

ARTÍSTICA QUARESMA

INVESTIGAÇÃO

ÊSOR **TRANSGRESSÃO**

ACADÉMICA

E

2010 | 2022

INTRODUÇÃO

TEXTOS

- | | | |
|-----|----|---|
| 9 | 1. | <i>Obras que “falam” por si mesmas. A investigação artística e a “vergonha da palavra” (2022)</i> |
| 21 | 2. | <i>O estudante de arte e o âmbito geral dos “saberes” (2020)</i> |
| 47 | 3. | <i>Da investigação e da ambivalência metodológica no mundo da arte (2010)</i> |
| 68 | 4. | <i>Silêncio. Analogia. Investigação (2011)</i> |
| 83 | 5. | <i>A produção artística como investigação. Exigências em torno de uma tipologia radical de Art Based Research (2014)</i> |
| 96 | 6. | <i>Sustentabilidade, Investigação em Artes e Serendipidade: uma confluência muito antiga (2017)</i> |
| 126 | 7. | <i>Plasticidade e indeterminação no mapeamento das ideias artísticas (2018)</i> |
| 136 | 8. | <i>Expressão e autenticidade nos criadores que se reivindicam investigadores (2019)</i> |

INTRODUÇÃO

“If we had waited for philosophers to agree upon a solid ontological and epistemological basis for artistic research, we might not, even now, have begun.”

Annette Arlander, *Artistic Research in a Nordic Context*

“Por muy elaborada y pertinente que sea una idea, teoría o técnica de investigación, dejarán indemne a la pintura mientras no aparezca un cuadro. Lo que rige en arte, son las obras de arte. El método iconológico no es una aportación a la pintura sino a la disciplina de la historia del arte. Para desarrollar la pintura no hay más remedio que pintar buenos cuadros. Este es el objetivo fundamental de las tesis prácticas.”

Ricardo Marín Viadel, “El espacio de la ‘Iena’: qué es la investigación en arte y cuál es su función entre las investigaciones de bellas artes?”, in *La investigación en bellas artes. Tres aproximaciones a un debate*

Quando entrevi as potencialidades da investigação artística produzida em ambiente universitário, encontrava-me envolvido em diversos projectos artísticos e investigativos em articulação com um colega da FBAUL, Fernando Rosa Dias, e ainda com um docente e artista plástico da Faculdade de Belas Artes de Granada, Juan Carlos Guadix. Algumas destas linhas de trabalho consistiram na realização de *workshops* sobre Gravura não tóxica naquela cidade espanhola, debates alargados sobre o conceito de reprodutibilidade, conferências sobre a imagem digital e o próprio estatuto ontológico da imagem. Sobre estes temas editaram-se diversas obras com o enquadramento inicial do CIEBA, centro de investigação da FBAUL, mas também com a parceria crescente de centros de investigação em diversas cidades espanholas e francesas. Do Juan Carlos Guadix (com quem continuo a desenvolver actividade artística e investigativa), recebi o desafio inicial no café *A Brasileira*, ao Chiado: “José, vamos a editar un libro sobre investigación en arte?” Este lance baseava-se, por um lado, no facto de já termos passado pela experiência feliz de coordenar livros em conjunto, um deles, em 2008, *Ensayos sobre la reproductibilidad*. Por outro lado, aquele desafio relacionava-se com o facto de em Espanha se ter começado a tratar o tema da Investigação em arte há bastante tempo (desde os anos 80), existindo uma publicação pioneira neste âmbito, de 1998, *La investigación en bellas artes. Tres aproximaciones a un debate* (coordenada por Ricardo Viadel; Juan de Peredo, José Tolosa Marín), obra que Juan Carlos partilhou de imediato comigo e da qual extraí uma das frases em epígrafe, relacionada com o “IENA”, uma linha de investigação que Ricardo Marín Viadel caracteriza desta forma: “La ‘IenA’ significa Investigación EN Arte. Es un campo del conocimiento que en lugar investigar sobre el arte, lo hace desde el interior del mismo, desde la propia creación artística, con la propia creación artística y, principalmente para la creación artística.”¹ Do Fernando Rosa Dias contei com a vontade de alguém que pretendia discutir a fundo a investigação em artes, alguém com quem durante anos desenvolvi a cumplicidade de muita coisa projectada em conjunto como exposições, livros, conferências, viagens, mas também tertúlias e, como

não podia deixar de ser, querelas, confrontos artísticos e estéticos que estiveram na base de outra publicação que coordenámos em 2011: *Revisitação da querela modernidade / pós-modernidade*.

Desta forma, como julgo ter ficado claro nesta breve narrativa, em 2009 reuniam-se algumas das condições indispensáveis ao acolhimento de projectos de investigação artística no seio da FBAUL, tendo surgido uma linha de trabalho inteiramente dedicada ao tema, embora no início ainda se encontrasse muito imbricada na investigação em artes, necessitando, portanto, de uma densificação adequada. Assim, com esta inserção, ano após ano, invariavelmente com publicação de ensaios de especialistas de muitos centros de investigação, europeus e de outros pontos do globo, mantive esta linha de investigação no CIEBA até ao dia — que já se adivinhava devido a algumas resistências internas à manutenção do projecto — em que não se registaram condições para poder prosseguir com o mesmo na nossa instituição, algo que ocorre em 2014. Sem deixar o tempo escoar em vão, a partir da vasta rede de ligações à esfera da investigação artística que tinha cultivado, logrei manter a realização anual de publicações e conferências internacionais sobre o tema aqui visado. A participação de ensaístas internacionais multiplicou-se, as perspectivas sobre a investigação artística diversificaram-se mais do que era expectável, tendo, seis anos depois, após verificação de novas condições institucionais para o acolhimento do projecto, voltado a inseri-lo na FBAUL, agora sob a forma de revista de investigação artística — *RIACT* — com duas edições anuais.

Regressando ao período entre 2006 e 2009, é evidente que as duas tarefas — investigação em artes e investigação artística — já se realizavam há bastante tempo nesta instituição. Também é incontestável que no nosso meio académico já se vinha a projectar muito trabalho com estas novas orientações metodológicas. Para ser rigoroso, já existiam vários programas de investigação artística e de investigação em artes tais como mestrados em diversas áreas artísticas, em Lisboa como no Porto. Paralelamente, em 2009, realizava-se um *1º Congresso Internacional – Investigação em arte*, na Fundação Calouste Gulbenkian, coordenado por Clara Meneres e Hugo Ferrão, evento no qual fui convidado a participar, desempenhando o papel de “apresentador” dos conferencistas. Ora, o que pretendo dizer é complementar ao trabalho realizado por artistas, docentes e investigadores em arte da FBAUL. A meu ver, faltava uma densificação relativamente às afinidades e diferenças que separam as tipologias que muito sinteticamente indico na página seguinte. Faltava uma interpelação mais livre (depurada do “verniz” de alguns compromissos institucionais) e mais contundente sobre o lugar das novas práticas investigativas no seio da investigação em geral, assim como uma preparação mais consistente

¹ Ricardo Viadel, “El espacio de la ‘IENA’: Qué es la investigación en arte y cuál es su función entre las investigaciones de bellas artes?”, in *La investigación en bellas artes. Tres aproximaciones a um debate*, José Tolosa Marín, Juan de Peredo, Ricardo Viadel, (coords.), s.l., Grupo Editorial Universitario, 1998, p.88.

de artistas e investigadores em arte para um embate académico nunca antes verificado. Faltava mais assimilação das perspectivas existentes sobre a investigação em artes à escala global, assim como um debate com especialistas em investigação artística, campo sobre o qual existem tantas orientações, publicações e posições publicamente assumidas. Se formos verdadeiros, existiam e ainda subsistem muitas camadas de equívocos sobre as reais potencialidades da investigação que se produz na esfera da arte, assistindo-se, mais vezes do que é desejável, à substituição continuada dos especialistas acima evocados por filósofos, estetas e historiadores de todas as proveniências. A meu ver, são todos necessários, porém não podem substituir o “conhecimento dos artistas” (exactamente aquilo que procurava Elkins no livro “What do artists know?”), não podem substituir o seu grau de imersão na obra, que é extensão sua, nem ensombrar as noções que de lá extraem, e até os silêncios em que por vezes queiram quedar-se. Numa palavra, falando de forma um tanto transgressiva, para fazer jus ao título deste livro, os saberes extra-artísticos, quando se trata de investigação artística, não podem conduzir os artistas para a condição de “segundos violinos” na sua própria casa, isto é, no interior do processo criativo por eles incarnado.

Refira-se mais um ponto sensível. No que concerne às posições de diversos artistas e docentes do ensino artístico superior, por vezes, verifica-se alguma inclinação para tornar a criação artística similar e intersubstituível relativamente à investigação artística. Por outro lado, regista-se amiudadas vezes, sobretudo naqueles que não “habitam” os espaços da investigação artística, uma aceitação pouco pacífica do alargamento da noção de investigação, pelo menos, como esta aparece defendida em Shared ‘Dublin’ descriptors for Short Cycle, First Cycle, Second Cycle and Third Cycle Awards, de 2004: “The word ‘research’ is used to cover a wide variety of activities, with the context often related to a field of study; the term is used here to represent a careful study or investigation based on a systematic understanding and critical awareness of knowledge. The word is used in an inclusive way to accommodate the range of activities that support original and innovative work in the whole range of academic, professional and technological fields, including the humanities, and traditional, performing, and other creative arts. It is not used in any limited or restricted sense, or relating solely to a traditional ‘scientific method’.”

Para um melhor entendimento da minha perspectiva relativamente às diferenças que separam investigação *sobre* artes, investigação *através* das artes, investigação *em* artes, *investigação artística*, e *criação artística*, posição esta que deriva de uma demorada concatenação das teses de múltiplos autores, entre os quais refiro alguns que integram a Comissão Científica da RIACT (Danny Butt, Michael Schwab, Henk Slager, António Quadros Ferreira, Henk Borgdorff, Annette Arlander, Michel Guérin, Alys Longley, Robin Nelson, Juan Carlos Guadix, entre outros), vejamos o seguinte. Quando alguém se propõe realizar uma investigação *sobre* arte, não é expectável que seja o próprio a produzir a mesma, tratando-a como um objecto de estudo exterior ao seu *corpus* científico, sem reivindicar para si conhecimento profundo nem experiência intrínseca àquilo que toma como matéria investigável. Irá circunscrever

este objecto artístico à maneira de um “ornitólogo”, para recuperar a célebre metáfora de Barnett Newman (“Aesthetics is to artists what ornithology is to birds”). Sendo especialista em “pássaros” não será ele a nidificar, não será ele a voar, não será ele que cantará (embora se deva ter presente que, na prática, várias das tipologias de investigação aqui abordadas possam surgir entrelaçadas, dificultando a separação das suas características). Mas de tudo aquilo ele poderá falar, com todos estes fenómenos estabelecerá mediações com outras espécies, outros cantos, outras nidificações, outras paisagens.

Agora, outra situação. Quando um investigador se propõe fazer investigação *através* da arte, pode igualmente realizar muita coisa, mas inclui a realização artística nessa metodologia (simples ou composta) instrumentalizando-a um pouco (pois não é investigação artística pura) para obter resultados que oscilarão entre um horizonte artístico e outro que o não é. Por exemplo, a Arte Terapia, a Arte com objectivos de reinserção social, a Arte para descoberta de situações disruptivas em determinadas ciências (económicas, médicas, naturais, outras).

