ambos envolvidos no que estão a fazer e em ambos os casos estão a gozar o que estão a fazer. Eles retiram gozo no uso das suas capacidades para resolver um conjunto de desafios estimulantes que requerem clareza e total concentração, isolando-se do mundo quotidiano. Estas experiências focadas são produzidas de forma muito diferente nos dois casos: no primeiro, é o desafio de retorno que actua como oponente; no segundo, o desafio é responder à criação do artista. Diferentes estímulos estão envolvidos, diferentes capacidades são requeridas para responder às diferentes situações, mas os elementos estruturais da consciência, que são responsáveis pela natureza da recompensa da experiência, são os mesmos em ambos os casos.



#### **4. Obras de arte em substrato têxtil**

O presente trabalho tem como premissa a saber se o substrato têxtil é adequado à criação artística, ou seja, se satisfaz as exigências quer do criador quer das necessidades estéticas contemporâneas do apreciador de arte. A utilização de suportes utilitários, nomeadamente suportes têxteis e a produção em série, permitem cumprir a necessidade de fazer chegar a obra a um público mais vasto. Assim concretizada, a obra torna-se um objecto com carga simbólica e, ao mesmo tempo, conserva a funcionalidade do seu suporte. Pretende-se desta forma que o fruidor defina o seu uso, enquanto usuário dela no quotidiano. Este uso pode ser funcional ou contemplativo, ou ambos. A obra de arte aproxima-se do público, o qual pode dela usufruir, ou não, como objecto simbólico.

##### **4.1. A função do substrato na obra de arte**

A materialidade da obra de arte é definida pelos materiais a que o artista recorre para a produzir. O material define vários aspectos da obra, desde a interface visual entre a obra e o espectador à transferência de cargas semânticas entre as imagens e o próprio material em que é produzida.

Se o material é importante para a definição da própria obra, o facto é que também define o tipo de uso que o seu fruidor pode fazer da obra, não só no que respeita às dimensões mas também à maior ou menor flexibilidade que apresenta.

Se se pretende trazer a arte para o quotidiano, então os materiais e o potencial uso da obra têm que ser considerados. Os materiais têxteis, pelas suas características (flexibilidade, maneabilidade, resistência, etc.) e pelas tecnologias associadas ao seu desenvolvimento (tecelagem, estampania tradicional e digital, etc.) proporcionam ao artista possibilidades interessantes para a produção da obra, pois disponibilizam uma grande diversidade de materiais e técnicas de fabrico.

Os têxteis integram o quotidiano de todos, fruidores e não fruidores de arte, em múltiplos contextos vivenciais (lugares e momentos). O facto de já haver artistas que usam os têxteis como forma de expressão, torna estes materiais uma escolha natural para a produção de arte e a sua integração no quotidiano.

#### 4.2. A importância da tecnologia na construção da obra

Neste projecto, a tecnologia têxtil é usada não apenas como processo reprodutivo - com o objectivo de reproduzir um original, mas como elemento criativo, com o objectivo de produzir originais.

As condicionantes técnicas subjacentes à tecnologia têxtil têm um papel construtivo e expressivo que definem o resultado estético e plástico da obra. Do mesmo modo, a escolha do suporte utilitário constitui um desvio retórico importante para a leitura da obra.

#### 4.3. Análise Retórica de uma obra

Para efeitos de compreensão da capacidade de manipulação criativa do substrato têxtil e da sua importância na análise da obra, usou-se como base de estudo a obra representada na Fotografia 4-1 o seu estudo inicial, representado na Ilustração 4-1

**Ilustração 4-1: Estudo cromático para Obra de Arte visualizada na  
Fotografia 4-1: Obra de Arte com base em tema 1, variante cromática laranja  
(toalha de praia)**



**Fotografia 4-1: Obra de Arte com base em tema 1, variante cromática  
laranja (toalha de praia)**



**A análise retórica dos dois enunciados pictóricos criados (Ilustração 4-1 e Fotografia 4-1) não foi uma decisão pacífica. Quando o autor se propôs fazer este estudo, várias questões surgiram, às quais foi tentando responder.**

A primeira questão colocada prendeu-se com a resposta a pergunta “Para quê teorizar a retórica existente na obra, não tendo sido a estrutura retórica introduzida de forma consciente mas por via da experiência?”

Com este estudo retórico pretendeu-se desvendar as estruturas ocultas de persuasão existentes na obra.

A segunda questão colocada prendeu-se com a resposta à pergunta “Qual o interesse de ordenar e explicar a estrutura subjacente à obra criada, dado que no acto de criação essa estrutura surgiu como inevitável?”

Por um lado, a explicação de alguns mecanismos de persuasão existentes na obra pode ser útil para o espectador na medida em que este, ao aceder a eles, obtém instrumentos analíticos e interpretativos que favorecem o conhecimento, a compreensão e a conseqüente fruição da obra. Por outro lado, o autor poderá obter informações explícitas sobre os próprios processos pictóricos persuasivos, os quais lhe permitirão um maior conhecimento sobre a obra e sobre si mesmo, favorecendo a criação de novas obras.

Para além das questões enunciadas colocam-se outras três que podem ser expressas nas seguintes perguntas: a) “Qual o interesse do fruidor em ter um conhecimento consciente sobre a forma como uma imagem o está a persuadir ou a tentar fazê-lo?”; b) “Poderá o fruidor, com este conhecimento consciente, defender-se da persuasão, visto ter colocado a descoberto os mecanismos da sua actuação?” c) “Significará esse desmascaramento a perda de interesse, a fraqueza da força persuasiva ou, pelo contrário, provocará no fruidor/ espectador um fascínio pelos próprios mecanismos persuasivos nunca de todo desmascarados?”

A resposta a estas três questões pode considerar dois pontos de vista.

Por um lado, a visão que defende razões para o não conhecimento dos mecanismos retóricos e, por outro lado, os defensores da reflexão retórica da obra.

No primeiro caso verifica-se que, em termos artísticos, existe um grande número de argumentações, crenças e mitos que defendem a irracionalidade e incompreensibilidade da experiência estética, na medida em que parte do pressuposto que o poder da arte reside, precisamente, no seu mistério, na sua inacessibilidade à razão e à linguagem, que é a sua arma mais poderosa. Esta corrente considera que é a ruptura com a razão que atrai o fruidor e que, se através da linguagem e da razão, se conseguir explicar os mecanismos que atraem a atenção para a obra de arte, esta perderia o encanto. Pagar-se-ia assim um preço bastante alto, por querer saber aquilo que apenas deve ser sentido.

Em contraponto, os defensores da reflexão retórica da obra consideram que, sendo o Homem um ser cultural e incapaz de uma observação “natural” ou “inocente”, parece admissível que a reflexão retórica sobre uma experiência estética, enquanto ponte de união entre a obra e o espectador, capaz de excitar a sensibilidade e favorecer a comunicação incluindo a livre interpretação, pode ser não só uma orientação para o intercâmbio comunicativo, como também um incremento do mistério e prazer gerado no espectador pela obra. O conhecimento da retórica da obra por parte do espectador serve para que este a possa analisar, interpretar e gozar.

#### **Descrição factual da Ilustração 4-1**

Na Ilustração 4-1 é visível a existência de duas imagens distintas colocadas em locais distintos.

A imagem A é uma fotografia, representada a preto e branco através de uma trama pouco densa. Esta está colocada na parte superior do enunciado e ocupa apenas 1/6 da área total do mesmo. É uma fotografia de exterior com uma linha de horizonte bem definida e delimitada pelo céu e por um areal. No areal estão duas mulheres

sentadas, cada uma sobre a sua mala de viagem e a olhar uma para a outra. Esta imagem surge da fusão de duas imagens fotográficas simétricas colocadas lado a lado. As mulheres encontram-se com um vestido de alças, com óculos de sol e de salto alto.

A imagem B ocupa os restantes 5/6 da superfície do enunciado e nela estão representadas flores a branco sobre um fundo liso, cor de laranja.

### **Modos retóricos**

Na Ilustração 4-1 observa-se um emparelhamento onde a base isotópica do enunciado poderá ser considerada a fotografia e a alotopia as flores.

As imagens A e B têm naturezas distintas e, estando representadas com clara desproporção, cumprem a função de antítese. Entre elas assiste-se a uma transição de marcas semânticas.

Na fotografia é visível a existência de um espaço desértico onde duas mulheres, uma assimétrica da outra, são as únicas pessoas existentes no local. Percebe-se algum desânimo e algum cansaço através da pose com que estas se encontram sentadas em cima da mala de viagem. O tipo de roupa que usam, pouco apropriado para grandes caminhadas, sugere a esperança que têm em encontrar outra forma de se deslocar.

Na imagem B não estão representadas flores em particular mas a representação icónica de flores as quais, pela sua cor e pela cor de fundo, podem ser conotadas com a alegria, a esperança, a natureza, a pureza, o sonho, o paraíso.

### **Análise da Fotografia 4-1**

Ao analisar a Fotografia 4-1 verifica-se que o enunciado da Ilustração 4-1 não foi produzido sobre um suporte neutro. O enunciado foi produzido em felpo em tear jacquard e com a aparência de uma toalha de praia.

Olhando para o enunciado verifica-se que a imagem fotográfica passou a ser o elemento desviante e as flores e a toalha a isotopia do enunciado, visto que as flores, enquanto elemento decorativo, demonstram alguma previsibilidade sobre aquele suporte.

O observador confronta-se com uma retórica de suporte a qual, não sendo neutra, proporciona o trânsito de marcas semânticas com as imagens nele existentes.

À toalha de praia estão associadas conotações de lazer, despreocupação, fúria, um determinado estilo de vida. A toalha, enquanto objecto sobre o qual nos deitamos está também associada ao corpo, ao descanso, ao passar descontraído do tempo.



## 5. Desenvolvimento de objectos de Arte

A arte é parte integrante da vida. O belo, mais do que desejado, é hoje procurado em cada espaço, objecto ou detalhe, em tudo quanto rodeia aqueles que fazem da vida uma experiência a usufruir, plenamente, a cada momento.

Os objectos criados propõem que a arte participe directamente na vida quotidiana. Transpõem o que é a concepção artística tradicional e materializam-na em objectos que podem ser assumidos como obras de arte em si mesmos, ou como objectos úteis que suportam arte. Ao comprador é oferecida, assim, a possibilidade de escolha no uso da peça, contemplativo ou funcional, criando uma nova realidade: a integração da arte na vida.

