textos de José Manuel Russo

T e o r i a d a F o r m a

PERCEPÇÃO

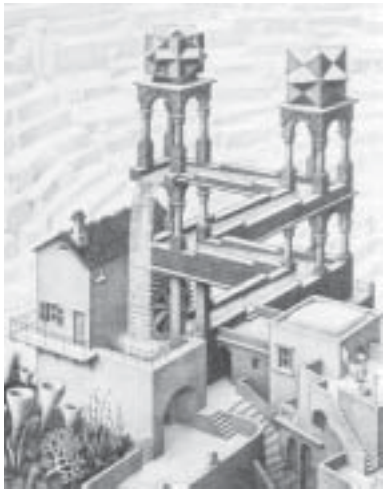
Tomada de consciência que fazemos do mundo exterior através da observação e do conhecimento dos objectos (*Attilio Marcolli*)

Captação da realidade pelos sentidos → Interpretação pelo cérebro

A percepção varia com o contexto:
- histórico-cultural
- geográfico
- familiar
- sexo
- idade
- raça.

Ilusão de óptica - são figuras com duplo significado ou impossíveis

As ilusões são as principais responsáveis do surgimento da Teoria da Gestalt.

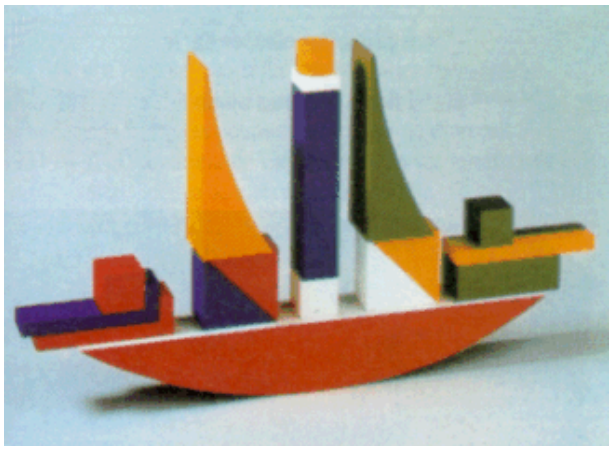


Escher – Queda de Água, 1961

Duas ou três colunas?

Percepção Visual nas Artes e no Design

O domínio da linguagem visual → compreensão da mensagem com sucesso.
Os movimentos Modernos tendem a assentar na Teoria da Gestalt.
A Bauhaus baseou nela grande parte dos seus projectos → formas simples produzem conjuntos complexos.



Alma Buscher – Jogo-construção, 1924

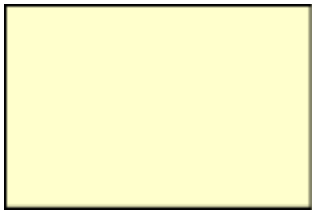
TEORIA DA GESTALT

Os três princípios:

Campo Perceptivo
Estrutura
Forma

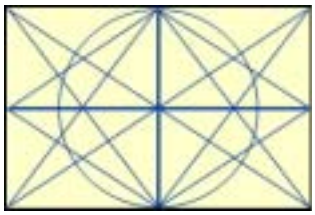
Campo Perceptivo – sistema espácio-temporal, com características constantes em todos os seus pontos, sendo o suporte dos diversos fenómenos visuais

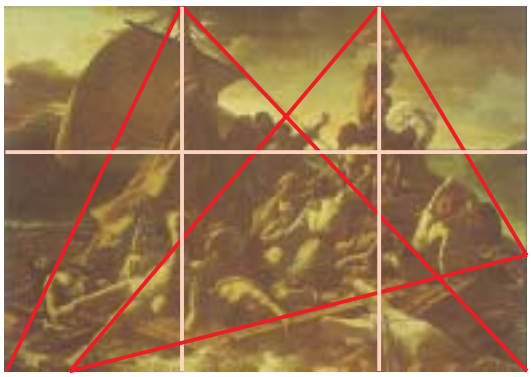
Uma folha de papel, um filme, uma tela, uma superfície de uma forma que contenha outras, etc.