E quando se propõe realizar investigação *em* arte? O que temos? Em princípio far-se-á experimentação e indagação por dentro dessa mesma expressão artística, habitando-a por inteiro, inalando-a e funcionando de modo plenamente incorporado nas situações artísticas provocadas. Sucede que nem sempre assim é, seja devido a restrições académicas das instituições nas quais se submetem os projectos de investigação, ou devido a determinadas tradições académicas, científicas e artísticas, ou ainda, devido às opções do proponente. Logo, a investigação *em* arte pode assumir muitas formas, sendo que, no limite, também pode ser a própria investigação artística. Mas, a meu ver, justamente por poder ser tanta coisa, por se tratar de um chapéu académico de amplitude inusitada, acaba por retirar respiração e especificidade à investigação artística. Na minha perspectiva, este é o motivo pelo qual vários autores falam genericamente em investigação *em* artes, gerando dentro deste território vários sub-campos, um dos quais caracterizado de radical, de pouco praticável, a necessitar de um longo debate institucional. Por exemplo, penso ser esta a razão pela qual James Elkins em *Artists with PhD's* se expressa assim: “[...] it is deeply problematic, if not aggressively obscurantist, to claim that a work of visual art should be understood as research and as producing new knowledge while *at the same time* insisting that the research and knowledge inhere in the paint, clay, or pixels of the art itself and not in language.”² Como se pode verificar, a perplexidade gerada pela possibilidade da investigação artística gera habilidosas ironias e densas suspeitas que efectivamente exigirão muito tempo (décadas) para deslocarem o grau de perturbação para outra zona da esfera da investigação como um todo. Ainda do mesmo autor (que tive o prazer de convidar a participar com a reedição de um texto na edição de 2015, *Investigação em Artes. A Oscilação do Métodos*, a seguinte afirmação sobre o que o que “sabem”

² James Elkins, “The three configurations of studio-art PhD’s”, in *Artists with PhD’s. On the new doctoral degree in studio art*, James Elkins, (coord.), 2009, p. 160.

os artistas: “Wellcome, everyone, to the axis of evil. For most of the art world, the PhD in art practice is irremediably compromised, if not actively evil. It may be worth bearing in mind as we go through that the PhD is a tiny minority interest, and when it comes up in conferences it is often greeted with choruses of boos.”³

Ou ainda, mas neste caso com a atenuante de ter sido afirmado quase vinte anos antes daquilo que acabou de ser citado: “The thorny one is Research *for* art and design, research with a small ‘r’ in the dictionary — what Picasso considered was the gathering of reference materials rather than research proper. Research where the end product is an artefact — where the thinking is, so to speak, *embodied in the artefact*, where the goal is not primarily communicable knowledge in the sense of verbal communication, but in the sense of visual or iconic or imagistic communication.”⁴ Sobre estas três afirmações relativas à possibilidade da produção artística poder ser a própria investigação em ambiente académico, apresento a minha posição no ensaio também aqui publicado *Obras que “falam” por si mesmas. A investigação artística e a “vergonha da palavra”*.

O conjunto de textos que venho partilhar convosco espelham algumas das preocupações investigativas que me orientaram durante os últimos treze anos, e podem ser apresentados da seguinte forma. Os textos 1 e 2 nunca foram publicados. Os restantes, ou seja, os textos 3, 4, 5, 6, 7 e 8 foram publicados em diversas obras colectivas sobre investigação em artes, umas coordenadas por mim, outras que co-coordenei com especialistas portugueses, espanhóis, franceses, e neozelandeses. Nos textos escritos entre 2010 e 2013, verifica-se uma forte imbricação entre investigação em artes, investigação sobre arte, e investigação artística, para posteriormente, sobretudo após 2015, ter enveredado por uma abordagem da investigação em artes profundamente baseada na prática artística. Também integra alguns textos que culminaram na RIACT, em 2020, linha editorial que defende abertamente diversas possibilidades de *investigação artística*, incluindo a hipótese radical de não ser necessário elaborar um aparato categorial que justifique — argumentativamente — o caminho percorrido pelo artista-investigador, desde que o projecto artístico seja detentor de um elevado poder de emanação, capaz de o legitimar perante um Júri (criteriosamente escolhido) como criação artística e como investigação artística, instalando publicamente e com total competência os processos artísticos experimentados paralelamente à criação artística proposta.

Sendo assim, para terminar, reúno aqui um conjunto diversificado de textos, os quais, uma vez comparados no tempo, podem deixar transparecer algumas incoerências metodológicas, algo que é, supostamente natural. Seja porque toda a exposição pública de ideias e imagens é uma “pretensão criti-

³ James Elkins, (ed.) *What do artists know?* Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2012, p.103.

⁴ Christopher Frayling, *Research in Art and Design*, Londres, Royal College of Art, Vol.1, 1993/4, p.5

cável à validade” (Habermas), seja porque o nosso espírito não voga sem estar embebido no cotidiano artístico, logo, transforma-se mediante querelas académicas, aproximação de posições, “contra-golpes” e até pausas de média ou longa duração.

Obras que “falam” por si mesmas. A investigação artística e a “vergonha da palavra”



“Temos vergonha da própria fala. Seria preferível transformarmos-nos em sons e unirmo-nos num cântico celestial.”

Hölderlin, *Hipérion ou o eremita da Grécia*

That art practitioners can be sceptical about theory — even to the point of developing a misplaced aversion to it — is perhaps not just because some theories seem far afield from the actual practice of art, but also because the performative power of theory competes with the performative power of art.”

Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*

Para cumprir verdadeiramente o que está em causa na asserção “a imagem pensa”, ou então, “a pintura pensa”, porque não considerar a possibilidade, no âmbito da investigação artística, de apresentar publicamente um conjunto denso de obras, desdobrando-as *ainda* em imagens e situações criativas complementares que funcionam como o *patentear* do labor investigativo? Isto é, tem de ser possível, para crermos abertamente na expressão “a pintura pensa”, extrair às imagens e situações artísticas exibidas uma substância igualmente criativa, diferenciada e cúmplice do processo artístico exposto, no fundo, fazendo-se referência a imagens com outras imagens, dispositivos artísticos e procedimentos instalativos competentes, com a finalidade de exteriorizar os aspectos investigativos que embalaram “a mão e o espírito” do investigador.

Embora mais complexo — por ser mais ambivalente e não verbal —, à semelhança da possibilidade do uso das palavras para desenvolver uma hermenêutica sobre outras palavras — por exemplo, um poema —, desta vez, mais do que reentrar no habitual caudal da *ekphrasis*, embevecidos pelas palavras e pelas analogias para cercar uma “presa” do mundo da arte, podemos ocupar-nos de uma nova tarefa: o desafio artístico que consiste em dirigir imagens a outras imagens, para lhes extrair outros sentidos, enfatizando e tornando mais visíveis os processos investigativos subjacentes. Portanto, repare-se que não se procuram sequer palavras que sejam imagens construídas em função dos alvos em que habitualmente se transformam as imagens artísticas, de alguma forma, as tais “imagens faladas de tudo” apontadas por Platão em *O Sofista* através do Hóspede de Eleia: “E então? Não esperemos que haja uma outra arte das palavras com que esse possa ser, por sorte, capaz de encantar pelos ouvidos os jovens afastados da verdade e ainda dos factos; com palavras que apresentam imagens faladas de tudo, de modo a parecer que o que se diz fazer é verdade e que esse que fala é absolutamente o mais sábio de todos?”¹ Não, de todo. Trata-se efectivamente da ampliação das preocupações artísticas, perscrutando-lhe os processos investigativos, isto é, resgatando o que é possível dos mesmos para um plano de uma percepção partilhável, fazendo-o através da produção e da instalação intencional de imagens que comuniquem artisticamente o todo orgânico da criação / investigação.

¹ Platão, *O Sofista*, Lisboa, FCG, 2011, 234b-235b

Sendo assim, talvez possa acontecer um investigador em arte apresentar a sua prática artística e respectiva reflexão, desdenhando a palavra, desejando desapossá-la do seu poder de usurpação da criação/reflexão artística. Pois, imagine-se que ele tem como projecto de investigação desorientar a palavra relativamente aos simulacros que esta dissemina em nosso redor, ocorrência na qual se verifica frequentemente a dissimulação do seu próprio carácter de simulacro? Significará esta suspensão da palavra a negação da investigação artística, por não se verem cumpridas algumas exigências de fundo sobre o que seja a natureza desta tipologia de investigação? Defendo que não, seja devido a convicções pessoais que terei oportunidade de demonstrar, mas também devido à perspectiva que vigora na actualidade sobre a diversidade dos objectos e metodologias de investigação.

“The word ‘research’ is used to cover a wide variety of activities, with the context often related to a field of study; the term is used here to represent a careful study or investigation based on a systematic understanding and critical awareness of knowledge. The word is used in an inclusive way to accommodate the range of activities that support original and innovative work in the whole range of academic, professional and technological fields, including the humanities, and traditional, performing, and other creative arts. It is not used in any limited or restricted sense, or relating solely to a traditional ‘scientific method’.”²

Ou ainda, na declaração de Viena, em 2020 (The Vienna Declaration on Artistic Research):

“Excellent AR is research through means of high level artistic practice and reflection; it is an epistemic inquiry, directed towards increasing knowledge, insight, understanding and skills. Within this frame, AR is aligned in all aspects with the five main criteria that constitute Research & Development in the Frascati Manual. Through topics and problems stemming from and relevant to artistic practice, AR also addresses key issues of a broader cultural, social and economic significance.

AR is undertaken in all art practice disciplines - including architecture, design, film, photography, fine art, media and digital arts, music and the performing arts - and achieves its results both within those disciplines, as well as often in a transdisciplinary setting, combining AR methods with methods from other research traditions.”³

Mas como se faz a densificação da proposta de investigação artística, evitando que esta se confunda com a criação artística? Sabendo de antemão que ambas

² Shared ‘Dublin’ descriptors for Short Cycle, First Cycle, Second Cycle and Third Cycle Awards, 2004.

³ <https://cultureactioneurope.org/news/vienna-declaration-on-artistic-research/>

estão muito imbricadas, como detectamos os seus traços diferenciadores? Serei claro, desde já, em relação aos temas que se seguem. Sem querer ser dogmático, a meu ver, a criação artística não é sinónimo de investigação artística, embora a contenha em muitos graus de interpenetração. Sucede exactamente o mesmo em relação à investigação artística: não é criação artística, embora mantenha com esta uma grande afinidade, integrando muitos aspectos criativos que impedem traçar fronteiras nítidas entre ambas. Ora, estas fronteiras incluem algumas zonas indeterminadas e brumosas, embora não menos fecundas do que aquilo que se pratica na investigação sobre artes. Esta indeterminação caracteriza o intervalo em que se intersectam os símbolos artísticos e as noções artísticas, também estas criativamente mediadas. É, pois, o fruto da ambivalência da metodologia empregue na investigação artística, ou seja, da criatividade investida na produção das obras e na reflexão emanada das mesmas, que se mostrará (que se tornará patente em substituição do *logos*) como uma investigação desenvolvida segundo dispositivos instalativos. Estes, por sua vez, estarão inteiramente comprometidos com uma mediação comunicacional que é intencionalmente tratada. Também necessito de ser claro a propósito das diferenças entre a produção de um projecto de investigação artística, que tem um determinado conjunto de características, e a reflexão sobre o sentido e o contexto de inserção do mesmo, ou seja, uma meta-investigação sobre a investigação artística, sendo que esta, ao contrário da primeira, necessitará de uma argumentação que justifique a pluralidade das investigações artísticas que são projectadas num horizonte de ensino artístico universitário. Dito à maneira de uma artista com quem dialoguei recentemente, realizar uma investigação artística particular consistirá na elaboração simultaneamente prática e reflexionante de uma determinada questão artística, que se realiza com um profundo grau de envolvimento. Porém, essa produção e essa indagação em torno de uma questão artística circunscrita não significa que se esteja a reflectir sobre o sentido da mesma num âmbito mais geral, neste caso, a esfera académica.

Iniciaremos a resposta aos problemas acima indicados com um regresso ao tempo de Hölderlin. Na verdade, na perspectiva que aqui vou defender, este poeta deu mais à investigação artística actual do que aquilo que se supõe. Isto sucede pelo poeta em que se tornou, isto é, pelos “caminhos” que com ele gostamos de percorrer, pelas “torres” às quais queremos subir na sua companhia (as sineiras, a de Tubinga, ou outras), mas também devido a posições que em diversos momentos assume relativamente à questão da “palavra”. Por exemplo, em *Hipérion*, o poeta alemão detém-se no problema da “palavra” para lhe atribuir potência oracular e interpretativa, não para a assumir como simulacro da realidade ou como mera representação do mundo e da natureza:

“Ó amadas palavras de uma boca sagrada, exclamei quando acordei de novo, amado enigma, será que te entendi?

Ainda me voltei para olhar outra vez a fria noite dos homens, e estremei e chorei de alegria por ser tão feliz e pareceu-me que disse palavras, mas

elas eram como o crepitar do fogo quando se levanta e deixa atrás de si as cinzas.”⁴

Como podemos verificar, as “palavras” podem ser amadas, caso a boca que as sopra seja “sagrada” ou de origem igualmente enigmática (“amado enigma”). Fonte e murmúrio primordial, escutadas sob um misto de êxtase e esforço de interpretação, no momento em que se materializam num horizonte de sentido para nós, logo se encobrem de fumos, poeiras e velaturas. De forma ainda mais radical, momentos há em que Hölderlin destrata a palavra, afastando-a da autenticidade do sentimento da arte, da escuta oracular da natureza, e até da entrega — equânime ou inflamada — à vida. Como suplica em *Hipérion* através da boca de Alabanda: “Meu caro! Exclamou ele, calemo-nos, quando as palavras não servem!”⁵ Ou ainda na mesma narrativa, pela boca do próprio Hipérion: “Só a muito custo encontro palavras [...]. Acredita em mim, e pensa no que te digo do fundo da alma: a linguagem é completamente supérflua. O melhor fica na verdade contido em si mesmo e descansa na sua profundidade como a pérola no fundo do mar.”⁶

Agora, objectar-me-ão: mas se a investigação artística é um domínio actual e exigente da prática e da reflexão artística — mesmo que se defenda que Hölderlin usa a palavra contra si mesma, ou que põe as palavras na senda de uma nova linguagem para se erguer acima das constelações poéticas anteriormente experimentadas — qual a justificação para pedir “socorro” a um poeta se o tema em discussão é a “tal” actualidade da investigação artística? De facto, não se pretende aspergir de força poética o território da investigação artística, nem se procura suprimir a palavra dos discursos que daí emanam. O que me conduziu até ao autor alemão foi uma motivação simples, que ousei experimentar no sentido de valorizar projectos de investigação artística que dispensem ou reduzam drasticamente a palavra, pelo menos como esta é habitualmente entendida e empregue nos meios académicos. Esta redução será compensada com o desenvolvimento de uma nova modalidade de mediação que patenteia os aspectos investigativos que suportam a criação artística, no caso da metodologia de investigação adoptada ser a mais radical, a saber, a investigação artística. Repare-se que esta modalidade metodológica não se assemelha à investigação em artes; muito menos se parece com a investigação sobre arte ou investigação através da arte.

