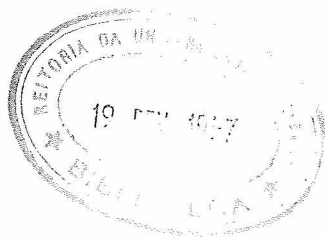


**FACULDADE DE BELAS ARTES
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA**

**RELATÓRIO
SOBRE A CADEIRA DE PINTURA
DO QUARTO ANO
INCLUINDO
PROGRAMA, CONTEÚDOS
E MÉTODOS DE ENSINO TEÓRICO E PRÁTICO**

conformr o disposto no regulamento das provas de agregação



**O RELATÓRIO SEGUINTE,
CONFORME O DISPOSTO NO DECRETO LEI
301/72, artigo n.ºs 1.º e 9.º,
APLICA-SE ÀS ACTUAIS NOÇÕES DE
PROJECTO E MODOS DE FORMAR EM PINTURA,
COMO A PINTURA
(ESPAÇO ARQUITECTÓNICO, URBANO
E AMBIENTAL)**

Programa
INTRODUÇÃO E OBJECTIVOS

A estrutura científica, didáctica e pedagógica dos cursos de licenciatura em Artes Plásticas e Design, para além de contemplar uma formação global nas matérias nucleares e complementares daquelas áreas, aponta para formações mais específicas no Ciclo Especial. Este Ciclo é constituído por dois anos lectivos (4º e 5º) e visa uma intensificação do espírito de pesquisa, o acesso a percursos individuais com aprofundamento de diversas problemáticas da expressão, e ainda e por isso o entendimento de uma criatividade responsável, articulada tanto no campo da formação de obras autónomas, como no plano de outras instaurações daí decorrentes e no quadro da própria actividade docente.

Neste sentido, a orientação atribuída à disciplina de índole artística nomeada como PINTURA (II) não se fixa apenas nos métodos tradicionais desse espaço de criação, mesmo quando esses métodos apontam para formas aplicáveis às tendências estéticas do nosso tempo. Isto significa que o programa da cadeira confere ao conceito de **pintura** uma ampla conotação interdisciplinar, apontando necessariamente (e também) para domínios de pesquisa e formulação porventura diversos dos suportes e das matérias típicos da pintura em sentido restrito. Não se trata de negar radicalmente a memória técnica e cultural dessa área, mas de abrir espaço a concepções da forma plástica como o da perspectiva objectualista ou da integração em contextos arquitectónicos ou ambientais. Poderemos igualmente falar de projectos minimalistas, de comunicação dirigida, de articulação plural e interdisciplinar, entre muitas outras hipóteses formais que relevam das transformações contemporâneas do **pensamento plástico**.

Este critério, como se disse, não significa o abandono arbitrário de conhecimentos técnicos e de opções estéticas decorrentes de uma longa tradição pictórica, nem implica a negação de opções pessoais assentes nessa realidade cultural: um percurso de pesquisa, num espaço criativo onde as **regras** e os **modos de formar** se flexibilizam contra os **dogmas**, pode ser assumido por vias consagradas ou pela clara vontade de superação física e conceptual de certas fronteiras, como sempre aconteceu, no fundo, com a **actividade artística inteira**.

*O programa aqui apresentado para a cadeira de **Pintura II** é portanto um programa aberto, de sugestões e não de imposições de canais de investigação: é sobretudo um programa que, respeitando à partida as escolhas técnicas e estéticas*

do aluno, não deixa de lhe propor alternativas de trabalho, eixos de pesquisa e de experiências assumíveis de modos diversos.

Os quatro capítulos do programa não constituem um roteiro que o aluno tenha de cumprir, pois isso seria forçá-lo, em impróprio nível dos estudos, a uma absurda pulverização de princípios. Contudo, é óbvio que tais capítulos, fruto de perspectivas experimentais e reais, podem integrar parte ou a totalidade de qualquer orientação pessoal, podem articular-se uns com os outros, podem levantar pistas diferentes de elaboração do discurso artístico.