Os Pressupostos que suportaram a criação dos objectos foram os seguintes:

- Arte e obra de arte são coisas distintas;
- A arte não é algo que se pode possuir, mas que se pode experienciar
- A obra de arte é apenas um objecto físico, sonoro, ou outro, que permite a existência da arte;
- A obra não é um produto acabado;
- Para a existência da arte é necessário a existência de um produtor (artista) e de um co-produtor (fruidor);
- A arte surge como o somatório das experiências do artista e do fruidor;
- A obra não surge como reflexo da genialidade do artista mas como reflexo de uma experiência, como o resultado de um processo construtivo e fluído;
- A obra de arte é reflexo da experiência do artista e simultaneamente ponto de partida para a experiência do espectador;

- Os materiais e tecnologias têxteis são colocados ao serviço da arte e não ao contrário;
- Pretende-se produzir obras de arte com substrato têxtil;
- Pretende-se fazer uso da tecnologia têxtil como um processo construtivo e criativo e não como um processo reprodutivo;
- A obra de arte é tratada como um todo – a imagem, o substrato com que é produzida e a tecnologia utilizada formam um só corpo, constituem um todo indissociável que é a obra;
- Pretende-se produzir obras de arte que para além da função estética têm uma forte função prática/funcional subjacente à sua natureza;
- Não se pretende reproduzir obras em suportes com carácter funcional mas produzir obras cujos suportes têm carácter funcional;
- Não se elege nenhum suporte específico para trabalhar, nem nenhuma tecnologia específica;
- Não se pretende produzir Objectos de Arte em função de nenhuma tecnologia em particular, nem em função do *know how* de qualquer empresa específica;
- Pretende-se estudar vários suportes e tecnologias e escolher as que mais se adequam para a produção de cada obra em particular;
- Pretende-se construir Objectos para satisfazer necessidades plásticas e artísticas do seu produtor;
- Os Objectos não são pensados nem construídos em função de um público-alvo específico, nem para satisfazer quaisquer necessidades específicas do mercado;
- O processo de construção das peças não tem por base satisfazer tendências de moda ou gostos dominantes num dado momento, mas sim apresentar propostas estéticas

que, como acontece com qualquer objecto de natureza artística, assumem características de intemporalidade;

- Os Objectos de Arte a desenvolver não contemplam práticas comerciais associadas a lançamento de colecções, liquidações sazonais ou quaisquer outras práticas que afectam os produtos correntes;

- As mais-valias associadas aos Objectos, assim como o seu valor acrescentado, poderão ser uma consequência mas nunca um fim;

- A obra surge não como um fim mas como a consequência de um processo, como fruto de uma experiência e apresenta-se, simultaneamente, como ponto de partida para novas e múltiplas experiências, as quais estão directamente relacionadas com o tempo e o lugar em que são vividas.

### 5.1. Objectivos

O trabalho de investigação a realizar tem como principais objectivos:

- Democratizar a arte;
- Inserir a arte na vida quotidiana;
- Proporcionar novas experiências
- Definir um novo conceito de Objecto;
- Usufruir das potencialidades plásticas e comunicacionais dos substratos têxteis;
- Estudar as possibilidades técnicas de implementação;
- Desenvolver produtos inovadores baseados num conceito que quebra as barreiras entre a Arte e a vida quotidiana;

Conceito enquadrante da criação das obras: Trazer a arte para a vida

Os objectos a criar devem ser de natureza artística, com alto valor estético e comunicacional bem como possuidores de alta qualidade nos materiais e na construção dos objectos. Todas as peças seguem as “normas” da serigrafia artística:

São produzidas edições limitadas de 199 peças, numeradas e assinadas;

Cada edição terá direito à produção de 10% de provas de autor, numeradas e assinadas e designadas por P.A. (prova da autor). Qualquer outra peça produzida ou é destruída por não satisfazer os requisitos ou é assinada e colocada a designação de HC (Haut Commerce). Cada peça deverá ser acompanhada de informação sobre o conceito e acomodada numa caixa sóbria e sofisticada.

Aos compradores é atribuído um certificado de autenticidade comprovando a originalidade da peça, tal como ocorre com qualquer outra peça artística.



**Ilustração 5-1: Etiqueta informativa do conceito**



**Fotografia 5-1: Embalagem com respectiva toalha**



### **Ilustração 5-2: Certificado de Autenticidade**

#### 5.2. As obras desenvolvidas

O processo de criação das obras não passa unicamente pela concepção de novos objectos, passa também pela criação de novas formas de estar e de ser para os mesmos. Criam-se objectos duais, objectos provenientes de uma necessidade de expressão artística e dotados de uma capacidade funcional.

A utilidade absoluta e a arte absoluta são, assim, puros extremos, existentes apenas na imaginação. Os produtos humanos incorporam sempre utilidade e arte em misturas variáveis e nenhum objecto é concebível sem a mistura das duas.

O conceito apresentado explora os limites plásticos dos materiais de suporte e das tecnologias de fabrico, usando as suas potencialidades para além dos processos correntes. Cada produto é um projecto único e reflecte uma intensa pesquisa multidimensional, pois o resultado final é uma complexa síntese de elementos: o projecto pictórico, a definição da função prática que pode desempenhar, a selecção de materiais, a exploração das técnicas de fabrico adequadas, a criação do protótipo e, por fim, a execução das peças. Todo o processo segue um ritual criativo e técnico que culmina na apresentação pública em espaços que valorizam a Arte e o Design.

A exploração estética de obras de arte em substrato têxtil foi realizada a partir de criações originais do investigador que assumiu, neste caso, a sua condição de artista plástico.

Foram desenvolvidas obras de arte que assumem a forma e a função utilitária inerente às toalhas de praia, às t-shirts de senhora, aos pólos de homem e às capas de edredão.

Na construção das obras, a passagem de um suporte bidimensional, como é o caso das toalhas de praia, para um suporte tridimensional, como é o caso das t-shirts de senhora, dos pólos de homem e das capas de edredão, constituiu um novo desafio, não só técnico como também conceptual. Este desafio apresentou-se bastante problemático mas não menos aliciante.

Nas t-shirts de senhora e dos pólos de homem, ao nível pictórico, foi necessário realizar uma composição sobre um suporte irregular, cuja forma assume um importante papel comunicacional. São obras que, quando vestidas, permitem um raio de visão de 360°, em que o corpo humano adquire um papel importante na sua construção, pois são concebidas para se deixar moldar pelas suas formas. Apesar dos cânones existentes

relativamente ao corpo humano, este é sempre uma incógnita com a qual se tem que trabalhar e que causa “deformações” na obra.

As capas de edredão quando moldadas a uma cama adquirem uma leitura tridimensional e provocam algum ruído na leitura da imagem pictórica. Este facto foi conscientemente aceite e, apesar da influência que tem na leitura da obra, não interferiu com a sua construção, a qual foi pensada de forma bidimensional.

### 5.2.1. Toalhas de praia



**Fotografia 5-2: Obra de arte com base no tema 1, variante cromática rosa (toalha de praia)**



**Fotografia 5-3: Obra de arte com base no tema 1, variante cromática verde (toalha de praia)**



**Fotografia 5-4: Obra de arte com base no tema 1, variante cromática laranja (toalha de praia)**



**Fotografia 5-5: Obra de arte com base no tema 1, variante cromática azul (toalha de praia)**

### **Descrição das obras**

As obras apresentadas nas Fotografia 5-2, Fotografia 5-3, Fotografia 5-4 e Fotografia 5-5 apresentam um formato rectangular e assumem a funcionalidade de toalhas de praia.

Na Fotografia 5-2 é visível a existência de duas imagens distintas colocadas em locais distintos.

A imagem A é uma fotografia representada a preto e branco através de uma trama pouco densa. Esta está colocada na parte superior do enunciado e ocupa apenas 1/6 da área total da obra. É uma fotografia de exterior com uma linha de horizonte bem definida e delimitada pelo céu e por um areal. No areal estão duas mulheres sentadas, cada uma sobre a sua mala de viagem e a olhar uma para a outra. Esta imagem surge da fusão de duas imagens fotográficas, simétricas, colocadas lado a lado. As mulheres encontram-se com um vestido de alças, com óculos de sol e de salto alto.

A imagem B ocupa os restantes 5/6 da superfície do enunciado e estão representadas flores a branco sobre um fundo liso, cor-de-rosa.

Nas Fotografia 5-3, Fotografia 5-4 e Fotografia 5-5 é visível a mesma composição pictórica descrita na Figura. 1. Existe apenas alterações na cor do fundo da imagem B, a qual deixa de ser cor-de-rosa e passa a ser verde na Fotografia 5-3, cor de laranja na Fotografia 5-4 e azul na Fotografia 5-5.

#### 5.2.1.1. Definição técnica do produto

O produto apresenta as seguintes características:

Dimensão – 180 x 90cm

Materiais – fio tinto 100% algodão

Fabrico – Jacquard – felpo

Acabamentos – laminado – lavado

Gramagem final – 500g/m<sup>2</sup>

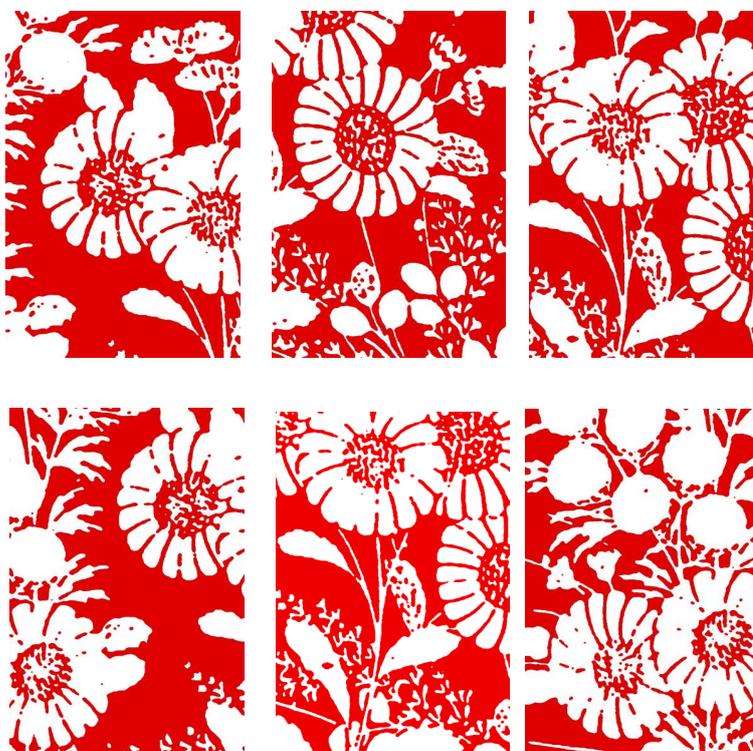
Empresa produtora - ANIEL

### 5.2.1.2. Estudos realizados

**Ilustração 5-3: Imagem fotográfica situada na barra das obras visualizada na Fotografia 5-2, Fotografia 5-3, Fotografia 5-4 e Fotografia 5-5**



**Ilustração 5-4: Estudos de variações de enquadramento para as obras de arte visualizadas nas Fotografia 5-2, Fotografia 5-3, Fotografia 5-4 e na Fotografia 5-5**