Recuemos um pouco no tempo. Há alguns anos que é possível realizar *investigação a partir da criação artística* essencialmente baseada na experimentação e na instalação dos respectivos resultados, através da submissão de um texto de curta extensão, a disponibilizar para discussão pública, no qual o artista e investigador, a partir de uma dimensão de prazer (*The pleasure of research*, como diz Henk Slager), apresenta as suas orientações fundamentais,

⁴ Hölderlin, *Hipérion ou o eremita da Grécia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2022, p.202

⁵ *Idem*, p. 182

⁶ *Idem*, p. 155

enquadrando-as num discurso original e competente, à luz das exigências da instituição de acolhimento da proposta. Para fazer referência a uma realidade que nos é familiar, esta modalidade transgride os padrões de investigação em arte instituídos no nosso meio académico (por exemplo, o Doutoramento em Belas-Artes da FBAUL e o Doutoramento em Artes Performativas e Imagem em Movimento da Universidade de Lisboa). Todavia, já é prática corrente em vários meios de investigação do ensino superior artístico, tendo surgido de forma polémica há cerca de duas décadas, como podemos verificar nos discursos de vários especialistas neste campo de indagação artística, como Michael Biggs e Henrik Karlsson:

“An explicit research outcome which attracted much attention was a doctoral thesis presented at the University School of Art and Design in Helsinki in 2000. The author Riitta Nelimarkka was a well-known visual artist and author of books for children who trained at the Sibelius Academy. Her thesis consisted of three exhibitions (two real and one virtual on the Internet) and a large book with about 100 charcoal drawings (Nelimarkka 2000). According to the Finish tradition, separate juries examined artworks and texts. The three prescribed exhibitions were approved. The two opponents recommended that the book be printed but the school's own research council rejected it on the ground that it was more autobiographical than critical. What followed was a *cause célèbre* that agitated academia in Finland. Nelimarkka took the initiative to appeal and the thesis was finally accepted, but with the lowest grade (*approbatur*) [...]. The most offensive elements of the thesis were, according to the critics, the language and the style, for example Nelimarkka's use of three fictitious alter egos (a hare, a ball and the figure Elise) as spokespersons explaining how her art works originated [...]. Nelimarkka's alleged academic carelessness about quotes, sources and references could be regarded as a symptom of the post-modern aesthetic, in which fictitious information and fake documents frequently occur. Her thesis would probably have been accepted in ethnology or anthropology if presented there, while the critics regarded it as a parody of doctoral theses and an affront to the academic system.”⁷

Sendo assim, após a longa experiência de muitas querelas em torno da natureza e composição de uma investigação artística, designadamente para obtenção de PhD, a meu ver, entre as diversas possibilidades de investigação artística a considerar, aquela que é actualmente a mais fecunda, a mais problematizante (no melhor sentido da palavra), tem algumas afinidades com a de Nelimarkka,

⁴ Hölderlin, *Hípérion ou o eremita da Grécia*, p.202

⁵ *Idem*, p. 182

⁶ *Idem*, p.155

⁷ Michael Biggs & Henrik Karlsson, “Evaluating quality in artistic research”, in *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Londres, Routledge, 2011, 12022 de 14650.

ainda que dispenseemos a provocação gratuita ao sistema académico. Trata-se, pois, de uma modalidade que se baseia essencialmente na prática artística, isto é, que se compõe de um processo artístico concreto — materializado e publicamente exposto — ao mesmo tempo que implica a elaboração e a discussão pública de noções artísticas que emanam das próprias obras produzidas. No entanto, na minha perspectiva, a modalidade mais exigente e mais liberta do jugo da investigação sobre arte, a que melhor cumpriria o sentido mais puro de investigação artística seria justamente aquela que dispensaria a palavra.

“I am not concerned about its appearance in PhDs programs such as the one in Plymouth, England, which has pioneered in the reduction or elimination of the written dissertation. It is undoubtedly true that it is deeply problematic, if not aggressively obscurantist, to claim that a work of visual art should be understood as research and as producing new knowledge *while at the same time* insisting that the research and knowledge inhere in the paint, clay, or pixels of the art itself and not in language.”⁸

Nesta afirmação detecta-se toda uma suspeita existente em torno da investigação artística enquanto tipologia depurada e autosuficiente, bastando observar como James Elkins ironicamente articula a profundidade investigativa com as matérias “tinta”, “barro”, ou com os “pixéis” enquanto células digitais, algo que associa a “obscurantismo” e a transgressão académica. Talvez seja pertinente lembrar (Elkins sabe-o como poucos) que as expressões artísticas são detentoras de uma inteligibilidade própria (difícil, mas fecunda e interpelante), que são sistemas simbólicos abertos e plurissignificativos tratados convencionalmente de “linguagens não verbais”. Logo, de facto, a investigação artística pode ser inerente à materialidade e à intermaterialidade da pintura, escultura ou desenho digital, expressões e substâncias das quais dependem directamente as “linguagens não verbais” em apreciação por nelas estarem embebidas. Para dar exemplos concretos da forma de actuar que quero destacar nesta reflexão, considerem-se os exemplos de investigação artística propostos por Henk Slager na obra *The Pleasure of Research*, ou então a diversidade de propostas que tem vindo a exhibir na Bienal de Veneza:

“Derivadas da fecundidade dos projectos explanados no livro e da visão de futuro para a investigação artística manifestada por Henk Slager, as noções acima elencadas constituem um contributo decisivo para a dignificação da reflexão artística no meio académico, provocando a erosão de procedimentos restritivos que caracterizam o mundo académico, abrindo espaço para a exigência de uma investigação profunda, mas livre de constrangimentos doutrinários da estética (por isso a investigação artística é projectada como

⁸ James Elkins, *Artists with PhD's*, *op. cit.*, p. 160.

“estética experimental”), que seja independente de mediações protocolares e periféricas à autenticidade do seu labor. A investigação artística torna-se ainda laboratorial e confluenta com práticas investigativas não-artísticas (ou menos criativas), desconstruindo, por um lado, os seus próprios métodos, mas abrindo também fendas nos métodos alheios, a partir de um princípio de desconstrução inteligível, argumentável e passível de exposição ao outro da discussão, na dupla acepção de algo que se expõe: isto é, expõe-se como conjunto de “arquivos”, argumentos e noções às faculdades humanas para juízos teóricos, mas também se expõe ou instala criativamente num determinado espaço para uma valorização e diferenciação de outros objectos de conhecimento, despertando juízos artísticos e estéticos da comunidade para a qual esse conjunto de “objectos” tem alguma significação.

Para o pleno funcionamento deste conjunto dinâmico de noções, o livro constrói-se a partir de um rede fluida de reenvios entre simpósios, exposições colectivas e edições de ensaios sobre investigação artística, resultando daí uma consistência projectual (e doutrinal) que já vinha a desenhar-se desde 2006 com a criação da plataforma EARN (em conjunto com Jan Kaila e Gertrud Sandqvist), por intermédio de múltiplos projectos tais como *Art as a Thinking Process* (Veneza 2011), ou *Staging Knowledge* (Istambul 2012), ou já posteriormente a 2015, ano da edição de *The Pleasure of Research*, com outras publicações e projectos, nomeadamente as parcerias que são desenvolvidas com a Uniarts Helsinki's Academy of Fine Arts, em particular com os investigadores Jan Kaila, Anita Seppä, e Mika Elo, para a concepção dos Pavilhões da Investigação artística (*Research Pavilion*) de Veneza que já vão na terceira edição (2015, 2017, 2019). De facto, a coordenação e a co-coordenação destes projectos curatoriais e destas edições tem o mérito de introduzir a *investigação artística* em espaços a frequentar por um público cada vez mais alargado, razão mais do que suficiente para se ler atentamente a obra de Henk Slager que aqui evocamos.”⁹

A modalidade radical que estou a enfatizar (mais adiante, desenvolverei fases e procedimentos fundamentais da mesma), tida como liberta da palavra — mais do que reactiva e adversa à palavra —, não é, obviamente, a única forma que subscrevo no campo da investigação artística, dando disso diversos testemunhos em outros textos desta publicação. Como já indiquei anteriormente, há muitos caminhos na “floresta” em que estamos embrenhados, sendo que alguns deles integram discursos escritos competentes, com diferentes percentagens de impacto na prestação artística e investigativa. É certo que neste momento estou particularmente absorvido com o desenvolvimento das especificidades desta possibilidade. Porém, em termos globais, defendem-se aqui todas as formas de investigação artística, desde que se enraízam inteiramente na prática, de preferência prática pessoal (quem faz a investigação é o autor

⁹ José Quaresma, Resenha do livro *The Pleasure of Research*, de Henk Slager, a convite da JAR (Journal of Artistic Research), em 2019. <https://jar-online.net/en/resenha-do-livro-henk-slager-pleasure-research-pten>

das obras e o responsável pelos processos artísticos e instalativos), sendo desejável que não dependam excessivamente de orientações extrínsecas da filosofia, história, ou de outra área da investigação sobre artes.

Muitos são os artistas — pretéritos ou contemporâneos — e os docentes do ensino artístico superior que já realizaram trabalho muito aproximado à investigação artística, à luz das noções que actualmente caracterizam esta área, todavia, faziam-no “sem o saber”. Ora, este “não saber” não sucede pelo facto de terem desenvolvido esta actividade sem ter consciência da natureza dos processos artísticos e dos textos que elaboravam. Assim ocorria porque não se ocupavam, com a desejável regularidade, de uma reflexão sobre o sentido da investigação artística no horizonte da investigação académica como um todo, transformando esse desafio num tempo de novas descobertas metodológicas, com real impacto na criação artística, por um lado, e na investigação que suporta essa criação, por outro, enfatizando os aspectos investigativos com criatividade e sentido de partilha expressiva e comunicacional. Deste procedimento decorreu um menor aprofundamento das diferenças existentes entre criação artística e investigação artística, esta e a investigação em artes, esta e a investigação sobre artes, e ainda sobre todas as questões implicadas nas afinidades e diferenças entre estas esferas. Sendo assim, agora que nos encontramos todos mais motivados por estes “novos” problemas do mundo da arte, talvez seja pertinente dizer que nos propomos tratar de questões atinentes à investigação artística, sabendo antecipadamente que nos vamos confrontar com algo que se diferencia ontológica e subtilmente da criação artística, ou seja, que não é intersubstituível por esta e que exige o desvelamento de diferenças entre investigação e criação, mesmo que em momentos de maior indolência possam parecer indiscerníveis.

Para ser rigoroso, na verdade, desde a Grécia antiga que tudo isto se produz, embora com outros propósitos, com outra espiritualidade, com outra ligação à vida quotidiana. Para a atestação daquilo que estou a afirmar aí temos o que foi necessário fazer, investigar, reflectir, tanto no plano artístico como tecnológico, para dar expressão aos Frescos de Knossos, ou à Pintura de cerâmica — a preto sobre fundo vermelho e depois o vermelho com reservas abertas nos fundos negros —, à escultura grega e ao que esta tem de “inimitável” (Winckelmann), aos templos a raiar o “fogo do céu” (como nos diz Höldelin), à *Iliada* de Homero e à espantosa descrição do escudo de Aquiles (no fundo, a aurora da *Ekphrasis*). Ou então, por outro lado, a maturação artística, dramática e estética que foram indispensáveis para a elaboração da *Antígona* de Sófocles, a produção de Simónides de Ceos, as Odes de Píndaro, o *Hípias Maior* de Platão, a *Poética* de Aristóteles, entre tantas outras produções, mesmo que mais próximas daquilo que hoje se toma por investigação sobre artes.

