
Não figuração na obra pictórica de Rafael “Felo” García

Análise à luz da morfometria

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
Facultad de Ingeniería. Escuela de Arquitectura

Título de Investigación: **La estética de la abstracción en la obra de Nadir Afonso (Portugal, n. 1920) y “Felo” García (Costa Rica, n. 1928)**

Investigación Código: C4283

Investigador: M. Sc. Ricardo Chaves Hernández

Introdução.

Na procura da “forma concreta sem referência a nada”

Em Costa Rica a arte não-figurativa¹ - que significa - não ter semelhança com a realidade figurativa - foi, praticamente, desconhecida no país sendo considerada por arte abstrata². Esta, veio romper com o meio tradicionalista e o academicismo da representação plástica nacionalista das décadas de 1930 a 1950. O seu auge foi entre os anos 1958³ – 1971 e representou uma revolução pictórica. A arte não-figurativa foi introduzida nesse país pelos artistas Manuel de la Cruz González, Lola Fernández e Rafael “Felo” García, após terem regressado ao país depois dos estudos académicos no estrangeiro. Em Costa Rica, a arte abstrata nas suas duas tendências: expressionismo abstrato e abstração geométrica; foi assumida como “um processo gradual de rutura e assimilação estética (temática) e abertura plástica” durante a década de 1960 (Montero, 2017, p. 224, entre parêntesis próprio) pelo contributo germinado do *Grupo Ocho* (1961-1963)⁴ e liderado por Rafael “Felo” García. A pintura *Ola Crescente* (1967) alude à experiência sensível deste artista que, segundo Montero (2017), o peso - em aparência subjetiva - com que García cria esta obra, torna-a num exemplo de revolução política por representar a rutura com o meio cultural. Contudo, aspetos como: a adversidade com que foi recebida a proposta plástica abstrata; a incompreensão desta devido à ignorância dos críticos e público em geral⁵; o desejo de patentear uma identidade latino-americana; e nessa mesma direção, impregnar “dinamismo próprio” (Echeverría, 1986, p. 135) à arte plástica costarricense com vista à internacionalização, num contexto de processo de globalização e de capitalismo (na década de 1970), fez com que o estilo fosse substituído, por apresentar um modo considerado de contestatário, por outros estilos pictóricos, tais como a neo-figuração.

Os artistas costarricenses, Manuel de la Cruz González, Lola Fernández y Rafael “Felo” García, entre outros, sentiram esgotadas as possibilidades da pintura nacional por estar fundamentada na tendência paisagística (de corte pós-impressionista). A partir dos anos cinquenta, isso despertou um interesse⁶ pelas correntes da vanguarda, nomeadamente, pelas tendências que nesse momento ocupavam os artistas plásticos europeus e estado-unidenses: o expressionismo abstrato; a abstração geométrica e a arte cinética. Tal

1. Definição exposta por Michael Seuphor, que Murillo citada através dos estudos desenvolvidos por Ana Gonzalez Kreysa em *História General del Arte* (2007).

2. Termo convencional para designar este tipo de arte. Para este estudo, considera-se a definição de Nicola Abbagnano no seu *Diccionario de Filosofia* (original de 1971 em italiano), na qual a abstração “é a operação mediante a qual alguma coisa é escolhida como objeto de percepção, atenção, observação, consideração, pesquisa, estudo, etc., e isolada de outras coisas com que está em uma relação qualquer.” (2007, p. XVI), mas sem deixar de lado o aspeto “referencial-simbólico”, que autor incorpora à definição, através de referências de Kant, Aristóteles, S. Tomás.

3. “Em 1958 Felo García expôs pinturas no Museu Nacional, recém chegado de Inglaterra. Em Londres, pertenceu ao grupo *New Vision*, onde praticava um expressionismo abstrato tingido de informalismo. A sua exposição no Museu Nacional provocou escândalo e toda classe de reações condenatórias” (Echeverría, 1986, p. 131).

4. Grupo liderado por Rafael Ángel “Felo” García seguido de Manuel de la Cruz González, e integrado por Néstor Zeledón, Hernán González, Luis Daell, César Valverde, Guillermo Jiménez e Harold Fonseca. Esta conjunto, procurava libertar-se, enquanto criadores plásticos, dentro da modernidade costarricense (Zavaleta, 1994). “O Grupo foi oposto à simples reprodução da natureza e o objeto para desenvolver um novo tipo de arte mais de acordo com a época em que viviam” (20 años de Pintura de Felo García, 1977, parr. 2).

5. Segundo Echeverría (1986), “ao meio cultural de Costa Rica não havia senão aceitar, a essas alturas, que tinha chegado ao país essa pandemia de pintura incompreensível que parecia percorrer o mundo, a julgar pelas publicações nas revistas” (Echeverría, 1986, p. 131).

paralelismo e interesse levou-os a agruparem-se na Europa e no Norte da América ainda que, ao voltar ao seu país, não estabelecessem a continuidade com as tradições iniciadas pela geração de 1930 - como afirma Echeverría, (1986) - (representada pelos artistas Teodorico Quirós, Francisco Amiguetti e Francisco Zuñiga); apenas deslocaram algumas soluções formais que captaram. Por conseguinte - conclui Echeverría - os trabalhos dos artistas apresentam uma carencia “tanto de raiz sociológico e cultural do que possuem as obras de Quirós, Amiguetti e Zuñiga, como da profundidade dramática que tinham as criações dos artistas europeus e norte-americanos, genuinamente e profundamente comovidos pela segunda guerra mundial” (Echeverría, 1986, p. 135).

Embora a arte abstrata em Costa Rica (1958-1971⁷), tenha sido rupturista e inovadora prevendo uma revolução plástica - como aponta a historiadora Zavaleta (1994) - não chegou a desenvolver-se e arraigar-se conceptual e plasticamente enquanto movimento artístico no país. A ausência da definição plástica desta tendência renunciou a sua não consolidação intervindo neste resultado o carácter circunstancial (não estrutural) que teve. Portanto, não foi criada uma linguagem plástica sustentada por parte de Fernández, García e González, nem as suas obras sobreviveram como corrente forte no país, porém, salienta-se que, abriu o panorama pictórico a novas possibilidades estéticas.

A projecção da tendência paisagística de corte pós-impressionista à não-figurativa (abstrata) significou, em termos políticos e socioeconómicos em Costa Rica, um confronto entre os dois modelos de acumulação de capital, o agrícola conservador e o tecnológico-industrial experimental. Na época, o confronto, entre estes modelos gerou uma discussão sobre como clarificar, através das artes plásticas, um pensamento e idiosincrasia latino-americana levando à adoção de um estilo que incorporou a figuração com a abstração (Zavaleta, 1994 e Montero, 2017), nomeada de neo-figuração.⁸

No meio cultural costarricense, a arte da não-figuração (arte abstrata) originou a arte da neo-figuração (1971-1978). Embora esta transição significasse uma refutação de estilos, viu-se resguardada (em Montero, 2017) uma vez que a neo-figuração não apresentava alteração da técnica desenvolvida na abstração, apenas apropriou-se desta para definir-se.

A técnica do friccionado, das texturas visuais e tácteis, visíveis nas pinturas de “Felo” García, manifestam “a sujeição técnica do expressionismo do artista” (Montero, 2017, p. 267). Esta dependência

6. Interesse que partilhavam outros artistas latino-americanos como o pintor uruguaio Joaquín Torres-García, quem -segundo Zavaleta (1994) conseguiu inserir a sua obra num esquema universal ou universalismo, pretensão máxima dos artistas da pintura abstrata latino-americana.

7. “A primeira Bienal Centro-americana de Pintura - realizada em 1971 e organizada pelo Consejo Universitario Centroamericano (CSUCA), com a colaboração do Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte de Costa Rica, para comemorar o 150 aniversário da independência do país – marca o fim da época de maior auge abstrato em Costa Rica” (Zavaleta, 1994, p. 155).

8. A paisagem urbana enquanto construção abstrata caracteriza a pintura neo-figurativa. Esta, como explica Murillo, foi uma tendência contestaria das mudanças culturais e sociais resultado dos processos de globalização e capitalismo; mediante o informalismo compositivo e a representação figurativa, artistas como Rafael “Felo” García definiram uma identidade costarricense para o exterior.

inicia quando García encontra-se com o expressionismo abstrato, em Londres, nos anos cinquenta. O próprio artista narra a experiência da seguinte forma:

Em 1954 viajei a Londres e encontrei-me com o expressionismo abstrato, recentemente criado; tive os meus primeiros contactos com outro tipo de pintura e encontro os ângulos reais que procurava, senti a grande oportunidade de expressar-me e contar a minha história. (...). Encontrei, se se pode dizer, a mensagem da pintura como pintura, com toda a humildade de ser pintura. (em *20 años de Pintura de Felo García*, 1977, parr. 10)

Com essas palavras, García⁹ revela que a decisão pela pintura não-figurativa “foi sincera” (*20 años de Pintura de Felo García*, 1977, parr. 3) e que através da experimentação com a não-figuração encontra no *matérico*¹⁰ o seu maior meio de expressão plástica. Assim, García como aponta Zavaleta (1994) encontra uma resposta às suas questões artísticas:

Agora (“Felo” García) com mais noção do seu interesse pela pintura, encontrou que o panorama plástico londrino respondia às suas questões com o expressionismo abstrato. A procura concluiu, ao descobrir, que os atores principais da obra podiam ser os elementos plásticos da pintura - cor, forma, linha, espaço, textura, movimento - e não a realidade objetiva, consideração que num medio como o costarricense houvesse sido difícil de estimar. (Zavaleta, 1994, pp. 8-9, entre parêntesis próprio)

Esta experiência de encontro com o expressionismo abstrato, tendência à qual se aderiu como artista *matérico*-constructivista, não significou - como afirma Zavaleta- que García participara diretamente em tal movimento pois, tanto ele como Lola Fernández, estavam geograficamente distantes da fonte que se estava a gerar (Paris). Segundo a historiadora, isto “redundou em obras mais débeis enquanto conceito e técnica” (Zavaleta, 1994, p. 28). Embora - acrescenta a historiadora - “para García, a não-figuração significou um encontro com aquilo que estava à procura, mas não sabia o que era” (Zavaleta, 1994, p. 29). Esta descoberta suscita perguntar: Será que García procurava, na nova tendência (na não figuração ou arte abstrata), um valor para além da representação, constante e universal nas suas obras, entendido por qualidade da harmonia?

Por sua vez, na mesma época, em Portugal existiu um artista que escreveu as suas reflexões sobre arte, com ideias baseadas

9. Entre os anos 1965 e 1971, segundo Zavaleta (1994), García teve o momento de expressão total na arte abstrata; posteriormente - por desígnio do meio latino-americano - discursaria dentro da neo-figuração. O artista abandona a arte abstrata em 1973, quando apresenta a sua exposição sobre a temática das “cidades espontâneas” ou “tugúrios” no Banco Nacional de Costa Rica.

10. Em castelhano significa pertencente ou relativo aos materiais utilizados na obra de arte; ou que emprega como meio de expressão materiais diferentes aos habituais. Fonte: *Diccionario de la Lengua Española*.

na sua própria experiência enquanto pintor. O artista e arquiteto, **Nadir Afonso** (1920-2013), contruiu uma filosofia estética e teórica fundamentada na qualidade de harmonia, que considera específica da obra de arte. Para Nadir existe uma inerência entre a arte da não-figuração e a qualidade de harmonia no sentido de que “a obra *abstrata* procura essencialmente a qualidade de harmonia” (*O Sentido da Arte e outros textos*, 2020, U Porto Press, p. 173).

Quadros-Ferreira (2020), estudioso da vida e obra de Nadir, argumenta que a narrativa pictórica de Nadir se processou sempre “numa relação por ele assumida entre figuração e abstracção” (parr. 4). A partir desta declaração e estudo realizado nesta investigação sobre a relação entre figuração e não-figuração em Costa Rica, focalizada sobre a obra pictórica de “Felo” García, relaciona-se a análise elucidada de Quadros Ferreira, sobre essa possível relação:

5

Se num primeiro momento a figuração serviu de pretexto para se inventar a abstracção (nos anos 40), num segundo momento a abstracção inventada pelo Espacillimité como que abdicou das referências figurativas (nos anos 50 e 60) e, finalmente, a abstracção que realiza uma viagem inversa, não à pureza das máquinas cinéticas e das composições geométricas, mas sim da recuperação ou reabilitação de universos figurativos (a partir dos anos 70). Por isso, toda a pintura desenvolvida a partir dos anos 70 e 80 tem a pretensão de dar a ver a possibilidade de se fazer coabitar o exercício abstracto com as referências da figuração. Não da figuração inicial relativa a uma matriz de aprendizagem e de teor paisagístico e arquitectónico, mas de uma nova figuração que se instala no interior da própria abstracção, isto é, no interior das próprias cidades nadirianas, como se fosse vital habitar os espaços e as formas geométricas instrutoras de uma matriz de grande invenção em que se associa a construção do lugar como palco com o registo da figura como relação. Deste modo fomentando uma ideia de escala e de narrativa assente num novo paradigma funcional. Por isso, a referência da figuração nunca esteve verdadeiramente ausente, antes culminou uma estratégia de construção da abstracção, e mais tarde de desconstrução dessa mesma abstracção. (parr. 5)

A partir da citação podem-se relacionar os momentos da figuração, da não-figurarão (abstrato) e da neo-figuração ou “nova figuração”, tanto em Portugal como na Costa Rica, a partir da experiência de Nadir Afonso e “Felo” Garcia respetivamente. Analisemos:

_A renúncia das referências à realidade figurativa apresenta-se em Costa Rica em períodos similares aos de Portugal, no caso costarricense assente entre 1958 – 1971, e no caso de portugueses, os anos cinquenta e sessenta;

_Se consideramos a neo-figuração em Costa Rica como um período de recuperação da figuração que inicia em 1971; em Portugal, a “recuperação ou reabilitação de universos figurativos” inicia também nos anos setenta;

_E, finalmente, em Costa Rica, o período da adoção de um estilo que - segundo indicam os historiadores Zavaleta (1994) e Montero (2017) - uniu a figuração com a abstração; período compreendido entre 1971-1978, coincide com a primeira parte do período em Portugal, no qual se pretendeu a coabitação do exercício abstrato com as referências da figuração, isto entre os anos setenta e oitenta;

_Encontram-se, também, semelhanças na figuração inicial ou prévia aos processos de transformação de domínio paisagístico em ambos casos;

_A “nova figuração” em Portugal que “se instala no interior da própria abstração”, por outras palavras, que liga a figuração e abstração é correspondente às referências da neo-figuração em Costa Rica.

Tanto para Nadir Afonso como para “Felo” García, os anos 1946 e 1947 correspondem aos primeiros vértices da procura das diásporas que pudessem dar sentido ao caminho artístico de cada um; esse primeiro vértice veio a ser Paris para Nadir, com um projeto de tese sob a orientação de Le Corbusier, que apresenta em 1948; e Inglaterra para García (embora a bolsa de estudos em arquitetura ficasse suspensa pela Revolução de Costa Rica em 1948, retomando estudos em 1954).

Em 1954, Nadir culmina o seu trabalho de três anos no Brasil com Oscar Niemeyer, trabalho dividido entre a arquitetura e a pintura. Depois da estada no continente sul-americano Nadir regressa a Paris; e viria a dar parte do grupo da *Galeria Denise René*, onde expõe alguns dos seus trabalhos em 1956 e 1957, juntamente com Vasarely, Mortensen, Herbin e Bloc, apresentando uma obra da sua série *Espacillimité* no Salon des Réalités Nouvelles de 1958. (Quadros-Ferreira, 2020, párr. 4). Em 1954 “Felo” García funda em Londres o grupo *New Vision* e regressa a Costa Rica dois anos depois com um horizonte mais amplo baseado na sua experiência com o expressionismo abstrato (Zavaleta, 1994).

O ano de 1958 foi marcante em acontecimentos importantes, quer para Nadir Afonso como para “Felo” García. “Nadir pública em Paris *La Sensibilité Plastique* - ensaio que expressa a génese da sua teoria estética - e onde a geometria é considerada a essência da arte” (Quadros-Ferreira, 2020, párr. 4). García, por seu lado, expõe no Museu Nacional de Costa Rica pinturas não-figurativas, com técnicas do expressionismo-abstrato e informalismo, que irrompiam o contexto cultural conservador costarricense (Echeverría, 1986).

Sobre “Felo” García, é escasso o encontro de fontes primárias de escrita ou verbalizações sobre o processo de trabalho e análise pictórica pelo próprio artista. Nos argumentos sobre o carácter *matérico* exposto pelo artista, Zavaleta (1994) realça a obra intitulada *Galáxia* (1963) onde explica esse carácter. Segundo a historiadora, o tema da galáxia pode explicar a posição conceptual da não-figuração por parte do artista, e, portanto, da sua obra. García, citado por Zavaleta define-a assim: “... **a pintura como forma concreta sem referência a nada**” (p. 68, sublinhado próprio). García, - conclui Zavaleta - “refugiou-se à pintura pela pintura mesma” (Idem). Esta afirmação-posição perante o ato artístico, salienta que quando fala da pintura como “**forma concreta**”, para além da referência do carácter *matérico*, entende-se aqui, e fazendo um paralelismo aos escritos de Nadir, enquanto carácter que proporciona **unidade** de conjunto a uma obra, à “forma unificada”. A “forma concreta” refere-se ao equilíbrio da *composição* da obra enquanto esta atinge -parafraseando a Nadir- a qualidade “imutável, quantitativa, de origem geométrica” denominada por **harmonia**.

Na discussão, por parte de artistas latino-americanos, sobre como manifestar um pensamento e idiosincrasia latino-americana através das artes plásticas, tinha-se como itensão levar arte à **universalidade**. Manuel de la Cruz González, citado por Zavaleta (1994), pensa a universalidade da arte deste modo: “A arte, s é arte, é cósmica, **é eterna, é absoluta** e não tem nenhuma nacionalidade” (Zavaleta, 1994, p. 172, sublinhado próprio). A partir da leitura dos escritos teóricos de Nadir Afonso, pode-se concluir que as noções destacadas por “eterna” e “absoluta” são características de universalidade, qualidade que atinge uma arte de essência matemática; porque para Nadir “**A arte é universal na medida em que expressa leis matemáticas.**” (*O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 99, sublinhado próprio). Quando se pretende uma criação artística, em vez de procurar os caminhos distrativos da figuração dos objetos, deve aprofundar sobre o sentido geométrico que estes possuem; sendo esta que leva à abstração. Nas palavras

de Nadir: “A chamada arte “abstrata” não é mais do que o abandono progressivo das propriedades físicas dos objetos, em uma procura do sentido geométrico **universal**” (*Universo e Pensamento e outros textos*, 2020, p. 225, sublinhado próprio).