**Ilustração 5-5: Estudo cromático para obra de arte visualizada na Fotografia 5-2**



**Ilustração 5-6: Estudo cromático para obra de arte visualizada na Fotografia 5-3**



**Ilustração 5-7: Estudo cromático para obra de arte visualizada na Fotografia 5-4**

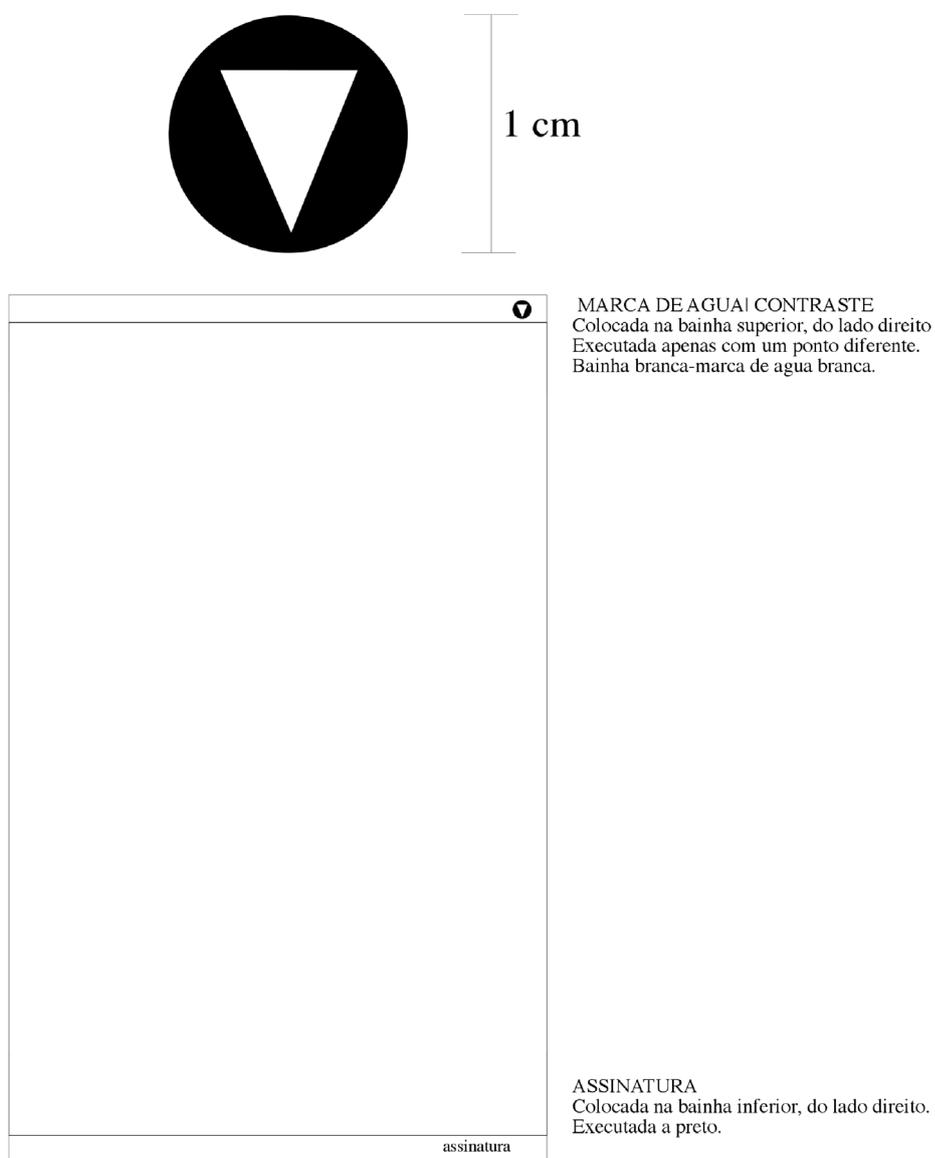


**Ilustração 5-8: Estudo cromático para obra de arte visualizada na Fotografia 5-5**



### 5.2.1.3. Esquema de produção

**Ilustração 5-9:Esquema de produção, localização da marca de água e da assinatura**



#### 5.2.1.4. Produção

As obras de arte apresentadas nas Fotografia 5-2 a Fotografia 5-5 foram produzidas em série e de forma industrial. A tecnologia utilizada foi a tecelagem jacquard com o mesmo “debuxo” para produzir as quatro obras. As alterações cromáticas foram obtidas pela substituição da teia.

A imagem A (fotografia) foi formada com o fio de trama. Foi necessário um elevado número de passagens para a imagem adquirir a definição necessária. À saída do tear a imagem apresentava um toque liso e uniforme

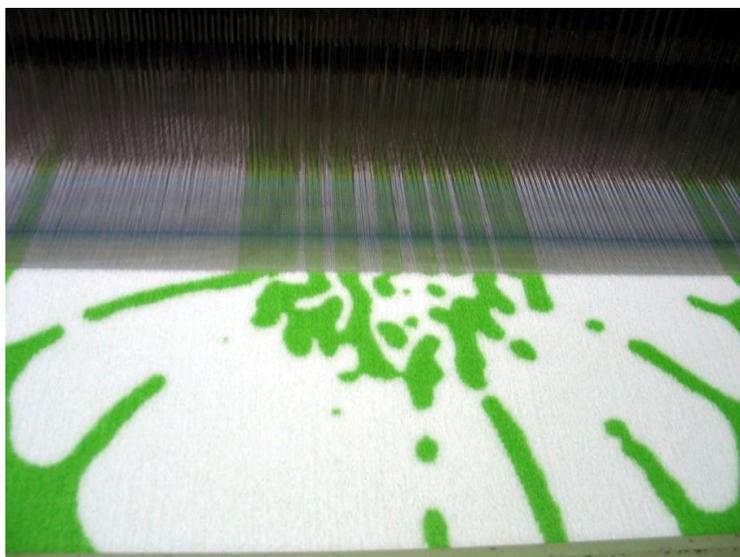
A imagem B (flores) foi obtida com os fios de teia (felpe). À saída do tear a imagem é formada por um conjunto de argolas justapostas. Posteriormente uma das faces da obra é laminada, ou seja, a parte superior da argola é cortada e a imagem adquire um toque aveludado e uma maior uniformidade cromática.

Conforme exemplifica o esquema de produção da Ilustração 5-9 , a assinatura do artista, assim como a numeração da obra, foram colocados na bainha inferior, a marca de água foi colocada na bainha superior.

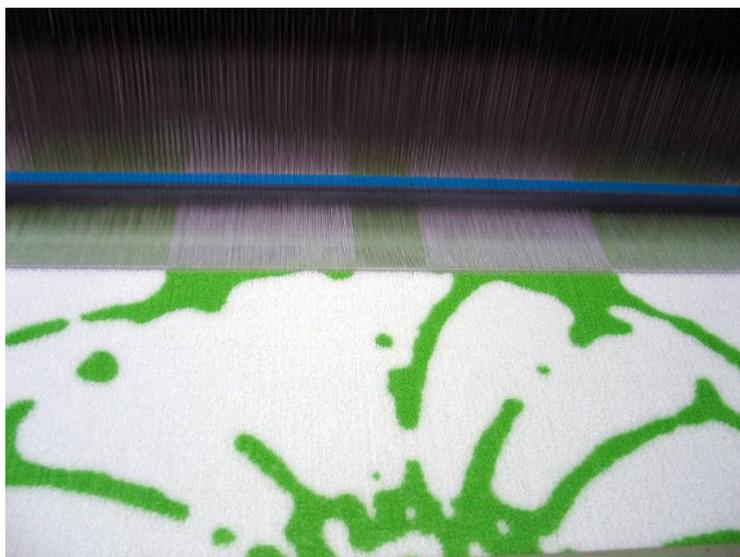
A marca de água e a assinatura são produzidas directamente no tear, recorrendo à tecnologia do jacquard (Fotografia 5-8: Produção da obra de arte visualizada na Fotografia 5-3 (frame 3, 4, 5, 6, 7, 8). A numeração foi feita posteriormente , através de um bordado.

Apesar de as séries comportarem 199 exemplares, nesta fase foram produzidas apenas cerca de 40 exemplares de cada série.

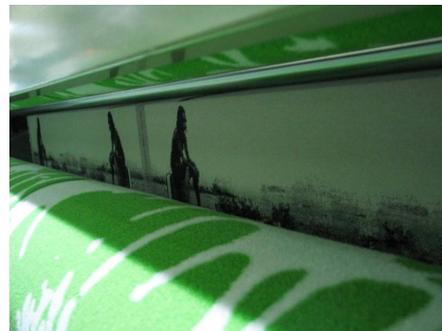
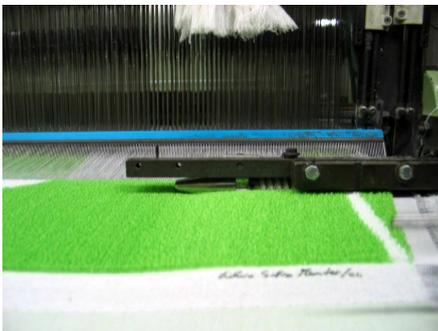
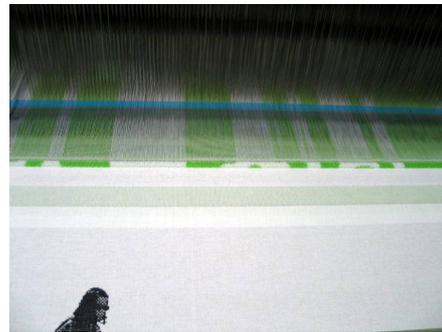
### Registos fotográficos



**Fotografia 5-6: Produção da obra de arte visualizada na Fotografia 5-3:  
Obra de arte com base no tema 1, variante cromática verde (toalha de praia)  
(frame 1)**



**Fotografia 5-7: Produção da obra de arte visualizada na Fotografia 5-3  
(frame 2)**



**Fotografia 5-8: Produção da obra de arte visualizada na Fotografia 5-3  
(frame 3, 4, 5, 6, 7, 8)**

### 5.2.2. T-shirt de senhora



**Fotografia 5-9: Obra de arte com base no tema 2, variante cromática rosa (t-shirt de senhora)**



**Fotografia 5-10: Obra de arte com base no tema 2, variante cromática verde (t-shirt de senhora)**



**Fotografia 5-11: Obra de arte com base no tema 2, variante cromática azul (t-shirt de senhora)**



**Fotografia 5-12: Obra de arte com base no tema 2, variante cromática laranja (t-shirt de senhora)**



**Fotografia 5-13: Obra de arte com base no tema 3.1, variante A (t-shirt de senhora)**



**Fotografia 5-14: Obra de arte com base no tema 3.1, variante B (t-shirt de senhora)**



**Fotografia 5-15: Obra de arte com base no tema 4, variante A (t-shirt de senhora)**



**Fotografia 5-16: Obra de arte com base no tema 4, variante B (t-shirt de senhora)**



**Fotografia 5-17: Obra de arte com base no tema 4, variante C (t-shirt de senhora)**

**Descrição das obras**

As Obras de Arte apresentadas nas Fotografia 5-9 a Fotografia 5-17 apresentam um formato irregular e assumem a funcionalidade de t-shirts de senhora.

Na Fotografia 5-9 é visível uma imagem fotográfica representada a preto e branco através de uma trama pouco densa. É uma fotografia de exterior com uma linha de horizonte bem definida e delimitada pelo céu e por um areal. No areal está uma mulher com uma mala de viagem na mão. A mulher encontram-se de salto alto e com um vestido de alças representado por uma mancha de cor plana – cor-de-rosa. A fotografia ocupa a totalidade do enunciado e está delimitada pela irregularidade do suporte, o qual provoca o corte da cabeça da mulher.

Na Fotografia 5-10 à Fotografia 5-12 é visível a mesma imagem fotográfica da Fotografia 5-9, representada nas mesmas condições e com o mesmo enquadramento.

Apenas existem alterações na mancha de cor do vestido que na Fotografia 5-10 é verde, na Fotografia 5-11 é azul e na Fotografia 5-12 é cor de laranja.