Estrutura – maneira como se organizam as partes de um todo

Esqueleto de apoio às características da forma
Princípio de ordenação





A Jangada do Medusa, Géricault - alguns elementos estruturais são bem visíveis

Forma – zona do campo visual que se isola e se destaca

"Boa forma" é a que mais facilmente se identifica num conjunto de formas:

simplicidade
regularidade
simetria
equilíbrio

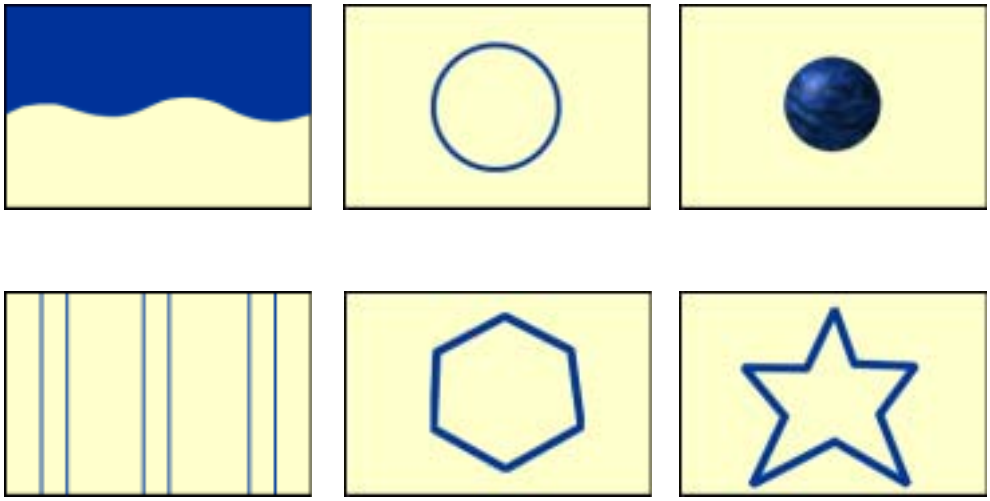
Conversation, George Condo - simplicidade, simetria e equilíbrio estão presentes

RELAÇÃO FORMA-FUNDO

Fundo é o que podemos chamar campo visual

Fundo: homogéneo
passa despercebido
complemento da forma.

Tendemos a considerar como forma:
primeiro plano
áreas escuras
superfície circundada
áreas menores
áreas convexas.



Imagens duplas: só se identifica uma forma no meio de outras
as outras formas tornam-se fundo.

Escher – O Sol e a Lua (1948)

RELAÇÃO FORMA-CAMPO

O campo visual tem a sua geografia

O campo visual relaciona-se:

com a nossa posição no espaço real
céu – terra
alto – baixo
direita
cima – baixo
esquerda – direita (o sentido da nossa escrita)

Espaço livre mas limitado.