Porém, na actualidade, quando nos decidimos por uma actividade pertencente à investigação artística em atmosfera académica, estamos naturalmente a aceitar que a mesma não se confunda totalmente com a criação artística (embora tenha de a incluir), não pelo facto desta ser menos importante ou menos auto-suficiente, mas pelo facto de exigir um desdobramento que atribua aproximadamente a mesma relevância aos aspectos criativos (alicerçados em

rituais expositivos e públicos), e aos aspectos da investigação (que também tem as suas liturgias), mesmo que o caminho investigativo não se faça de forma árida e excessivamente colada a categorias ruminadas e convertidas em texto. Vejamos agora um conjunto diversificado de proposições para podermos pensar a necessidade da palavra, a dispensa da palavra, mas também o que poderá surgir no lugar do *logos* académico exigido pela tradição universitária e pelos seus rituais.

Proposição 1

“A obra fala por si mesma”

“O artista pode eximir-se a falar da obra”

Duas afirmações dificilmente contestáveis na apresentação pública de uma criação artística. Nesta modalidade criativa, a obra finalizada prevalece sobre a metodologia investigativa posta em prática, sendo a investigação conduzida uma tarefa periférica em relação ao objecto central das preocupações do autor, a saber, a apresentação pública e “ritualizada” de uma criação artística. Nestas circunstâncias, regista-se uma tendência para deixar na sombra os aspectos investigativos e construtivos da obra, como se se tratasse de um trabalho de mascaramento e atenuação das bases e da solidez subjacente à eclosão dessa obra, isto é, como se se tratasse da simulação de uma imediação, em que a expressão assoma sem mostrar os apoios que a sustentam na atmosfera compositiva. Uma espécie de “pontapé na escada” que permitiu chegar a um determinado nível de elaboração plástica. Ou seja, respeita-se, mas não se consciencializa nem se evidencia, o tempo dedicado à observação do múltiplo das formas, atmosferas, corpos, desmaterialização de corpos, no fundo, de tudo o que é passível de operações artísticas como a expressão, a alusão, a representação, ou outras. Também não se põe em evidência para o espectador o tempo concedido à depuração de uma determinada linguagem (testada entre outras disponíveis, próprias ou comungadas); não se chamando excessivamente a atenção para a maturação da plasticidade da obra nos seus aspectos materiais e na respectiva articulação com o contexto expositivo.

Proposição 2

“A obra fala por si mesma”

“O artista não se pode eximir a tornar patente o conjunto das tarefas investigativas que conduzem à criação artística apresentada.”

Duas afirmações dificilmente contestáveis na apresentação pública de uma criação artística que simultaneamente se reivindica do campo da investigação, embora não seja desenvolvida em ambiente académico.

Por intermédio de um projecto instalativo específico, o artista mostra como se entrelaçam e interiluminam os dois processos, o criativo e o investigativo. A finalidade criativa e os respectivos rituais de apresentação e assimilação pública, coexiste numa atmosfera artística comum, na qual assoma

uma segunda tarefa, a investigativa. Com esta, que requer um espaço expositivo e tempo de maturação tendencialmente equivalentes à finalidade criativa, o artista (acompanhado ou não por um curador) torna patente os momentos decisivos para os dois resultados obtidos — feitos de determinação e acaso —, assim como os momentos de suspensão e reflexão sobre as metodologias a adoptar.

Proposição 3

“A obra fala por si mesma”

“O artista não se pode eximir a falar e a escrever sobre a obra apresentada”

Duas afirmações possíveis na apresentação de uma investigação artística de carácter académico. (A defesa e a altercação enquanto procedimentos que caracterizam uma defesa de um projecto em ambiente académico impõe a necessidade da palavra falada e escrita).

Proposição 4

“A obra fala por si mesma”

“O artista pode eximir-se a tornar patente com palavras (texto submetido e alteração prolongada) o conjunto das tarefas investigativas que conduziram à criação artística apresentada, fazendo-o, antes, com um segundo acervo de imagens que trazem outra inteligibilidade à criação / investigação conduzida.” (Justifica, pois, com imagens, dispositivos artísticos e procedimentos instalativos determinadas decisões — artísticas e investigativas —, evidenciando conhecimento, competência e criatividade, passíveis de ser caucionadas pelos elementos do Júri ao qual o artista / candidato a PhD se submeteu por vontade própria e insubstituível).

Duas afirmações possíveis relativamente à apresentação pública de uma criação artística, simultaneamente reivindicada de investigação, que é desenvolvida e defendida em ambiente académico com um discurso tendencialmente breve, seja na componente oral, seja na escrita. Esta 4ª proposição é aquela que mais transgride o quadro de expectativas de um Júri tradicional.

Neste momento, talvez se exija a apresentação de formas concretas de realizar esta tipologia de investigação artística. Para tal, irei recuperar algumas noções da pesquisa que realizei recentemente sobre os problemas da instalação, nomeadamente no Cap. III, “O elemento pictural e a instalação” do livro *A pintura e o rio do esquecimento*, assim como nas Provas de Agregação em Pintura, em 2020. Em primeiro lugar, pretendo enfatizar que a mediação instalativa não se esgota na prática da instalação artística. Em segundo lugar, que a instalação pode eclodir entrelaçada com uma expressão artística particular, servindo esta de ambiente material e expressivo para a orientação daquilo que uma instalação deva ser num contexto criativo. Em terceiro e último lugar, defendo que essa meta-mediação que designamos de “mediação instalativa”, embora apresente diversas características em comum

com a instalação artística, tais como a necessidade de *imersão* do espectador segundo diversas modalidades, a exigência de um envolvimento *ótico-háptico-proprioceptivo*, ou então, a *transgressão imaginal*. Na sua pertinência e atualidade, a mediação instalativa que subjaz à atividade investigativa consiste numa meta-mediação similar às meta-mediações que designámos de *performatividade* (mais do que a performance), ou *de vir público* (mais do que a arte pública), ou à *New Media Art*, como tivemos oportunidade de defender no texto *Instalação pictural. A Pintura Contemporânea no Barco de Teseu*.

Mediação instalativa designa todos os actos de inserção de objetos e distribuição criteriosa de referentes num espaço submetido a transformações plásticas, e, se necessário, também mutações estruturais e arquitetónicas, de forma a poder ser *habitado* de modo *poético* (por vezes, apenas lúdico) pelos espectadores-intervenientes numa dada produção, podendo essa mediação ser desenvolvida por artistas, mas também por poetas como Hölderlin (autor que está por detrás da expressão *habitar o mundo como poeta*), por filósofos como Heidegger que articula de modo singular a noção de “habitar” com a de “instalar um mundo” (como pode ser lido no livro *A origem da obra de arte*, ou no ensaio *Habitar o mundo como poeta*), e por muitos outros intervenientes no espaço, como designers e arquitetos.

Por outro lado, também podemos assumir a mediação instalativa como uma experiência de carácter tendencialmente informativo, embora com uma forte componente artística. Para eventual esclarecimento daqueles que neste momento possam estar a objetar que uma *mediação instalativa* de carácter informativo não se ocupa da *transgressão imaginal*, consideramos que uma intervenção num determinado espaço, com o objectivo de “instalar um sentido” para objectos de carácter informativo, também exige transgressão imaginal, pois, situa-nos perante a exigência de superação da mera apresentação de imagens, objetos e documentos, recorrendo a uma curadoria que pensa o seu lugar e o seu redimensionamento em ambiente expositivo, fora, portanto, da quietude dos seus ecrãs de trabalho investigativo quotidiano, fora das suas gavetas ou vitrines de funcionamento prático, suspensos do tempo do seu uso regular e da sua habitual finalidade. Por exemplo, a exposição na Fundação Calouste Gulbenkian com o título *Cérebro — Mais vasto que o céu* (2019), ou então, no mesmo local, a exposição *À Luz de Einstein* (2005) têm as características que temos estado a explicitar, e constituem actos de transgressão imaginal: diversos dispositivos e objetos de luz são publicamente redimensionados para uma experiência expositiva e estética dos mesmos, sendo que esse redimensionamento constitui uma transgressão imaginal do fenómeno ali investigado, sucedendo o mesmo com a apreensão plástica dos diversos cérebros e jogos sinápticos que ali pudemos observar, por vezes em ambientes imersivos que requerem uma experiência integral do corpo e da percepção com aquilo em que nos envolvemos. A transgressão a que nos estamos a referir, sendo transgressão artística, requalifica a noção de imagem, colocando-se num outro plano de apreciação (para além de tornar patente aquilo que não o é, por diversos motivos e condições de existência). Agora transgredir significará *curto-circuitar* a expectativa perante a rede de

reenvios que as imagens em geral encerram, reenviando pouco do esperado ou reenviando sentidos diferentes dos esperados, portanto, uma dissimetria entre o expectável de uma imagem e o consumável dos seus referentes.

Se aceitarmos que esta forma de actuar e dispor das imagens, nas devidas proporções, possa eclodir paralelamente à apresentação das obras de arte das quais são a envolvente mais perceptível, isto é, a “entrada” mais nítida para os meandros de um processo artístico, talvez se possa aceitar também que no lugar do *logos* e das suas habituais usurpações, possa emergir uma constelação de imagens explicitantes de outras imagens, ou seja, imagens e procedimentos que remetem para outras de criatividade mais radical, mais enigmáticas, mais ambivalentes também, de forma a que tudo junto — criação e investigação — não nos faça sentir como um rio de “margens secas” no qual o que é reflectido das mesmas não “reflecta” a turbulência própria da criação artística.

“Como um rio ao longo de margens secas, onde nem uma folha de salgueiro se reflecte na água, assim passava por mim o mundo, despido de beleza.”¹⁰

¹⁰ Hölderlin, *Hipérion ou o eremita da Grécia*, op. cit., p.62

2

Este texto toca em algumas das condições imprescindíveis ao desenvolvimento das actividades artísticas e investigativas tratadas nesta publicação. Consiste, pois, num conjunto de temas fundamentais para a compreensão do campo de trabalho em que estamos situados e no qual se insere toda e qualquer prática artística e tecnológica, ou seja, as Artes e as Humanidades (a partir deste momento referido como A&H), fazendo-o em articulação com a investigação, a deontologia, e a relevância das A&H para a nossa comunidade. A relação estabelecida terá como propósito essencial a defesa do sentido das A&H na formação humana, seja pelo lado da integração das práticas artísticas, tecnológicas e performativas na educação global dos cidadãos (a par de outras disciplinas e actividades que possam constituir um corpo coerente de experiência e conhecimento para os estudantes), seja como formação conducente a uma especialização, com vários níveis de entrega, compreensão e investigação, de sujeitos disponíveis e vocacionados para intensificar artisticamente a assimilação da torrente matéria e sinestésica da realidade, para se adentrarem em experiências plásticas e estéticas, e para se prepararem para a imprevisibilidade que o mundo da arte tem para lhes proporcionar.

Temos, pois, a relevância das A&H na formação geral dos cidadãos, mas também a possibilidade da especialização de muitos deles no domínio das artes, nomeadamente nas artes visuais. No entanto, para que não se formem equívocos sobre os nossos objetivos, não nos iremos debruçar sobre programas educativos relacionados com o que deve ou não deve ser ministrado nos diversos níveis de ensino que precedem o ingresso no ensino superior artístico. Sendo assim, limitar-nos-emos à evidenciação de convicções, recurso a experiências realizadas, e ainda, a um sentido de esperança e motivações profundas sobre o que se pode realizar com os estudantes em determinados campos artísticos.

Uma última nota sobre as funções e as optimizações que as disciplinas referentes à formação geral, artística e humanística devem proporcionar aos estudantes/cidadãos. No que concerne às actividades na escola para a qual todos nós já confluímos, quando fazemos referência à formação geral de um cidadão/estudante a partir de uma matriz comum de trabalho pedagógico e orientação de aprendizagem, referimo-nos às seguintes competências, independentemente das designações e dos níveis das disciplinas lecionadas: (1) estimulação da assimilação crítica de múltiplos sistemas de símbolos (da respectiva inteligibilidade), nos quais se insere, a par de outros, o fundamentação lógica de alguns desses sistemas, seja para o entendimento de regras formais e abstratas, seja para delicados exercícios de silogismo, inferência e analogia; (2) a preparação da plasticidade do espírito para a diversidade das linguagens (as verbais e as não-verbais), nas quais se insere a necessidade da competência para a língua verbal e escrita que nos interliga como comunidade singular, mas também a disponibilidade para a “polifonia” constituída por outras comunidades, por intermédio do domínio de diversas línguas (acompanhada de competência crítica face à hegemonia da língua inglesa); (3) a exploração óptica, háptica e performativa da sensibilidade humana, por intermédio das mais diversas práticas, linguagens e materiais das artes visuais e das artes

performativas; (4) a exercitação do corpo e a interiorização de jogos com as respectivas finalidades e regras de interação.