*Como se insinuou atrás, as quatro plataformas de trabalho deste programa estão implicadas, de uma maneira geral, na maior parte das questões das artes plásticas -- e até do design. Inter-relacionam-se, sobrepõem-se, justapõem-se, dificilmente se excluem do âmbito poético que dá corpo a muitas **finalidades** ou **funcionalidades de comunicação**.*

***nota:** o primeiro ponto do programa, «destacável» dos outros por pressupor uma «gestão» inicial da inteira responsabilidade do aluno, podendo ou não assimilar parte das propostas feitas em 2, 3 e 4, implica a apresentação de um memorando sobre as linhas que o respectivo operador vai seguir na sua escolha. Esse memorando, a inscrever na ficha e/ou processo do aluno, é naturalmente susceptível de receber alterações durante o ano, aditamentos, pontos de reflexão, documentos visuais ou outros.*

CONTEÚDOS

apresentação circunstanciada das áreas possíveis de trabalho autónomo ou de opção pluridisciplinar

1

Campo de proposta e experiência da escolha do próprio aluno:

escolha segundo **temas e materiais** que o aluno considere relevantes no seu estudo ou que eventualmente prolonguem um trabalho já iniciado.

Este ponto, porque é inteiramente proposto pelo aluno, deve ser apresentado aos docentes com a fundamentação que for considerada indispensável ou conveniente, nos termos esclarecidos na nota acrescentada à Introdução e Objectivos.

2

Perspectivas temáticas:

esta alternativa de trabalho não deve confundir-se com a **pintura de tema** em sentido estrito, como se o tema fosse um assunto ilustrável, uma referência configurativamente mediatizável de modo inequívoco. Trata-se antes de conseguir a abordagem técnica e estética de um **projecto** em «movimento» através de **conceitos** e de **formas** susceptíveis de accionarem algumas ideias-força com base na referência, em termos denotativos e conotativos.

Consideram-se propostas as seguintes referências ou perspectivas temáticas:

- a) espaço do objecto.**
- b) espaço do espelho.**
- c) espaço do sonho.**

Desta forma -- aberta mas em certa medida sequencial -- se estabelece um «roteiro» temático que pode ser tratado:

ou numa **série** de pelo menos três peças,
ou caso a caso, por cada referência,
ou ainda numa série dentro de um só ponto.

O objecto tem uma longa presença na pintura e nos procedimentos que modernamente a dilataram de um ponto de vista técnico e em termos conceptuais. Essa presença pode referir-se desde a simples «natureza morta» ao «objectualismo» mais radical.

O enunciado temático pode envolver sub-temas: o auto-retrato em Rembrandt ou Chirico são formas de encarar o espelho, imagem da imagem que a pintura tantas vezes tratou. A imagem pictórica «enquanto espelho» pode reter-se na arte flamenga e, de forma superior, problematizante do ver e do aparecer, no quadro «As Meninas», de Velasquez. Esta

perspectiva de trabalho, contudo, deve ultrapassar a «curiosidade» da representação do espelho dentro do quadro ou de este no espelho-afinal-quadro. Magritte pode ajudar ao estudo deste tipo de imagens e sobretudo deste tipo de imaginário.

O sonho passa por vezes nesse campo. Ou em todos. As praças distorcidas de Chirico lembram uma das dimensões do sonho ou a pretensão dos surrealistas de **coisificarem** os materiais do mundo onírico no suporte físico da tela.

De certa maneira, também podemos dizer que a pintura, sob qualquer das suas formas antigas ou contemporâneas, é igualmente espaço do objecto, do espelho e do sonho.

3.

Novos modos de formar:

A escolha deste ponto, embora não exclua a pintura «em si», é sem dúvida essencialmente conotável com novas técnicas, ou mesmo novas tecnologias, processos de formar cujo fim se situa num **sentido outro** da expressão plástica. Podem pertencer a este domínio tanto a arte conceptual como a sociológica, tanto a arte objectual como a arte multimedia. Trabalhando nestes ou noutros domínios das tendências estéticas actuais, o aluno poderá abrir perspectivas de investigação onde é viável e estimulante integrar os próprios nexos principais anotados nos pontos 2 ou 4 deste programa.