Na Fotografia 5-13 é visível um morango colocado do lado direito do enunciado. O morango é representado com duas cores planas - o vermelho e o preto. O vermelho é representado na camada “inferior” e abrange toda a superfície do morango. O preto é colocado na camada superior, por cima do vermelho e representado enquanto linhas que definem não só os limites exteriores do morango como nos ajudam a perceber a sua volumetria assim como a sua textura. Esta não é claramente a representação de um morango em particular mas a representação icónica do morango. O morango não é representado na sua totalidade pois está delimitada pela irregularidade do suporte, o qual provoca o corte na zona lateral direita e inferior, ficando visível metade da imagem.

Na Fotografia 5-14 é visível o mesmo morango representado na Fotografia 5-13, mas com um enquadramento diferente. O morango não é representado na sua totalidade pois está delimitada pela irregularidade do suporte, o qual provoca o corte na zona lateral direita e inferior, ficando visível um quarto da imagem.

Na Fotografia 5-15 é visível um retrato sem rosto de uma mulher, representado a linha preta que define os limites exteriores da figura. A mulher está de braços cruzados e despida de qualquer roupagem, contudo as linhas dos braços poderão definir um decote e o limite das mangas. O retrato está colocado no lado direito do enunciado e ocupa apenas 2/3 da área total da obra. O retrato não é representado na sua totalidade pois está delimitada pela irregularidade do suporte, o qual provoca um ligeiro corte na zona lateral direita, superior e inferior, ficando visível 9/10 da imagem.

Na Fotografia 5-16 e na Fotografia 5-17 é visível o mesmo retrato representado na Fotografia 5-15, mas enquadrado de forma diferente.

Na Fotografia 5-16 o retrato está colocado no lado esquerdo do enunciado e ocupa apenas metade da área total da obra. O retrato não é representado na sua

totalidade pois está delimitada pela irregularidade do suporte, o qual provoca o corte na zona lateral esquerda, superior e inferior, ficando visível 2/3 da imagem.

Na Fotografia 5-17 o retrato está colocado no lado direito do enunciado e ocupa apenas 1/3 da área total da obra. O retrato não é representado na sua totalidade pois está delimitada pela irregularidade do suporte, o qual provoca o corte na zona lateral direita e inferior, ficando visível metade da imagem.

#### 5.2.2.1. Definição técnica do produto

O produto apresenta as seguintes características técnicas:

Dimensão – variável – S; M; L e XL

Materiais – fio 95% Algodão / 5% Lycra

Fabrico – malha jersey – estamparia tradicional

Acabamentos – branqueamento – anti-odor

Gramagem final – 130g/m<sup>2</sup>

Empresa responsável pela estampagem –Costampa

### 5.2.2.2. Estudos realizados

**Ilustração 5-10: Estudos preliminares de variações de enquadramento para as obras de arte visualiza nas Fotografia 5-13 e Fotografia 5-14**



**Ilustração 5-11: Estudos preliminares de variações de enquadramento para as obras de arte com base no tema 3.2**



**Ilustração 5-12: Selecção dos estudos preliminares para as obras de arte com base nos temas 3.2 e 3.3**



**Ilustração 5-13: Estudos preliminares de variações de enquadramento para as obras de arte com base no tema 2**



**Ilustração 5-14: Estudos preliminares de variações cromáticas para as obras de arte com base no tema 2**



**Ilustração 5-15 Selcção dos estudos preliminares de variações de enquadramento para as obras de arte com base no tema 2**



**Ilustração 5-16: Estudos preliminares A de variações de enquadramento para as obras de arte com base no tema 4**



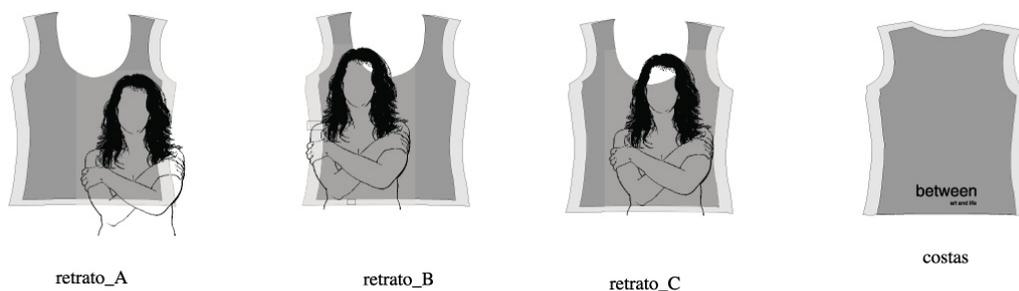
**Ilustração 5-17: Estudos preliminares B de variações de enquadramento para as obras de arte com base no tema 4**



### 5.2.2.3. Esquema de estampagem



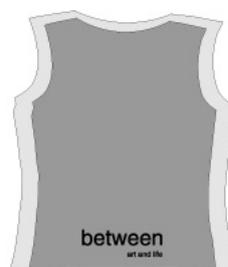
**Ilustração 5-18: Esquema de estampagem para as obras de arte com base no tema 3.1**



**Ilustração 5-19: Esquema de estampagem para as obras de arte com base no tema 4**



vestido verde  
vestido azul  
vestido laranja  
vestido rosa

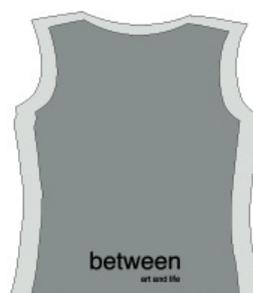


costas

**Ilustração 5-20: Esquema de estampagem A para as obras de arte com base no tema 2**



vestido verde  
vestido azul  
vestido laranja  
vestido rosa



costas

**Ilustração 5-21: Esquema de estampagem B para as obras de arte com base em tema 2**

#### 5.2.2.4. Fotolitos

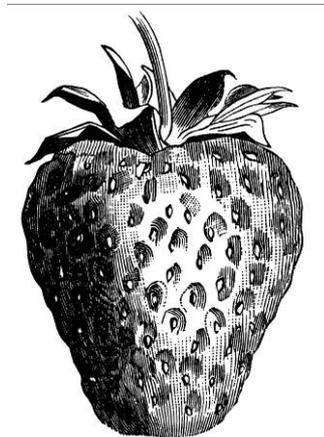


fotolito A \_escala: 1/10



fotolito B \_escala:1/10

**Ilustração 5-22: Fotolitos para estampagem das obras de arte com base em tema 2**



fotolito A \_escala: 1/10



fotolito B \_escala: 1/10

**Ilustração 5-23: Fotolitos para estampagem das Obras de Arte com base em tema 3.1**



fotolito \_escala: 1/10

**Ilustração 5-24: Fotolito para estampagem das Obras de Arte com base em tema 4**

#### 5.2.2.5. Produção

A produção destas peças foi feita de forma faseada.

1ª Fase – produção da malha

2ª Fase – acabamento da malha

3ª Fase – corte

4ª Fase – estamparia

5ª Fase – confecção

1ª Fase – A produção da malha foi feita de acordo com os requisitos técnicos definidos.

2ª Fase – A malha foi branqueada e acabada com um tratamento anti-odor, o qual neutraliza o odor do suor. Este tratamento foi fornecido pela LANXESS – Energizing Chemistry e testado na Universidade do Minho.

3ª Fase – O corte tradicional das peças visa a criação de um modelo simples e intemporal. Enquanto objecto artístico as peças não pode estar sujeitas a tendências de moda.

4ª Fase – A estampagem foi efectuada por quadro e de acordo com o esquema de estampagem realizado.

As obras das Fotografia 5-9 a Fotografia 5-12 foram produzidas a partir das mesmas matrizes, variando apenas a cor impressa no vestido.

As obras da Fotografia 5-13 e Fotografia 5-14 foram produzidas a partir das mesmas matrizes (representada na Ilustração 5-23: Fotolitos para estampagem das Obras de Arte com base em tema 3.1 , alterando-se apenas o seu enquadramento.

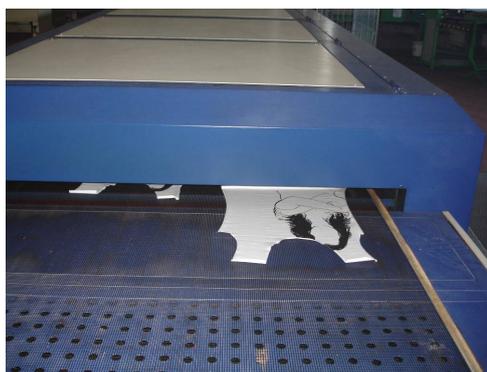
As obras das Fotografia 5-15, Fotografia 5-16 e Fotografia 5-17 foram produzidas a partir da mesma matriz (representada na Ilustração 5-24), alterando –se apenas o seu enquadramento.

A assinatura e numeração das obras foi realizada após ter sido feito o controlo de qualidade, recorrendo à estamperia por quadro.

Apesar de as séries comportarem 199 exemplares, nesta fase foram produzidas apenas cerca de 30 exemplares de cada série.

5ª Fase – A confecção das peças é a última fase do processo de produção.

## Registos fotográficos



**Fotografia 5 -18 Produção da Obra de Arte visualizada na Fotografia 5-15  
(frame1, 2, 3, 4, 5, 6)**

### 5.2.3. Pólos de homem



**Fotografia 5-19: Obra de arte com base no tema 5.1, variante cromática laranja (pólo de homem)**



**Fotografia 5-20: Obra de arte com base no tema 5.1, variante cromática laranja (pólo de homem)**



**Fotografia 5-21 Obra de arte com base no tema 5.1, variante cromática verde (pólo de homem)**



**Fotografia 5-22: Obra de arte com base no tema 5.2, variante cromática laranja (pólo de homem)**



**Fotografia 5-23: Obra de Arte com base no tema 5.2, variante cromática azul (pólo de homem)**



**Fotografia 5-24: Obra de Arte com base no tema 5.2, variante cromática verde (pólo de homem)**

### **Descrição das obras**

As obras apresentadas nas Fotografias 5-19: Obra de arte com base no tema 5.1, variante cromática laranja (pólo de homem) a Fotografia 5-24 apresentam um formato irregular e assumem a funcionalidade de pólos de homem.

Na Fotografia 5-19 é visível uma mancha de cor laranja, uniforme, cujos limites exteriores, deixam subentender uma forma rectangular que ocupa 1/3 da área total do enunciado.

A mancha está horizontalmente localizada ao centro e verticalmente em baixo.

No interior dessa mancha está desenhado, por ausência de cor, um *lettering* e a silhueta de uma mulher em movimento. O *lettering* é constituído pelas palavras “art and life” e está situado na parte inferior do rectângulo, do lado direito, ocupando uma área bastante reduzida. A silhueta da mulher ocupa metade da totalidade do rectângulo. Esta horizontalmente situa-se no centro, mas verticalmente destrói os limites fictícios do rectângulo.

Nas Fotografias 5-20 e Fotografia 5-21 é visível a mesma composição da Fotografia 5-19 contudo, a área ocupada pela cor laranja na Fotografia 5-19 deu lugar a uma mancha de cor azul na Fotografia 5-20 e a uma mancha de cor verde na Fotografia 5-21.

Nas Fotografias 5-22 Fotografia 5-23 Fotografia 5-24 é visível uma composição idêntica á das Fotografias 5-19, Fotografia 5-20 e Fotografia 5-21, sendo que a silhueta da mulher tem um movimento diferente. Na Fotografia 5-23 a mancha de cor é laranja, na Fotografia 5-23 é azul e na Fotografia 5-24 é verde.