Neste abandono progressivo, “o que fez o artista abstrato?” - pergunta Nadir - responde seguido da seguinte forma, revelando a chave da dialética do universal com o específico: a qualidade de **harmonia**:

Ora o que fez o artista abstrato?” “Privilegiou unicamente a qualidade de harmonia. (...). É por isso que nós só vemos formas que sugerem o geometrismo. Mesmo no gestualismo há, principalmente, uma exaltação da qualidade geométrica das formas. Ainda há pintores hoje que procuram a perfeição, que procuram a evocação do real. Mas o pintor de vanguarda privilegia essa qualidade da harmonia. Porquê? Porque sentiu intuitivamente que essa qualidade é que lhe confere especificidade. É aí que reside a qualidade própria do objeto artístico. (Nadir em Quadros-Ferreira, 2000, min: 00 36´ 45”)

O artista recebe e apreende da natureza as “leis de harmonia”, pontualiza Nadir, esta é intrínseca às leis que regem os espaços. Nadir distingue na natureza leis qualitativas-evolutivas e quantitativas, imutáveis; nas evolutivas estão compreendidas as leis de perfeição, de evocação, de originalidade, nas não evolutivas estão compreendidas as “leis de harmonia” (*Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, U Porto Press, 2020). A capacidade que lhe confere a sua constância espacial no tempo é de origem matemática. O atributo quantitativo reconhece-se específico da arte; é de essência matemática (da matemática das formas) (*Universo e Pensamento e outros textos*, U Porto Press, 2020).

A lei de harmonia percebe-se nos escritos teóricos de Nadir como “lei dos espaços geométricos-matemáticos” (*Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, U Porto Press, 2020, p. 116). Esta lei, fundamentada em quantidades matemáticas que só reconhece a **intuição** pré-consciente¹¹ e não o pensamento do ser racional, chama-se por “**morfometria**”. A arte abstrata distingue as “leis espaciais intrínsecas as formas em si” (*O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 93). Tal raciocínio faculta o pensamento, anteriormente referido, de que “a arte abstrata é justamente essa **morfometria intuitiva**” (*Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, U Porto Press, 2020, p. 123, sublinhado próprio). O peso desta investigação reincide sobre este conceito-método, que é estudado na próxima secção deste texto.

11. Nadir defende que “a harmonia só é captável ao nível da percepção pura” (*Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, U Porto Press, 2020, p. 44). Assim, o problema poderia ser enquadrado dentro da fenomenologia da percepção dos objetos. Nadir propõe uma teoria estética fenomenológica que tem à morfometria como centro dos seus estudos.

Morfometria

Morfometria, palavra originária da junção de *morfo* (forma) - e *metria* (medição), é o estudo da capacidade quantitativa das formas geométricas para relacionar espaços proporcionais. O atributo quantitativo reconhece-se específico¹² das formas e também - na sua essência matemática - específico da arte. Por quantitativo compreende-se também o que é “passível de estudo científico¹³” (*Universo e Pensamento e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 224).

Nadir Afonso tem a convicção de que “a essência da obra de arte é de fonte matemática” (*Universo e Pensamento e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 269), uma matemática intuitiva¹⁴ que fundamenta o conceito de morfometria; este constitui no tema central da teoria estética de Nadir. A morfometria é um método (intuitivo¹⁵) de *composição* artística baseado na matemática das formas¹⁶. A metodologia está dirigida a atingir o maior número de relações de proporção com o menor número de formas geométricas. É, precisamente neste facto que reside “a essência da composição artística” insiste Nadir (em *O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 192). Na elaboração efetiva da obra plástica, o artista (quem trabalha as formas em arte) pode atingir - com precisão rigorosa - uma máxima equilibrada de relações de unidade proporcional¹⁷ que revela uma qualidade “imutável, quantitativa, de origem geométrica” denominada por **harmonia**, considerada “lei matemática¹⁸ dos espaços” (*Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, U Porto Press, 2020, p. 87e p. 90).

A figura nº1, exemplifica este método de *composição* artística. Mostra-se uma composição formada por dois triângulos retângulos situados no interior de uma superfície quadrada (fig. 1.1); este conjunto compositivo visa um máximo de relações com um mínimo de formas, nomeadamente, três formas concretas (um quadrado e dois triângulos retângulos) para sete espaços proporcionais. No entanto, para reforçar a composição acrescenta-se um outro triângulo (fig. 1.2), cuja inclusão surge “instada” pelas tensões criadas a partir das relações geométricas já existentes. Com um total de quatro formas efetivas para dez espaços proporcionais, o conjunto percebe-se mais harmonioso. Os traçados reguladores (fig. 1.3) tornam mais explícitas as dimensões da unidade que rege o conjunto. A existência real das formas está condicionada as leis geométricas. No ato de criação artística, prevê-se as formas e aparição da unidade que as condiciona (*O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020).

12. Por específico, Nadir refere-se a que só a morfometria “visa as leis imutáveis das formas matemáticas e na sua ascense, só o verdadeiro artista atinge esse absoluto sensível” (*Universo e Pensamento e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 225-226). 10

13. “Toda a ciência procura relevar os fatores quantitativos do seu objeto. (...). Por outras palavras: só existe ciência lá, onde perduram determinantes mensuráveis e transmissíveis” (*Universo e Pensamento e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 224).

14. “É a intuição pré-consciente (e não o pensamento do ser racional) que aprende as quantidades matemáticas” (*Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, U Porto Press, 2020, p. 114).

15. Nadir afirma que “o ato artístico é executado quase exclusivamente através de intuições” (*O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 128).

16. Uma matemática de meio geométrico, não aritmético.

17. Segundo Nadir, da unidade de formas, superfícies ou volumes resulta essencialmente a **proporção** (*O Sentido da Arte e outros textos*, 2020, U Porto Press).

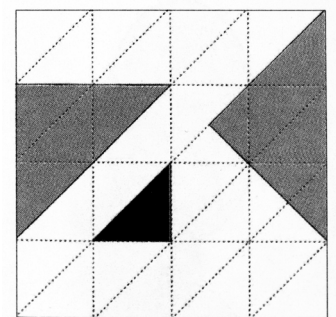
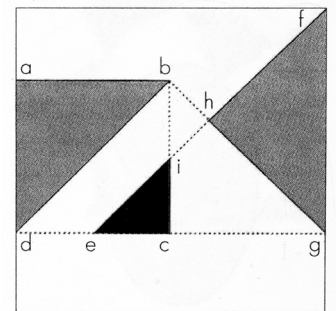
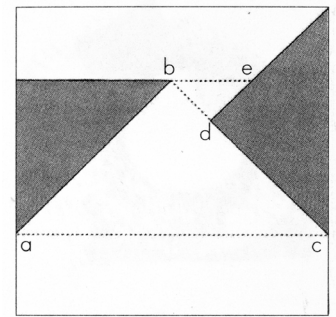
18. Esta “matemática perpassa, intuitiva, conduzida por uma percepção sensível...” (*Universo e Pensamento e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 222).

Neste método de *composição* artística, cada obra original possui a suas leis de conjunto específicas de origem matemático-geométrico. Como no caso do exemplo anterior (fig. 1), a elaboração efetiva da obra começa quando umas formas apelam a outras formas pelas suas leis geométricas. É graças a esta facultade da apreensão das leis, que - quem compõe - acerta a forma que, percebida que falta, posiciona-se como a única capaz de satisfazer o rigor matemático da *composição*, assim, “qualquer conjunto é suscetível de se estabelecer e de se afirmar como obra de arte desde que se alcance o encadeamento das suas relações” (*O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 235).

Na morfometria, as formas (e as cores que acusam mais ou menos uma forma¹⁹) são vistas, metodologicamente, como instrumentos para produzir relações de ordem ou unidade geométrica; estas relações são regidas pelas **leis matemáticas das formas** (leis geométricas universais). Estas leis, são aquelas que estruturam as formas (as estabelecem). A lei matemática de um círculo, por exemplo, é a equidistância de pontos ao redor de um centro; não é preciso estarem todos os pontos para perceber a sua lei, bastam umas referências (fig. 2). Assim, a ideia de forma associa-se com a ideia de estrutura como princípio formativo abstrato; num encadeamento das relações geométricas, fala-se de **estruturção das formas, estruturção dos espaços** proporcionais às formas e, finalmente, de “**estruturção da obra**” (*O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 83, sublinhado próprio).

Na figura nº 2, um conjunto de retângulos negros põem em manifesto as leis dos círculos; estas leis apresentam o *fundo* brando organizado em espaços circulares. Assim, o conjunto é regido por leis de unidades variadas. A partir deste exemplo, Nadir reflexiona sobre a tensão entre o *ver* e o *perceber*, que considera aqui muito acentuada: “pode dizer-se que as formas circulares são corretas para a percepção sem o serem para a razão” (*O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 224).

As formas geométricas representam para o artista uma fonte de espaços geométricos capazes de provocar **harmonia** e, por sua vez, emoção espiritual no espectador sensível. Uma forma geométrica é constituída por toda uma extensão que se desenvolve em espaços proporcionais geometricamente estruturados. Quando falamos de geometria – parafraseando Nadir: “referimo-nos a esta estruturção, esta divisão pura e simples do espaço segundo leis matemáticas” (*O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 80). No exemplo da figura nº 3.1, compara-se uma leitura habitual das formas



11

Figura 1 (1.1, 1.2 e 1.3). Nota: Fonte: *O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 229.

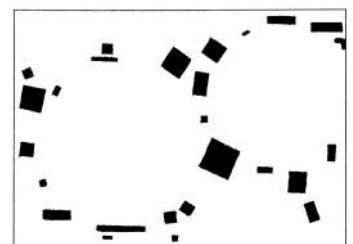


Figura 2. Nota: Fonte: *O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 223.

19. Leia-se: que permitem segundo os componentes da composição “uma interação mais ou menos intensa entre a forma e o fundo” (*O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 206).

(simples visão destas) e uma percepção mais subtil do conjunto das suas leis (visão do artista). Observa-se as na figura 3.2, relações de proporção entre formas, submetidas estas as mesmas leis que as estruturam.

Para Nadir, não só formas básicas regulares são capazes de transmitir emoções estéticas consensuais, também o são as formas irregulares, dispostas a possibilitar o estabelecimento do equilíbrio e atinge-o da exatidão matemática. Nesta lógica considera o seguinte:

...os espaços dispostos e organizados com o fim de obter uma composição harmoniosa, não são necessariamente os elementos racionalizados e anteriormente construídos pelos sistemas de ciências geométricas. Podemos falar de uma lei de unidade constituída por elementos *informais*, na medida em que estes elementos são necessariamente sub-sumidos a leis geométricas que se conjugam no seu conjunto. (*O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 227)

A estruturação das formas (as leis que as definem) gerem a organização do conjunto por correspondências; as formas (e das cores enquanto espaços geométricos) relacionam-se a partir das suas leis matemáticas. Esta relação é trabalhada a partir de mecanismos de *composição*²⁰ artística²¹, que são compreendidas como leis. Dentro destes mecanismos destaca-se a *lei de integração e desintegração* dos espaços que definem as formas geométricas, assim chamada: **“lei das compensações”** (*Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, U Porto Press, 2020, p. 44). Mediante conjugação matemática, esta lei procura equilibrar e estabelecer correlações entre as formas geométricas. A lei de *integração e desintegração* compreende-se complementar às leis que regem as formas elementares²² do espaço (círculo, quadrado, triângulo equilátero), todas estas sempre “exatas, imutáveis, constantes...” (*Reflexões Estéticas*, U Porto Press, 2020, p. 258), podendo alterá-las.

Na lógica da *lei das compensações*, a figura nº 4 mostra que para atingir uma unidade de conjunto em que todas as formas constituintes sejam unidades elementares, a unidade das partes deve ser sacrificada em proveito da unidade de conjunto. Neste caso específico, pretende-se uma unidade de conjunto onde quadrado A e triângulo B ficassem inscritos num duplo-quadrado. Para tentar consegui-lo, as formas foram alteradas na sua unidade própria: a forma A não é um quadrado, a forma B não é um triângulo equilátero, tal como o retângulo que os circunscribe não é um duplo quadrado

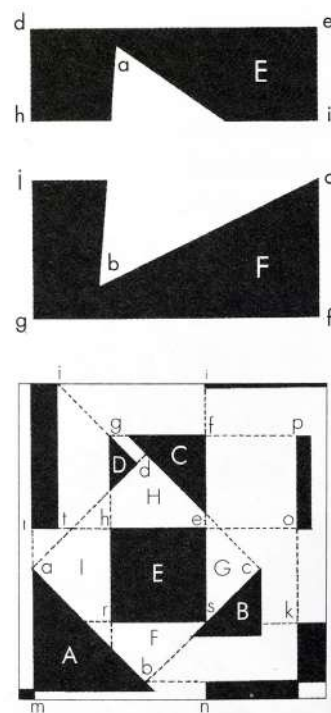


Figura 3 (3.1 e 3.2).

_Figura 3.1. Nesta figura comprara-se uma leitura habitual das formas (simples visão destas) e uma percepção mais subtil do conjunto das suas leis (visão do artista). Comumente são consideradas formas as contidas por limites ininterrompidos (E e F), que definem objetos físicos, o que não estiver limitado, considera-se espaço nulo. O artista (quem trabalha as formas), lê nelas um conjunto de espaços geométricos justapostos, interpenetrados, prontos a estabelecer relações de proporção entre formas, submetidas estas as mesmas leis que as estruturam. Assim, como menciona Nadir, “para além das relações entre as figuras concretas E e F, o artista considera a lei do quadrado d e f g, do triângulo equilátero abc, do triângulo retângulo c f g, as leis dos retângulos d e c j, h i f g e h i c j, etc...., o que significa que as formas E e F oferecem uma estrutura de conjunto suscetível de leituras cruzadas.” (*O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 223).

_Figura 3.2. Neste outro exemplo, de leitura de formas, distinguem-se em negro quatro triângulos A, B, C, D, o quadrado E, e retângulos; estes determinam, para além das suas leis, as leis do quadrado a b c d, e do quadrado e f g h; são estes reesponsáveis também de delimitar os triângulos F, G, H, I, e outros quadrados que o leitor pode identificar seguindo os traçados

(fig. 4.3). Contudo, a figura final parece mais harmoniosa, indica Nadir: “A harmonia só é captável pela percepção pura.” (*O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 228).

No conjunto da composição de seis círculos da figura nº 5, entreve-se uma unidade que é *quase* um grande círculo, mas falta uma parte da superfície para o ser. Esta falta, resolve-se através de uma compensação de superfície ou mais exatamente por uma *equivalência de forma* à imagem equilibrada de um grande círculo. Incorpora-se à composição um triângulo (F) que contribui para a definição da lei do círculo que domina em aparência o conjunto.

Nadir admite que há um princípio difícil de reconhecer, ou seja: “existe no artista uma hipersensibilidade que elabora geometrias matemáticas imponderáveis. Ele sente e não compreende” (*Universo e Pensamento e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 270). O princípio expõe que:

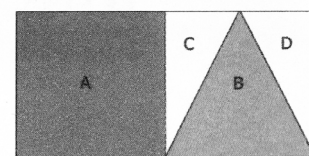
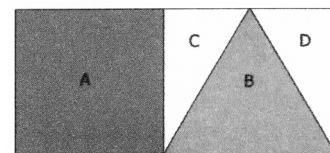
– “Na arte, quem não vê a geometria tem dificuldade em concordar que ela esta lá” (*Universo e Pensamento e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 272);

– “Vemos as formas, mas não vemos as suas leis: sentimos as suas leis” (*Universo e Pensamento e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 274). Como consequência das ações de integração e desintegração, as formas por vezes não se apresentam explícitas, mas implícitas na sua estrutura; ou melhor, o que se apresenta destas não é a sua presença explanada, mas a sua lei (matemática) tácita (fig. 6 e 7).

Na morfometria, as formas são deformadas para equilibrar – estrategicamente - os espaços de proporção da obra plástica. Na seguinte citação, Nadir encoraja a perceber como atua a *lei de integração e desintegração* das formas geométricas:

Sempre que o artista, pressentindo essa essência de proporção abrangente, extensiva ao conjunto da obra, procura levar a morfometria a todos os pontos da composição, aí ele sente-se impelido a conciliar e a submeter as figuras e os espaços intermediários a uma unidade harmoniosa, total, ao ponto de, por vezes, nos dar a impressão de mutilar as formas (que isoladas são elementos geométricos puros ou objetos reguladores) e de destruir a sua harmonia... quando na realidade, apenas esta destruindo (como da arte contemporânea figurativa) a perfeição das figuras, qualidade esta não específica da arte. (*Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, U Porto Press, 2020, p. 112)

reguladores. Deste modo, -como indica Nadir- “o conjunto (e não apenas as formas negras) pode ser apreendido segundo unidades quadradas e triângulos retângulos.” (*O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 223). Nota: Fonte: *O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 194.



13

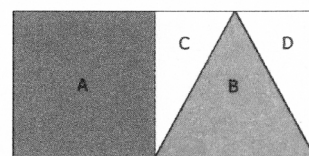


Figura 4 (4.1, 4.2, 4.3). Nota: Fonte: *O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 228.

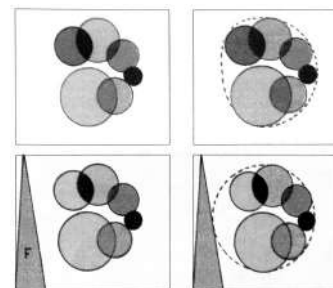


Figura 5 (5.1, 5.2, 5.3 e 5.4). Nota: Fonte: *O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 231.

20. O significado que se dá em arte ao “vocábulo *composição* não é aquela disposição física de objetos e símbolos, mas esta sua disposição morfométrica” (*Reflexões estéticas*, U Porto Press, 2020, p. 44).