A posição da forma no campo visual condiciona o seu peso visual

Diagonais: dinamismo
Medianas: estabilidade
Vértices: atracção de formas

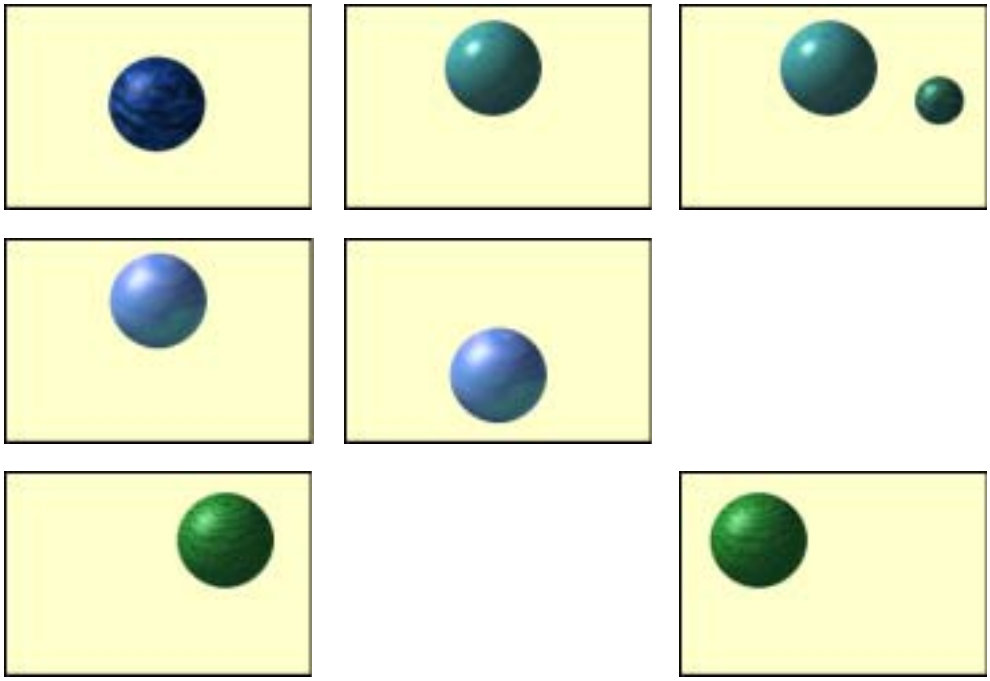
A Jangada do Medusa (Géricault) - a disposição dos elementos segundo linhas oblíquas confere dinamismo à obra

O Juramento dos Horácios (David) - a disposição dos elementos segundo linhas horizontais e verticais torna a obra estática

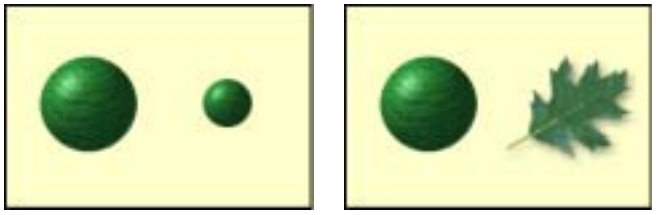
Peso Visual

Procura do equilíbrio aceitável das diversas formas

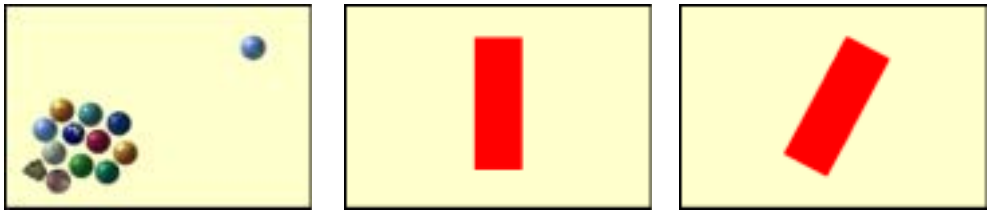
Localização: Centro – menos peso, mais estabilidade, ponto de mais forte atracção
Eixo médio – menos peso que outra mais pequena e fora dele
Superior – mais peso que inferior
Direita – mais peso que à esquerda



Dimensão: Maior – mais peso
Geométrica – mais peso



Isolamento: Forma isolada – mais peso (representações teatrais)
Direcção: Vertical – mais peso

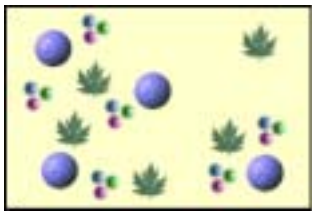


LEIS DA ORGANIZAÇÃO DA FORMA

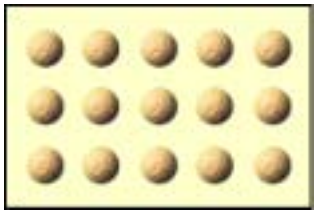
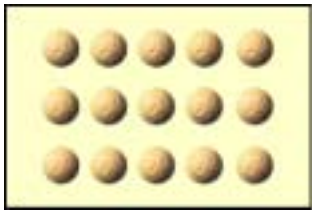
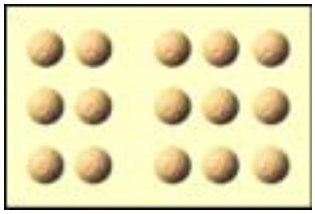
Modo como os elementos visuais se associam