“Undoubtedly the first man was an artist [...]. Just as man’s first speech was poetic before it became utilitarian, so man first built an idol of mud before he fashioned an axe. Man’s hand traced the stick through the mud to make a line before he learned to throw the stick as a javelin.”¹

Desprende-se das palavras de Barnett Newman uma vontade de reinvestir no homem contemporâneo a potência de um olhar que estilhaça o mundo dos objetos e das necessidades induzidas (e autoinduzidas), para dessa maneira voltar a imergir num horizonte fecundo de cumplicidade com a “produção da terra”, reabrindo esse mesmo olhar para a frugalidade das necessidades humanas, paralelamente a outras necessidades emergentes, a saber, as lúdicas (de um *homo ludens*)², também as mágicas, mas sobretudo as necessidades plásticas do homem que habitou as *cavernas* no Paleolítico Superior, com uma dimensão simultaneamente gráfica, pictural e escultórica (incisões, aproveitamento de volumes e fendas parietais).

Plasticidade que se manifestou há dezenas de milhar de anos por essa extensa cadeia de grutas que vamos redescobrimo em diversos cantos do planeta (em França, *Lascaux*, *Les Combarelles*, *Pech Merle*, ou *Chauvet*, em Espanha, *Altamira* e as outras dezassete cavernas do Paleolítico que incluem *La Pasienga*, *El Castillo*, ou *Las Monedas*, na Argentina, *La Cueva de las Manos*, na África do Sul, *Klipdrift* e *Blombos*, na Indonésia *Sulawesi caves*, entre muitas outras), lugares de enorme confluência gráfico-pictural, em alguns casos com o elemento gráfico e o elemento pictural ligados de maneira totalmente inextricável.

A condição de artista que recebemos do ‘primeiro homem’, antes ou ao mesmo tempo que a satisfação das necessidades práticas, para além de se fazer patentear numa cadeia considerável de grutas que cruzam a crosta da terra, é uma narrativa que ciclicamente ressurge na boca de artistas plásticos, escritores e filósofos: “O ‘homem de Lascaux’ criou *do nada este mundo de arte onde a comunicação dos espíritos começa*. Desta maneira, o ‘homem de Lascaux’ até chega a comunicar com a longínqua posteridade que os homens de hoje para ele significam [...]”³, ou então, no discurso de historiadores de arte, como é o caso de James Elkins, autor que também tem experiência

¹ Barnett Newman, “The First Man was an Artist”, in *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison & Paul Wood (eds), Oxford, Blackwell, 1998 (1992), p. 569.

² No sentido amplo de *homo ludens*, tal como preconiza Johan Huizinga na sua obra com o mesmo título: “Há, no entanto, uma terceira função, aplicável tanto à vida humana como à vida animal, e tão importante como a racionalidade e o ato de fazer — o jogo. Quanto a mim, a seguir ao Homo Faber e talvez ao mesmo nível do Homo Sapiens, *Homo Ludens*, o homem lúdico e jogador, tem direito a um lugar na nossa nomenclatura.” Huizinga, *Homo Ludens*, edições 70, 2003, (1938), p. 15.

³ George Bataille, *O Nascimento da Arte*, tr. port. Aníbal Fernandes, Lisboa, Sistema Solar, 2015, p. 16.

e formação em pintura e que na obra *What Painting Is* se nos dirige com estas palavras estimulantes sobre a plasticidade da pintura enquanto pintura: “Nenhum pintor sabe como será a imagem, e os pintores que se esforçam demasiado para usar a tinta em função da representação de uma ideia ficam desapontados. Como a poesia ou qualquer outro ato criativo, a pintura é algo que emerge da própria prática, proporcionando que o trabalho e seu autor troquem ideias e se modifiquem mutuamente [...]”⁴, afirmando Elkins ainda no mesmo texto que os atos criativos brotam dessa imersão matérica e dos arrastamentos causados pela própria atividade plástica: “Com as artes visuais sucede o mesmo e essa é uma das suas forças. Os artistas não podem começar na abstração antisséptica, como os filósofos fazem com os seus blocos de notas, ou os físicos com os seus quadros de registos. Os artistas têm de começar nos *media res*, literalmente no meio das coisas: óleo, tela, sujidade.”⁵

As necessidades *plásticas* e *poiéticas* sugeridas por James Elkins e por Barnett Newman, caracterizam aquele homem que uma vez, assim se narra e repete, se terá virado involuntariamente para o alargamento expressivo e plástico do seu próprio corpo, tendo-se achado “outro” numa superfície dada, tendo-se autocaptado numa existência ampliada da sua corporalidade. Esta duplicação fenomenalizou-se através das manchas que eram a sua própria sombra, acrescidas de outras marcas (rasgões, fendas, riscos) que ao mesmo tempo sobrepôs ao vulto projetado: ora subtraindo matéria à tal superfície, ora fissurando-a, ora soprando pigmento ou sangue, mascarrando-a com a sua própria mão ou outras partes do corpo, arremessando objetos contra a mesma, entre muitas outras soluções, umas conhecidas, outras simplesmente inimagináveis devido à falta de vestígios materiais.

Retomando o sentido da afirmação de Barnett Newman, sobretudo a questão do ‘primeiro homem ter sido um artista’, devemos dizer com clareza que nem sempre concordamos com as teses do autor. A título de exemplo, discordamos da forma pouco fundamentada como apresenta o problema do sublime no seu texto *The Sublime is Now* (1948). Divergimos também de atitudes públicas tomadas por Barnett Newman, como a ambiguidade extrema com que participou em *The Fourth Annual Woodstock Art Conference*, dedicada às relações entre artistas e estetas, com a designação específica “Aesthetics and the Artist” (Nova Iorque, 22 e 23 de agosto, 1953, promovida pela American Society for Aesthetics e a Woodstock Artists Association). Porém, sobre a frase relacionada com ‘o primeiro homem’,

⁴ “No painter knows what the picture will look like, and those painters who try too hard to use paint to realize an idea are typically disappointed. Like poetry or any other creative enterprise, painting is something that is worked out in the making, and the work and its maker exchange ideas and change one another.” James Elkins, *What Painting Is*, Nova Iorque, Routledge, 2000, p.78

⁵ “Visual arts is the same, and that is one of its strengths. Artists cannot begin in antiseptic abstraction, like philosophers with their notepads, or theoretical physicists at their blackboards. They have to begin in *medias res*, literally in the middle of things: oil, canvas, squalor.” *Ibidem*, p.72.

temos de admitir que a sua orientação é a nossa orientação, assumindo os aparentes anacronismos, seja pelo facto da mesma ter sido produzida num contexto específico da arte americana, em 1947, seja ainda pela alusão que estamos a fazer a uma imagem-mundo que aparenta ser muito evanescente, mas que ainda assim, pensamos estar subjacente a todos os actos criativos, incluindo aqueles que são proporcionados pelos chamados *New Media*.

O que escutamos em Barnett Newman (artista plástico, esteta, e também docente em diversos estabelecimentos de ensino, com vários programas pedagógicos e artísticos, tendo sido docente de crítica de arte na Grover Cleveland High School, Ridgewood, em 1932) já escutámos em outros autores, com diferentes formulações e em consonância com a especificidade dos respetivos contextos de enunciação. Por exemplo, a partir de 1913, Kasimir Malevitch (também artista plástico, esteta, e docente no Instituto de Arte Popular, em Vitebsk, fundado por Chagall, ou ainda na GINKhUK, em Petrogrado, Instituto do qual também foi diretor), dedicou grande parte da sua energia plástica e estética à “Inobjetividade absoluta” no sentido de um “Mundo sem Objetos” (*bespredmetnost*), referindo-se igualmente à condição de um homem-*poiético* que se subtrai à consciência prática, que também se subtrai em relação à consciência estética, e ainda, por extensão de razões, que faz curto-circuitar a autogratificação utilitária:

“Le poète est un individu qui ne connaît rien de pareil à soi, qui ignore la maîtrise artistique ou qui ignore quel détour prendra son Dieu. Il ignore à l'intérieur de soi quelle tempête surgit et disparaît, de quel rythme et de quelle cadence elle sera. Est-ce qu'il peut, dans les minutes où surgit en lui le sublime incendie, penser au polissage, à l'aiguisage et à la description?”⁶

A expressão “sublime incêndio” pretende dar conta do que é absolutamente específico e intenso nos momentos em que algo de extraordinário eclode na interioridade de um artista ou de um poeta e se comunica àqueles que os acompanham como espectadores e intérpretes. Ignorar (voluntariamente) as características da tempestade ou do incêndio, ter como impraticável qualquer possibilidade de domínio de noções compositivas e formais (a depuração) e a indeterminação do tempo que implica a respetiva experimentação, é justamente o que ocorre no abismo imprescrutável no qual imergem poetas, artistas, investigadores em arte de perfil prático-teórico, e múltiplas comunidades de espectadores ativos que se envolvem com a plasticidade da prática artística, a poética da literatura e da dramaturgia, ou a reflexão estética sobre a experiência dessa tempestade, dessa temporalidade suspensiva do quotidiano, desse ‘mundo sem objetos’ e sem finalidade utilitária.

É a partir dessa camada fecunda de sentido que se desenvolvem sinais favoráveis ou desfavoráveis às decisões relativas a uma formação geral

⁶ Kasimir Malevitch, «Sur la poesie», in *Écrits, Le miroir suprématiste*, tr. fanc. Valentine e J. C. Marcadé, Lausanne, ed. L'Âge d'Homme, 1977, Tomo II, p. 77.

que deva incluir as A&H de forma mais ou menos natural e generosa, seja quando se trata de artistas e investigadores em arte, seja quando se trata das decisões a tomar sobre política educativa e cultural para uma determinada sociedade. Estamos, portanto, a fazer referência à formação integral do homem (por vezes também diremos formação geral do cidadão), e ainda, à especificidade da formação que conduz à escolha dos percursos artísticos e da investigação artística, temas que trataremos em conjunto ou separadamente, consoante as exigências dos contextos abordados.

Excluindo desde já quaisquer ingenuidades, de facto, as condições de possibilidade imprescindíveis à criação de peças e de situações artísticas (muitas vezes em espiral de desassossego criativo e de angústia especulativa) e aquilo que nos é dado esperar relativamente à formação integral da pessoa humana, foram e continuam a ser estas: duvidar dos saberes constituídos e transgredi-los, usando métodos anticartesianos (e em momentos de estabilização temporária de propósitos e obras, usar também os métodos derivados dos cartesianos); ironizar a academia; *disputar* sobre o que está canonizado ou convencionalizado; ignorar a mestria artística e pôr em causa as diversas modalidades de assimilação e desenvolvimento da mesma (na qual também se incluem os “technical skills”, segundo a expressão anglo-saxónica) e, enfatizando agora a diferença realmente desejada, *habitar o mundo de forma poética*.

Uma *disputa*⁷ similar pode ocorrer em tempo de formação geral dos cidadãos por via das experiências plásticas, artísticas e literárias. Mas também com as experiências mais relacionadas com as humanidades, a saber: a experiência filosófica, a antropológica, a histórica, geográfica e outras, propondo-se com esta formação contemporânea o debate sobre noções conducentes à autonomia e ao uso livre da sensibilidade (com “direitos de cidadania” equivalentes às faculdades racionais), e ainda, um desenvolvimento faseado da cultura artística, da faculdade crítica do gosto, da intersubjetividade e da ética (incluindo uma *Ética da terra*, segundo as premonitórias palavras de Aldo Leopold. *Terra* no sentido de imenso organismo vivo que sustém e exige um olhar tão ético

⁷ “In the Latin West, as the universities developed in the 13th and 14th centuries, two forms for philosophical and theological speculation were incorporated into the curriculum, the disputed question and the *Sentences* Commentary. [...] A special form of disputation, quodlibetal (*quodlibet* = any whatever) questions, differed from ordinary disputations in that they were open to the broader public — other masters, students from other schools, other church and civil authorities — and took place only during Advent and Lent. The questions were not set by the master but could be posed by any member of the audience and without any prior notice to the master who would determine the question. These questions might reflect contemporary controversies or might be designed to pose a question that brought to the fore a difficulty for the particular master of whom it is asked because of his other stated views. The popularity of these public spectacles shows the importance and influence of scholastic disputation on the larger culture. (Novikoff 2012, 2013).” Sweeney, Eileen, “Literary Forms of Medieval Philosophy”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2015/entries/medieval-literary/>>.

como *poiético*, aliás, segundo as palavras do próprio Platão (*Banquete*, 205b), a *physis*, na qual está contida a noção de *terra*, é já uma *poiesis*, um projetar-se para diante ou um expandir-se entre o *não ser* e o *vir à luz*, algo que está sempre a transformar-se e em relação à qual o labor *poiético* humano emerge.