21. “Mecanismo de composição artística pré-consciente” (*Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, U Porto Press, 2020, p. 120).

22. As formas elementares complementam-se com as formas surgidas das suas relações, que são desenvolvidas pelo artista a partir das leis (matemáticas) destas (as formas primordiais).

Um parêntesis a propósito da **harmonia** e da **perfeição**. Harmonia - de fonte geométrica - ocupa os estudos estéticos de Nadir. Esta - defende Nadir- é de essência não evolutiva e constante, por tanto, objetiva; julgada por subjetiva pela dificuldade aparente em vê-la. Em contraposição a perfeição, pela sua essência evolutiva (a qualidade de perfeição de um objeto está determinada pelo grau em que responde funcionalmente à necessidade do sujeito), é passível de subjetividade, pela sua facilidade em vê-la, julga-se objetiva. A qualidade da perfeição, é não específica da arte; atribui-se à arquitetura. A qualidade de harmonia é específica da arte. Para Nadir a arquitetura está regida por leis funcionais, chamadas “leis de perfeição” (*Reflexões Estéticas*, U Porto Press, 2020, p. 202) que diferenciam o seu método de criação respeito ao artístico. Segundo Nadir, as “leis de perfeição”, fazem da arquitetura “uma plástica científica²³, uma técnica” (*O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 122).

As operações morfométricas são vistas como diligências criadoras exatas e transmissíveis, que exigem uma prática persistente por parte do artista. Na **arte de trabalhar as formas** - e ser trabalhado por elas²⁴ (alcançando uma hipersensibilidade²⁵ á percepção das suas leis) - pretende-se distinguir “qual é a operação geométrica suscetível de estabelecer a harmonia das formas na sua **exatidão matemática**” (*Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, U Porto Press, 2020, pp.117-118).

Na citação²⁶ anterior apresenta-se o problema artístico respeitante à morfometria: o estabelecimento da **harmonia**, pelo equilíbrio das formas, no seu relacionamento espacial-geométrico. A arte radica no alcance dessa qualidade pelo relacionamento dos espaços de proporção gerados e pertencentes às formas geométricas. Para Nadir, a qualidade da harmonia é desígnio da obra, essência da **composição** artística, e sentido de toda obra de Arte (*O Sentido da Arte*, U Porto Press, 2020).

Na morfometria, a unidade das partes de uma **composição** é absorvida em proveito da unidade total e a unidade do conjunto revela-se o equilíbrio da **composição**. Em termos metodológicos, a leis matemáticas das formas²⁷ (em jogo), transpõem-se ao conjunto da **composição** em si, para determinar a sua **lei de composição**. A cita seguinte, o explica:

...cada forma constituinte é alterada por dosagens próprias, correspondentes e proporcionais às dosagens sofridas pela alteração das outras formas, e a composição, no seu

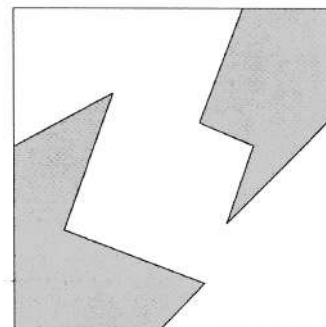


Figura 6. O quadrado não está explícito (não se vê), mas, está implicitamente presente (percebe-se) na sua definição espacial. Nota: Fonte: *O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 194.

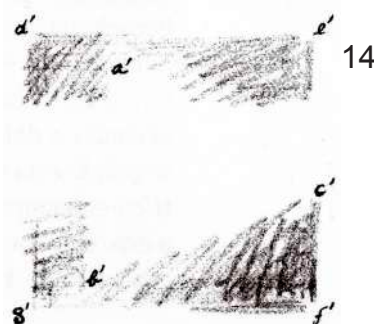


Figura 7. Neste exemplo, a lei do quadrado é perceptível; mas com alguma dificuldade percebe-se o triângulo. Nadir explica que a dificuldade em captar não implica que a lei seja menos rigorosa, porque “para se chegar a estabelecer a lei nos indícios tem de se conjugar de uma forma que se considera necessariamente matemática.” (*O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 226). Essa conjugação matemática tem nome de lei das compensações. Nota: Fonte: *O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 226.

23. Arquitetura enquanto “ciência social” (*O Sentido da Arte*, U Porto Press, 2020, p.116). Atributo em resposta às necessidades naturais e sociais do homem à qual arquitetura se destina.

24. Nesta frase, parafraseada de Nadir, ele reconhece a referência a Hegel com uma enunciação de significado similar: “Trabalhando a natureza, o homem é trabalhado por ela” (*Universo e Pensamento e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 268). Trata-se de sentir na natureza, as múltiplas operações que a matemática comporta.

conjunto, possui assim uma lei matemática que é resultante de todos esses *elementos compensadores* postos em jogo. Convém recordar que a cor possui, também, o seu papel *compensador*. (*O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 228)²⁸

Neste jogo compositivo de compensações numa obra de arte, Nadir sugere, relativamente ao papel da forma na consecução (estabelecimento) da harmonia, que “nenhuma forma está presente para assumir apenas a sua própria harmonia; por intermédio de tais relações, toda a forma é chamada a restabelecer o equilíbrio entre as restantes formas na sua unidade total” (*Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, U Porto Press, 2020, p. 119). A harmonia alcança-se quando as leis matemáticas das formas constituintes da *composição* encontram o **equilíbrio** com as outras formas que – incorporadas - a orquestram. Na orquestração/exatidão, encontra-se presente a sua a lei. Pela metáfora da elaboração de um “*puzzle*” Nadir explica o processo artístico-metodológico:

No ato de criação o artista realiza, por assim dizer, uma espécie de “*puzzle*”, onde cada forma acrescentada é solicitada por relações cada vez mais atenta e precisa, ao ponto de já não existir nenhuma outra possibilidade de escolha: uma forma única impõe-se como chave de *composição*. (...). Logo que na elaboração da obra se atinge um momento em que as formas dispostas no interior do conjunto se encontram ligadas com rigor matemático, é evidente que elas se tornam rebeldes a qualquer novo compromisso. A obra de arte fecha-se e torna-se um bloco imutável. (*O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, pp. 81-82)

A morfometria “- de natureza multiforme – inclui, ao mínimo pormenor, todo o campo da *composição*” (*Reflexões Estéticas*, U Porto Press, 2020, p. 35 e 61). A prática de morfometria é um exercício de intuição tateante por parte do artista comprometido, em procurar - como indica Nadir - “essas proporções que concirnam as próprias formas representativas dos objetos” que lhe deram origem (*Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, U Porto Press, 2020, p. 121). (ver apartado seguinte intitulado “Da representação dos objetos à forma geometrizada”).

Em retrospectiva, o método tem um começo, um desenvolvimento e uma culminância consistente na unidade do conjunto (fig. 9). Em palavras de Nadir:

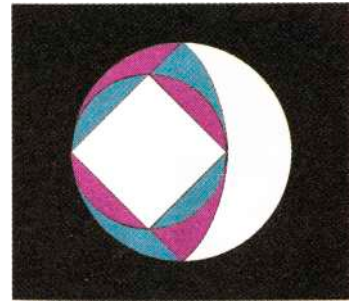


Figura 8. Exemplo de uma composição considerada harmoniosa por Nadir. Tal atributo verifica-se no conjunto circular integrado por uma serie de igualdades: “as duas formas brancas (quadrado e lua) possuem a mesma área, o círculo circunscrito no quadrado é igual à metade do conjunto circular e todos os elementos coloridos (azuis e vermelhos) são equivalentes” (*O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 209). Nota: Fonte: *O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 209.

15

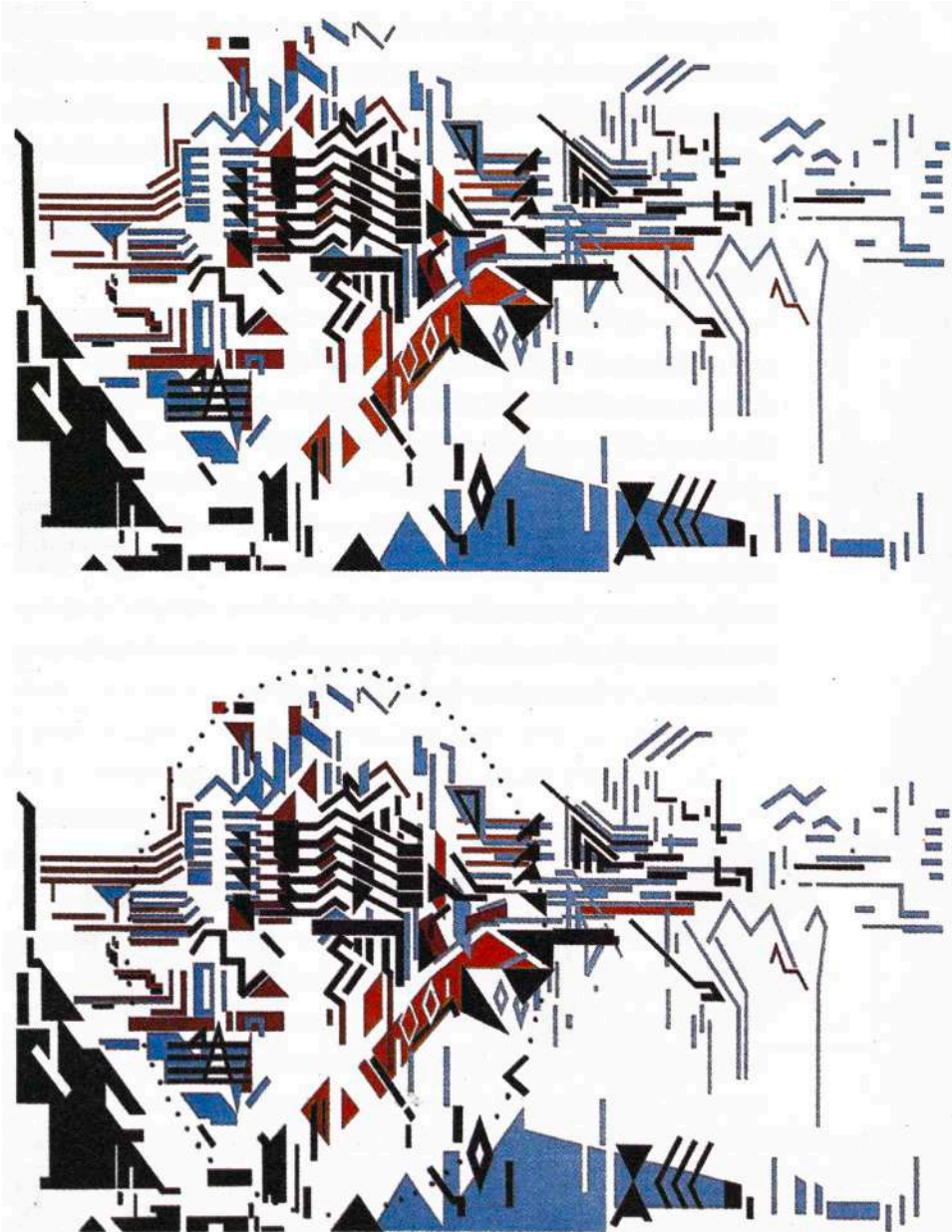
25. Segundo Nadir “A hipersensibilidade sente a energia da exatidão” (*Reflexões Estéticas*, U Porto Press, 2020, p. 285) matemática, qualidade que se atinge pela manipulação das formas.

26. Numa leitura por partes à mesma citação, encontra-se que: _Apresenta-se o problema: “estabelecer a harmonia das formas”; _Apresenta-se a natureza do problema: “matemática das formas”; _Apresenta-se o método: “operação geométrica”. Assim, o problema, de estabelecimento da harmonia das formas, cuja natureza é de origem matemática, resolve-se por meio da geometria.

27. As leis matemáticas geram os objetos geometricos regulares– círculo, quadrado, triangulo equilátero- e os irregulares.

28. Parágrafo também incluído em *Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, U Porto Press, 2020, p. 44.

Parte-se do arbitrário, do contingente, do circunstancial, da escolha eventual, do objeto amado, da forma perfeita, evocadora, original, da lei pré-concebida, do imaginário logo *repelido*, *submerso* nos imperativos da composição, para chegar – à medida que a sensibilidade plástica se aguça e que as relações de forma se desencadeiam – a exigência do espaço preciso, à exatidão do concreto, à lei geométrica natural que existe em si, independentemente e exterior a nós. (*O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 238)



Nadir conclui o seu escrito sobre o *Sentido da Arte* que a ambição da estética²⁹ enquanto teoria das artes plásticas é constituir-se como uma fenomenologia da geometria preceptiva.

As figuras nº 10.1 e 10.2 mostram uma equidistância matemática de pontos a partir de um centro. A primeira mostra um número

Figura 9. Nesta figura percebe-se a unidade de uma forma a partir de outras formas. No quadro intitulado Cabo Ruivo observa-se uma grande elipse produzida por equivalência de formas, todas estas em polígonos. Para enfatizá-la, um traçado regulador – uma linha pontuada que a denuncia. Nota: Fonte: *O Sentido da Arte e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 232.

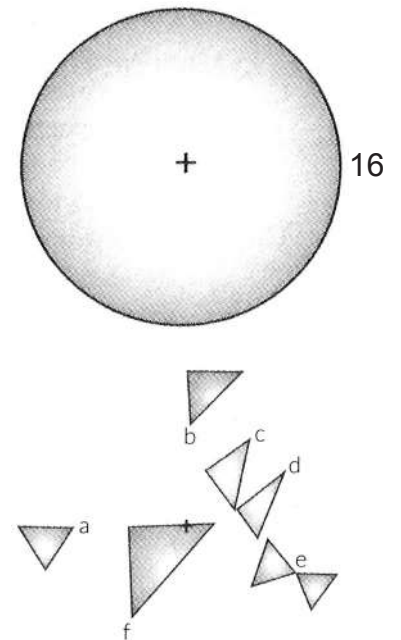


Figura 10 (10.1 e 10.2). Nota: Fonte: *Reflexões Estéticas*, U Porto Press, 2020, p. 278.

29. Na expressão recorre ao sentido original de estética, teoria general da percepção.

30. A terminologia estética surgiu apenas no século XVIII por iniciativa de Baumgarten (1714-1762) e possuía um significado ligado à teoria da sensibilidade, de acordo com a etimologia da palavra grega *aisthesis*” (*Reflexões Estéticas*, U Porto Press, 2020, p. 18, nota 6).

31. Constituem condições reais de existência: o ato atuante sujeito (as necessidades) e o ato atuante do objeto (as funções). “O diálogo não se estabelece entre sujeito e objeto, mas entre as suas ações” (*Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, U Porto Press, 2020, p. 30).

incomensurável de pontos periféricos equidistantes do centro (paradigma de um círculo); a segunda, apenas doze pontos periféricos equidistantes do centro. Com exemplos como este, Nadir teoriza uma fenomenologia fundamentada na premissa de que: “A sensibilidade sente para além das formas que o raciocínio visa” (*Reflexões Estéticas*, U Porto Press, 2020, p. 277).

Da representação dos objetos à forma geometrizada

Nadir Afonso constrói uma filosofia estética³⁰ através da morfometria. Na construção dessa filosofia, restabeleceu a relação entre sensação e raciocínio, isto através da prática da sua arte e posterior teorização da sua estética, exemplifica a superação do confronto mental entre sentimento e entendimento.

Numa observação às leis imanentes dos objetos, Nadir distingue um fenómeno *entre* sujeito-objeto, que existe para além da realidade destes: um “terceiro real”, que nomeia “**condições de existência significantes**”³¹ presentes “sob a forma de relações – de proporções matemáticas, geométricas” (*Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, U Porto Press, 2020, p. 105). Nas palavras de Nadir:

Para quem cria, ou pelo menos tenta criar, a obra de arte e lida, por conseguinte, para além da dualidade sujeito-objeto, com as incomensuráveis leis que a regem, torna-se evidente a existência dessa terceira via que damos o nome de condições reais de existência. (*Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, U Porto Press, 2020, p. 106)

O “terceiro real” constitui “uma **realidade geométrica**, imanente às leis dos espaços em si” (*Universo e Pensamento e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 50), que coexiste com uma **realidade física** do objeto ou símbolo imanente à sua entidade própria. Segundo Nadir, os fenómenos artísticos entendem-se sob forma de coexistência entre ambas realidades.

Em termos de espaço geométrico morfometria entende-se como:

_ “uma matemática (intuitiva) de relações subtis entre espaços” (*Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, U Porto Press, 2020, p. 99, entre parêntesis próprio).

_ “lei absoluta dos espaços imutáveis” (Idem); que tem a atribuição de relacionar as formas dos objetos através de geometria.

O carácter “imutável” anteriormente citado, refere-se às propriedades exatas e constantes, próprias dos objetos geométricos; este impulso - segundo Nadir - “reflete-se no sujeito mediante uma imensa emoção de harmonia” (*Universo e Pensamento e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 269).

Nadir acrescenta que nada melhor para iluminar os caminhos teóricos da filosofia do que os trabalhos práticos sobre arte; dos quais surgem essa inquietação teórico-estética e, paralelamente, a necessidade de *compor* segundo as leis da proporcionalidade matemática, a relação entre espaços e os seus espaços intermediários (*Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, U Porto Press, 2020, p. 106).

Neste ponto de estudo, pode falar-se de **harmonia morfométrica** para referir à harmonia das formas geometrizadas que possibilitaram a arte de abstração geométrica. Para Nadir, a morfometria das formas portadoras de leis constantes como as da natureza, é percebida por uma intuição pré-perceptiva. Assim, a chamada arte “abstrata” “não é mais do que o abandono progressivo das propriedades físicas dos objetos, numa procura do sentido geométrico, universal” (*Universo e Pensamento e outros textos*, U Porto Press, 2020, p. 225); nesta procura “o artista liberta-se progressivamente do impacto de uma natureza física na sua particularidade, e resente mais profundamente a presença de uma natureza geométrica na sua universalidade” (*Reflexões Estéticas*, U Porto Press, 2020, p. 87). Por isso conclui Nadir: “A obra *abstrata* procura essencialmente a qualidade de harmonia” (*O Sentido da Arte e outros textos*, 2020, U Porto Press, p. 173).