O tratamento da imagem por novos meios, incluindo os electrónicos, a exploração de outros suportes, outras vias de representação, temas de comunicação resultantes do gesto e do corpo, da instalação ou da construção cinética, tudo isso cabe num vasto espaço de criação artística onde a modernidade desenvolveu, desde o princípio do século, obras e propostas formais surpreendentes.

Não se pretende, com estas notas, privilegiar quaisquer processos técnicos nem de tendência quanto ao modo específico da obra se pensar e aparecer: o aluno recorre aos meios que julgar adequados, na perspectiva estética que preferir, relacionando mesmo essa escolha com problemáticas abordadas nas cadeiras teóricas, embora procurando ajustar-se tanto quanto possível às condicionantes operacionais da faculdade.

4.

Forma plástica integrada:

O aluno poderá, neste caso, em coordenação com os outros pontos ou não, dedicar-se ao estudo da forma plástica integrada, em trabalho de concepção e eventual finalização. O problema escolhido deve corresponder a uma situação real, quer se trate de um espaço já resolvido para o qual se concebe uma nova solução, quer se trate de um projecto a fazer-se

e seja susceptível de intervenção concreta ou de intervenção pressuposta, quer ainda envolva um concurso aberto entretanto.

A linha de investigação aqui proposta não se resume às vias ortodoxas de ornamentalização do muro deixado livre pelo arquitecto: vai mais longe, abarcando projectos integradores ou recriadores de espaços habitáveis, de espaços urbanos, do próprio ambiente em sentido lato. E, se alargarmos a habitual «via estreita» da forma plástica integrada, os âmbitos da ilustração e da cenografia, por exemplo, cabem na problemática deste ponto, embora sejam claramente de natureza interdisciplinar. De resto, e por isso mesmo, o trabalho decorrente desta área do programa poderá eventualmente obrigar a uma relação com outras disciplinas.

A opção por este ponto deverá conduzir, não apenas a indagações vagas ou genéricas, mas a estudos de base e projectos concludentes quanto ao modo de integração explorado, seja ele através do azulejo, do fresco, de técnicas mistas, de meios de reforço cromático estrutural. A proposta inicial, podendo não ser ainda muito vinculativa no que se refere a locais e processos, deverá adicionar-se à ficha individual do aluno -- mesmo se se tratar de formas gráfico-pictóricas que antecedam trabalhos para integrar livros de edição especial ou outros casos de natureza menos corrente.

Professores

Rocha de Sousa

Este programa, conteúdos e métodos derivaram integralmente de um estudo efectuado pelo docente aqui referido, embora sancionado pelo professor Conceição Ferreira e levado a uma prática, sobretudo na avaliação, de diálogo permanente.

Reivindica-se naturalmente uma autoria teórica e literária, uma experiência no terreno muito frutuosa, além de uma coordenação prática exemplar por parte do titular da cadeira.

texto de apoio e orientação para o ponto 2 do programa de Pintura II:

PERSPECTIVAS TEMÁTICAS

A exploração inovadora no domínio das artes plásticas alcançou, desde o início do século XX, comportamentos técnicos e estéticos de grande pendor transformativo. Esse quadro de mudanças, por vezes radicais, reflectindo a própria alteração das relações de produção e das estruturas do quadro social, adquiriu, apesar de tudo, contornos imprevisíveis, gerou caminhos onde todo o trajecto parecia anómalo. O espaço «tradicional» da pintura perdeu grande parte das suas referências e pontos de apoio. Pulverizou-se, aberto decisivamente a novos processos de comunicação. Processos com novos fundamentos. Fundamentos cujas bases permitiam outras abordagens conceptuais e formais da forma plástica.