Terra, portanto, num sentido de produção incessante, ora nadificante, ora intumesciente (da qual deriva em linha direta a tão propalada expressão “campo expandido”, aplicada nos dias de hoje ao âmbito artístico a propósito de tudo e de nada), lugar complexo e abissal que no dizer de Hölderlin, outra voza junta às vozes invocadas por Barnett Newman e por Malevitch, refere um modo peculiar e sensível de instalar uma mundivisão: *Enquanto poeta, pleno de atributos / habita o homem a terra (Voll Verdienst, doch dichterisch / wohnt der Mensch auf dieser Erde.)*⁸

Estas subtilezas do espírito e da experiência humana, ainda que sejam passíveis de tratamento artístico, poético, ecológico, ontológico, entre outros, estão inteiramente ligadas à defesa das Artes e das Humanidades, ainda que nos últimos tempos, contrariando expectativas criadas a partir da década de sessenta do séc. XX — e se recuarmos ainda mais, contrariando as expectativas mais sólidas da *modernidade*, sobretudo a partir do iluminismo —, essa esperança tenha sofrido uma forte erosão devido a diversos motivos, uns passíveis de correção, outros, estranhamente, ainda por decifrar.

“Para o liberalismo e para o positivismo científico do século XIX, era natural esperar que o desenvolvimento da escolarização, do saber científico e técnico e dos seus resultados, da livre circulação e dos contactos entre comunidades, se saldasse por um aperfeiçoamento regular da civilidade, da tolerância política e das práticas económicas tanto públicas como privadas. Os seus axiomas de esperança refletida revelaram-se, uns atrás dos outros, falsos. A educação não só se mostrou incapaz de tornar a sensibilidade e o saber resistentes à ‘desrazão’ assassina, como se passou qualquer coisa de mais desconcertante ainda: o refinamento intelectual, o virtuosismo e o gosto artísticos, a eminência científica colaboraram de bom grado e ativamente com os imperativos totalitários ou, no melhor dos casos, permaneceram indiferentes ao sadismo circundante.”⁹

Embora George Steiner se refira aqui a uma realidade totalmente distinta da nossa, isto é, ao estado a que a Europa (e o Mundo) chegou após 1945, ainda nos inquieta a sua afirmação sobre a pouca esperança numa regeneração humana por via das artes e das humanidades, fazendo-nos pensar numa rede adversa que opera a uma escala global — muito longe e muito perto (por exemplo, com a nossa anuência e apetência navegadora, os interfaces que trazemos nos bolsos do casaco) —, colocando-nos em face dos traços inumanos e

⁸ Hölderlin, versos do poema *Lieblicher Bläue*, retomados por Heidegger no ensaio *Habitar o mundo como poeta*, de 1953.

⁹ George Steiner, *Gramáticas da criação*, tr. port. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d’Água, 2001, p.14.

corrosivos sobre a beleza do edifício das Artes e das Humanidades. Edifício que supostamente deveria estar ao serviço da formação geral do homem, agilizando a nossa espontaneidade crítica para fazer frente às sombras que pairam sobre a nossa condição intersubjetiva, empática e criativa, pois, de outra forma, ainda segundo Steiner: “A competência tecnocrática responderá ao apelo do inumano ou permanecerá neutra.”¹⁰ Preocupação que é partilhada por muitos autores, entre os quais apontamos Max Horkheimer e Adorno na *Dialética do Iluminismo* (*Dialektik der Aufklärung*, 1947), Jürgen Habermas, entre outros.

1.1. O sentido das artes e das humanidades na formação global do homem

Permitam-nos agora avançar no tempo escutando Martha Nussbaum, autora que se especializou na interpretação da recente “crise” do ensino das A&H com obras como *Cultivating Humanities* (1997), *Creating Capabilities: The Human Development Approach* (2011), ou *Not for Profit. Why Democracy needs Humanities* (2010).

“Ávidos de sucesso económico, os países e os seus sistemas educativos renunciam imprudentemente a competências que são indispensáveis à sobrevivência das democracias. Se esta tendência persistir, em breve vão produzir-se pelo mundo inteiro gerações de máquinas úteis, dóceis e tecnicamente qualificadas, em vez de cidadãos realizados, capazes de pensar por si próprios, de pôr em causa a tradição e de compreender o sentido do sofrimento e das realizações dos outros. De que alterações estamos a falar? As Humanidades e as Artes perdem terreno sem cessar, tanto no ensino primário e secundário como na universidade, em quase todos os países do mundo. Consideradas pelos políticos acessórios inúteis, numa época em que os países têm de desfazer-se do supérfluo para continuarem a ser competitivos no mercado mundial, estas disciplinas desaparecem em grande velocidade dos programas letivos, mas também do espírito e do coração dos pais e das crianças.”¹¹

Uma parte substancial da afirmação da autora entronca com a salvaguarda que queremos fazer de uma formação artística e crítica mais distendida no tempo, decisiva para cidadãos tendencialmente autónomos, sendo que dessa formação

¹⁰ *Ibidem*, p.14.

¹¹ Martha Nussbaum, «Uma Crise Planetária da Educação», tr. port. Rita Cardoso Pires, in *Courrier International*, No 175, setembro de 2010, p.60. A tradução de que nos servimos refere-se a esta passagem no original: “Radical changes are occurring in what democratic societies teach the young, and these changes have been well thought through. Thirsty for national profit, nations, and their systems of education, are heedlessly discarding skills that are needed to keep democracies alive. If this trend continues, nations all over the world will soon be producing generations of useless machines, rather than complete citizens who can think for themselves, criticize tradition, and understand the significance of another person’s sufferings and achievements. The future of the world’s democracies hangs in the balance. What are these changes? →

geral emergirá o grupo daqueles que necessitarão de uma potenciação artística mais específica, a vários níveis, em estabelecimentos de ensino vocacionados para tal. Poder-se-á dizer que, tanto a primeira como a segunda exigência, embora resultem de belas intenções no que diz respeito à erosão das A&H, são questões insolúveis, realidades dificilmente ultrapassáveis, por motivos de natureza hegemónica, global, imprecisa e até “abstrata” de uma *Realpolitik* atual (recuperando a categoria de Ludwig von Rochau), ou seja, pelo facto destes motivos serem polimórficos e estarem dissimulados no seu modo de interferir com as orientações dos estados relativamente à formação dos cidadãos, assim como ao futuro dos interessados em percursos artísticos.

Acrescentar-se-á, ainda, que a inflexão da tendência assinalada por Martha Nussbaum é para já impraticável, o que só pode vir a significar adensamento negativo de dificuldades relativas à readaptação do modelo de formação geral através das artes, isto é, um modelo que toma as artes como imprescindíveis à educação integral de um cidadão, mas também à formação artística específica. Sucede, como é bom de ver, que a perspetiva da inevitabilidade e a protelação generalizada da transformação a realizar, tornará a situação muito mais nefasta e difícil de dominar no que diz respeito às perdas inquietantes destas áreas, provocadas pelos mecanismos tecno-burocráticos, como pelos objetivos financeiros e macro-económicos dos estados. Ouçamos outra voz americana a propósito do pouco que se faz na estrutura geral da formação humana e da “rendição” à sedução desmedida pela velocidade e pela quantidade de informação com que funcionamos no presente:

“School, after all, is the one institution in our society that is inflicted on everybody, and what happens in school makes a difference — for good or ill. We use the word ‘inflicted’ because we believe that the way schools are currently conducted does very little, and quite probably nothing, to enhance our chances of mutual survival; that is, to help us solve any or even some of the problems we have mentioned. One way of representing the present condition of our educational system is as follows: It is as if we are driving a multimillion dollar sports car, screaming, ‘Faster! Faster!’ while peering fixedly into the rearview mirror. [...] We have paid almost exclusive attention to the car, equipping it with all sorts of fantastic gadgets and an engine

¹¹ The humanities and the arts are being cut away, in both primary/secondary and college/university education, in virtually every nation of the world. Seen by policy-makers as useless frills, at time when nations must cut away all useless things in order to stay competitive in the global market, they are rapidly losing their place in curricula, and also in the minds and hearts of parents and children. Indeed, what we might call the humanistic aspects of science and social science — the imaginative, creative aspect, and the aspect of rigorous critical thought — are also losing ground as nations prefer to pursue short-term profit by the cultivation of the useful and highly applied skills suited to profit-making”, Martha Nussbaum, *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities*, New Jersey, Princetown University Press, 2010. p.2. →

that will propel it at ever increasing speeds, but we seem to have forgotten where we wanted to go in it.”¹²

A uma precipitação imersiva na tecnociência, noutras áreas de “fastness and profit” e à adoção de formas tendencialmente autorreguladas, cegas e empobrecidas de administrar a educação nas democracias contemporâneas, teremos de nos acrescentar a nós mesmos, medir interiormente, mas também em debates públicos a autenticidade do nosso fazer quotidiano, a nossa responsabilidade (que tende a ser lenta e inversamente proporcional à dromologia *Faster! Faster!* Acima referida por Postman), enquanto elementos que compõem a vasta comunidade educativa (os mais e os menos influentes), contando nesta com todos os níveis de formação escolar, académica e artística, conducentes ao desenvolvimento sadio da apetência pela dimensão lúdica, da ironia, da crítica em geral, do prazer estético e, acima de tudo, da empatia como sentimento determinante para a vida intersubjetiva: “Dito de outra forma, o papel das artes nas escolas e faculdades é duplo. Cultivam as capacidades para brincar e para ter empatia de uma maneira generalizada e abordam as dificuldades inerentes a certos temas culturais.”¹³

Perante a evidência da necessidade de cuidar em permanência de uma formação que tenha como preocupações fundamentais o sentimento da empatia, a disponibilidade para a criatividade em todos os campos da ação humana e o impulso crítico (algo que muito contribui para que se realize alguma coisa face à crescente corrosão da *Tecnopolis*: “[...] educação como um excelente antídoto para a saturação de informação, os excessos de sedução da tecnologia e o carácter anti-histórico da *Tecnopolis*”¹⁴), àquela constatação abnegada diremos, pois, que paralelamente à desejável saída da inércia dos estados, a inflexão também se inicia na esfera particular de

¹¹ (cont.) The humanities and the arts are being cut away, in both primary/secondary and college/university education, in virtually every nation of the world. Seen by policy-makers as useless frills, at time when nations must cut away all useless things in order to stay competitive in the global market, they are rapidly losing their place in curricula, and also in the minds and hearts of parents and children. Indeed, what we might call the humanistic aspects of science and social science — the imaginative, creative aspect, and the aspect of rigorous critical thought — are also losing ground as nations prefer to pursue short-term profit by the cultivation of the useful and highly applied skills suited to profit-making”, Martha Nussbaum, *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities*, New Jersey, Princeton University Press, 2010. p.2.

¹² Neil Postman & Charles Weingartner, *Teaching as a Subversive Activity*, New York, Delta Book, 1969, p. xiii.

¹³ “In other words, the role of the arts in schools and colleges is twofold. They cultivate capacities for play and empathy in a general way, and they address particular cultural blind spots.” Martha Nussbaum, *op. cit.*, p. 108.

¹⁴ “[...] Education as an excellent corrective to the antihistorical, information-saturated, technology-loving character of *Technopoly*.” Neil Postman, *Technopoly. The Surrender of Culture to Technology*, New York, Vintage Books, ebook, 1992, loc. 2666 de 3012.

cada interveniente, na sua sala de aula, laboratório ou ateliê (assim, com esta aparente ingenuidade que parece já ter sido escutada tantas vezes, a propósito de outras transformações sociais), mas também nos espaços académicos e sociais de discussão que são propícios à tematização deste problema e outros afins, para posteriormente se poder generalizar de maneira mais compacta e inteligível para a comunidade no seu todo, por mais quixotesca que esta ambição possa parecer. Neste sentido, partilhamos uma parte considerável das propostas de Neil Postman, quando este preconiza uma forte componente artística para a formação global dos estudantes, por outro lado, mas também modos radicais de pensar a ciência (para além da sua conveniência utilitária e do seu poder usurpador de outras áreas), através do enriquecimento e da experiência da linguagem, ou da discussão das éticas, das religiões e das suas noções fundamentais:

“It is also otherworldly, inasmuch as it does not assume that what one learns in school must be directly and urgently related to a problem of today. In other words, it is an education that stresses history, the scientific mode of thinking, the disciplined use of language, a wide-ranging knowledge of the arts and religion, and the continuity of human enterprise.”¹⁵

Efectivamente, em relação à questão da fragilização dos meios de formação geral e artística, além da orientação que deve ser expressa pelos organismos públicos que se ocupam dessa missão, inclinamo-nos para a exigência de uma autorresponsabilização por parte dos elementos que compõem o mundo das A&H, fazendo uma revisão crítica dos próprios planos de intenções e práticas usuais, de modo a que se possa ver restaurado aquele horizonte de expectativa que permitia a formação de “[...] cidadãos realizados, capazes de pensar por si próprios, de pôr em causa a tradição e de compreender o sentido do sofrimento e das realizações dos outros[...]”, como diz Martha Nussbaum.