No processo de libertação, “a representação dos objetos cede gradualmente o lugar à forma geometrizada” (*O Sentido da Arte e outros textos*, 2020, U Porto Press, p. 73). A arte abstrata é “morfometria intuitiva”, sugere Nadir (em *Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, U Porto Press, 2020, p. 123). Na necessidade sistemática de *criar* segundo as leis da proporcionalidade matemática a realidade física do objeto dá lugar à realidade matemática.

Contudo, Nadir contesta que: “não existe nem um só estudo sobre os atributos quantitativos da arte” (*Universo e Pensamento e outros textos*, 2020, U Porto Press, p. 268). Deste modo, a geometria da obra de arte “espera a sua sistematização e a idealidade normativa do seu sentido” (*O Sentido da Arte e outros textos*, 2020, U Porto Press, p. 191).

Análise da obra de arte abstrata de Rafael “Felo” García

A problemática face à *composição* das obras de arte abstrata de “Felo” García consiste em revelar qual a operação geométrica que estabelece a harmonia das formas na sua exatidão matemática? Qual é a lógica interna compositiva da sua obra?

Quais são as relações de proporção?

Para a analisar as obras de Felo, estuda-se a **estrutura** das formas reveladas, as suas **correspondências** e **relações** geométricas. A análise é feita por categorias em diferentes níveis de constitutivos: estrutura das formas, estrutura dos espaços e estrutura de conjunto.

Neste estudo, começa-se do princípio teórico que a análise e *composição* constituem dois procedimentos análogos no processo de realização artística. Assim, pode-se acrescentar as ações de compor e analisar à frase, por Nadir pronunciada, “*trabalhando as formas a percepção é trabalhada por elas*”³² (*Reflexões Estéticas*, U Porto Press, 2020, p. 63), relativa à “intuição artística”, para ficar da seguinte forma: “Quem compõe baseado na matemática intuitiva, trabalha as formas”, e “quem as analisa, a sua compreensão é trabalhada por elas”.

A noção de *composição* é entendida aqui como uma disposição (relacional) de formas geométricas com um sentido de ordem equilibrado que governa o todo. Em termos gerais, uma *composição* tem como propósito principal estabelecer uma ideia de ordem ou unidade, e isto corresponde aos âmbitos da forma. Uma *composição* artística estabelece relações de ordem morfométrica.³³

A *composição morfométrica* é vista como uma teoria e uma prática de criação artística. Nesta, as formas e as cores, dotadas em princípio de certa autonomia ficam sujeitas a princípios (leis) de integração (e desintegração) dos espaços geométricos.

Como foi referido, o conceito de forma associa-se ao de estrutura pelas leis que as definem espacialmente. Por estrutura compreende-se aqui a uma disposição relacional que sujeita as formas à unidade. Esta é assumida como matéria analítica. A *composição* é vista como uma prática que se ocupa dos mecanismos de criação artística para obter soluções harmoniosas a partir de problemas formais.

A noção de *composição morfométrica* tem um substrato analítico que pode esclarecer-se a partir das leis de matemática geométrica e o estudo das operações formais que foram tratadas e/ou resolvidas

32. Semelhante a frase por Nadir também pronunciada: “O artista não realiza nenhum trabalho enquanto o trabalho não realiza o artista” (*Reflexões Estéticas*, U Porto Press, 2020, p. 208).

33. Morfometria enquanto “estratégia que procura estabelecer a unidade entre as formas – objetos e geometrias” (*Reflexões Estéticas*, U Porto Press, 2020, p. 34).

nas obras. Esta condição analítica, da composição morfométrica, permite sugerir teoricamente que ao seu estudo é possível inverter a sequência da análise. Este aparente paradoxo (que assume que o resultado de uma análise de uma obra está na sua resposta) clarificar-se com a elucidação de que a análise é análoga à composição. Este inicia uma progressão criativa de acesso analítico à obra.

Na análise, não se trata de revelar os eixos de construção sobre a imagem, ou abordar a obra através de traços reguladores, mas pretendeu-se encontrar formas que definem os espaços de relação geométrica entre si. Parte-se de uma forma regular (perfeita) como elemento geométrico chave, definido este pelos indícios (formas e cores) que se encontram em cada *composição*. Tem-se pretendido ainda revelar e reconhecer as operações formais e tornar explícito o implícito.

Observar a obra de “Felo” García com o filtro da morfometria - é possível analisar a informação pictórica pela instituição de linhas reguladoras, pela procura do equilíbrio morfométrico, ou pela identificação dos limites dos espaços geométricos, entre outras possibilidades e circunstâncias. Tem-se pretendido compreender os atributos quantitativos e a relação de proporções matemáticas das obras escolhidas. Estes atributos são sentidos tentado levá-los à consciência reflexiva.

Não figuração na obra pictórica de Rafael “Felo” García

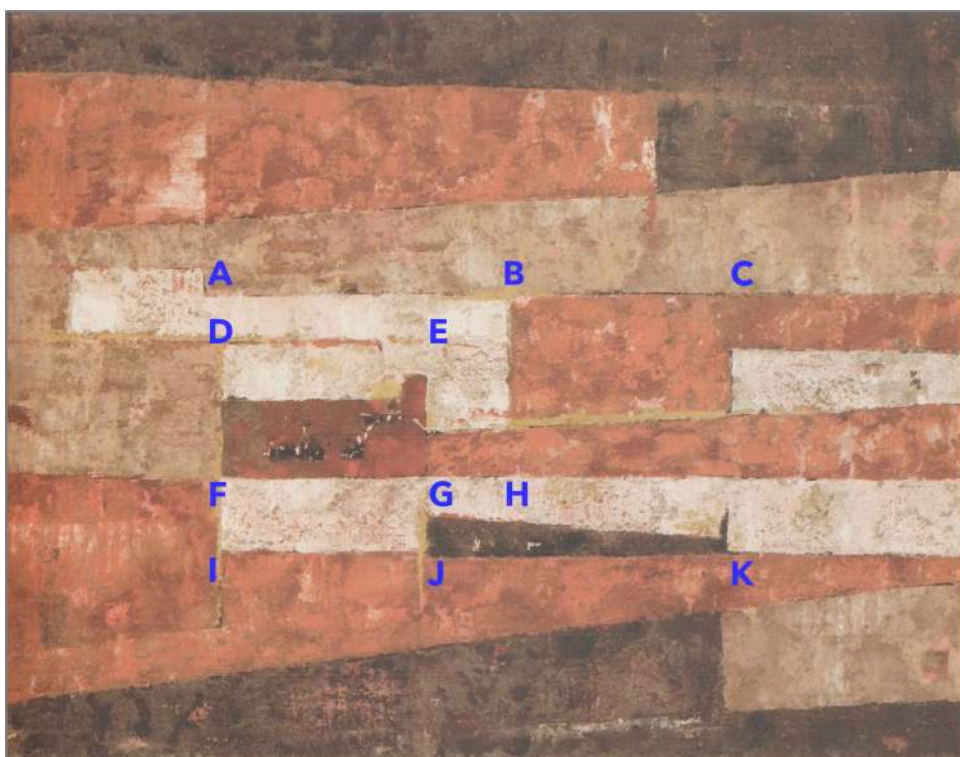
Análise à luz da morfometria

Composición (1957)

Análise à luz da morfometria



Na pintura intitulada *Composición* (1957) (fig. 11a), observa-se a definição clara de uma serie de formas retangulares justapostas. Distingue-se o retângulo de proporção áurea A, B, F, H; e o quadrado D, E, I, J; justapostos estes num retângulo com proporção de dois quadrados A, C, I, K. Na sobreposição do quadrado com o retângulo áureo (Φ , subdivido internamente em quadrados proporcionais), consegue-se visualizar uma serie de espaços proporcionais de relação entre as formas (figs. 11b, 11c). Note-se que o quadrado D, E, I, J, guarda uma relação matemática de raiz de dois ($\sqrt{2}$) com respeito ao quadrado maior do retângulo áureo.



A partir da linha horizontal no quadro que marcam as letras A, B, C, até o limite inferior do quadro, define-se um retângulo³⁴ (com proporção) de dois quadrados; cuja relação de proporção com respeito ao retângulo de dois quadrados A, C, I, K é de 1,80. De modo semelhante, a partir da linha horizontal no quadro que marcam as letras F, G, H, até o limite superior do quadro, define-se um retângulo (de proporção) de dois quadrados igual ao anterior. Na sobreposição dos retângulos (com proporção de dois quadrados), esta definida a altura do retângulo áureo central, considerado chave da composição.

Figura 11a (página anterior).
Composición. 1957. Técnica mista.
57 x 74cm. Nota: Fonte: Alvarado-Venegas, 2005, p. 49.

Figura 11b. *Análise de Composición (1957)*. Nota: Elaboração própria a partir de figura fonte (Alvarado-Venegas, 2005, p. 49).

1. O retângulo consiste em dois quadrados unidos por um lado.

Também, a partir da linha horizontal que marcam as letras A, B, C, e em sobreposição ao retângulo antes referido (com proporção de dois quadrados sobre a parte superior do quadro), localizam-se dois quadrados, o direito define um espaço de proporção áurea que o separa do quadrado esquerdo, este define um retângulo $\sqrt{2}$, que marca o limite dos espaços retangulares em cor branca (fig.11d). Verifica-se que as linhas verticais da composição seguem os limites destes quadrados e retângulos. Para as formas citadas identificam-se um número análogo de espaços de proporção.

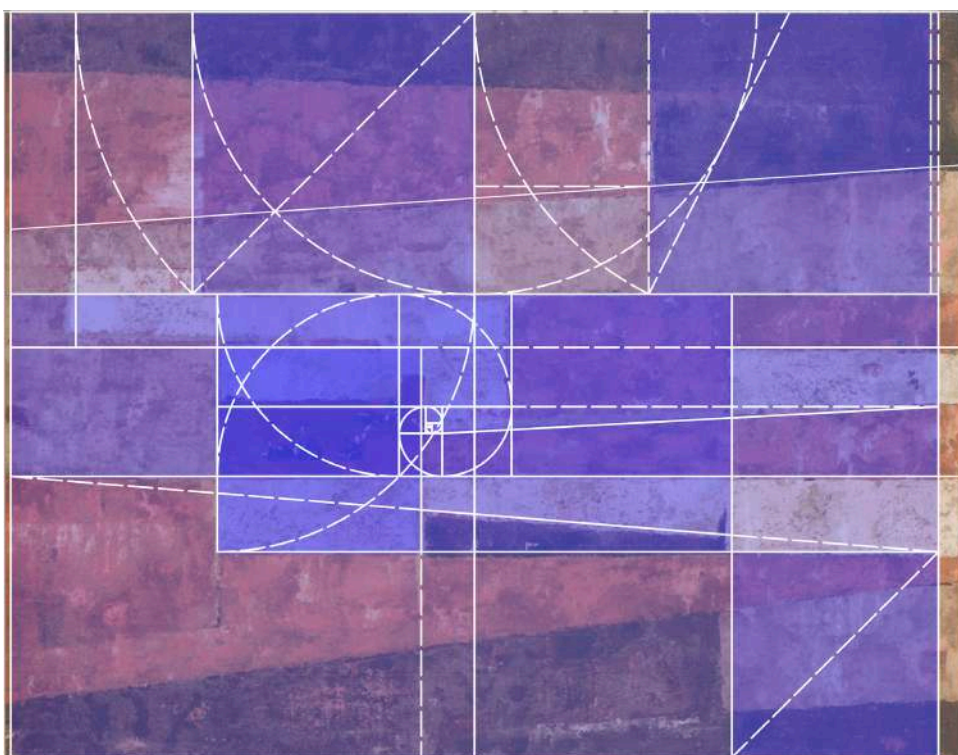
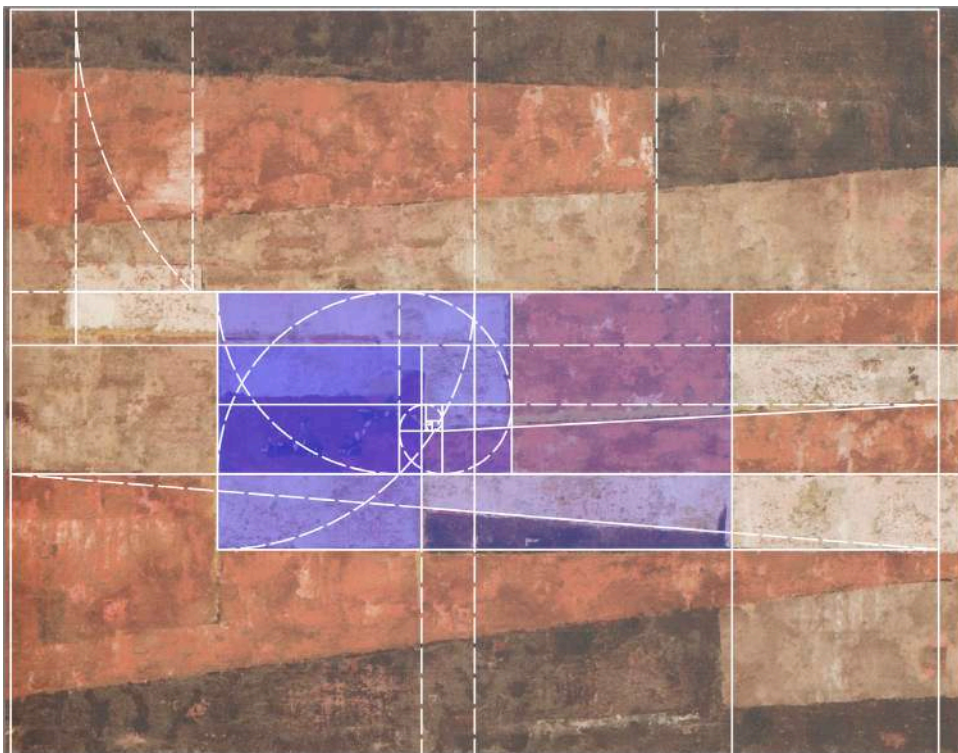
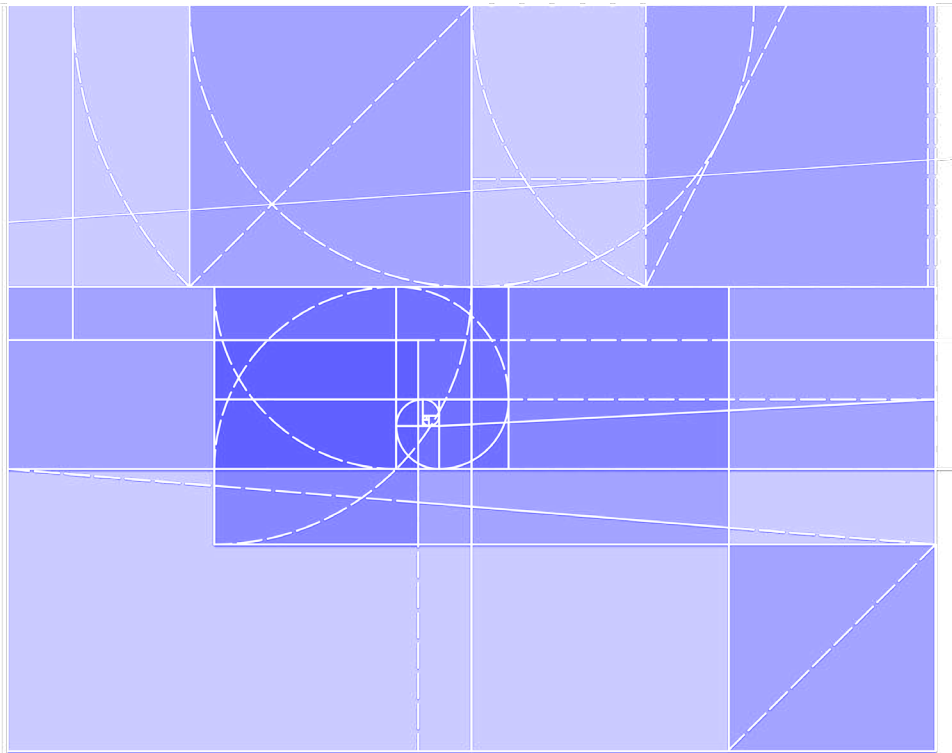


Figura 11c. *Análise de Composición (1957)*. Nota: Elaboração própria a partir de figura fonte (Alvarado-Venegas, 2005, p. 49).

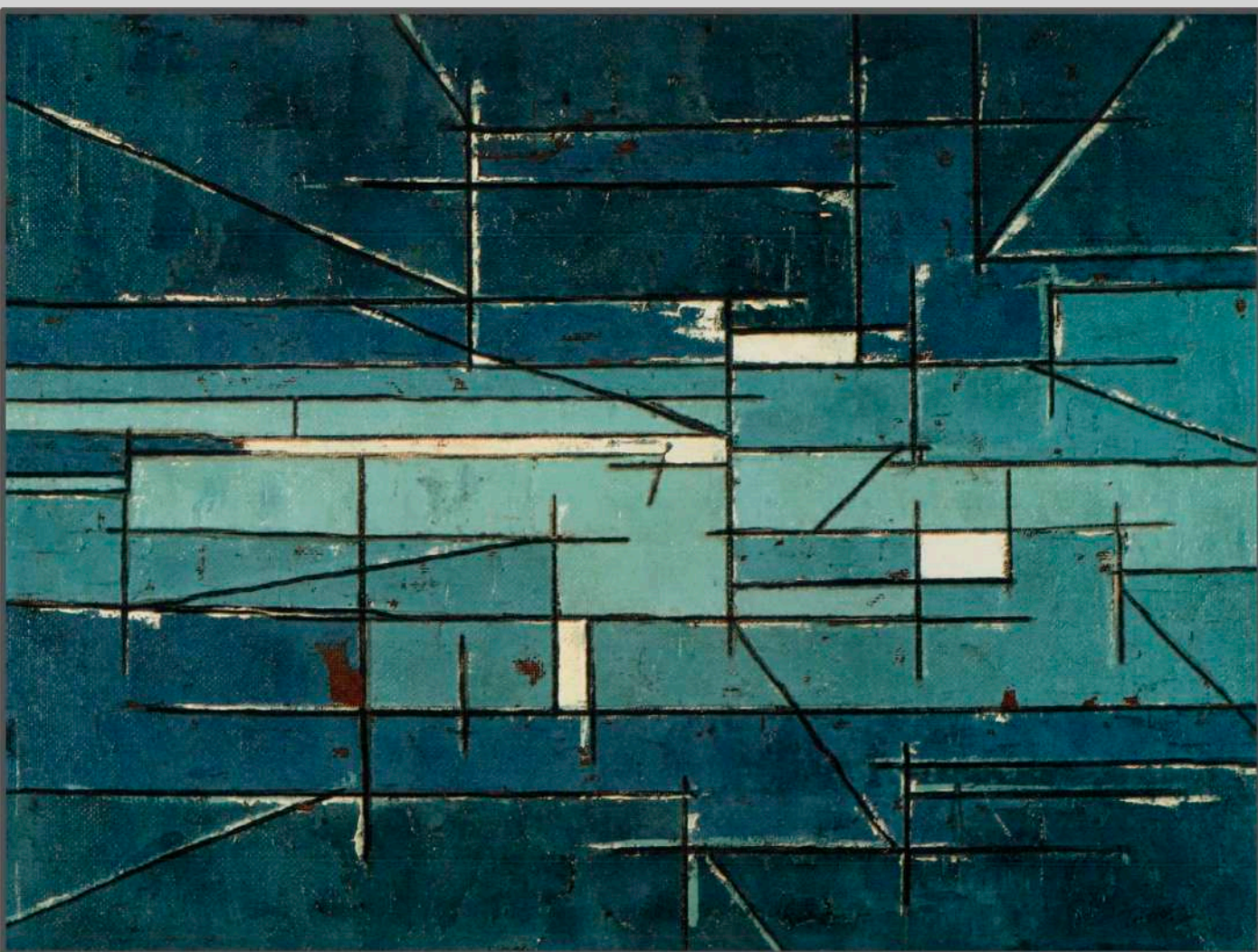
Figura 11d. *Análise de Composición (1957)*. Nota: Elaboração própria a partir de figura fonte (Alvarado-Venegas, 2005, p. 49).