A percepção visual faz-se de forma simplificada (redutora):

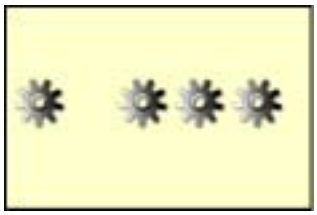
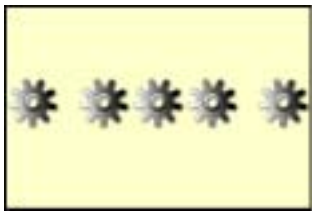
Lei da semelhança: as formas associam-se conforme as suas semelhanças



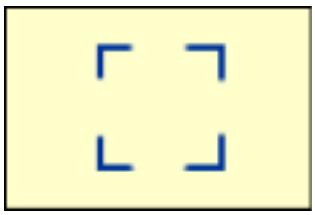
Lei da vizinhança: a proximidade actua como factor de unidade

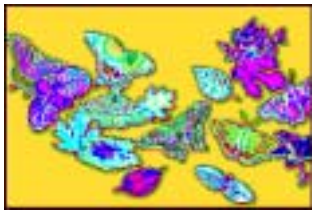
Lei da simetria: a simetria dá maior unidade ao conjunto

Lei da pregnância: formas abertas ou incompletas são percebidas como fechadas ou completas



Nivelamento e acentuação: tendência para reduzir ou acentuar uma forma

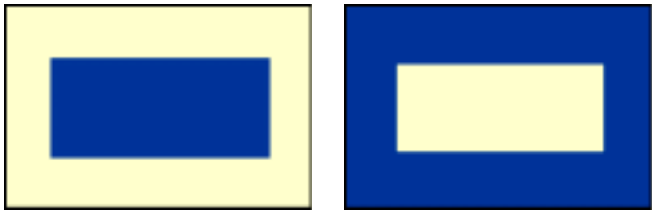


Leis da constância: a deformação não impede o reconhecimento da forma

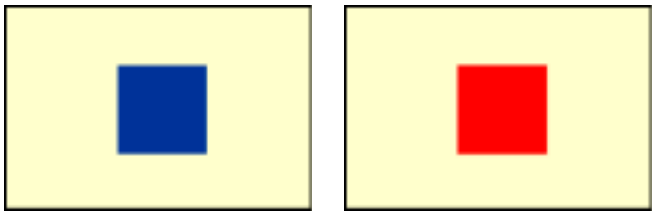
COR

Peso e Visibilidade

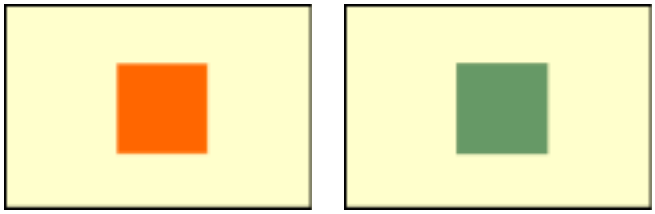
Claro-escuro: escuro – mais peso num fundo claro e vice versa



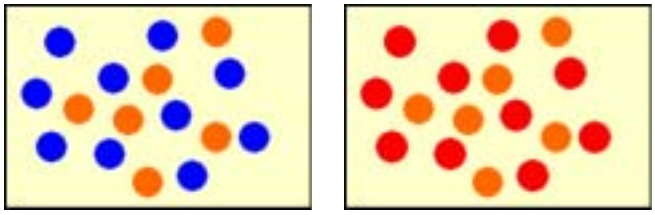
Fria: mais peso → plano afastado



Quente: mais visível → plano próximo



Grau de visibilidade: mais visível quando junto à sua complementar



Madame Cézanne dans un fauteil rouge (Cézanne), 1877 -
a utilização de tons frios afasta os planos,
enquanto os tons quentes torna-os mais próximos

ESCHER (1898 – 1972)

Um aluno fraco

Auto-retrato, 1943

Maurits Cornelis Escher nasceu em 1898, em Leeuwarden, sendo o filho mais novo do Engenheiro hidráulico G.A.Escher.