### 5.2.3.1. Definição técnica do produto

O produto apresenta as seguintes características técnicas:

Dimensão – variável – S; M; L e XL

Materiais – fio 100% algodão

Fabrico – malha pik???suponho que piqué – estamparia tradicional

Acabamentos – branqueamento – anti-odor

Gramagem final – 170g/m<sup>2</sup>

Empresa de estamparia: Costampa

5.2.3.2. Estudos realizados

**Ilustração 5-25: Estudo preliminar para as obras de arte com base no tema 3.1, variante A (pólo de homem)**



**Ilustração 5-26: Estudo preliminar para as obras de arte com base no tema 3.1, variante B (pólo de homem)**



**Ilustração 5-27: Estudo preliminar para as obras de arte com base no tema 3.2, variante A (pólo de homem)**



**Ilustração 5-28: Estudo preliminar para as obras de arte com base no tema 3.2, variante B (pólo de homem)**



**Ilustração 5-29: Estudo preliminar para as obras de arte com base no tema 6, (pólo de homem)**



**Ilustração 5-30: Estudos preliminares A de variações de enquadramento para as obras de arte com base no tema 7**



**Ilustração 5-31: Estudos preliminares B de variações de enquadramento para as obras de arte com base no tema 7**



**Ilustração 5-32: Estudos preliminares A de variações cromáticas para as obras de arte com base no tema 5.1**



**Ilustração 5-33: Estudos preliminares B de variações cromáticas para as obras de arte com base no tema 5.1**



**Ilustração 5-34: Estudos preliminares C de variações cromáticas para as obras de arte com base no tema 5.1**



**Ilustração 5-35: Estudos preliminares A de variações cromáticas para as obras de arte com base no tema 5.2**



**Ilustração 5-36: Estudos preliminares B de variações cromáticas para as obras de arte com base no tema 5.2**



**Ilustração 5-37: Estudos preliminares C de variações cromática para as obras de arte com base no tema 5.1**



**Ilustração 5-38: Estudos preliminares A de variações cromática para as obras de arte com base no tema 5.3**



**Ilustração 5-39: Estudos preliminares B de variações cromática para as obras de arte com base no tema 5.3**



**Ilustração 5-40: Estudos preliminares C de variações cromática para as obras de arte com base no tema 5.3**

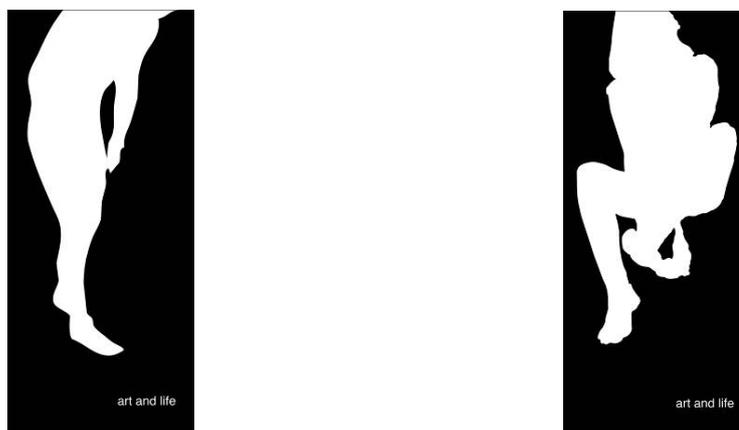


### 5.2.3.3. Esquema de produção



**Ilustração 5-41: Esquema de estampagem para as obras de arte com base no tema 5.1 e 5.2**

### 5.2.3.4. Fotolitos



escala: 1/10

escala: 1/10

**Ilustração 5-42: Fotolitos para estampagem das obras de arte com base no tema 5.1 e 5.2**

### 5.2.3.5. Produção

A produção destas peças foi feita de forma faseada.

1ª Fase – produção da malha

2ª Fase – acabamento da malha

3ª Fase – corte

4ª Fase – estamparia

5ª Fase – confecção

**1ª Fase** – A produção da malha foi feita de acordo com os requisitos técnicos definidos.

**2ª Fase** – A malha foi branqueada e acabada com um tratamento anti-odor, o qual neutraliza o odor do suor.

**3ª Fase** – o corte das peças visa a criação de um modelo simples e intemporal.

**4ª Fase** – A estampagem foi efectuada por quadro e de acordo com o esquema de estampagem realizado

.

As obras das Fotografia 5-19, Fotografia 5-20 e Fotografia 5-21 foram produzidas a partir da mesma matriz, variando apenas a cor.

As obras das Fotografia 5-22, Fotografia 5-23 e Fotografia 5-24 foram produzidas a partir da mesma matriz, variando apenas a cor

A assinatura e numeração das obras foi realizada após ter sido feito o controlo de qualidade, recorrendo à estamperia tradicional.

Apesar de as séries comportarem 199 exemplares, nesta fase foram produzidas apenas cerca de 30 exemplares de cada série.

**5ª Fase** – A confecção das peças foi a última fase do processo de produção.

#### 5.2.4. Capas de edredão

Os objectos de arte propostos, respeitantes ao substrato têxtil capas de edredão, surgem orientados em três abordagens criativas:

##### **Produção limitada**

Unicidade das peças com produção limitada (conceito de serigrafia). Oferece peças numeradas de 1 a 199 e assinadas pelo artista plástico.

##### **Produção por processos casuísticos**

A estampagem das imagens ao longo da peça é feita de uma forma contínua sendo o seu corte aleatório. As peças são assinadas e numeradas não havendo seriação (edição ilimitada).

##### **Produção interactiva**

O comprador assume o papel de co-produtor da peça. As imagens presentes em cada edredão são fruto da interacção do comprador com um simulador de jogo virtual, cujas regras são definidas pelo artista.

#### 5.2.4.1. Protótipos



**Fotografia 5-25: Obra de arte com base no tema 2, variante cromática laranja (edredão)**



**Fotografia 5-26: Obra de arte com base no tema 2, variante cromática azul (edredão)**



**Fotografia 5-27: Obra de arte com base no tema 2, variante cromática rosa (edredão)**



**Fotografia 5-28: Obra de arte com base no tema 2, variante cromática verde (edredão)**

### **Descrição das obras**

As obras apresentadas nas Fotografia 5-25 a Fotografia 5-28 apresentam um formato irregular e assumem a funcionalidade de capas de edredão.

Na Fotografia 5-25 é visível uma imagem fotográfica representada a preto e branco através de uma trama pouco densa. É uma fotografia de exterior com uma linha de horizonte bem definida e delimitada pelo céu e por um areal. No areal está uma mulher com uma mala de viagem na mão. A mulher encontram-se com óculos de sol, de salto alto e com um vestido de alças representado por uma mancha de cor plana – cor-de-rosa. A fotografia ocupa a totalidade do enunciado.

Nas Fotografia 5-26 Fotografia 5-28 é visível a imagem da Fotografia 5-25 , representada nas mesmas condições e com o mesmo enquadramento. Apenas existem alterações na mancha de cor do vestido que na Fotografia 5-26 é azul, na Fotografia 5-27 é rosa e na Fotografia 5-28 é verde.

#### 5.2.4.2. Definição técnica dos prototipos

As características técnicas do produto são as seguintes:

Dimensão – variável –

Materiais – fio 100% algodão

Fabrico – estamperia digital

Acabamentos – branqueamento

Empresa produtora – Lameirinho

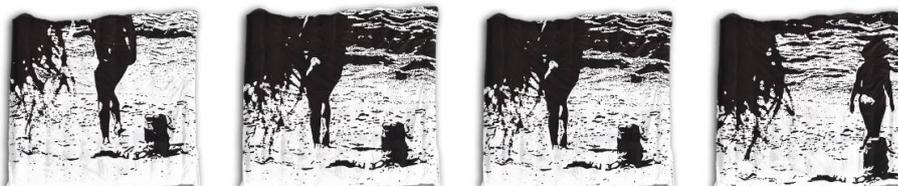
### 5.2.4.3. Estudos/ simulações

Produção limitada

**Ilustração 5-43: Produção limitada \_ obra de arte com base no tema 8 (Edredão)**



**Ilustração 5-44: Produção limitada \_ Variações da obra de arte com base no tema 8 (Edredão)**



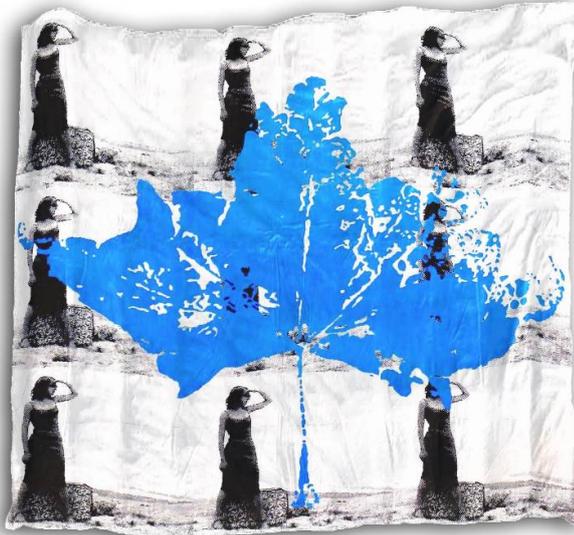
**Ilustração 5-45: Produção limitada \_ obra de arte com base no tema 9, imagem A (Edredão)**



**Ilustração 5-46: Produção limitada \_ obra de arte com base no tema 9, imagem B (Edredão)**



**Ilustração 5-47: Produção limitada \_ obra de arte com base no tema 9, imagem C (Edredão)**



**Ilustração 5-48: Produção limitada \_ obra de arte com base no tema 9, imagem D (Edredão)**



**Ilustração 5-49: Produção limitada \_ obra de arte com base no tema 2, imagem (Edredão)**



**Ilustração 5-50: Produção limitada \_ Variações cromáticas da obra de arte com base no tema 2 (Edredão)**



Produção casuística

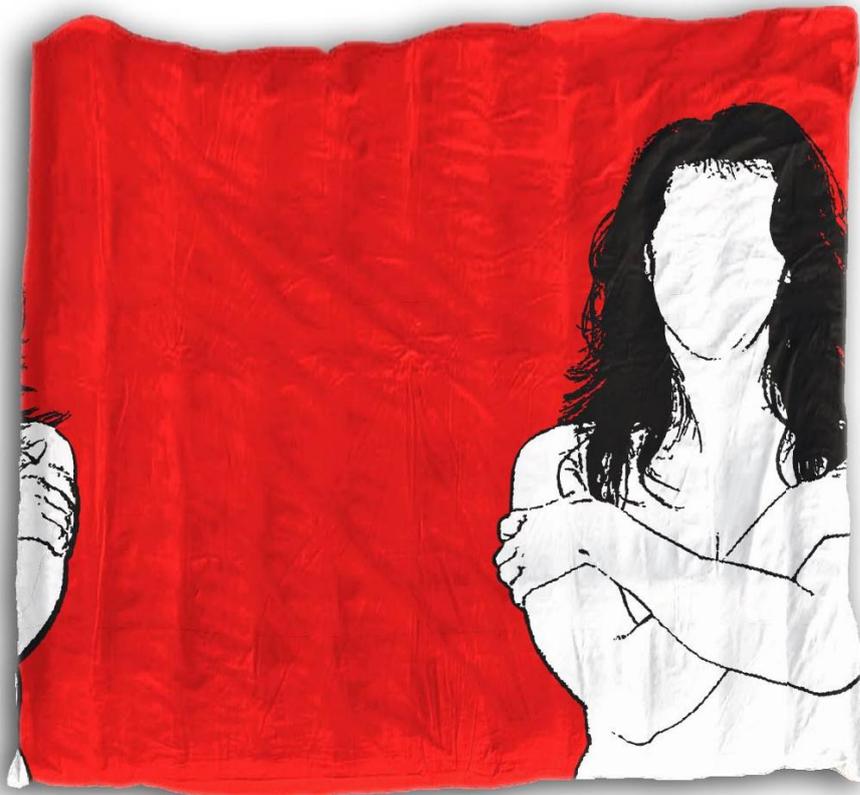
**Ilustração 5-51: Produção casuística \_ obra de arte com base no tema 10, (Edredão)**