Esta ruptura abalou, nem sempre com razoável coerência, alguns pressupostos da representação do real. Em termos «narrativos», tanto a pintura como a escultura contraíram-se sobre a sua natureza essencial, despojando-se, em muitos casos, do facto «figurado» e assumindo-se como facto elas mesmas. O **centro** desse novo facto deixou de coincidir com uma geometria centrípeda, até então corolário da aproximação entre as nossas percepções e o mundo envolvente. Tal centro, bem como o universo pictórico que nele convergia, diluiu-se num espaço cada vez menos lógico, plural, fragmentário, centrífugo. As novas imagens da realidade, que a fotografia revelou ou ajudou a revelar, passaram a reflectir, pela dinâmica, insuspeitas aparências, imprevisíveis verdades. Todo o movimento de codificação e descodificação da linguagem plástica tornou-se decorrente de novas coordenadas: não era tan to um **real imediato** que se identificava nas relações formais da obra, era sobretudo um real que se **tornava visível** no interior e para além dessas relações.

O **tema** na pintura, como **material** e fulcro de uma **mensagem** possível, tornou-se, por sua vez, menos explícito e passou a existir de um modo mais implícito. A referência que ele envolvia foi mesmo banida, em muitos casos, do espaço pictórico: embora seja claro que a própria pintura abstracta pode subentender referentes e «dirigir» o olhar num percurso «tendencioso» de sensações, o seu fundamento **teórico** afasta toda a relação de referência, procurando «devolver» à obra plástica sobretudo o seu **valor intrínseco**.

Mas esta **revolução** nos processos estruturais e formais do uso das linguagens -- necessária ou mesmo urgente à luz das transformações tecnológicas e sócio-culturais, por vezes reflexo, preparação delas -- não pode ser geradora de novos dogmas: a arte é um espaço de liberdade, eventual caminho de mediação entre os homens, e nunca um espaço sumário de exclusões igualmente sumárias. Se a ideia de tema foi oportunamente descentralizada da ordem e objectivos da pintura, isso não significa (a menos que elaborem num redutor equívoco de militância) que ela deva ser abolida como **material** por excelência das solicitações criadoras, incluindo a integração de hipóteses formais **abertas** na natureza do **discurso**.

De facto, o que é preciso é distinguir a perspectiva temática de uma obra da sua contingência anedótica, da pequena história destituída de outras ressonâncias ou carregada de **assunto**. Aquela perspectiva, tendo em conta as transformações no interior das linguagens e portanto a projecção do seu discurso, pode reconstruir-se no plano de um sistema de **equivalências** mais profundas e no quadro sempre **imprevisto** de toda a obra de arte -- objecto afinal **raro** e **difícil**, mas não inacessível nem reduzível à proposição afinal académica de novas convenções imobilizantes.

O tema, nesta medida, é susceptível, em termos globais, de tratamento no projecto artístico. Só que esse tema se deslocou para uma dimensão menos «narrativa» e menos «ilustrativa», abandonando a condição de vértice de cenários, de vontade significativa assente sobre um ou mais protagonistas. Passou assim a ser assumido no processo de articulação da própria obra, dos seus elementos estruturais e da sua morfologia, contribuindo então para gerar aí uma outra **nitidez** dos dados plásticos, entre a sua aparência e o seu conteúdo. Com efeito, não foi o tema que perdeu actualidade e eficácia, mas o modo como alguns artistas continuaram a abordá-lo. Um tema não se ilustra, não se narra, não se **noveliza**: ele deverá servir de agente propulsor da problemática das formas enquanto formas, tocando e unindo ao mesmo tempo as **unidades de conteúdo** entretanto geradas. Picasso não retratou, não ilustrou nem novelizou a povoação Guernica. O tema, nessa obra prima, é Guernica em si, a guerra, o massacre, a dor humana ou o absurdo. Nesse quadro, o tema está tão presente como se plurisignifica, característica da forma como os conteúdos são hoje susceptíveis de uma mobilidade no interior das suas próprias mensagens. Como a obra em si mesma, o tema é assim um **objecto em movimento e em análise** ou o próprio processo de **integrar essa análise**.

texto de apoio e orientação para o ponto 3 do programa de Pintura II:

NOVOS MODOS DE FORMAR

Em primeiro lugar, é necessário considerar a profunda redifinição que se operou -- e continua a acontecer em todo o mundo -- quanto ao conceito de artista, quer se pondere como tal o operador que se baseia ainda em meios de expressão tradicionais, quer se tenha em conta o uso que esse criador de formas faz de outros suportes, de outros materiais, de outras técnicas e tecnologias, dentro de um critério metodológico de análise assente, por sua vez, em novos valores.