Com 13 anos começou a frequentar uma Escola Secundária em Arnheim, para onde os seus pais se haviam mudado em 1903. Ele não era o que se pode chamar um bom aluno. A escola foi para ele um pesadelo. O único rasgo de luz eram as duas horas de desenho, todas as semanas. Juntamente com o amigo Kist, mais tarde juiz de menores, fazia já nessa altura linoleogravuras. Foi duas vezes reprovado. Também não conseguiu obter o diploma final, pois nem sequer em Arte teve boas notas. A obra que resta do seu tempo escolar mostra um talento acima do normal; mas o «Pássaro numa gaiola», o trabalho prescrito para o exame, não obteve do júri nota suficiente.

Escher foi em 1919 para Haarlem, para estudar na Escola de Arquitectura e Artes Decorativas sob a orientação do arquitecto Vorrink. O seu estudo de Arquitectura não durou, todavia, muito tempo. Samuel Jesserun de Mesquita, um homem de origem portuguesa, ensinava técnicas de gravura artística. Dentro de poucos dias, verificou-se que o talento do jovem estudante se inclinava mais para as Artes Decorativas do que para a Arquitectura.

Trabalhos desta época mostram que Escher depressa começou a dominar a técnica da xilogravura. Porém, nem mesmo aqui, era de maneira nenhuma considerado uma celebridade. Era um aluno diligente e não trabalhava mal, mas um verdadeiro artista - não, isso não era ele. No relatório oficial da Escola, assinado pelo director H.C. Verkruyseri e por Mesquita lia-se: « ... ele é demasiado pertinaz, demasiado literato-filosófico; a este jovem falta fantasia e ideias espontâneas, é demasiado pouco artista.»

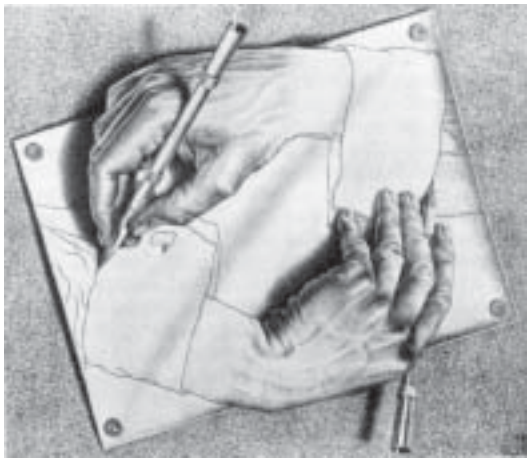
Dois anos mais tarde, em 1922, Escher deixou a Escola de Arte. Tinha adquirido uma boa base em desenho; das técnicas de gravura artística, dominava de forma tão considerável a xilogravura que também Mesquita achou que o jovem deveria agora seguir o seu próprio caminho.

... A predilecção de Escher pelo contraste de preto e branco tem um paralelo na predilecção pelo princípio da dualidade no seu mundo de pensamento.

«O Bem não pode existir sem o Mal e quando se aceita um Deus, então tem de se dar, por outro lado, um lugar equivalente ao Demónio. Isto é o equilíbrio. Vivo desta dualidade. Mas isso também não parece ser permitido. As pessoas tornam-se logo tão profundas sobre estas coisas, que em breve deixo completamente de perceber. Na realidade, porém, é muito simples: branco e preto, dia e noite - o gravador vive disso».