A composição, está definida por um jogo de dois retângulos iguais com proporção de dois quadrados justapostos horizontalmente sobre um espaço que define a altura de um retângulo áureo, o qual considera-se chave da composição. Ainda sobre a faixa central de sobreposição, justapõe-se um outro retângulo com proporção de dois quadrados que mantém uma proporção $\sqrt{2}$ com respeito ao retângulo áureo chave (fig. 11e).



Composición Espacial (1957)

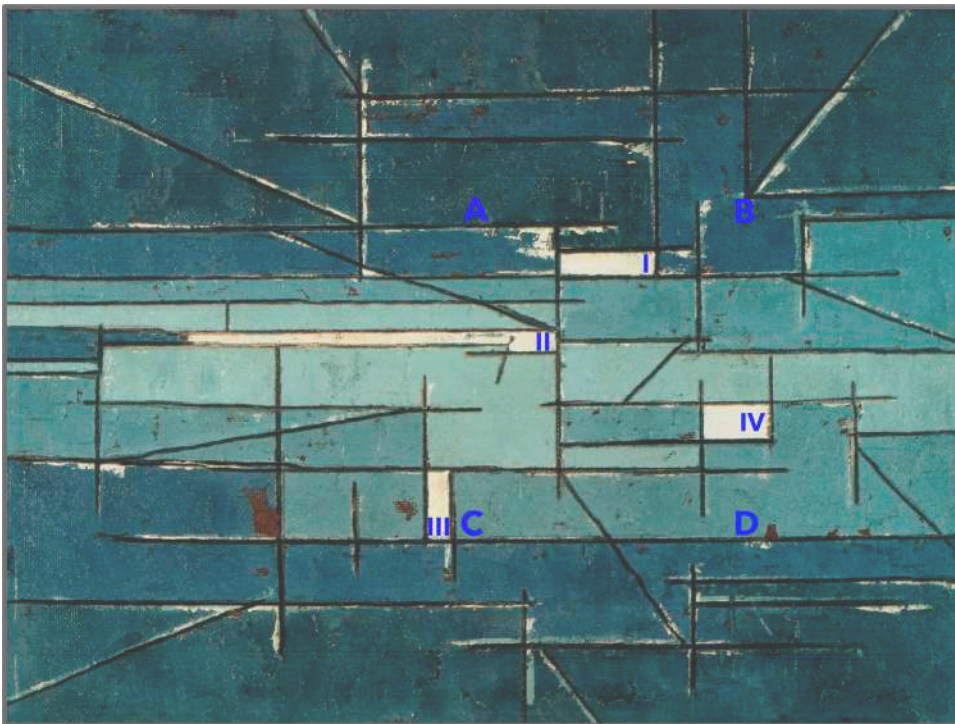
Análise à luz da morfometria



Na pintura intitulada *Composición Espacial* (1957) (fig. 12a), observa-se uma serie de pequenos retângulos brancos I, II, III, IV, sobre os quais podem definir-se uma serie de formas quadrangulares a partir da tangência dos seus lados. Os retângulos brancos vêm a ser assim, formas de referência para determinar e relacionar outras formas, nomeadamente, quadrados. Para uma melhor compressão desta “intuição” com as formas, recomenda-se observar a figura 2 e 9 e a argumentação que as trata, estão incluídas neste trabalho de investigação.

Observa-se que os retângulos brancos I, III, IV, embora pequenos, são predominantes neste jogo compositivo, sugerindo a presença da (lei o regra de) um quadrado (quatro ângulos retos e quatro lados iguais) que nomeados pelas letras A, B, C, D; O quadrado revelado é tangente aos retângulos I, III, IV (fig. 12b). Este, vem a ser o quadrado principal pois reúne uma maior quantidade de espaços proporcionais a partir das formas cave_ brancas.

27

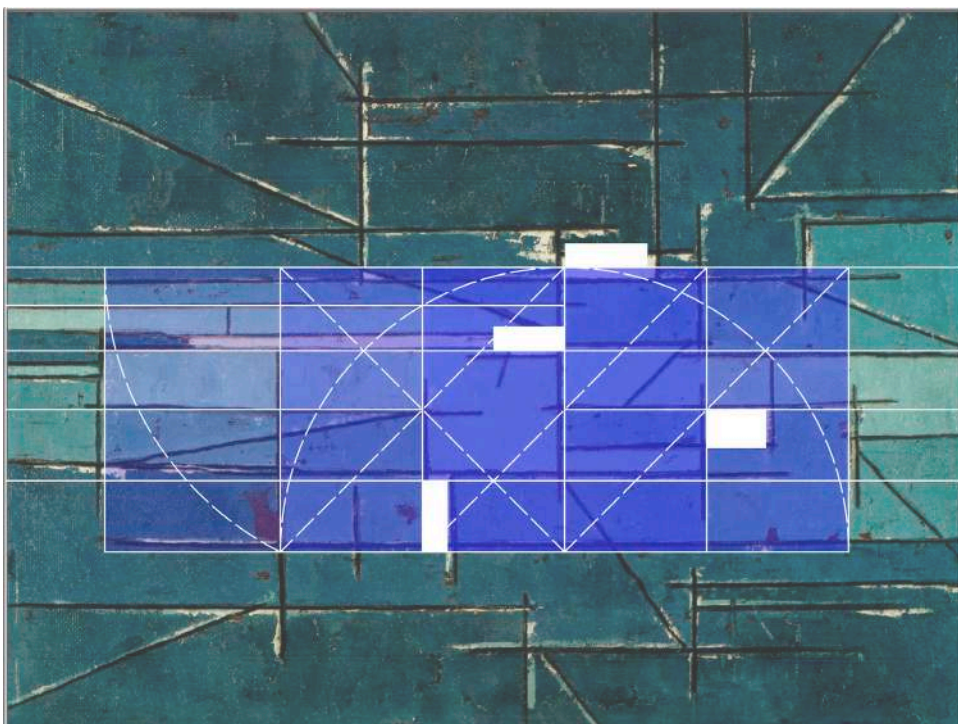


O retângulo branco II, define o lado direito de um outro quadrado igual a A, B, C, D, que se justapõe pela metade deste. De igual modo, o retângulo branco II, define o lado esquerdo de um outro quadrado igual a A, B, C, D, que se justapõe pela metade deste. Em outras palavras, o quadrado A, B, C, D, multiplica-se por dois, à esquerda e a direita, formando um retângulo com proporção de dois quadrados. O retângulo branco II, determina ainda - tangencial ao seu lado esquerdo - um retângulo áureo (Φ) (fig. 12c).

Figura 12a (página anterior).
Composición Espacial. 1957. 44 x 60cm. Nota: Fonte: Alvarado-Venegas, 2005, p. 48.

Figura 12b. *Análise de Composición Espacial* (1957).
Nota: Elaboração própria a partir de figura fonte (Alvarado-Venegas, 2005, p. 48).

Na figura 12d, revela-se a presença um outro quadrado de igual proporção a A, B, C, D, cujo lado direito é tangente ao (lado também direito do) retângulo branco I; o lado inferior (ou da base) deste quadrado, é também tangente ao (lado inferior do) retângulo branco II. Revela-se ainda um outro quadrado mais pequeno cuja vértice superior direito coincide com o vértice inferior direito (D) do quadrado principal. Embora os retângulos em cor branca I, III, IV, definem o quadrado considerado “matriz” da composição, o



28

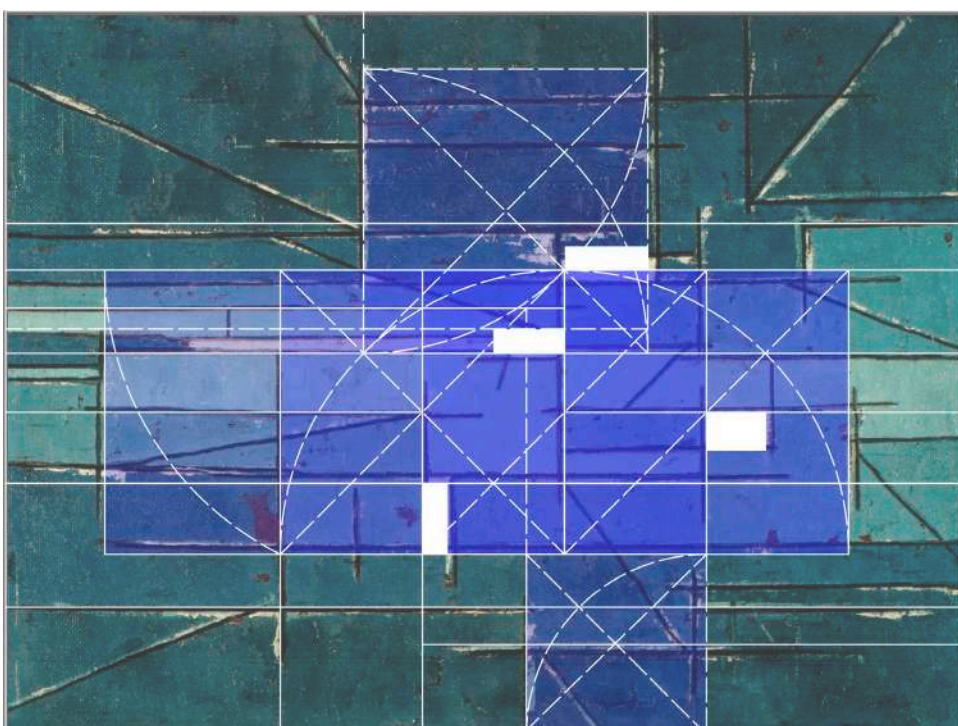
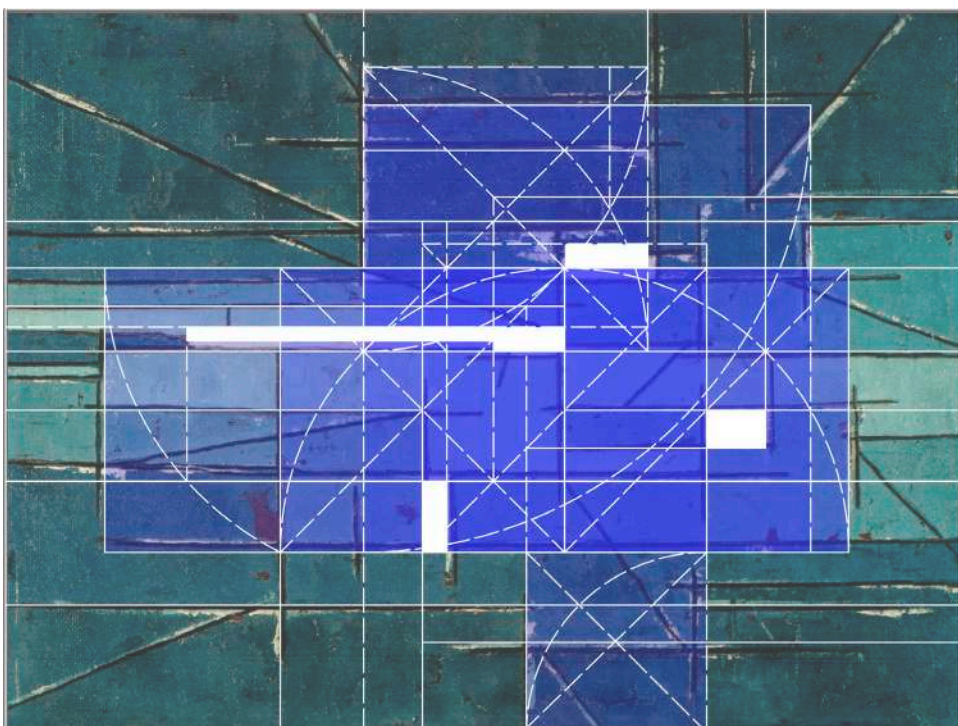


Figura 12c. *Análise de Composición Espacial* (1957).
Nota: Elaboração própria a partir de figura fonte (Alvarado-Venegas, 2005, p. 48).

Figura 12d. *Análise de Composición Espacial* (1957).
Nota: Elaboração própria a partir de figura fonte (Alvarado-Venegas, 2005, p. 48).

retângulo alongado localizado junto ao retângulo branco II, equilibra a composição no seu conjunto de espaços geométricos. Dito retângulo, que parece um prolongamento do retângulo II, se introduz dentro do espaço do quadrado principal, estabelecendo uma série de espaços proporcionais que, em quantidade, são maiores que os quatro retângulos chave (fig. 12e). A figura 13f, omite a referência do quadro para uma leitura das relações entre os espaços proporcionais a partir das formas brancas, a chave do conjunto compositivo.



29

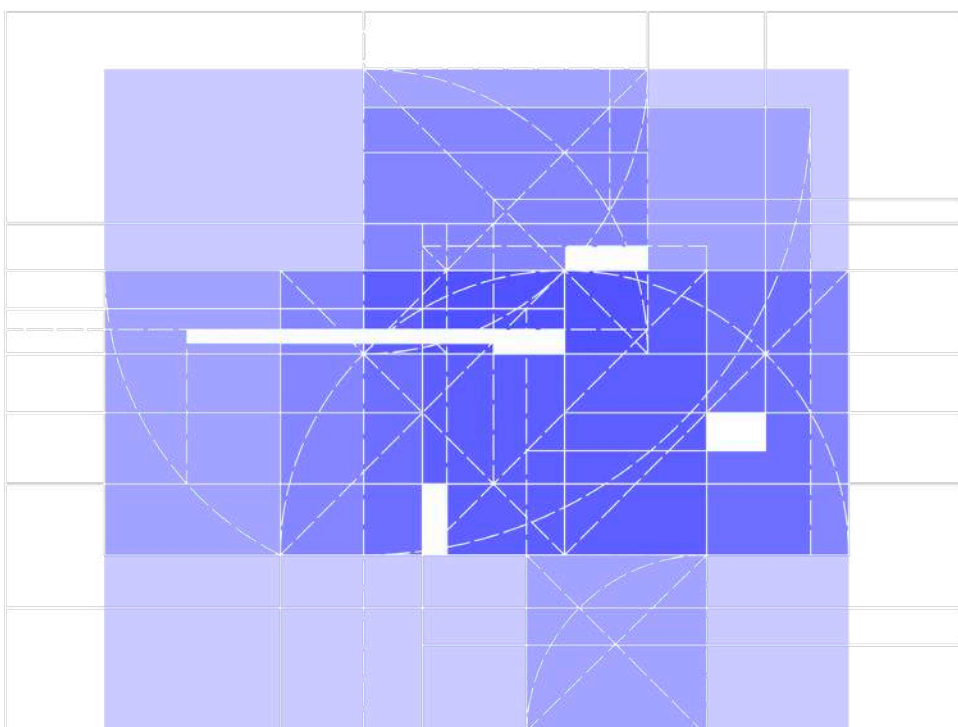


Figura 12e. *Análise de Composición Espacial (1957)*.
Nota: Elaboração própria a partir de figura fonte (Alvarado-Venegas, 2005, p. 48).

Figura 12f. *Análise de Composición Espacial (1957)*. Nota: Elaboração própria a partir de figura fonte (Alvarado-Venegas, 2005, p. 48).

Composición en amarillo (1957).

Análise à luz da morfometria



Na pintura intitulada *Composición en amarillo* (1957) (fig. 13a), observa-se uma circunstância similar ao caso anteriormente analisado, onde umas formas, neste caso irregulares e em tom mais esverdeado que as destaca, informam sobre a presença de um quadrado (quadro ângulos iguais e quatro lados iguais) que parece - neste caso - conter no seu interior a maior quantidade de espaços proporcionais da composição (fig. 13a). Na figura 13b, destacam-se com os números do I ao VI, as formas irregulares antes mencionadas e os vértices do quadrado “oculto” evidenciado pelas letras A, B, C, D. As linhas contínuas na direção A, B, e B, D, e a suas opostas descontínuas A, C e C, D, definem o perímetro do quadrado (fig. 13c).