Esta questão é importante em si mesma, mas sobretudo no que reflecte sobre as transformações sócio-culturais verificadas neste século, em particular na sua segunda metade. Como já se assinalou no texto anterior, a evolução dos factos tecnológicos modernos teve importância decisiva na evolução das formas artísticas. A questão dos **novos modos de formar** (para referir um conceito grato a Umberto Eco) insere-se naturalmente naquela problemática, é **tema e processo do fazer**. Trata-se de encarar, numa via de investigação plástica, a ideias das **novas fronteiras** (ou a diluição delas) nos fenómenos avançados, técnicos e estéticos, da pintura. Pintura ainda, se se quiser, como «superfície coberta de cores dispostas segundo uma certa ordem (Maurice Denis) e a pintura repensada através de outras matérias, propondo-se menos como representação do mundo e mais como parte inusitada e **inútil** dele.

Para um correcto entendimento da arte dos nossos dias é preciso aceder às nomeações que foram mudando com a evolução das linguagens. Um dos aspectos fundamentais da arte actual prende-se com a própria necessidade que o homem moderno sentiu de reencontrar as raízes de muitos dos seus comportamentos para melhor os compreender. Daí muitos dos retornos das formas plásticas à **pobreza** inicial (e essencial) da sua razão de ser. Despojando os objectos artísticos das roupagens adquiridas, sob diversos domínios técnicos, ao longo dos séculos, os operadores estéticos **formaram de novo** o risco na rocha, o grito na lonjura, estudando outros contextos para os elementos estruturais da linguagem plástica: linha, textura, valor, cor. E perceberam que os instrumentos, entretanto estratificados com a estratificação técnica, podiam estender-se ao corpo, à terra, às máquinas. Processos como os da arte-objecto, da land-art, da body-art, entre concepções estéticas com acento antropológico, sociológico ou ecológico, alargaram amplamente os **modos de formar**, deram espaço real a novos suportes formais e directrizes de cultura. O processo ligado às «instalações» é hoje exemplo claro daquela perspectiva, como o foram (ou são) as vias expressivas corporais do «happening» e da «performance». As novas ritualidades da arte efémera mergulham muitas vezes na memória do espaço religioso. E as aquisições objectualistas, de Duchamp a Vostell, partem do mundo quotidiano e dos seus fetiches, do consumo, da sobrecarga ruidosa de formas comuns. A arte

«pop», que projecta o mundo dos cartazes e da cultura urbana, prolongou-se na vida de obras satirizando volumétrica e expressionisticamente as envolvências da sociedade industrial. O «hiper-realismo» paralisa o que julgamos ser a «verdade» e mostra-nos, com aquelas envolvências, um mundo onde tudo o que é evidente também esconde a mentira e a simulação. Por outro lado, e com o avanço tecnológico, muitas obras fingiram-se de máquinas, de coisas inúteis, assumindo por vezes a repetição alienante, o cinetismo ou a auto-destruição.

Todo este universo alargado de formulações plásticas, da «bad painting» ao «anacronismo», passa com frequência pela circunstancialidade da moda, embora procurando de facto a instauração de **novos modos de formar**, isto é: um **projecto-processo** que se subtrai aos fixismos da tradição e se abre a um espaço outro, bem vasto, de experiências «no terreno» e de pesquisa teórica. A «arte conceptual» veio integrar o espaço da obra pelo espaço do conceito, importando por vezes mais a «revelação» da ideia do que a sua «edificação formal». O suporte da tradição em pintura, depois de se re-entender como bidimensional, conta agora de outra maneira, sendo por vezes subvertido e transformado radicalmente. O próprio conceito em torno de uma realidade pode constituir-se mais como «suporte» de certas acções do que as acções suporte de tal conceito. Ao alcançar novos modos de **apresentação do mundo**, o artista modifica substancialmente o seu comportamento técnico e intelectual. E ao ser senhor de um novo fazer alarga o campo da «especulação estética» sobre as coisas e os seus índices de significação.