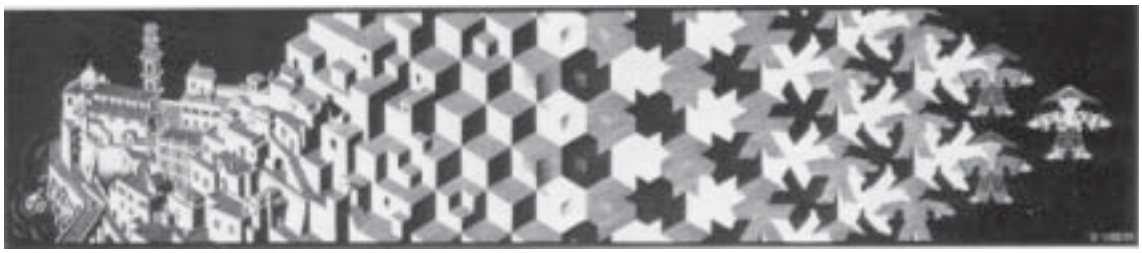
Esta dualidade está claramente na origem de todo o seu carácter. À intelectualidade da sua obra e ao zelo meticuloso com que ele a planeava, opõe-se uma grande espontaneidade na vivência do belo na Natureza, nas experiências da vida quotidiana, na música e literatura.

... Quando uma mão desenha outra mão e quando esta segunda mão se ocupa, ao mesmo tempo, a desenhar zelosamente a primeira mão e quando tudo isto é representado num bocado de papel preso com tachas a uma prancha ... e então quando tudo isto, ainda por cima, é desenhado, podemos com certeza falar de uma espécie de superilusão. O desenho é, na verdade, ilusão: Estávamos convencidos de que olhávamos um mundo de três dimensões, enquanto o papel de desenho só é bidimensional. Escher viu isto como uma situação de conflito e procurou mostrá-la exactamente num número de gravuras; como por exemplo na litografia Desenhar (1948).



ESCHER (1898 – 1972)