**Ilustração 5-52: Produção casuística \_ Variações de enquadramento de obra de arte com base no tema 10, (Edredão)**



**Ilustração 5-53: Produção casuística \_ obra de arte com base no tema 11, (Edredão)**



**Ilustração 5-54: Produção casuística \_ Variações de enquadramento de obra de arte com base no tema 11, (Edredão)**



**Ilustração 5-55: Produção casuística \_ obra de arte com base no tema 12, (Edredão)**



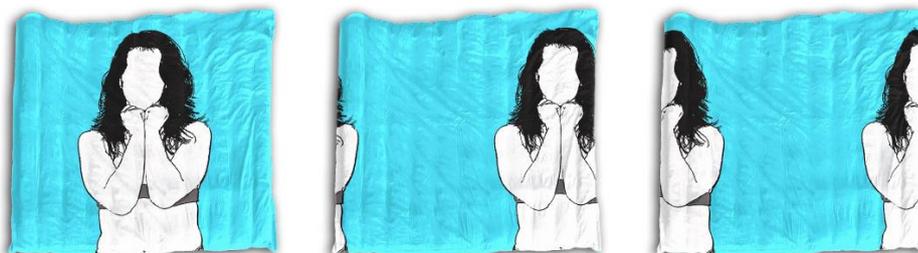
**Ilustração 5-56: Produção casuística \_ Variações de enquadramento de obra de arte com base no tema 12, (Edredão)**



**Ilustração 5-57: Produção casuística \_ obra de arte com base no tema 13, (Edredão)**



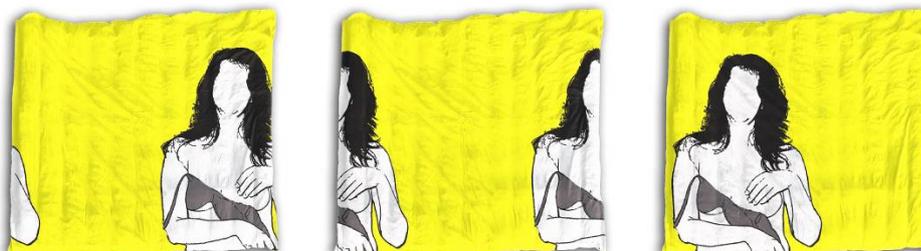
**Ilustração 5-58: Produção casuística \_ Variações de enquadramento de obra de arte com base no tema 13, (Edredão)**



**Ilustração 5-59: Produção casuística \_ obra de arte com base no tema 14, (Edredão)**



**Ilustração 5-60: Produção casuística \_ Variações de enquadramento de obra de arte com base no tema 14, (Edredão)**



**Ilustração 5-61: Produção casuística \_ obra de arte com base no tema 15, (Edredão)**



**Ilustração 5-62: Produção casuística \_ Variações de enquadramento de obra de arte com base no tema 15, (Edredão)**



**Ilustração 5-63: Produção casuística \_ obra de arte com base no tema 16, (Edredão)**



**Ilustração 5-64: Produção casuística \_ Variações de enquadramento de obra de arte com base no tema 16, (Edredão)**



**Ilustração 5-65: Produção casuística \_ obra de arte com base no tema 17, (Edredão)**



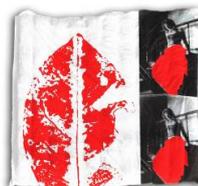
**Ilustração 5-66: Produção casuística \_ Variações de enquadramento de obra de arte com base no tema 17, (Edredão)**



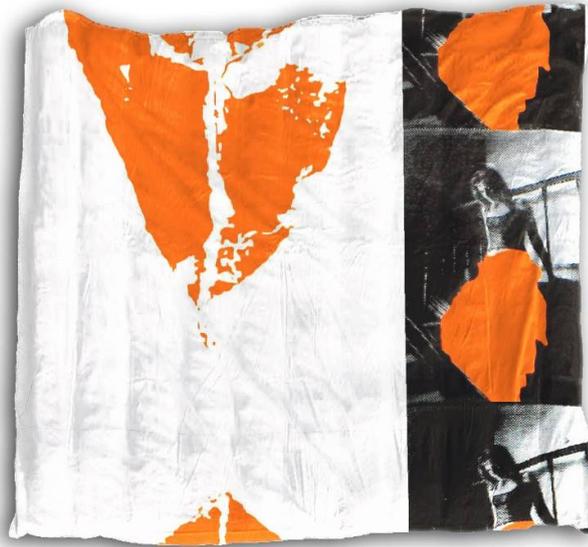
**Ilustração 5-67: Produção casuística \_ obra de arte com base no tema 18, (Edredão)**



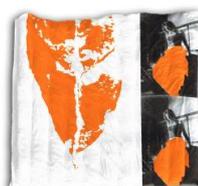
**Ilustração 5-68: Produção casuística \_ Variações de enquadramento de obra de arte com base no tema 18, (Edredão)**



**Ilustração 5-69: Produção casuística \_ obra de arte com base no tema 19, (Edredão)**



**Ilustração 5-70: Produção casuística \_ Variações de enquadramento de obra de arte com base no tema 19, (Edredão)**



Produção interactiva

**Ilustração 5-71: Produção interactiva \_ obra de arte com base no tema 20, (Edredão)**



**Ilustração 5-72: Produção interactiva \_ Variações A de elementos da obra de arte com base no com base em tema 20, (Edredão)**



**Ilustração 5-73: Produção interactiva \_ Variações B de elementos da obra de arte com base no tema 20, (Edredão)**



**Ilustração 5-74: Produção interactiva \_ Variações de C de elementos da obra de arte com base no tema 20, (Edredão)**



### 5.3. Obras em desenvolvimento

#### Estudos em Cianotipia



**Fotografia 5-29: Obra de arte (#1) do autor Fúlvio Mendes**



**Fotografia 5-30: Obra de arte (#2) do autor Fúlvio Mendes**

As obras representadas nas Fotografia 5-29 e Fotografia 5-30 foram executadas por cianotipia:

**Ficha técnica da Fotografia 5-29**

cianotipia sobre tecido\_200 x 160 cm

Tempo de exposição: 25 minutos

Data e hora de inicio:10/06/05-16:30

**Ficha técnica da Fotografia 5-30**

cianotipia sobre tecido\_200 x 160 cm

Tempo de exposição: 25 minutos

Data e hora de inicio: 10/06/05-17:15

**Descrição do processo**

Para a produção destes trabalhos foram emulsionados dois tecidos de 200 x 160 cm com uma solução de ferricianeto de potássio, citrato de ferro amoniacal e água. Esta emulsão é sensível aos raios U.V. (ultra violeta).

No dia 10.06.2005, os tecidos foram enrolados e transportados no interior de um tubo de cartão até às margens de um rio. Já no local, por volta das 16h30 h a modelo desenrolou um dos tecidos e deitou-se de costas sobre ele onde permaneceu imóvel durante 25 minutos. Após este tempo levantou-se, enrolou o tecido e colocou-o novamente dentro do tubo. Às 17h15 h, deitou-se de frente sobre o segundo tecido e procedeu ao mesmo ritual. Mais tarde as imagens resultantes da sua exposição solar foram reveladas, fixadas, lavadas e secas. A revelação, fixação e lavagem são efectuadas em simultâneo, apenas com recurso a água.

O dia e a hora em que as imagens são produzidas têm uma grande influência na imagem enquanto resultado final, uma vez que esta é influenciada pela intensidade dos

raios U.V., a sua posição relativamente ao corpo e as sombras que o corpo produz no tecido ao longo da sua exposição.



**Fotografia 5-31: Produção da Obra de Arte visualizada na Fotografia 5-29 e Fotografia 5-30 (frame1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8)**

Em termos processuais pode-se afirmar que foi usada uma prática de veraneio para a produção de imagens fotográficas (cianotipias). As fotografias foram ancoradas numa prática performativa. Foi transferido um acto fortemente codificado, como a exposição de um corpo ao sol num dia de verão, para uma outra realidade, a realidade fotográfica ou pictórica.

Estas fotografias/desenhos que devem ser pensados não a partir do "efeito" mas dos actos que o produziram, não são um produto estético, mas uma prática significativa.

Em termos performativos está-se perante uma transferência de uso cujo desenho (fotografia) foi produzido pela própria acção e registado enquanto resíduo da performance.

Não se trata de um tipo de desenho mas sim de um modo de desenho, o modo performativo.

O modo performativo é, assim, um nível da acção pictórica que se afirma como um mecanismo de transferência de uso de actos e das suas conotações, característicos de outras esferas da actividade humana, para um substituto pictórico.

O carácter ritualista que envolve as acções quotidianas deve também ser transferido com o seu uso. A diferença entre uma acção quotidiana e uma acção performativa reside apenas no conceito.

A performance não é uma actuação, no sentido da encenação do corpo, mas a apropriação e repetição de actos fortemente codificados do ponto de vista semiótico, que são derivados e podem ser definidos dentro de um sistema de relações de poder já existentes.

A apropriação e produção de um acto fortemente codificado, como a exposição de um corpo ao sol, permitiram à imagem residual desse acto a capacidade de inferir o tempo. A performance é a tendência para marcar a temporalidade no desenho.

### **Análise retórica**

Em termos retóricos trata-se de uma retórica performativa como resultado do uso desviante de uma acção.

A imagem é produzida através da utilização do corpo para representar o próprio corpo ou seja, o corpo feminino foi usado como matriz para a produção do desenho/fotografia.

Trata-se de uma obra sincrética, cuja experiência estética de um qualquer sujeito interpretante, quando confrontado com a obra, não pode ser senão cinestésica.

Enquanto experiência cinestésica, esta deve transcender os limites psicossociológicos dos canais sensoriais e ser percebida como o vivido, com uma sensibilidade corporal global.

A significação de certos objectos não deve ser procurada no seu resultado final mas na sua estrutura processual, podendo-se assim considerar que existe sempre uma lógica inerente à processualidade do trabalho.

Todos os processos têm uma estrutura temporal que lhe é própria. A estrutura temporal ou o modo performativo subjacente a esta obra baseia-se no modelo

hierárquico, uma vez que toda a acção partiu de uma ideia seminal e todo o processo evoluiu a partir dela.

"Muita atenção se tem voltado para a análise do conteúdo dos processos artísticos — as suas imagens finais — mas tem-se dispensado pouca atenção à significação dos meios.

Crê-se que há "formas" a procurar no interior da actividade do fazer, assim como nos produtos finais. (...) Isto diz respeito ao lado submergido do iceberg."