A arte, como acentuou Umberto Eco, é um modo de estruturar certo material, entendendo-se por material a própria personalidade do artista, a história, uma linguagem, uma tradição, um tema específico, uma hipótese formal, um mundo ideológico; isto, que sempre tem sido dito de uma maneira ou de outra, não tem contudo servido para se ver quanto os modos de formar, nos procedimentos artísticos, são variados, sobrepostos e altamente complexos; e quanto, por outro lado, é necessário uma formação convergente de diversas áreas do pensamento estético e científico para que um operador artístico, numa perspectiva actual, possa trabalhar com aqueles materiais e **projectar** de facto em sociedade, para ela ou contra ela, mas nunca de forma aleatória. Inclusive quando a obra se oferece na sua realidade específica ou intrínseca como fim em si mesma.

O espaço de pesquisa e formulação que se propõe neste ponto permite, sem dúvida, obter uma grande variedade de perspectivas de trabalho, tanto através de tecnologias mistas e complexas como pelo recurso aos chamados meios pobres. Considera-se exigível, neste e noutros pontos, que qualquer via de trabalho e de investigação seja descrita, fundamentada, interpretada, a fim de que cada operador ultrapasse os impulsos do simples mimetismo ou outros expedientes de facilitação. E também porque, a cada invenção de uma «nova técnica», é preciso que os próprios docentes possam munir-se em tempo útil dos meios de apoio apropriados.

texto de apoio e orientação para o ponto 4 do programa de Pintura II:

FORMA PLÁSTICA INTEGRADA

Quando se fala de forma plástica integrada (ou mesmo «aplicada») não se está a usar o critério de classificar essa forma como um sub-elemento que se **apõe** a um espaço ou se **dilui** nele, embora haja casos valiosos orientados nesse sentido.

Diz-se espaço e diz-se objecto: a «intervenção» plástica no espaço/objecto de arquitectura raramente representa uma integração por omissão. Em muitos casos, a intervenção plástica pode verificar-se como **provocação**, isto é, contrapondo-se com maior ou menor evidência ao contexto. Noutros casos, a intervenção pode traduzir-se como **parte integrante** do próprio projecto considerado como um todo, objecto final trabalhado desde o início por arquitectos, operadores plásticos, designers, engenheiros.

Se os operadores artísticos têm vindo, sobretudo na última década, a tomar aguda consciência da indispensabilidade de reforçarem em elevado nível a sua formação teórica, científica e tecnológica -- tanto pelo largo espectro de meios de intervenção que foram absorvendo como pelas respostas que passaram a ter que fornecer, individualmente ou em grupo, para a edificação do espaço comunitário -- a verdade é que outros técnicos, presos à natural e já sedimentada ideia de **utilidade** das suas funções, continuam a abordar e a solicitar a forma plástica em termos de adereço, de um modo excessivamente empírico e imediatista. Trata-se, sem dúvida, de uma ideia que é preciso corrigir nos seus reflexos sobre a investigação e a formulação no campo das artes, em particular no momento em que se encaram projectos de arquitectura, soluções destinadas ao espaço urbano e ao próprio meio ambiente.

É indispensável precisar que os operadores artísticos, embora dentro de diferentes áreas do **fazer**, se consideram, muito justamente, **seres para a sociedade**, criadores de **objectos de civilização** (como sublinhou Francastel), escapando assim às classificações restritivas decorrente de um conceito deposto de «belas artes». O uso dessa nomeação em escolas de arte, como em Portugal, Espanha, Inglaterra, corresponde apenas a um código emblemático.

A forma plástica integrada -- ornamental ou não -- passa pelo cruzamento real de áreas criativas afins e por operadores cujo trabalho se conjuga, com frequência, de forma interdisciplinar: podemos, a esse propósito, falar de novo em designers, artistas plásticos e outros. Isto deve resultar de um equilíbrio entre o exercício intelectual e o da sensibilidade, apontando para um trabalho que entra, de facto, na modulação e modelação dos espaços utilizáveis, que **se pensa** também pela integração da forma plástica em sentido restrito ou muito lato, que contribui para sinalizar e qualificar o mundo urbano, a paisagem, os diversos equipamentos. Sugere-se assim a necessidade inalienável de um modo de formar

pluridisciplinar, interdisciplinar, que se organize muito para além da pura especulação formal, que implique um «campo de manobra» capaz de ultrapassar a mera expansão do **jogo** solitário, quer se determine empírica ou cientificamente.