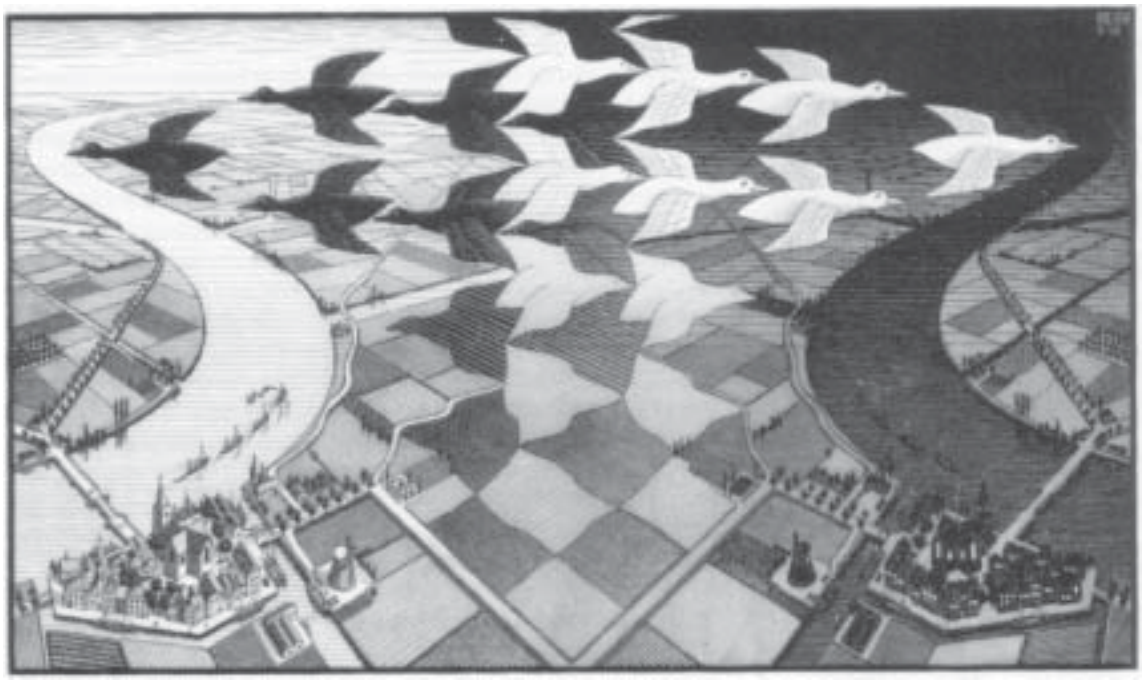
Metamorfose I, 1937



Escher considerava a divisão de superfícies como um instrumento, como um meio, e nunca fazia um desenho independente que tivesse como tema principal a divisão regular de superfícies. Em dois temas estreitamente relacionados, usou claramente a divisão regular de superfícies: o tema da metamorfose e o de ciclos. Na metamorfose vemos formas abstractas indeterminadas transformarem-se em formas concretas nitidamente limitadas e, de novo, em formas abstractas. Assim pode uma ave a pouco e pouco tornar-se num peixe, ou um lagarto tornar-se alvéolo de um favo de mel.

Embora as metamorfoses, no sentido acima descrito, também apareçam em estampas cíclicas, nas metamorfoses, o acento está na continuidade e no regresso ao ponto de partida. Assim, por exemplo, a Metamorfose I, é o quadro de metamorfose típico, onde não aparece qualquer ciclo. Também Dia e Noite é uma gravura de metamorfose, onde mal se pode encontrar o elemento cíclico. Mas a maior parte das gravuras mostram não só uma metamorfose como também um ciclo, porque Escher encontrou muito mais satisfação em reconduzir o visual a si mesmo, do que deixar alguma coisa em aberto nas suas gravuras.

No seu livro Regelmatige vlakverdeling (Divisão Regular de Superfícies), de 1958, ele mostra-nos com mestria, em texto e imagem, como se produz uma metamorfose.



Dia e Noite, 1939

ESCHER (1898 – 1972)

Em cima e em baixo, 1947

O que sente o rapaz na metade superior, quando ele se inclinar na balaustrada e se vir, ele mesmo, na escada inferior? E pode a moça em cima ver o rapaz em baixo?

Este é um desenho cheio de surpresas: A parte superior não é de maneira alguma a imagem reflectida da de baixo. Tudo fica devidamente no seu lugar. Vemos em cima e em baixo, exactamente o mesmo; só somos obrigados a aceitar dois pontos de vista diferentes. Na metade inferior, a altura dos olhos fica mais ou menos onde seriam as caixas de correio das casas - não desenhadas; o olhar é atraído irresistivelmente para cima, para o centro da estampa. Na metade superior, encontram-se ambas as janelas superiores à altura dos olhos, e de lá olhamos automaticamente para baixo para o ponto médio da imagem. Não é de admirar que os nossos olhos não encontrem descanso: Não se podem decidir entre dois pontos de vista equivalentes. Hesitam entre a metade superior e a metade inferior, embora, no entanto, toda a imagem se experimente como uma unidade, uma unidade enigmática de dois aspectos incompatíveis do mesmo cenário, figurativamente representado.

Porque abriu Escher este desenho em pedra litográfica? Que segredo se esconde por detrás desta construção fantástica? Em relação à construção, saltam dois elementos aos olhos:

1. Todas as linhas verticais são curvas. Olhando melhor, descobrimos que também algumas linhas horizontais são curvas, por exemplo as caleiras do telhado da torre no meio da estampa, à direita.

2. Todas estas “curvas verticais” parecem partir do centro da imagem. Para as verticais na metade superior, interpretamos imediatamente este ponto médio como nadir. Porém, o mesmo ponto é para a metade inferior, o zénite.