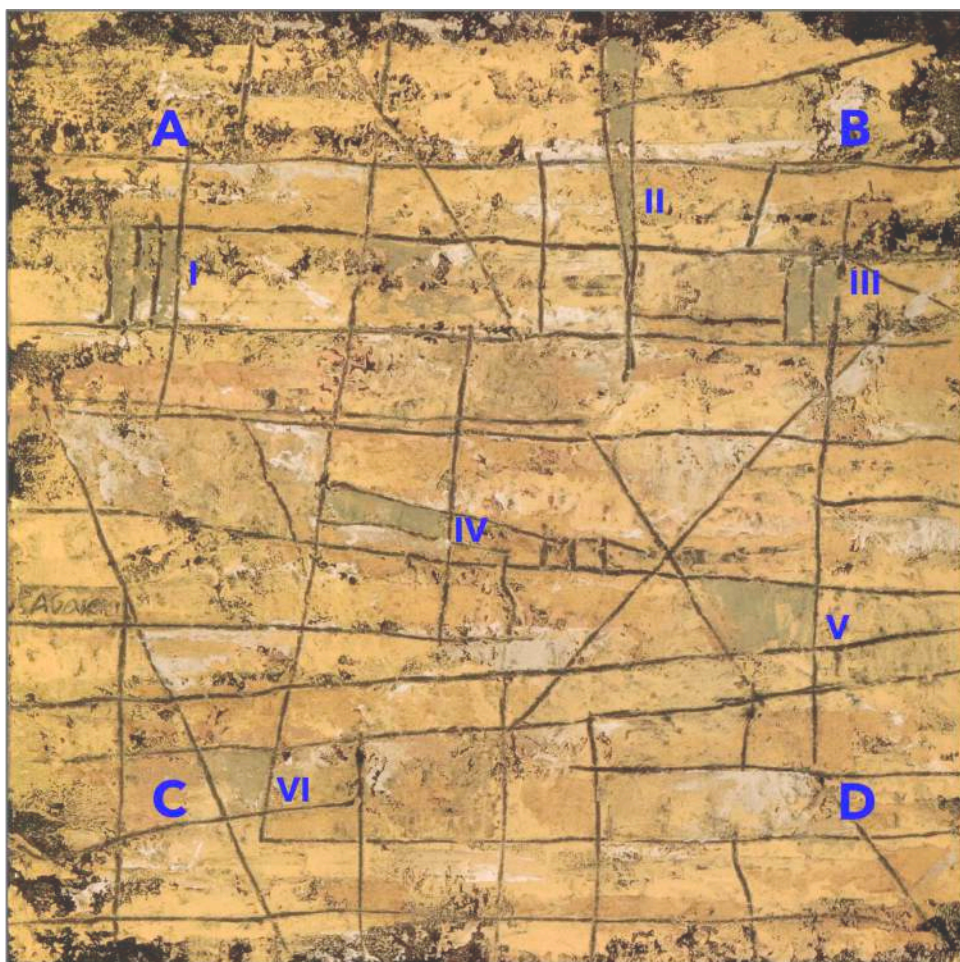
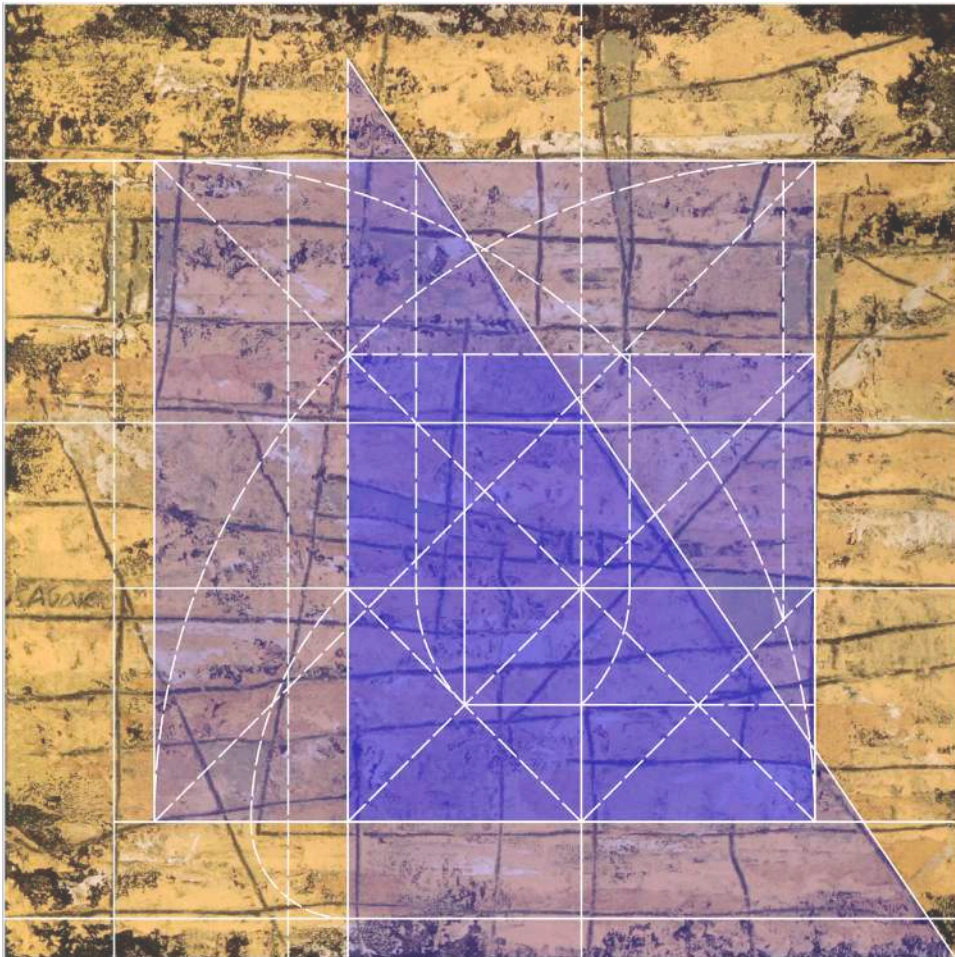


Figura 13a (página anterior).
Composición en amarillo. 1957.
Técnica mixta sobre madera. 51 x 51cm. Nota: Fuente: Alvarado-Venegas, 2005, p. 47.

Figura 13b. *Análise de Composición en amarillo*. (1957).
Nota: Elaboração própria a partir de figura fonte (Alvarado-Venegas, 2005, p. 47).



A figura 13c revela um quadrado interno, no principal antes enunciado, cujos lados esquerdo e direito são tangências às formas IV e V, respetivamente. Um triângulo de maior dimensão é acentuado a partir da maior linha diagonal que atravessa o quadro e uma outra linha vertical que surge da interseção da diagonal do quadrado principal (A, D) com a curva que define um quarto de círculo (B, C); a linha vertical prolonga-se até coincidir com a diagonal. O triângulo em sobreposição ao quadrado cria um contraponto formal a este.

Na figura 13d, incorpora-se uma serie de linhas orientadoras para revelar, quer a geometria das formas quer das linhas que subdividem os espaços proporcionais do quadro. As formas irregulares I, III, V, VI, delimitam o quadrado principal da composição; a forma IV cria tenções dentro do conjunto de espaços no interior do quadrado; a forma triangular II, embora fina, cria um contraponto com o triângulo maior; como se se tratasse de uma estalactite, a forma irrompe com a sua irregularidade, a regularidade do quadrado, criando uma maior tensão nos espaços proporcionais interiores do quadrado. A figura 13e omite a referência do quadro para uma leitura, não só, da geometria implícita, mas também das relações entre os espaços proporcionais que são num maior número em relação às formas originalmente acentuadas e sugeridas.

Figura 13c. *Análise de Composición en amarillo. (1957).*
Nota: Elaboração própria a partir de figura fonte (Alvarado-Venegas, 2005, p. 47).

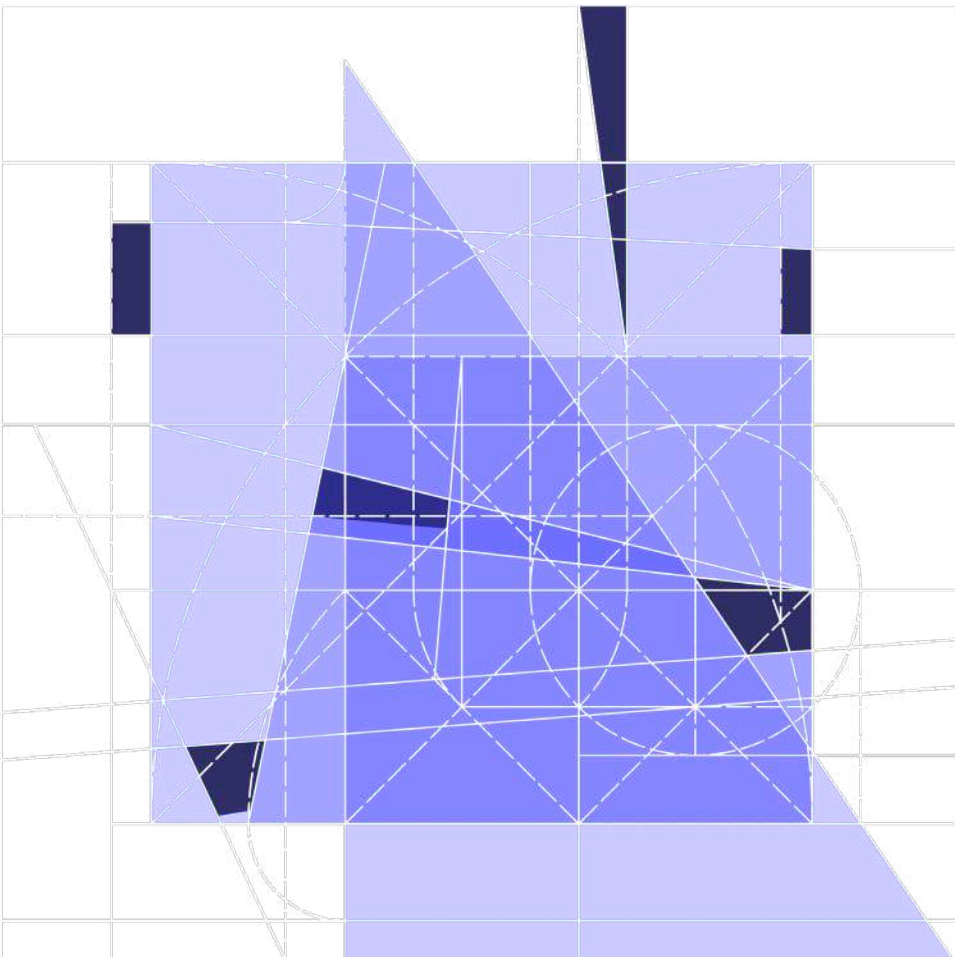
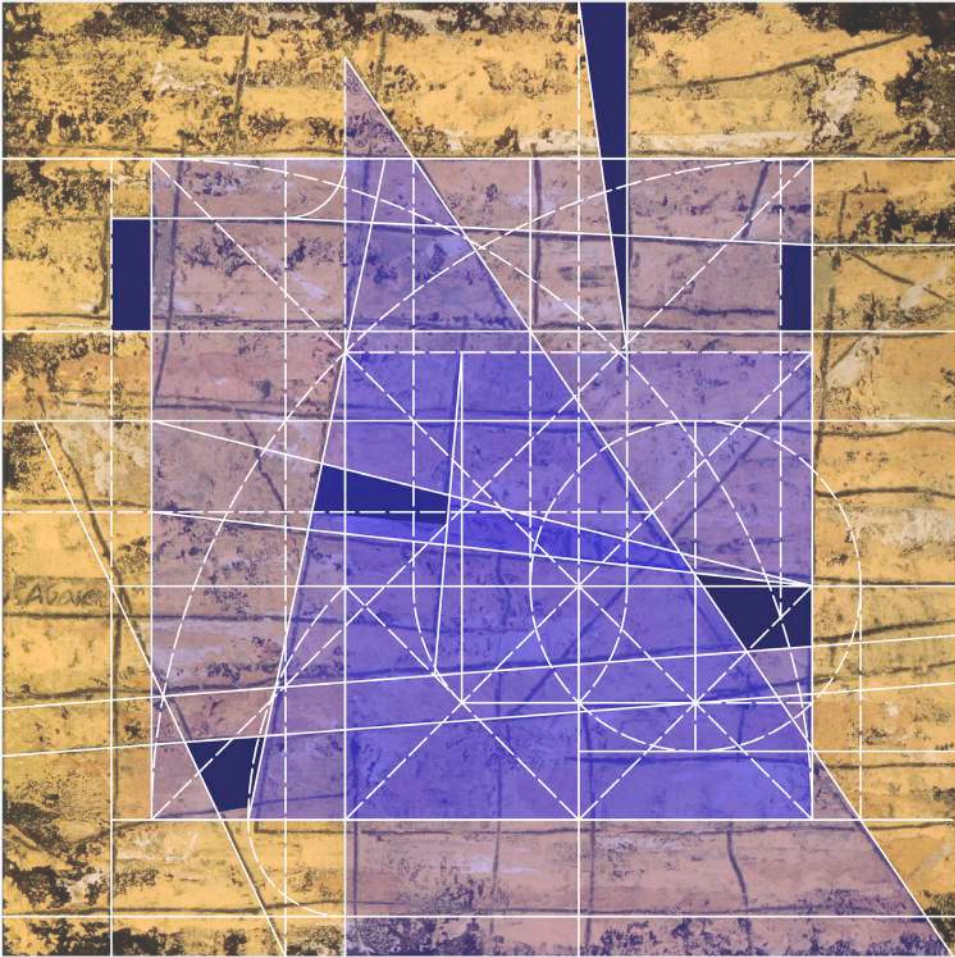


Figura 13d. *Análise de Composición en amarillo. (1957).*
Nota: Elaboração própria a partir de figura fonte (Alvarado-Venegas, 2005, p. 47).

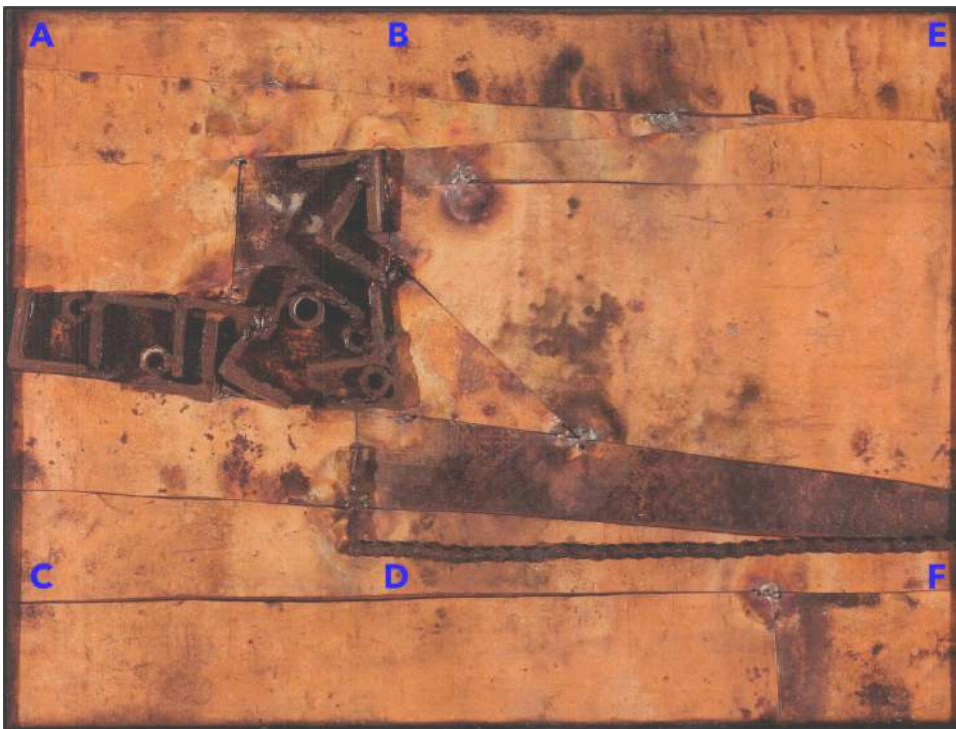
Figura 13e. *Análise de Composición en amarillo. (1957).*
Nota: Elaboração própria a partir de figura fonte (Alvarado-Venegas, 2005, p. 47).

Ensamblaje metal (1968)

Análise à luz da morfometria



Tal como o seu título o indica, esta “obra *matéria*”, produto da ensablagem de elementos diversos numa composição, valoriza a qualidade expressiva dos materiais (fig. 14a).



35

Com um olhar atento à organização dos elementos, nomeadamente, das formas geométricas que estes definem, encontram-se proporções que sugerem uma composição de conjunto baseada num retângulo áureo (Φ). Considera-se a última linha horizontal traçada (linha no sentido C-D-F na figura 14b) como a base do retângulo áureo encontrado. Encontra-se também implícito na composição, um traçado vertical dominante definido pela alternância entre os elementos mais acentuados e escuros, à esquerda e à direita do quadro (traçado no sentido das letras B-D). Com ambos traços, o horizontal (D-F) e o vertical (B-D) definem-se, entre os *bordes* laterais e superior do quadro, o perímetro do retângulo áureo (A, E, C, F). Este retângulo subdivide-se numa serie de quadrados proporcionais (acusados na figura através de linhas diagonais descontinuas); que geram a sua vez, retângulos áureos em diminuição proporcional (fig. 14c). Através da relação entre os quadrados e os retângulos definem-se os traços e as formas dominantes da composição como se observa nas figuras 14d e 14e.

Figura 14a (página anterior).
Ensamblaje metal. 1968. Lamina de cobre e ferro. 45 x 60cm. Nota: Fuente: Alvarado-Venegas, 2005, p. 57.

Figura 14b. *Análise de Ensamblaje metal* (1968). Nota: Elaboração própria a partir de figura fonte (Alvarado-Venegas, 2005, p. 57).

A figura 13f, omite a referência do quadro para uma leitura, não só, da geometria implícita, mas também das relações entre os espaços proporcionais que são em um número maior as formas acentuadas (em tom mais escuro). Note-se que em este estudo de caso, deixa em aberto a (sub)análise das formas encontradas no interior do espaço proporcional com maior acento (demarcado por mais escuro na fig. 14d), no qual se observam jogos de rotação entre formas retangulares e formas circulares.



36



Figura 14c. *Análise de Ensamblaje metal (1968)*. Nota: Elaboração própria a partir de figura fonte (Alvarado-Venegas, 2005, p. 57).

Figura 14d. *Análise de Ensamblaje metal (1968)*. Nota: Elaboração própria a partir de figura fonte (Alvarado-Venegas, 2005, p. 57).