¹⁵ Neil Postman, *ibidem*. Ainda sobre a questão da formação dos cidadãos e da escola “pública”, numa outra obra, *The End of Education*, Neil Postman posiciona-se da seguinte forma: “Let me be clear on this point. I would not have troubled anyone — least of all, written this book — if I did not think these ideas have strength and usefulness. But the ideas rest on several assumptions which American culture is now beginning to question. For example, everything in the book assumes that the idea of ‘school’ itself will endure. It also assumes that the idea of a ‘public school’ is a good thing. And even further, it assumes that the idea of ‘childhood’ still exists. As to the first point, there is more talk than ever about school’s being nineteenth-century inventions that have outlived their usefulness. Schools are expensive; they don’t do what we expect of them; their functions can be served by twenty-first century technology. [...] The idea of a ‘public school’ is irrelevant in the absence of the idea of a public; that is, Americans are now so different from each other, have so many diverse points of view, and such special group grievances that there can be no common vision or unifying principles.” Neil Postman, *The End of Education. Redefining the Value of School*, New York, Vintage Books, 1996, pp. 195-196.

As “fragilidades” que identificamos na esfera das A&H (esfera também ela empobrecida enquanto um todo, muito atomizada, a necessitar de muito mais seriedade na partilha de informação e força projectual integrada, preservando obviamente o que é diferenciável, mas contribuindo muito mais para um espaço de mediação comum) comprometem a força de interpelação, a reflexão e a crítica à universidade e às instâncias da investigação, convidando-nos, como afirmámos noutro lugar “a suspeitar criativamente do estado quase narcótico em que determinados peritos em regras logométricas definem os caminhos gerais da educação e da investigação, obviamente encadeados e submetidos a uma política investigativa tendencialmente hegemónica e virada para ‘flirtar’ com a ‘cintura industrial’, o ‘tecido empresarial’, o dinamismo dos ‘empreendedores’, num jogo académico sedutor que tem como denominador comum o *homo economicus* que habita em todos nós, uma alienação *zombie* que felizmente habita mais nuns do que noutros.”¹⁶

Numa estreita relação com as opções de financiamento da formação dos cidadãos que os estados disponibilizam, permeáveis que são à cadeia “autorregulada” de investimento e indução, reproduzida à escala global em todas as esferas subjetivas, Martha Nussbaum refere exemplos da experiência europeia que nos são familiares:

“Meanwhile, the pressure for economic growth has led many political leaders in Europe to recast the entirety of university education — both teaching and research — along growth-oriented lines, asking about the contribution of each discipline and each researcher to the economy. Take Britain, for example. Ever since the Thatcher era, it has been customary for humanities departments in Britain to be required to justify themselves to the government, which funds all academic institutions, by showing how their research and teaching contribute to economic profitability. If they cannot show this, their government support will drop and the number of faculty and students decline.”¹⁷

Este aproveitamento das humanidades mencionado pela autora americana — e por extensão lógica, também do aproveitamento do ensino das artes e da investigação artística — pode ser apreendido em conjunto com as críticas dirigidas por Habermas aos líderes europeus e às respectivas políticas (nomeadamente a falta de solidariedade internacional para com a Grécia, independentemente dos equívocos dos políticos que orientaram aquele país nas últimas décadas), duras observações que Habermas dirige às instâncias europeias do poder político e financeiro, considerando que a substância dessas decisões deveria refletir as necessidades dos

¹⁶ José Quaresma, “Sustentabilidade, Investigação em Artes e Serendipidade”, in *Novas Perspetivas sobre Investigação em Artes. Entre Serendipidade e Sustentabilidade*, José Quaresma (Coord.), Lisboa, AAP / CLARE Univ. Bordeaux / DCAI Univ. of Auckland, 2017, pp. 196-197.

¹⁷ Martha Nussbaum, *op. cit.*, p. 127.

eleitores que os escolheram como seus representantes e não a submissão à influência dos mercados, “banqueiros” e investidores.¹⁸

Ora, as “máquinas” de Martha Nussbaum e os “zombies” de Habermas têm muito em comum, seja devido à condição virtual de um contágio ideológico- financeiro à escala planetária (uma ideologia que paraliza a própria nobreza da noção de ideologia) que reverbera em todos os cantos do mundo, seja enquanto influência nefasta de uma ordem global — uma *Technopolis* — que privilegia a formação científica e tecnológica (mas também, o incentivo à formação jurídica e económico-financeira) em menoscabo do espaço necessário às artes e às humanidades, avançando-se, por exemplo, com alternativas ao financiamento da formação universitária como fundações e outras instituições congéneres, modelo de funcionamento que tem forte tradição no ensino superior americano, mas que já atravessou o atlântico para se reproduzir no espaço europeu, entre outras zonas do globo. Sobre os equilíbrios e a tensões (em alguns casos, um risco de influência indesejada) que se estabelecem entre espaços universitários e de investigação, escutemos de novo Martha Nussbaum:

“Most important of all: An established and uncompromising system of academic freedom and autonomy, which imposes strict and well-understood limits on donor demands. Donors have to understand that they cannot control the content of an academic program, beyond supporting an area of study in a very general way. They cannot have a voice in faculty hiring or even in the general viewpoint or methodological approach to a subject area. These norms must be publicly understood and inflexibly applied. (My own President says that he spends about half of his time with donors saying no to what they propose to do with their money.)”¹⁹

¹⁸ “La discutible actuación del Gobierno griego no suaviza un ápice el escándalo de que los políticos de Bruselas y Berlín se nieguen a tratar a sus colegas de Atenas como políticos. Aunque tienen la apariencia de políticos, solo se permiten hablar en su condición económica de acreedores. Esa transformación en zombis busca presentar la dilatada situación de insolvencia de un Estado como un suceso apolítico propio del derecho civil, un suceso que podría dar lugar al ejercicio de acciones ante un tribunal. Pues de este modo es tanto más fácil negar una corresponsabilidad política. [...] Pero no se trata de una puntillosidad moral, sino del núcleo político: las élites políticas de Europa no pueden seguir ocultándose de sus electores, escamoteando incluso las alternativas ante las que nos sitúa una unión monetaria políticamente incompleta. Son los ciudadanos, no los banqueros, quienes tienen que decir la última palabra sobre las cuestiones que afectan al destino europeo.” Habermas, “El gobierno de los banqueros. La crisis griega es otra prueba de que son los ciudadanos, y no los acreedores, quienes deben decidir sobre el futuro de la UE”, in *El País*, 28 junho, 2015. URL: https://elpais.com/internacional/2015/06/26/actualidad/1435340365_023707.html

¹⁹ Martha Nussbaum, *op. cit.*, p. 127.

Neste contexto, a retoma cíclica do tema das A&H, incluindo a investigação produzida nestas áreas, exige posicionamentos atualizados e ágeis, seja para se observarem a si mesmas nas respetivas produções e “impactos”, seja para diversificar as formas de diferenciação relativamente às “competências” que têm sido privilegiadas, tanto nos modelos de financiamento, como no espaço sociológico de influência, como ainda, na retórica da produtividade e do empreendedorismo que as ditas áreas suscitam, a saber: as científicas, as tecno-científicas, as ciências do direito, as ciências económico-financeiras, entre outras.

Mesmo que se objete, como sucede amiude, que estas áreas se harmonizam com mais proficiência —e voluntariamente— com o financiamento de fundações, através de protocolos com empresas, ou até, com o poder autárquico, entre outras formas de agenciamento extrauniversitário, definindo-se em conjunto objetivos de investigação eminentemente prática (e cadernos de encargos muito vantajosos para as diversas partes e para a sociedade como um todo), também essa argumentação terá de ser objeto de discussão atualizada de modo a poder extrair-se desse debate razões que colidem com a proficiência entre empresas, fundações, poder autárquico e as A&H.

De facto, por contraste com a tecno-ciência, as ciências económico-financeiras e as ciências jurídicas (que muitas vezes encontramos envolvidas na sustentação de questões práticas e utilitárias da economia da informação e dos *New Media*, assim como da economia da produção de artefactos e situações científicas e tecnológicas até à saturação), a integração numa cidadania plena e criticamente competente, seja no plano da formação geral dos cidadãos, seja no plano da formação académica e superior, seja ainda pela interpelação da produção das A&H nas sociedades atuais, são dimensões imprescindíveis à formação humana e espiritual, assim como social, intersubjetiva e ética, constituindo o traço mais vivo do horizonte de sociabilidade e de criatividade que nos é permitido esperar:

“A ética contemporânea oscilará entre tendências teleológicas e deontológicas, caindo, por vezes, no mero hedonismo ou no relativismo axiológico, fruto da crise de valores que a cisão entre ser e dever ser, a par do desenvolvimento tecnocientífico, gerou. Importa agora perscrutar até que ponto a tecnociência pode constituir o fundamento da ética, hoje, ou se esta, não se reduzindo àquela, a deve ter como interlocutora privilegiada.”²⁰

A exortação de Kasimir Malevitch fazia no sentido de também sermos capazes de nos ocupar de uma “realidade sem objetos”, para que sejamos sensíveis à possibilidade radical de escutar a “sensibilidade pura”, ou então, para que possamos estar atentos ao “sublime incêndio” da *poiesis*, acrescentando os olhares de Barnett Newman, de George Bataille, de James Elkins, ou de

²⁰ Cristina Beckert, “Natureza e Fundamentos da Ética”, in *Ética. Teoria e Prática*, Cristina Beckert, Manuel João Pires, Sara Fernandes, Teresa Antunes, (Coords.), Lisboa, Centro de Filosofia da UL, 2012, p.26.

Marie- José Mondzain (com o *homo spectator*, do qual falaremos mais adiante em consonância com o nosso *homo blombos*) deixando-nos tocar pelas projeções plásticas paralelas às “necessidades utilitárias”, impedem-nos de estar totalmente de acordo com Cristina Beckert a propósito da interdependência entre tecnociência e ética expressa nas últimas três linhas daquela afirmação. A nosso ver, a primeira hipótese não se pode colocar daquela forma, pois, a tecnociência, no limite, será apenas um dos fundamentos mas nunca o fundamento da necessidade da ética. Por outro lado, passando agora à hipótese alternativa, a tecnociência não pode constituir-se como “interlocutora privilegiada” da ética, na medida em que além de ambas, mesmo que estejam aqui a representar o choque de duas culturas (não necessariamente *The Two Cultures* de Charles Snow, mas a crítica filosófica e os excessos da tecnociência), existem muitas outras dimensões e especificidades a considerar. Por mais domínios que queiramos incluir na tecnociência (as ciências, as engenharias, as tecnologias, a eugenia, o novo corpo, entre outros campos para se estabelecer a interlocução com a ética), temos muitos outros domínios não contemplados naquela afirmação — pelo menos, não sugeridos — como são a ética e a arte, a ética e o mercado, a ética e a globalização, a ética e as questões de gênero, a ética e a política, a ética e a literatura, a ética e o multiculturalismo, a ética e o desporto, a ética e a investigação, a ética e o direito, a ética da Terra, entres outras possibilidades. Contudo, nos aspetos relativos ao que na atualidade resulta da “cisão entre ser e dever ser”, nomeadamente a vertigem da tecnociência, questão referida no texto *Natureza e Fundamentos da Ética*, estamos de acordo com a autora, sendo tentados a compagnar a “crise de valores” a que Cristina Beckert alude com a crise apontada por Martha Nussman ou Neil Postman.

1.2. Neil Postman e a questão polémica da “tirania do presente” na educação artística

Permitam-nos agora retirar algumas ilações dos discursos destes autores, nomeadamente de Neil Postman. Refira-se que subscrevemos um número considerável das suas teses, porém, não o seguimos na lógica de alguns procedimentos para a implementação da sua doutrina na formação integral do homem. Sobretudo, queremos referir a tirania — expressão que o próprio utiliza com outra finalidade — de não estabelecer pontes ou comparações inteligíveis entre a cultura do presente e o “banquete” que constituem as lições do passado, cortando os elos que as possam entreligar enquanto manifestações culturais:

“And that is why I would propose that, in our teaching of the humanities, we should emphasize the enduring creations of the past. The schools should stay as far from contemporary works as possible. Because of the nature of the communications industry, our students have continuous access to the popular arts of their own times — its music, rhetoric, design, literature, architecture. Their knowledge of the form and content of these arts is by

no means satisfactory. But their ignorance of the form and content of the past is cavernous. This is one good reason for emphasizing the art of the past. Another is that there is no subject better suited to freeing us from the tyranny of the present than the historical study of art.”²¹

Salvo melhor interpretação, Postman arranca os estudantes ao seu próprio tempo (algo que muito estranhámos por se tratar de um autor que lamenta a perda da infância e a sobreposição das idades numa obra de 1982, *The Disappearance of Childhood*) e desenraiza-os do horizonte de experiência e das motivações que lhes são intrínsecas, pois, estamos convictos de que se nesse horizonte se incarnam num tempo insubstituível que é aquele a que os estudantes pertencem, pouco se otimiza na formação geral e nas competências requeridas àqueles.