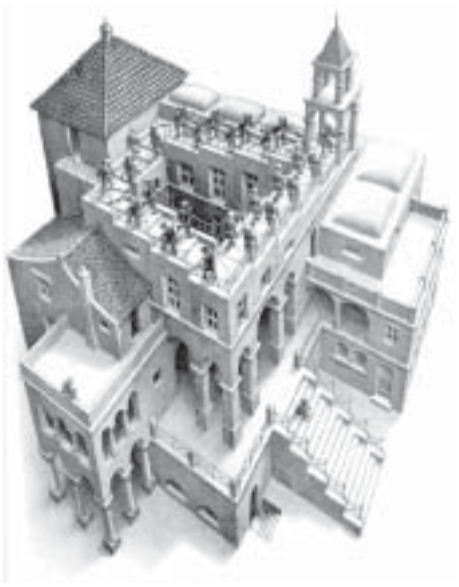
ESCHER (1898 – 1972)

O dragão rebelde – A Serpente, 1952

Olhando, superficialmente, a gravura em madeira de topo Dragão, descreve simplesmente um pequeno dragão alado, bastante decorativo, que está sobre cristais de quartzo. Mas este dragão especial enfia a cabeça directamente através de uma das asas e a cauda através do ventre. Logo que tomamos consciência de que isto acontece por uma singular forma matemática, aproximamo-nos do significado da gravura.

Não perderíamos mais tempo com um dragão como o da figura; mas, também aqui, como nas outras figuras, temos de pensar que o dragão é completamente plano. Ele é bidimensional! Estamos, todavia, tão acostumados a ver representadas as imagens de coisas tridimensionais nas duas dimensões dum papel de desenho, duma fotografia ou dum écran de cinema, que vemos realmente o dragão em três dimensões. Pensamos ver onde ele é grosso ou fino e podíamos mesmo calcular o seu peso. Uma determinada composição de nove linhas, é por nós momentaneamente tomada como um objecto de três dimensões, isto é, um cubo. Pura ilusão. Isso é o que Escher procura demonstrar nesta estampa do dragão. «Depois de ter desenhado o dragão, cortei o papel de A até B e de C até D e dobrei-o para conseguir buracos quadrados. Por estas aberturas puxei os bocados de papel, onde estavam desenhadas a cabeça e a cauda. Então era evidente para qualquer pessoa que ele era completamente plano. Mas o dragão não pareceu ficar satisfeito com este arranjo, porque mordeu a cauda, o que só pode ser possível em três dimensões. Ele divertiu-se com a minha experiência. »

O quasi-infinito - Escada acima e escada abaixo, 1960



Escher tentou representar o ilimitado e o infinito, em muitas das suas gravuras. As esferas que esculpiu em madeira e marfim e cuja superfície consiste num ou mais motivos (figuras de pessoas e animais) que a cobrem totalmente, mostram o ilimitado e, contudo, finito.

Na litografia Escada acima e escada abaixo somos confrontados com uma escada onde tanto se pode subir como descer, sem que no entanto se consiga chegar nem acima, nem abaixo. Nisso está o parentesco com a Queda de água. Se observarmos aquela estampa e seguirmos passo a passo os pequenos monges, verificaremos, sem a mínima dúvida, que cada um deles sobe sempre um degrau. E, todavia, depois de uma volta, encontramo-nos de novo no ponto de partida, pois apesar de termos sempre subido, não conseguimos chegar um centímetro mais acima.

Escher encontrou esta ideia de subida (ou descida) quasi-infinita, também num artigo de L. S. Penrose. A ilusão é manifesta, se tentarmos cortar a construção em lâminas. Assim, encontramos a lâmina 1, em frente à direita a um nível muito mais baixo. Os segmentos não estão, portanto, em plano horizontal, mas seguem em espiral, para cima (ou para baixo). A horizontal é na realidade um movimento em espiral para cima, e só a escada em si está em plano horizontal.

excertos de "O Espelho Mágico", de Bruno Ernst

Bibliografia

DÜCHTING, Hajo, *Cézanne*, Taschen Verlag, Berlin, 1991
ERNST, Bruno, *O Espelho Mágico*, Taschen Verlag, Berlin, 1978/1991
GOMBRICH, E. H., *Art & Illusion*, Phaidon Press, Londres, 1959/1977
LAGE, Alexandra e DIAS, Suzana, *Desígnio 2*, Porto Editora, Porto, 2000
MARCOLLI, Attilio, *Teoria del Campo*, Sansoni Editore Nuova, Firenze, 1971/1977