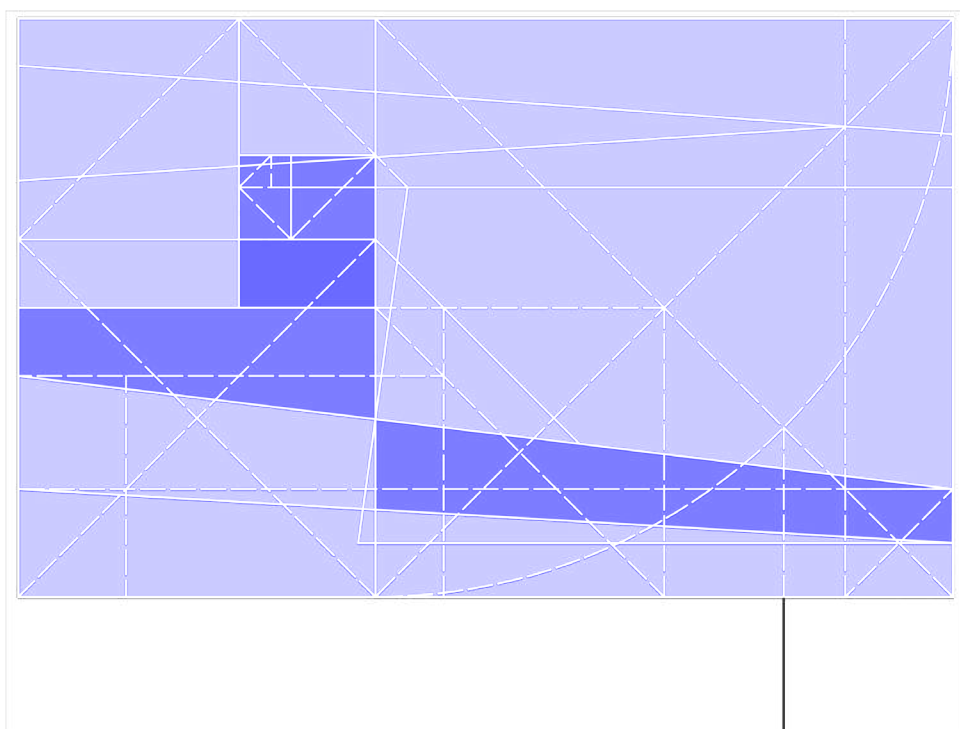
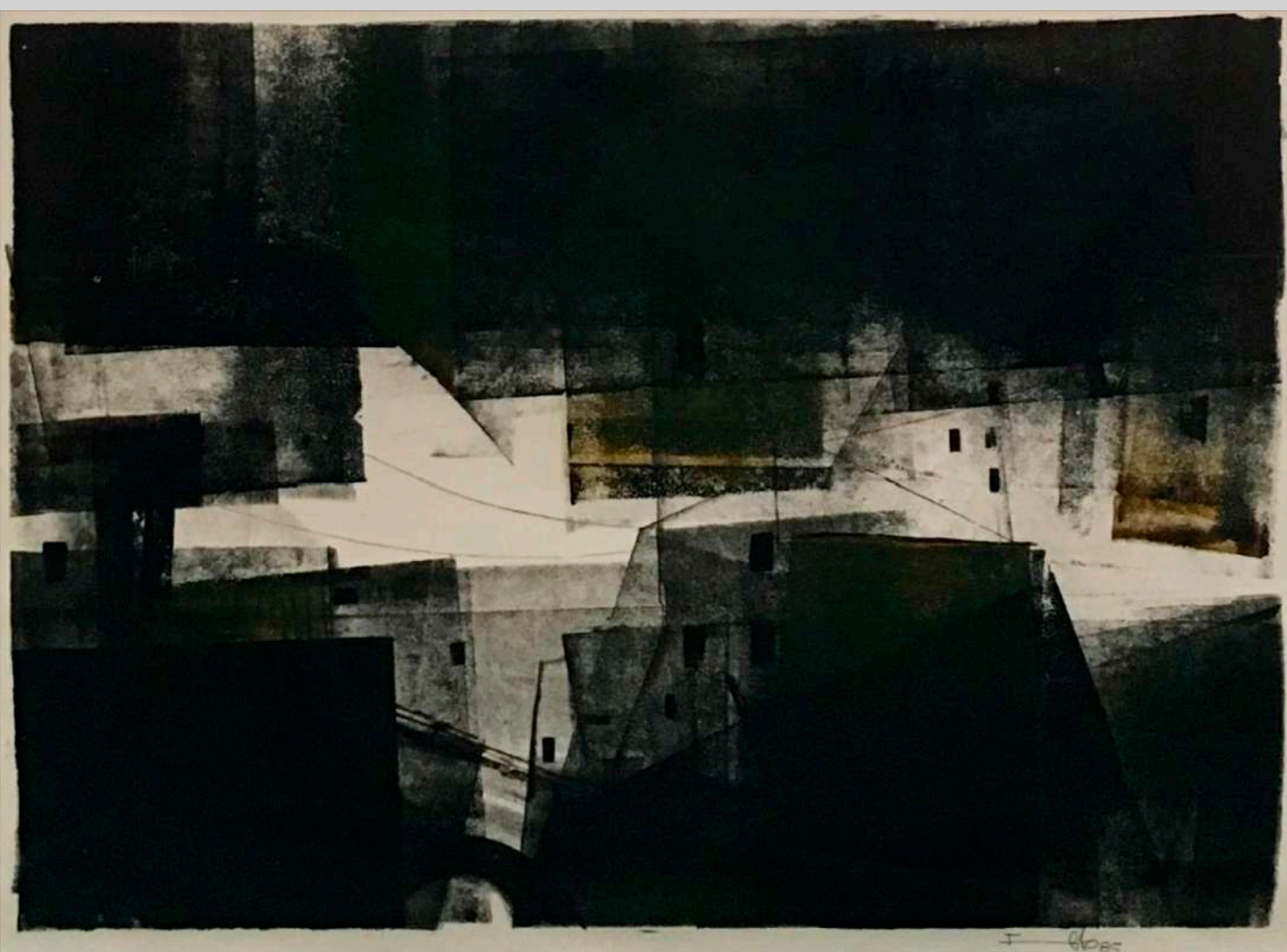


Figura 14e. *Análise de Ensamblaje metal* (1968). Nota: Elaboração própria a partir de figura fonte (Alvarado-Venegas, 2005, p. 57).

Figura 14f. *Análise de Ensamblaje metal* (1968). Nota: Elaboração própria a partir de figura fonte (Alvarado-Venegas, 2005, p. 57).

Monotipia (1985).

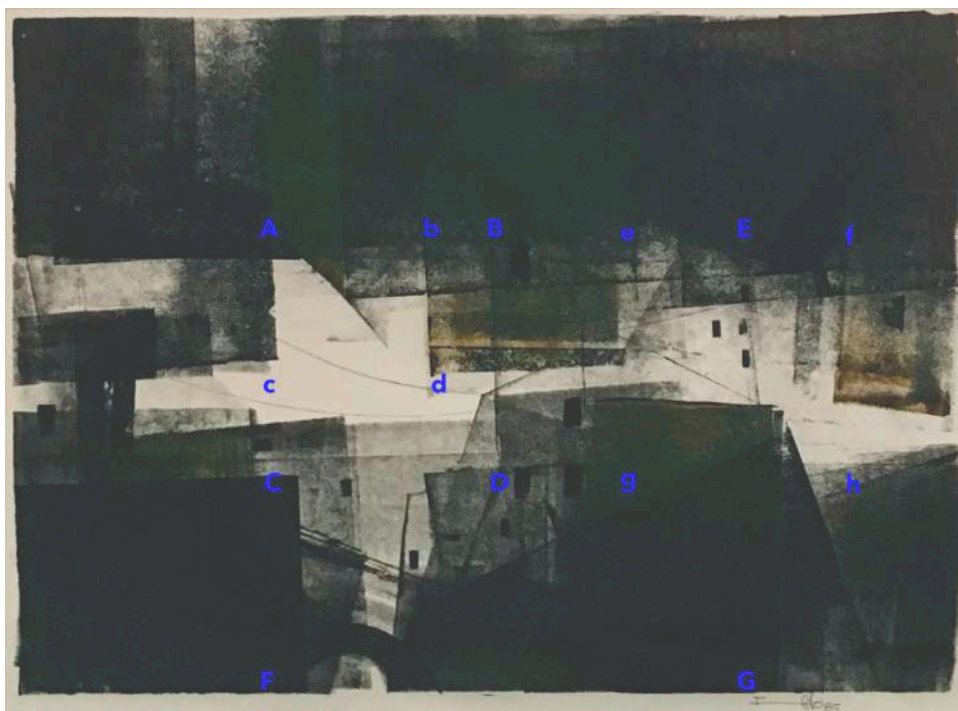
Análise à luz da morfometria



Esta *monotipia* (realizada no ano 1985), embora não pertença ao período não-figurativo de “Felo” García (considerado entre 1965 e 1971), expressa uma linguagem abstrata com pronúncias geométricas através da justaposição de formas e texturas visuais que parecem surgir luminosamente de um espaço escuro permeável (fig. 15a).

O conjunto está composto por uma espécie de um friso abstrato, enquadrado entre margens - superior e inferior - que o destacam pelo contraste de luminosidades. Observa-se com maior clareza (fig. 15b), um triângulo retângulo (A, c, d) em justaposição a um quadrado (A, b, c, d). Este primeiro quadrado da composição, tem a sua vez uma ressonância num outro quadrado maior (A, B, C, D) cuja proporção com respeito ao primeiro é raiz de dois ($\sqrt{2}$ definida pelo radio com origem em A e igual à diagonal do primeiro quadrado) (fig. 15c). A partir da revelação e relação de estas três formas justapostas, desenham-se uma serie de linhas reguladoras para descobrir a estrutura geométrica das outras partes que conformam o conjunto.

39



Desta maneira, um terceiro quadrado (A, E, F, G, cuja proporção é de quatro quadrados com respeito ao segundo quadrado), define - no seu lado direito - o centro de um quarto quadrado (e, f, g, h, igual a A, B, C, D), que enquadra, virtualmente, uma segunda parte (em termos de hierarquia) do friso (fig. 15d). Justapõe-se a partir da metade direita do quarto quadrado um retângulo $\sqrt{2}$ cujo lado base é igual ao lado do quadrado. Neste encontram-se os espaços proporcionais à direita da composição.

Figura 15a (página anterior).
Monotipia. 1985. *Monotipia sobre cartulina*. 39 x 54cm. Nota: Fonte: <https://artedecoleccioncr.com/artistas/felo-garcia/>

Figura 15b. *Monotipia* (1985).
Elaboração própria a partir de figura fonte (<https://artedecoleccioncr.com/artistas/felo-garcia/>).

À esquerda do conjunto, e tangencial al lado A, B do quadrado correspondente, revela-se um retângulo áureo (Φ) cuja altura é – em equivalência- igual al lado do primeiro quadrado. A partir desta encontram-se os espaços proporcionais à esquerda da composição (fig. 15e).

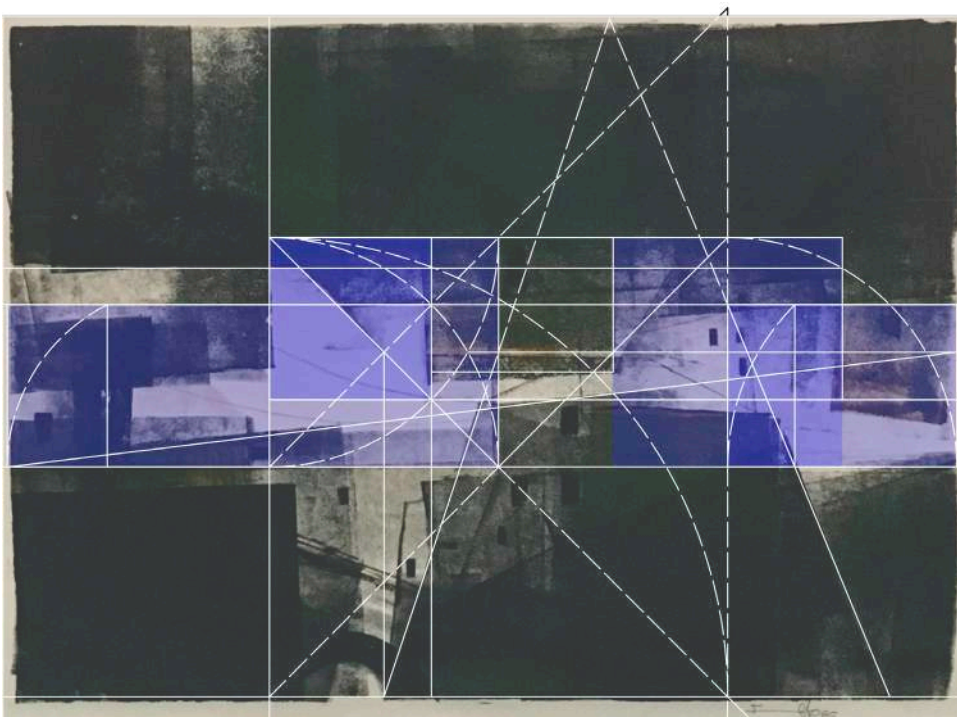
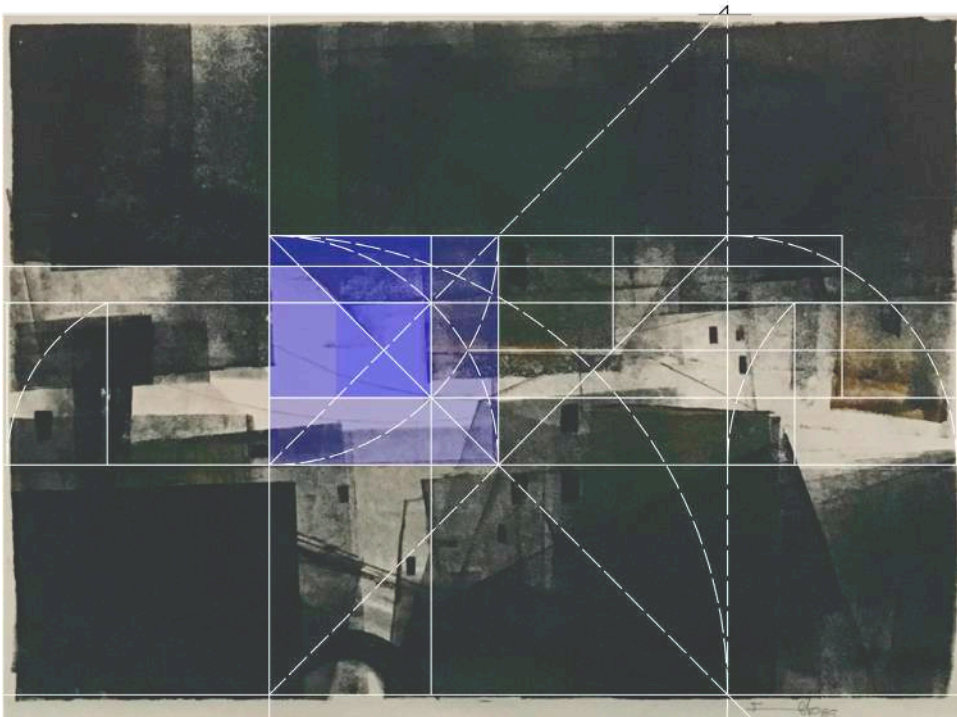


Figura 15c. *Monotipia* (1985).
Elaboração própria a partir
de figura fonte ([https://
artedecoleccioncr.com/artistas/felogaarcia/](https://artedecoleccioncr.com/artistas/felogaarcia/)).

Figura 15d. *Monotipia* (1985).
Elaboração própria a partir
de figura fonte ([https://
artedecoleccioncr.com/artistas/felogaarcia/](https://artedecoleccioncr.com/artistas/felogaarcia/)).

Finalmente, a partir da própria geometria das formas em jogo e na observação cuidadosa dos sinais do quadro, são traçadas as linhas que pretendem definir os limites das formas e dos espaços proporcionais. As matemáticas das formas facultam uma compreensão de como a obra esta composta. A figura 15f, omite a referência do quadro para mostrar a geometria em aparência oculta base da composição e os espaços de relação maioritariamente justapostos.