Neste ponto do programa importaria que se optasse por uma reflexão sobre a forma plástica integrada, tanto através de projectos em **contraste** com contextos arquitectónicos (por exemplo) como em projectos que acompanhem, por assim dizer, a própria formulação desses contextos. O importante é desmontar (e eventualmente negar) a ideia de que um pintor ou um escultor (para empregar termos consagrados) sejam úteis, tão só, **aplicando** pinturas ou esculturas a espaços «sobejantes» do objecto arquitectónico, do espaço urbano e do próprio ambiente quando reordenado, em busca do equilíbrio, sobretudo pela arquitectura paisagística.

O aluno pode colocar-se perante uma questão já resolvida e tentar re-equacioná-la como projecto desenvolvido. Pode tratar um concurso entretanto aberto. E pode ainda tratar formas de integração noutros contextos, desde a ilustração ao teatro e a instalações transitórias. O estudo destes problemas é susceptível de ser encarado em equipa e, em parte, segundo metodologias típicas do design quanto à identificação do problema e dos dados que tendem a resolvê-lo.

Também aqui, por consonância ou por ruptura, os meios tanto podem decorrer das técnicas tradicionais como de processos e tecnologias recentes. Há ainda as formas de certas consensualidades intermédias, objectos (como a tapeçaria) que vivem no contexto (simultaneamente) uma vida própria ou um processo integrado, de maior ou menor afirmação.

dados gerais sobre coordenação e avaliação

AVALIAÇÃO

A cadeira de Pintura do Cíelo da Licenciatura (4º e 5º anos dos cursos) tende a proporcionar aos discentes alguns importantes canais de investigação, alargando-se assim, em princípio, para lá dos meios de **abertura** do conceito clássico da área, dando acesso a planos similares cujo **limite** será então mais uma questão de **liberdade** e uma questão **estética** do que um problema de **género**.

Esta, como já se entendeu, é uma das consequências mais relevantes da estrutura científico-pedagógica da Faculdade, quase integralmente baseada na profunda reforma de 1975/76 e 1979 -- assente por sua vez no primado da criatividade, numa geminação multidisciplinar e interdisciplinar no início dos cursos, na articulação entre cadeiras nucleares e no rompimento moderno com os conceitos de especialidades restritas.

A coordenação da cadeira (Pintura II segundo as nomenclaturas de 1975) tem sido prosseguida no sentido vertical da estrutura actualizada, integrando o respectivo eixo programático e as necessidades de compensação, e no sentido horizontal, nomeadamente com as tecnologias indicadas pelas escolhas individuais e com a cadeira de Desenho.

O percurso de Pintura desenvolve, no 3º ano, especificidades tocadas na cadeira de Artes Plásticas. Sob a designação genérica de METODOLOGIAS E TÉCNICAS DA PINTURA temos a aproximação a **técnicas e métodos** (3ºano); em PINTURA e PROJECTO temos **projecto e modos de formar** (4ºano); e em PINTURA INTEGRADA procuramos aceder ao **espaço arquitectónico, urbano e ambiental** (5º ano).

A AVALIAÇÃO desdobra-se também por vários planos, que se sobrepõem e se cruzam:

1. Dotado de uma ficha pessoal, neste caso por cadeira, o aluno é avaliado em **continuidade**: este ensino, no 4º ou 5º anos, é muito dirigido ao aluno individualmente, excepto nas sessões teóricas sobre os temas ou pontos do programa e outros problemas integrados pela gestão das aulas; e, nesse sentido, o professor anota com frequência dados recolhidos nos contactos assíduos -- técnicos, estéticos, de ordem criativa, entre a originalidade e a consequência das ideias no espaço e no tempo.

2. Periodicamente, segundo calendário afixado nos *ateliers* no início das aulas, os docentes que enquadram a cadeira, avaliam a obra de cada aluno, em sessão pública, comparando os procedimentos em curso, os relatórios e peças, todo o processo individual de investigação.