### **Obras a desenvolver**

Com base nesta experiência pretende-se produzir toalhas de praia através das quais o seu utilizador produzirá nelas, através de um acto performativo e de veraneio, o seu desenho.

Tecnicamente as toalhas serão impregnadas com pigmentos sensíveis aos raios UV, os quais permitem a reiniciação de todo o processo, visto estas voltarem ao estado inicial.

#### 5.4. Apresentação pública dos produtos

Em 2005 foi realizada, em Lisboa, a primeira apresentação pública do conceito. Esta apresentação foi realizada na Galeria Jorge Shirley e inserida numa exposição individual.

Na exposição estavam presentes 30 telas com dimensões diversas;

- uma instalação composta por 100 toalhas de praia colocadas sob 2 paletes, recriando a realidade industrial e um vídeo referente à produção das toalhas e elucidativo dessa mesma realidade.

Posteriormente ao término da exposição, as toalhas foram colocadas à venda numa loja de objectos de artista, “Loja do Lopes”, em Lisboa.

Em 2006 foi realizada outra apresentação pública em contexto expositivo no hotel “The Lake Resort” em Vila Moura, Algarve. A exposição teve como comissário a “Galeria Jorge Shirley” e era composta por:

- 13 telas com dimensões diversas;

- 4 toalhas expostas na parede;

- 4 capas de edredão suspensas, formando um paralelepípedo;

- 1 instalação composta por 24 manequins, 8 de homem e 16 de senhora, vestidos com os pólos de homem e com as t-shirts de senhora desenvolvidos. Os manequins estavam distribuídos pelo hotel, no hall de entrada, nas escadas, nos corredores, na cafetaria, etc.

Para além do contexto expositivo, as obras referentes a este projecto foram também apresentadas nos expositores da loja do hotel.

Após terminar a exposição as obras foram apresentadas em alguns postos de venda:

loja do hotel e “The Lake Resort” no Algarve

empreendimento do “Monte da Quinta” no Algarve.

“Muda”, loja de arte, sabores e design, no Porto

Em 2008 as obras foram apresentadas na “Exponor”, num espaço designado “Passarela da inovação”. Esta apresentação surgiu a convite da Universidade do Minho e da empresa Outros Mercados.

#### 5.4.1. Galeria Jorge Shirley \_ Registos fotográficos



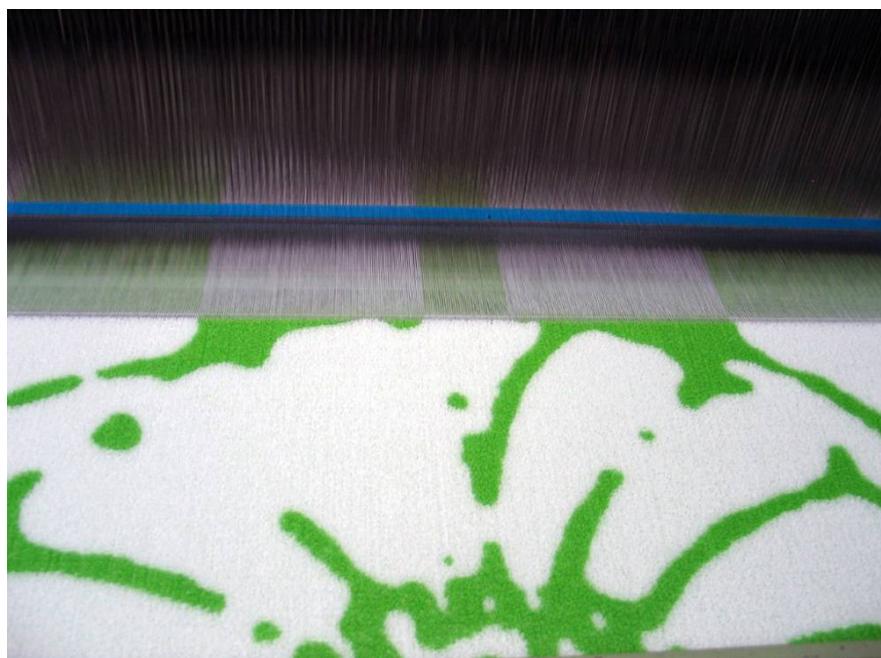
**Fotografia 5-32: Apresentação pública \_ exposição \_ Galeria Jorge Shirley \_ Lisboa (1)**



**Fotografia 5-33: Apresentação pública \_ exposição \_ Galeria Jorge Shirley \_ Lisboa (2)**



**Fotografia 5-34: Apresentação pública \_ exposição \_ Galeria Jorge Shirley \_ Lisboa (3)**



**Fotografia 5-35: Apresentação pública \_ exposição \_ Galeria Jorge Shirley \_ Lisboa (4)**

#### 5.4.2. The Lake Resort \_ Registos fotográficos



**Fotografia 5-36: Apresentação pública \_ exposição \_ The Lake Resort \_ Algarve (1)**



**Fotografia 5-37: Apresentação pública \_ exposição \_ The Lake Resort \_ Algarve (2)**



**Fotografia 5-38: Apresentação pública \_ exposição \_ The Lake Resort \_ Algarve (3)**



**Fotografia 5-39: Apresentação pública \_ exposição \_ The Lake Resort \_ Algarve (4)**



**Fotografia 5-40: Apresentação pública \_ exposição \_ The Lake Resort \_ Algarve (5)**



**Fotografia 5-41: Apresentação pública \_ exposição \_ The Lake Resort \_ Algarve (6)**



**Fotografia 5-42: Apresentação pública \_ exposição \_ The Lake Resort \_ Algarve (7)**



**Fotografia 5-43: Apresentação pública \_ exposição \_ The Lake Resort \_ Algarve (8)**



**Fotografia 5-44: Apresentação pública \_ exposição \_ The Lake Resort \_ Algarve (9)**



**Fotografia 5-45: Apresentação pública \_ exposição \_ The Lake Resort \_ Algarve (10)**

### 5.4.3. Posto de Venda \_ The Lake Resort



**Fotografia 5-46: Apresentação pública \_ posto de venda \_ The Lake Resort  
\_ Algarve (1)**



**Fotografia 5-47: Apresentação pública \_ posto de venda \_ The Lake Resort  
\_ Algarve (2)**



**Fotografia 5-48: Apresentação pública \_ posto de venda \_ The Lake Resort \_ Algarve (3)**



**Fotografia 5-49: Apresentação pública \_ posto de venda \_ The Lake Resort \_ Algarve (4)**



**Fotografia 5-50: Apresentação pública \_ posto de venda \_ The Lake Resort \_ Algarve (5)**



**Fotografia 5-51: Apresentação pública \_ posto de venda \_ The Lake Resort \_ Algarve (6)**

#### 5.4.4. Posto de Venda \_ Monte da Quinta

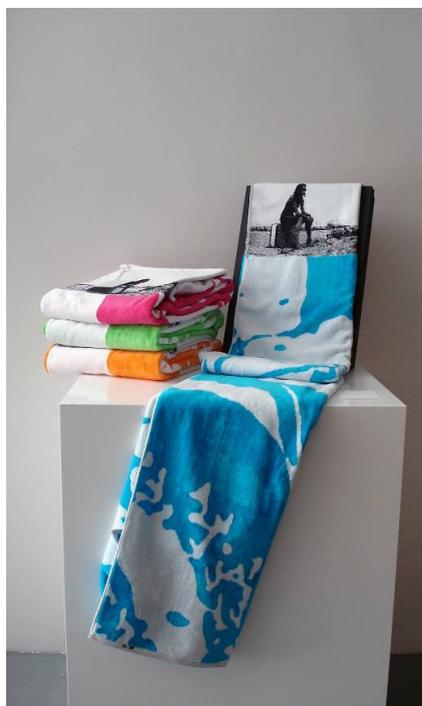


**Fotografia 5-52: Apresentação pública \_ posto de venda \_ Monte da Quinta \_ Algarve (1)**

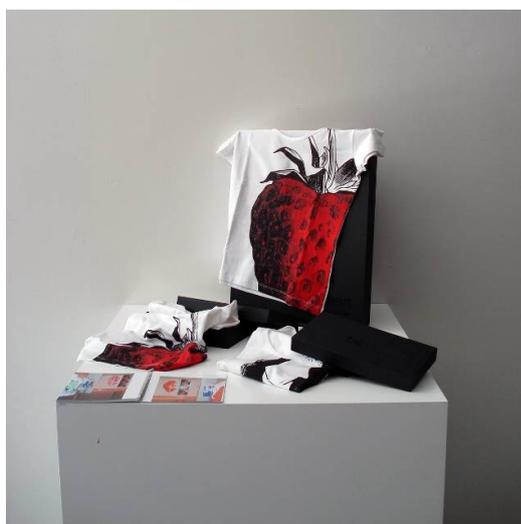


**Fotografia 5-53: Apresentação pública \_ posto de venda \_ Monte da Quinta \_ Algarve (2)**

#### 5.4.5. Posto de Venda \_ Muda



**Fotografia 5-54: Apresentação pública \_ posto de venda \_ Muda \_ Porto (1)**



**Fotografia 5-55: Apresentação pública \_ posto de venda \_ Muda \_ Porto (2)**



**Fotografia 5-56: Apresentação pública \_ posto de venda \_ Muda \_ Porto (3)**



**Fotografia 5-57: Apresentação pública \_ posto de venda \_ Muda \_ Porto (4)**

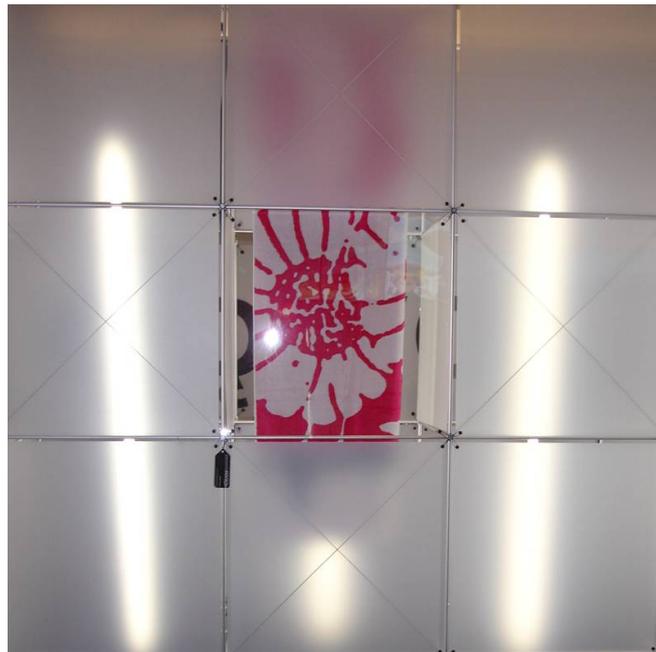
#### 5.4.6. Exponor \_ Registos fotográficos



**Fotografia 5-58: Apresentação pública \_ exposição \_ Passarela da inovação  
\_ Exponor \_ Porto**



**Fotografia 5-59: Apresentação pública \_ exposição \_ Passarela da inovação  
\_ Exponor \_ Porto (2)**



**Fotografia 5-60: Apresentação pública \_ exposição \_ Passerela da inovação  
\_ Exponor \_ Porto (3)**



**Fotografia 5-61: Apresentação pública \_ exposição \_ Passerela da inovação  
\_ Exponor \_ Porto (4)**



## 6. Conclusão

### 6.1. Conclusões gerais

A arte, ou mais particularmente a função estética, cria no mundo individual uma dimensão de experiência original e específica que enriquece quer os artistas, quer aqueles que nela participam activamente. Uma sociedade rica culturalmente é aquela em que um elevado número de pessoas aceita o desafio da co-criação artística. Contudo, muitas são as limitações que determinam uma reduzida exposição do cidadão comum às obras de arte.