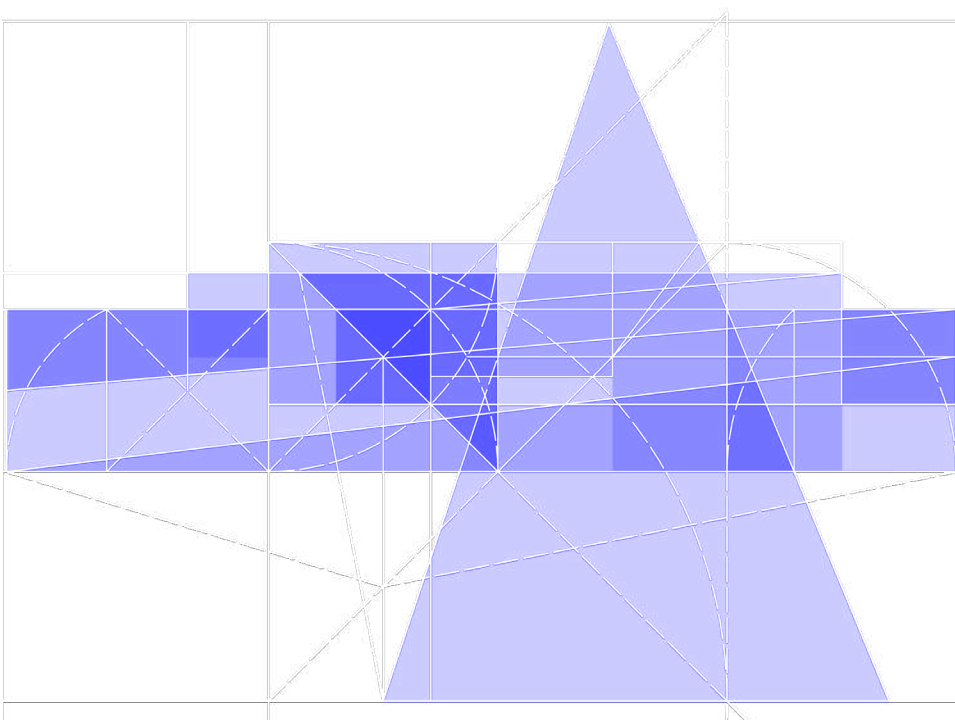
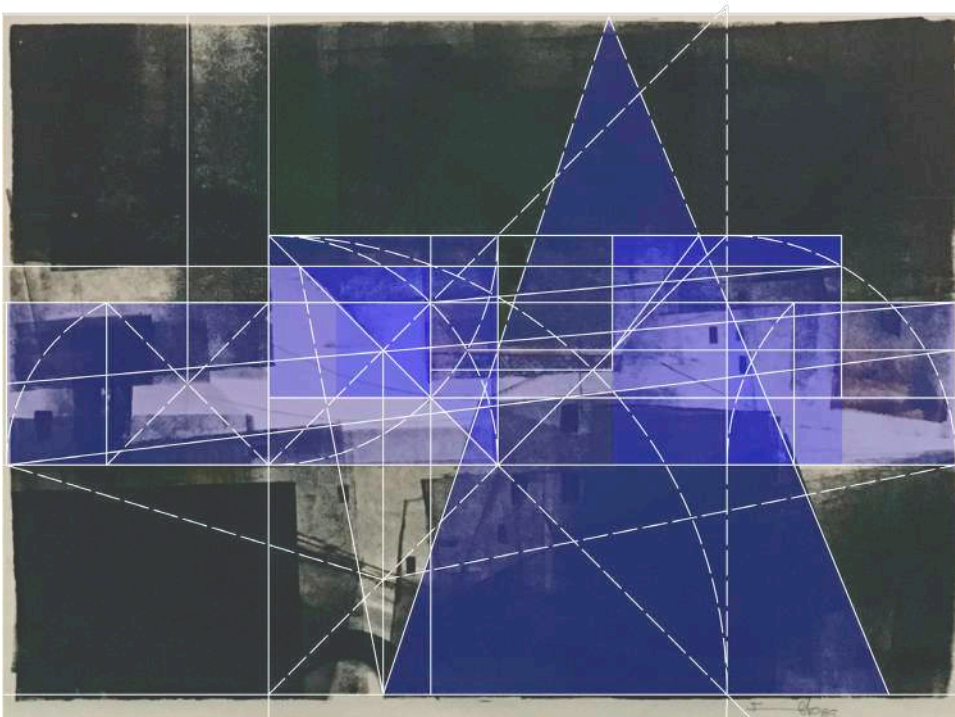
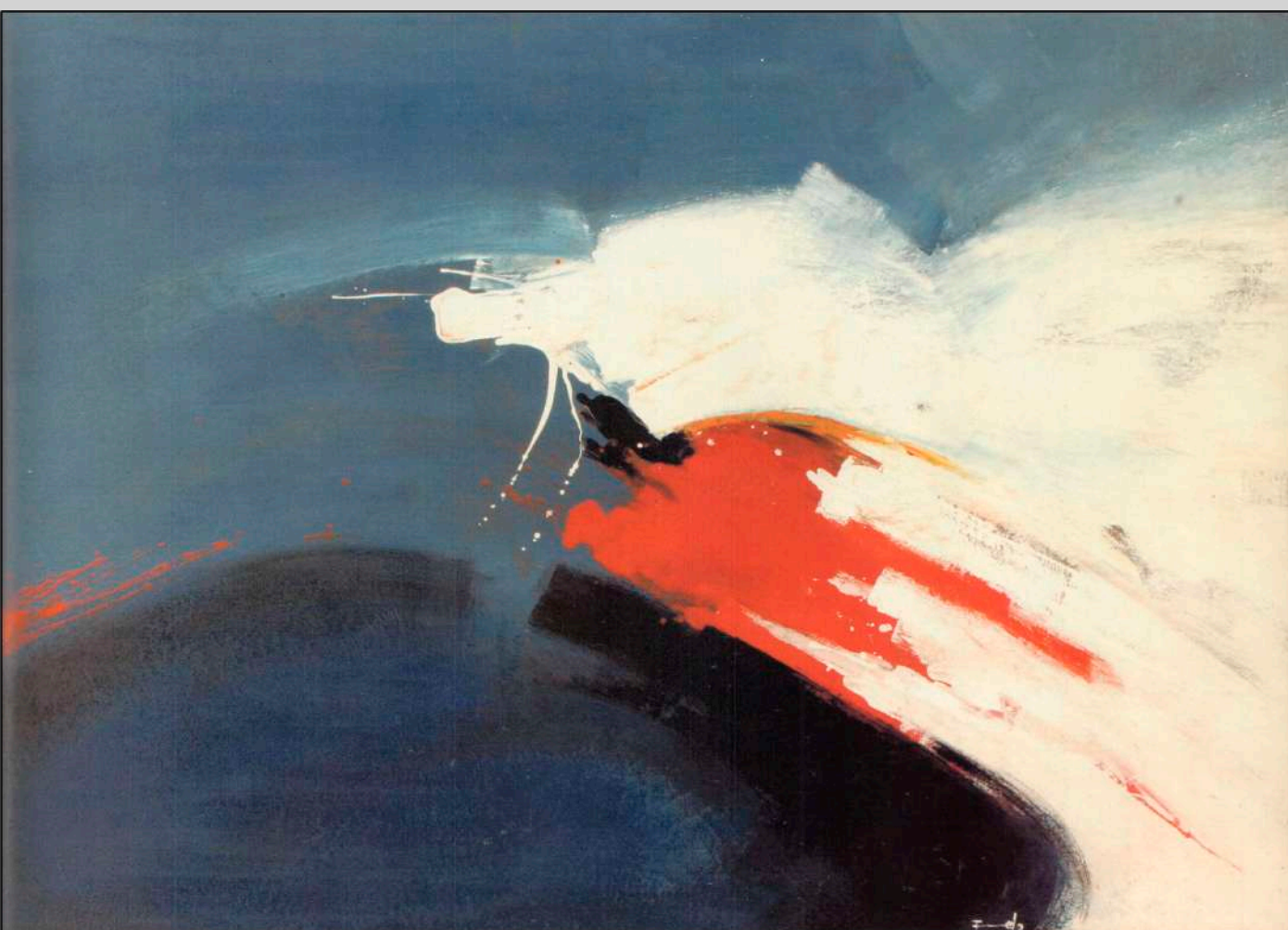


Figura 15e. *Monotipia* (1985).
Elaboração própria a partir
de figura fonte ([https://
artedecoleccioncr.com/artistas/felice-garcia/](https://artedecoleccioncr.com/artistas/felice-garcia/)).

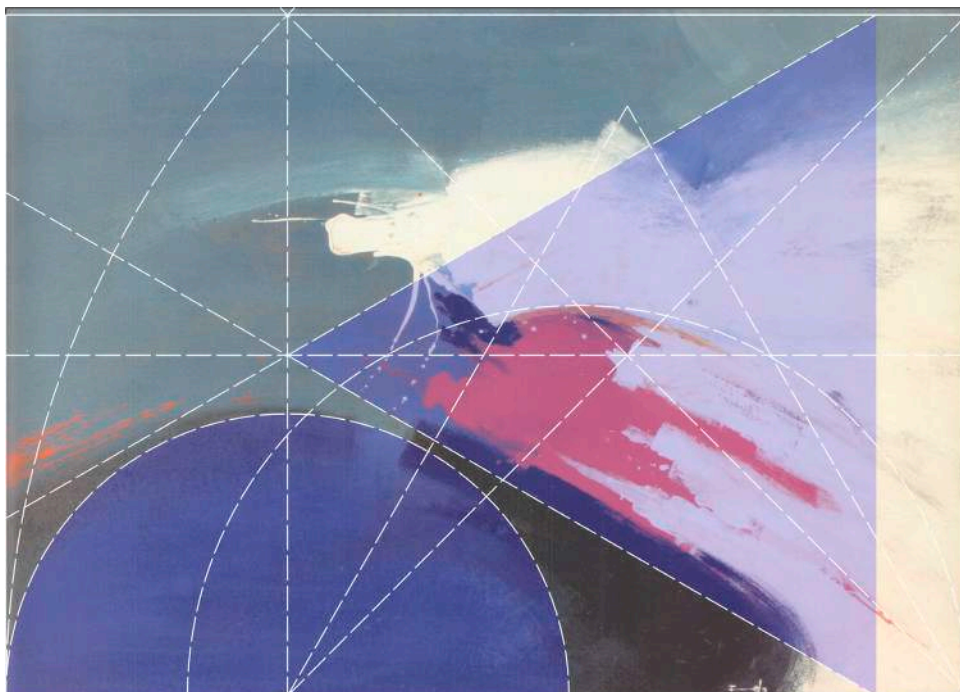
Figura 15f. *Monotipia* (1985).
Elaboração própria a partir
de figura fonte ([https://
artedecoleccioncr.com/artistas/felice-garcia/](https://artedecoleccioncr.com/artistas/felice-garcia/)).

Ola crescente (1967).

Análise à luz da morfometria



A análise da pintura intitulada *Ola crescente* (1967) (fig. 16a), cuja técnica obedece à tendência do expressionismo abstrato, consistiu, pelo o seu informalismo gestual, num desafio maior aos casos de estudo anteriores. O título da obra informa sobre uma analogia com a onda crescente do mar; contudo, esta referência metafórica não transcende em modo algum à análise realizada.



43

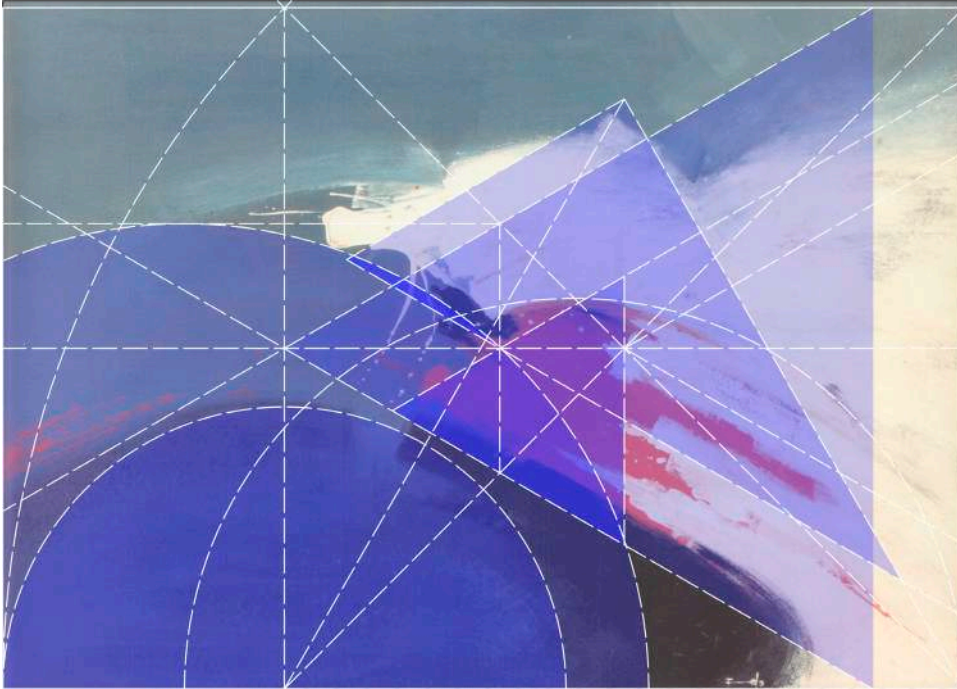
Numa observação cuidadosa da obra, em termos de geometria das formas e dos espaços, revela-se uma direção que aponta da direita para a esquerda do quadro (como se se tratasse este, do símbolo algébrico do “menos que”). Esta direção em diminuição, sugere pelo ângulo que tem os limites que a definem, a presença tácita de um triângulo equilátero (rodado noventa graus no sentido contrário dos ponteiros do relógio).

O espaço de cor azul mais escuro e limitado por manchas em cor preta no quadro revelam um meio círculo implicitamente alinhado ao vértice do triângulo equilátero acima referido, na linha perpendicular ao eixo deste. O raio do círculo é igual à extensão do quadrado que gera o retângulo raiz de dois ($\sqrt{2}$). O triângulo e o meio círculo estão dispostos segundo a geometria do retângulo $\sqrt{2}$, ou dito por outras palavras, a geometria do retângulo $\sqrt{2}$ ordena as duas formas chaves (triângulo e meio círculo) do conjunto compositivo desta obra (fig. 16b). Um outro meio círculo maior, cujo radio equivale à distância entre o final do radio do círculo anterior e o angulo direito do quadrado, reúne – na justaposição com o triangulo – o espaço pictórico vermelho do quadro.

Figura 16a (página anterior). *Ola crescente*. 1967. Técnica mixta sobre tela. 120 x 182cm. Nota: Fuente: Alvarado-Venegas, 2005, p. 59.

Figura 16b. *Ola crescente*. (1967). Nota: Elaboração própria a partir de figura fonte (Alvarado-Venegas, 2005, p. 59).

A partir do jogo de espaços proporcionais surgidos das formas encontradas, revela-se a geometria implícita no resto da composição, nomeadamente, dos pormenores mais significativos pelas: cor e textura (fig. 16c). Esta análise sugere, que esta obra, atinge o equilíbrio das partes que a compõem a partir apenas duas com um número maior de espaços proporcionais (fig. 16d).



44

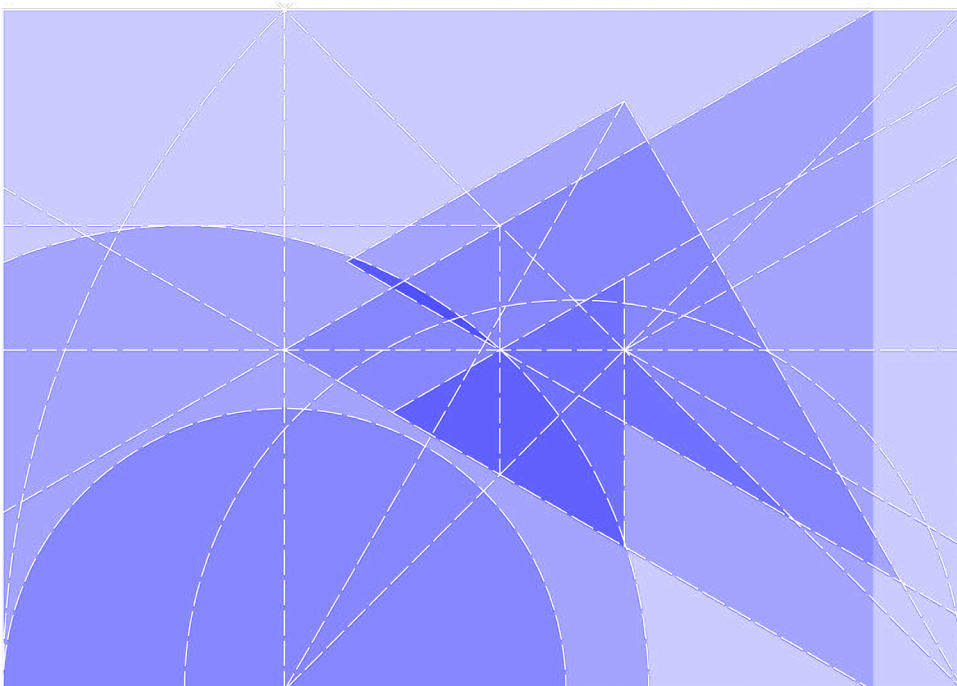


Figura 16c. *Ola crescente*. (1967).
Nota: Elaboração própria a partir de figura fonte (Alvarado-Venegas, 2005, p. 59).

Figura 16d. *Ola crescente*. (1967).
Nota: Elaboração própria a partir de figura fonte (Alvarado-Venegas, 2005, p. 59).

Referencias bibliográficas

Abbagnano, N. (2007). *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes.

Afonso, N. (2020). *O Sentido da Arte e outros textos*. Coleção Arte e Pensamento, nº. 1. 1ª. Edição. Porto: U Porto Press.

Afonso, N. (2020). *Reflexões Estéticas e Sobre a Vida e Sobre a Obra de Van Gogh*. Coleção Arte e Pensamento, nº. 1. 1ª. Edição. Porto: U Porto Press.

Afonso, N. (2020). *Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético e As Artes: Erradas Crenças e Falsas Críticas*. Coleção Arte e Pensamento, nº. 2. Porto: U Porto Press.

Afonso, N. (2020). *Universo e Pensamento e outros textos*. Coleção Arte e Pensamento, nº. 1. 1ª. Edição. Porto: U Porto Press.

Alvarado-Venegas, I.; Barquero-Segura, E. y Quirós, L.F. (2005). *Felo García, gestor, provocador, innovador*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica; Fundación Museos Banco Nacional de Costa Rica.

Costa Rica abstracta desde 1948. *Semanario Universidad*. Ago, 18, 2005.

Echeverría, C. F. (1986). *Historia Crítica del Arte Costarricense*. San José. Costa Rica: Editorial Universidad Estatal a Distancia.

Quadros-Ferreira, A. (Otoño, 2020). Nadir, 2020 – a teoria que liberta a acção de pensar a praxis ou a lição em mundo de uma polimatia. *Searanova*. Nº. 1752. Disponible en <http://searanova.publ.pt/2020/11/05/nadir-2020-a-teoria-que-liberta-a-accao-de-pensar-a-praxis-ou-a-licao-em-mundo-de-uma-polimatia/>

Quadros-Ferreira, A. (2000). *Nadir 16.11. 00. Entrevista por António Quadros Ferreira*. Tomé Quadros.

Queiroga, F.; Afonso, N.; França, J. A.; Afonso, L.; Guedes, F. e Rosinhas, J. (2010). *Nadir Afonso. Identidade de Anos 70 ao século XXI*. Chaves: Fundação Nadir Afonso.

Montero, D. (2017). *Del Arte Abstracto a la Neofiguración en la Pintura Costarricense*. Dissertação. Sistema de Estudios de Posgrado. Universidad de Costa Rica.

Zavaleta, E. (1994). *Los orígenes del arte abstracto en Costa Rica 1958 -1971*. San José: Museo de Arte Costarricense.

20 años de Pintura de Felo García. (1977). Catálogo de exposición. Universidad de Costa Rica. Museo Nacional.