3. As AVALIAÇÕES FINAIS constituem o termo do ano, têm datas marcadas em Julho pelo Conselho Directivo e Conselho Pedagógico: o júri é formado pelo ou pelos professores da cadeira e um outro docente, tendo por função sobrepor as informações anteriores com a exposição global do trabalho do aluno. São feitas pelo menos uma análise exhaustiva dos trabalhos, incluindo naturalmente a exposição oral e/ou de defesa por parte do aluno. Este processo, operacionalmente difícil, tem largas vantagens sobre qualquer tipo de exame prático ou teórico-prático, pois obriga a um confronto com o **projecto** desenvolvido e comentado durante o ano, envolvendo as respectivas **técnicas** e **metodologias**. Simultaneamente, perfila o discente perante a necessidade de se exprimir e de defender de forma responsável um **projecto** e não apenas peças aleatórias, muitas vezes dissimuladoras de incapacidades notórias ao nível do processo criativo, desde a sua dimensão técnica à dimensão do seu próprio imaginário.

dados bibliográficos:

ARTE e PERCEPÇÃO VISUAL
Rudolf Arnheim | Ed Universidade S. Paulo

TEORIA DEL CAMPO
A. Marcolli | Ed Sansoni

DEL ARTE OBJECTUAL
AL ARTE DE CONCEPTO
A. Marchan | Ed Comunicacion

INFORMAÇÃO.LINGUAGEM.
COMUNICAÇÃO
Décio Pignatari | Ed Perspectiva

A VIDA das FORMAS
Henri Focillon | Ed 70

PEINTURE et SOCIÉTÉ
Pierre Francastel | Ed Gallimard

PARA COMPREENDER A PINTURA
Lionello Venturi | Estúdios Côr

IMAGEM, VISÃO e IMAGINAÇÃO
Pierre Francastel | Ed 70

A NECESSIDADE DA ARTE
Ernst Fischer | Ed Ulisseia

AS ORIGENS DA FORMA NA ARTE
Herbert Read | Ed Zahar

DO ESPIRITUAL na ARTE
Kandinsky | Public D. Quixote

ART de la COULEUR
Johannes Itten | Ed Dessain & Tolra

TRATADO DA PINTURA
Leonardo da Vinci | Ed Nacional - Madrid

E.Meseguer
A CIÊNCIA DA PINTURA
J.G. Vihert | Societé d'Editions
Litteraires e Artistiques. Paris

A GEOMETRIA SECRETA
DOS PINTORES

OBRA ABERTA
Umberto Eco | Ed Perspectiva

FUNÇÕES DA PINTURA
Fernand Léger | Ed Bertrand

TENDÊNCIAS da ARTE de HOJE
Gillo Dorfles | Ed Arcádia

MODOS de VER
John Berger | Ed 70

DIÁLOGO com o VISÍVEL
René Huyghe | Ed Bertrand

ARTE e TÉCNICA
Pierre Francastel | Ed Livros do Brasil

TEORIAS da ARTE
Rudolf Arnheim | Ed 70

O PODER do CENTRO
Rudolf Arnheim | Ed 70

A ORDEM OCULTA DA ARTE
Anton Ehrenzweig | Ed Zahar

DIÁLOGOS de ROMA
Francisco de Holanda | Clássicos Sá da Costa

DECOUVERTE de la PEINTURE
René Berger | Ed Laquilde du livre, Lausanne

TRAITÉ DU PAYSAGE
ET DE LA FIGURE
André Lhote | Bernard Grasset Edit. Paris

O LIVRO DA ARTE
Cennino Cennini | Ed Sucessor de

ESTÉTICA DAS PROPORÇÕES
NA NATUREZA E NAS ARTES
Matila C. Ghykay | Ed Gallimard

LOS MATERIALES DE PINTURA

Charles Bouleau | Ed du Seuil

LA TECHNIQUE DE LA PEINTURE
À L'HUILE

Xavier de Langlais | Ed Flammarion

Y SU EMPLEO EN EL ARTE

Max Doerner | Ed REverté, SA