O recurso à criação artística em substrato têxtil e a associação de obras de arte a uma função prática podem permitir não só a oferta de obras por valores/preços de mercado mais baixos do que os possíveis para outros suportes, como também facilita a aproximação entre o artista e o fruidor/utilizador. A arte encontra, assim, uma forma de permear o quotidiano e enriquecer a experiência estética do indivíduo que, dessa forma, encontra no acto de uso de um produto utilitário um valor imaterial acrescido que permanece mesmo quando a sua função utilitária se extinga por desgaste material ou saturação de uso.

As obras criadas no âmbito do presente trabalho demonstraram que os materiais e tecnologias têxteis possuem características adequadas à expressão artística pela sua flexibilidade, mobilidade, diversidade, texturas, cores, etc. Para além destas características, a pluralidade de produtos que podem constituir substratos de obras de arte confere uma liberdade de criação ao artista que não se verifica em substratos mais tradicionais.

A exposição das obras criadas ao público tiveram um bom acolhimento quer por parte dos galeristas e instituições que acolheram a sua apresentação bem como por parte dos visitantes. Importa salientar quer o feedback positivo do público e o excelente

acolhimento do projecto por parte dos órgãos de comunicação social, quer o nível de satisfação obtido pelo artista com o resultado final da obra conduzem a considerar que os materiais e tecnologias têxteis possuem um potencial enquanto substratos de criação artística que se encontra por explorar.

## 6.2. Investigação futura

A investigação iniciada com o presente trabalho mal começou a aflorar o potencial existente nos materiais e tecnologias têxteis, enquanto substratos de obras de arte e instrumento criativo.

A investigação futura poderá percorrer duas vias distintas. A primeira focaliza o aprofundamento da exploração de outros materiais têxteis e tecnologias de fabrico que, pela sua diversidade, plasticidade e inovação contínua constituem um desafio permanente para o artista.

A segunda linha de investigação a considerar seria o alargamento da experiência de criação artística em substrato têxteis a uma multiplicidade significativa de autores. As diferentes abordagens, que necessariamente resultariam dessa expansão, enriqueceriam não só a compreensão do processo criativo como a difusão do recurso a estes substratos.

As duas linhas de investigação podem e devem ser concretizadas em simultâneo. Os resultados a alcançar, para além de enriquecerem o espólio artístico nacional terão um papel social e cultural a desempenhar: a expansão do contacto entre os artistas e a população através das obras, mercê das respectivas características funcionais e/ou estéticas.

## 7. Bibliografia

### 7.1. Bibliografia citada

1 - BACHTIN, M (1965), *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja Renessansa*, Moscovo (tradução italiana *L'opera di François Babelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Turim, 1979)

2 - BARTHES, Roland (1957) *Mythologies*, Seuil, Paris (tradução italiana *Miti d'oggi*, Einaudi, Turim, 1974)

3 - BEARDSLEY, Monroe (1958) *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, 2nd ed. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1981

4 - BEARDSLEY, Monroe C. (1982), *The Aesthetics Point of View: Selected Essays*, Edited by Cornell University Press

5 - BEARDSLEY, Monro, (2005) *Beardsley's Aesthetics*, *First published Tue 13 Sep, 2005* in Stanford Encyclopedia of Philosophy

6 - BECKER, Howard (1982), *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley

7 - BENJAMIN, Walter. (1955) "A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica", primeira versão. In: *Magia e técnica, arte e política; obras escolhidas*, tradução Sérgio Paulo Rouanet, editora brasiliense.

8 - BERGER, B., PARGMAN, D. & WEINBERG, R. (2002). *Foundations of Exercise Psychology*. Fitness Information Technology.

9 - BOURDIEU, Pierre (1986), *Habitus, Code and Codification*, in "Acts de la Recherche en Sciences Sociales", 64, pp. 40-44

10 - BOORSMA, Miranda (2006) A STRATEGIC LOGIC FOR ARTS MARKETING Integrating customer value and artistic objectives.

-BRONOWSKI, Jacob (1983). ARTE E CONHECIMENTO ver, imaginar, criar. Edições 70.

11 - COLBERT, François e Cuadrado, Manuel (2003). Marketing de las Artes y la Cultura. Barcelona. Ariel Património

12 - CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly (1990). Flow. The Psychology of Optimal Experience. – tradução espanhola

13 - DEWEY, John (1980) Art as experience. New York. Perigee Book

14 - ECO, Umberto(1968,1972). La definizion dell'Arte. U. Mursia C.(tradução portuguesa (1995). A dedinição da Arte. Edições 70).

15 - ECO, Umberto (1971), Semântica della metáfora, in Le forme del contenido, Bompiani, Milano. (in Enciclopédia Einaudi volume 31 Signo.1994 Imprensa Nacional - Casa da Moeda (ed).)

16 - FOUCAULT, M (1979), "What is an Author?" in Harari (ed)1979, pp.141-160.

17 - JACKSON, S. & CSIKSZENTMIHALYI, M. (1999). Flow in sports: The keys to optimal experiences and performances. Champaign IL: Human Kinetics.

18 - MORRI, Robert "Some Notes on the phenomenology of making", Continuous project altered daily — the writing of Robert Morris, London, The MIT Press,p. 73.

19 - MUKAROVSKY, Jan (1975) Escritos sobre Estética e Semiotica da Arte, (tradução portuguesa editora Estampa, Lda., Lisboa, 1988).

20 - PERNIOLA, Mário (2005). A arte e a sua sombra. Assírio & Alvim.

21 - SARAIVA, António. José(S/D) Ser ou não ser Arte. Publicações Europa América.

22 - TOTA, Anna Lisa (2000). A sociologia da arte – Do Museu Tradicional à Arte Multimédia. 1ª edição. Lisboa. Editorial Estampa

23 - WEINBERG, R. & GOULD, D. (1995; 1999). *Foundations of Sport and Exercise Psychology*. Champaign IL:Human Kinetics.

24 - ZOLBERG, Vera(1990), *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge (tradução italiana *Sociologia dell'arte*, il Mulino, Bolonha, 1994).

## 7.2. Bibliografia consultada

1 – BEARDSLEY, Monroe (1966). *Aesthetics from classical Greece to the present*. Ed. The Macmillan Co., New York

2 – BEARDSLEY, Monroe (1990). *Estetica historia y fundamentos*. Ed Catedra

3 – BONSIPE,Gui (1975). *Teoria e pratica do design industrial*. Ed. Centro Português de Design

4 – CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly e RBINSON, Rich E. (1990) *The Art of Seeing: An Interpretation of the Aesthetic Encounter*. Institution Getty Center for Education in the Arts, Los Angeles, CA.: J. Paul Getty Museum, Malibu, CA.

5 – DAVIES, Stephen (2005) *Beardsley and the Autonomy of the Work of Art*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 63 Issue 2, p179-183, 5p

6 – DEMPSTER, Douglas J. (1985) Aesthetic Experience and Psychological Definitions of Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 44 Issue 2, p153, 13p

7 – DICKIE, George e WILSON, W.Kent (1995) The intentional fallacy: Defending *Beardsley*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 53 Issue 3, p233, 18p

8 – BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras da arte*. Ed. Companhia das Letras

9 – DICKIE, George ( 2005) Symposium: *Monroe Beardsley's* Legacy in Aesthetics EDITED BY MICHAEL WREEN AND DONALD CALLEN. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 63 Issue 2, p175-178, 4p

10 – ECO, Umberto (1984). Porquê « O Nome da Rosa»? Ed Difel

11 – ECO, Umberto (1985). *Sobre os Espelhos e outros ensaios*. Ed Difel

12 – FRADE, Pedro Miguel (1992). *Figuras do espanto*. Edições Asa

13 – FRANCASTEL, Pierre (1983) *A imagem, a visão e a imaginação*. Edições 70

14 – GOLDMAN, Alan (2005) *Beardsley's* Legacy: The Theory of Aesthetic Value. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 63 Issue 2, p185-189, 5p

15 – GRANA, C. (1962). “John Dewey's Social Art and the Sociology of Art”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20: 405–412.

16 – Haskins, C., (1998). “Dewey's "Art as Experience": The Tension between Aesthetics and Aestheticism”. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 28: 217–259.

17 – HIRSCHMAN, Elizabeth C. (1983: Summer) Aesthetics, Ideologies and the Limits of the Marketing Concept. *Journal of Marketing*, 47:3 pp. 43 - 55

- 18 – HOPKINS, Robert (2006) Aesthetics, Experience, and Discrimination. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* pp. 119 - 133
- 19 – KANDINSKY, Wassily (1970). O futuro da pintura. Edições 70
- 20 – KANDINSKY, Wassily (1987). Do espírito na Arte. Edições 70
- 21 – KANDINSKY, Wassily (1998). Gramática da Criação. Edições 70
- 22 – KRZYSZTOF, Pomian. Coleção. Enciclopédia Einaudi – dedicada ao tema Memória – História. 1º volume. Edições Imprensa Nacional
- 23 – KUBLER, George. A Forma do Tempo. Edições Vega
- 24 – MALDONADO, Tomás (1999). Design Industrial. Edições 70
- 25 – MCERLEAN, Jennifer ( 1990) Critical Principles and Emergence in *Beardsley's Aesthetic Theory*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 48 Issue 2, p153-156, 4p
- 26 – MELO, Alexandre (1994). *O que é Arte*. Difusão Cultural. Lisboa
- 27 – MENDES, José Vieira (1991). Marketing, Patrocínio e Mecenato. Texto Editora
- 28 – MILLET, Catherine (1997). A Arte Contemporânea. Coleção Biblioteca Básica de Ciência e Cultura. Instituto Piaget
- 29 – MONTEIRO, Paulo Filipe (1996). Os outros da arte. Celta editora
- 30 – MORAIS, Frederico (1962). Arte e Indústria. Ed. Imprensa Oficial de Belo Horizonte
- 31 – MORRIS, William. Artes Menores. Edições Antígona

32 – MURANI, Bruno (1978). A Arte como Ofício. Editorial Presença / Martins Fontes.

33 – MURANI, Bruno (1979). Artista e Designer. Editorial Presença / Martins Fontes.

34 – MURANI, Bruno (1981). Fantasia, Invenção, Criatividade e Imaginação. Editorial Presença / Martins Fontes.

35 – PONTY, Merleau- (5ª edição 2004). O olho e o Espírito. Ed Vega

36 – RODRIGUES, António Jacinto (1989). A Bauhaus e o Ensino Artístico. 1ª edição. Lisboa. Editorial Presença

37 – TAMEN, Miguel (2001). Amigos de objectos interpretáveis. Ed Assíro & Alvim

38 – WOLLHEIM, Richard (S/D). A arte e os seus objectos. Ed Martins Fontes

39 – WOLTERSTORFF, Nicholas ( 2005) *Beardsley's Approach*. Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol. 63 Issue 2, p191-195, 5p

40 – ZENZEN, M. J. (1976) Ground for Aesthetic Experience. Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol. 34 Issue 4, p469, 9p