O modelo de implementação de Postman violenta totalmente os interessados e a expressão “stay as far from contemporary works as possible” vai no sentido oposto àquilo que nós preconizamos, sem que isso signifique que estejamos disponíveis para ceder à totalidade dos interesses dos estudantes. Entrecruzar o presente das motivações, dos ideais, dos gostos, e das vontades dos estudantes com os tempos e as realidades que constam nos programas pré- estabelecidos, em artes ou em outras áreas, são a forma mais eficaz e simétrica (no sentido de respeitar o outro lado) de tratar com futuros cidadãos, sensibilizando-as desta maneira para a compreensão da alteridade, contribuindo para a difícil tarefa de escutar e argumentar com outros. Não podemos, portanto, aceitar que a experiência mais genuína, intensa e fresca da realidade que se expressa na forma dos estudantes lidarem com a produções artísticas do seu tempo — se boas, más, efémeras ou duradouras, são outras questões, também passíveis de discussão — possa ser obliterada ou deixada na penumbra, pois esse gesto separador é extremamente impositivo e, em última análise, empobrece a própria noção de experiência e a relação fecunda desta e do quotidiano com as expressões artísticas, tal como John Dewey defende na sua obra *Art as Experience*:

“When artistic objects are separated from both conditions of origin and operation in experience, a wall is built around them that renders almost opaque their general significance, with which esthetic theory deals. Art is remitted to a separate realm, where it is cut off from that association with the materials and aims of every other form of human effort, undergoing, and achievement. A primary task is thus imposed upon one who undertakes to write upon philosophy of the fine arts. This task is to restore continuity between the refined and intensified forms of experience that are works of art and the everyday events, doings, and sufferings that are universally recognized to constitute experience.”²²

²¹ Neil Postman, *op. cit.*, loc. 2766 de 3012.

²² John Dewey, *Art as Experience*, New York, Perigee Books, 1980 (1934), p.3.

Aproveitamos para afirmar que ao nível do ensino artístico superior, somos pela participação — criteriosa e qualificada — dos estudantes no modo como se desenrola a prática e a discussão de determinados pontos dos programas, permitindo desta forma a sua participação na evolução da programação no decurso dos anos da respetiva aplicação, ou então a sua participação noutros atos de codeliberação sem que isso signifique conceder aos estudantes a possibilidade de ter a última palavra. A polémica “última palavra”, por ser tão decisiva, terá de ser sempre resultado da combinação de vários fatores, a saber, um esforço de intercompreensão, uma razão intersubjetiva, um trabalho de representação, uma distribuição de responsabilidades e competências, e uma clareza na assunção das mesmas. Regressando a princípio subjacente às palavras de Neil Postman “Stay as far from contemporary works as possible” — consideramos que também não apresenta a agilidade *maieutica* que o autor demonstra conhecer em Sócrates. De facto, logo no primeiro capítulo da sua obra *Technopoly. The Surrender of Culture to Technology*, cita Sócrates a propósito do *Fedro* (274d – 275a) de Platão e das objeções que o Rei do Egito Tamos faz ao deus Theuth devido à descoberta da escrita e à subtração de campo à *contemplação* e à *anamnese*. Neil Postman, com as devidas precauções de transferência, poderia ponderar a aplicação da difícil arte da maieutica ao mundo atual, abrindo a possibilidade de discussão com os estudantes sobre as respetivas propostas artísticas, estéticas, musicais, lúdicas, interpelando-os ainda sobre aquilo que está para eles em voga num determinado momento (algo que também exige conhecimento e sensibilidade para comentar), com o objetivo de proporcionar uma forma de conhecimento participado, no sentido de ser conquistado dialeticamente, a partir da reflexão e da analogia.

Desta forma, ou outra com objetivos similares, num momento posterior poder-se-iam lançar as hipóteses desejadas pelo docente no que concerne aos conteúdos previstos no seu programa, mas, adaptando-os aos resultados da discussão profícua havida com os estudantes, não naquilo que esses conteúdos têm de intrínseco, mas na autenticidade da mediação realizada, na ousadia da contextualização produzida, na criação de um terceiro campo entre passado e presente com algumas das comparações e entrelaçamentos criados. Por estes motivos, ao contrário daquilo que afirma Postman, ao investirmos tempo num período histórico passado não estamos a fazer os estudantes imergir em ambientes de “tédio”, mas, pelo contrário, em confrontos abertos que desenvolvem a sua capacidade crítica, apuram o seu sentido de enraizamento histórico múltiplo, refinam o seu gosto para a diversidade, e agilizam o conhecimento em contexto, ou seja, exatamente o contrário daquilo que Postman teme:

“It is highly likely that students, immersed in today’s popular arts, will find such an emphasis as I suggest tedious and even painful. This fact will, in turn, be painful to teachers, who, naturally enough, prefer to teach that which will arouse an immediate and enthusiastic response. But our youth must be shown that not all worthwhile things are instantly accessible and that there are levels

of sensibility unknown to them. Above all, they must be shown humanity's artistic roots. And that task, in our times, falls inescapably to the schools.”²³

2. O ensino artístico e as oscilações entre o desencanto e a utopia

Avançamos agora com uma referência que tem estado sempre presente, mas de forma não tematizada e implícita, que trata expressamente do que a arte pode ou não fazer com o seu “poder”, o subversivo ou outro, a acreditar na possibilidade de ainda o ter, como é o nosso caso. Afirmávamos no início deste capítulo que existem afinidades explícitas e específicas entre a produção mais radical das artes e das humanidades e o respetivo ensino, seja ao nível da formação geral do homem, seja ao nível mais da formação artística especializada. Ou seja, a produção radical e autêntica de situações artísticas e literárias, no que concerne às artes e à literatura, e a produção filosófica, histórica, antropológica, entre outras humanidades, exercem em conjunto uma desejável pressão sobre as modalidades de ensino e as metodologias praticadas para sensibilizar os estudantes (a vários níveis de ensino) para a especificidade dos conhecimentos, das experiências, das ressonâncias que as artes e humanidades tomam como objetos de tematização e reflexão. Vejamos agora um caso que nos permitirá perceber até que ponto há utopia na nossa defesa da pertinência das A&H, religando o ensino nestas áreas com a circulação concreta de peças e situações de arte.

“De nos jours, nul n’aurait assurément l’audace ou l’inconscience de manifester une telle confiance en la ‘puissance des arts’, en cette capacité des artistes à exercer une ‘influence électrique’ et qui plus est ‘victorieuse’. En un peu plus d’une décennie, le consensus culturel, c’est-à-dire la collusion attesté de l’art avec le système économique, politique et technique qui ‘gère’ la production industrielle des biens culturels, semble avoir mis définitivement un terme aux prétentions ‘subversives’, ‘engagées’, ‘impliquées’ ou simplement ‘polémiques’ de ceux que l’on persiste à nommer ‘artistes’. Le pouvoir de l’art auquel faisait allusion Claude-Henri Saint-Simon [...] est devenu aujourd’hui le pouvoir de ceux qui administrent l’art et assurent sa promotion, sa diffusion et sa critique sur les plans économique et institutionnel.”²⁴

Numa análise comparativa como a de Marc Jimenez, colocando de um lado as utopias do século XIX com os seus reflexos estéticos, sociais e artísticos que ainda chegaram às vanguardas do início do século XX, e do outro lado, a “rendição” e as mediações melífluas entre arte contemporânea e a indústria cultural, bem podemos esperar indefinidamente pelo resultado da “responsabilidade ética do artistas” a que Jimenez também aludirá, pois, como a experiência pré-indica, com essa atitude de constatação e meramente identificadora de determinados problemas nada ocorrerá:

²⁴ Marc Jimenez (Coord.), *Arts et Pouvoir*, Paris, Klincksieck, 2007, p.7.

“Ceux qui acceptent de jouer le seul jeu qui en vaille la peine, à savoir le jeu de la responsabilité vis-à-vis de leur art et de l’insertion de celui-ci dans la société, sont en mesure de reconquérir le pouvoir dont les prive l’univers de l’industrie culturelle et marchande. Ce pouvoir n’est ni utopique, ni chimérique ni fantasmatique. Face à l’extrême rationalisation du monde vécu à laquelle procède impunément le capitalisme mondialisé, avec son cortège d’inégalités, d’injustices, la responsabilité éthique des artistes — celle qui détermine leur réel pouvoir — est certainement plus grande qu’elle le fut jamais dans le passé.”²⁵

Dir-nos-ão que a acontecer alguma mutação relativamente ao espaço concedido para as ocorrências subversivas ou polémicas das artes e das humanidades (Jimenez suspeita inclusivamente da possibilidade de ocorrência de actos polémicos “[...] un terme aux prétentions ‘subversives’, ‘engagées’, ‘impliquées’ ou simplement ‘polémiques’ [...]”), isso terá de implicar uma grande hecatombe nos sistemas que regulam as sociedades contemporâneas, não sendo expectável (nem desejável) que isso se venha a verificar nos próximos tempos, ou seja, a transformação em que se está a pensar não é para já sentida como essencial. Ora, como se pode inferir das nossas palavras, temos uma perspectiva divergente da de Jimenez, embora isso não signifique quaisquer aventureirismos sociais, económicos, de política educativa e cultural, ou outra.

Mesmo que de reconfiguração lenta e socialmente litigante, a esperança nos valores éticos e intersubjetivos, assim como no enriquecimento da nossa experiência que as A&H podem provocar nas sociedades em que nos movemos, são obviamente imprescindíveis, são mesmo um modo de respirar. Por este motivo e para melhor explicitação daquilo que defendemos num plano de formação geral através das A&H, permitam-nos a chamada de atenção para quatro pontos do breve texto de Marc Jimenez (que não pretendemos, de forma nenhuma, tomar pelo todo da sua doutrina estética e cultural):

- 1) Jimenez tece considerações sobre a potência e a exortação do que está no fragmento de texto, estabelecendo uma estreita relação com o que conhece dos êxitos e inêxitos históricos e sociais da doutrina de Saint-Simon, deixando na penumbra o próprio texto, a beleza de muitos aspetos da ficção lavrada por este autor, ou seja, a sua concretude artística, referencial e metatópica. Pelo nosso lado, pretendemos adentrar-nos na realidade da tessitura do fragmento citado, da sua riqueza ficcional, mesmo repetindo tropos conhecidos de quem anda pelas ilhas da Utopia. No fundo, a apreciação da sua beleza e a interpretação da sua irrealidade contribui profundamente para aferir aquilo que se pode atingir no plano real, onde há pessoas concretas, com necessidades materiais e aspirações lúdicas e *poiéticas*.
- 2) Sendo consabido que o mundo está submetido a uma lógica crescente de globalização, a visão do autor parece basear-se excessivamente na experiência ocidental e em partes do mundo oriental que conseguem viver na

sofisticação da política, economia, tecnociência, e informação global. Sendo assim, uma parte considerável da realidade da América Latina fica de fora, África não é ali considerada, assim como outras vastas regiões do globo. Significa esta ressalva que numa parte substancial do mundo em que habitamos, mesmo sendo real, para Jimenez e para muitos a versão-de-mundo que nos apresenta, felizmente, não toma o lugar da alteridade, da pluralidade de mundivisões e formas diferenciadas de experimentar e instalar poeticamente o mundo, seja pela criação, seja pela crítica, seja pelo ensino de ambas.

3) Por outro lado, ao ler Jimenez somos confrontados com uma leitura desencantada do mundo das artes e das humanidades que não deixa espaço para nenhuma manifestação surpreendente, fora da lógica conhecida das redes de controlo da indústria cultural e do sistema económico vigente, no fundo, como se tivéssemos de ver o mundo da arte, da estética e da crítica enquanto excrescência do “capitalismo mundializado” ou apêndice da “extrema racionalização do mundo da vida”, justamente aquele mundo (*Lebenswelt*) que na reflexão de Habermas constitui um pano de fundo de motivações latentes, saberes prévios, intuitivos e pré-discursivos, refratários à tematização e aos atos comunicacionais mas complementares e imbricados nos mesmos, incluindo neste conjunto de atos o que se espera fazer e discutir sobre as esferas a que nos temos vindo a referir.

4) Saint-Simon funde numa expressão diversas formas de utopia: a civilizacional, a política e a artística, enleando-as de maneira “eletrizante” mas não panfletária. A forma genérica como Jimenez alude à utopia, tratando-a de idealização destacada da realidade, afastada da sociedade, ou separada do existente (“[...] coupée du réel, séparée de l’existence, éloignée de la société telle qu’elle existait encore aux époques antérieures”²⁶) não contempla novas perspectivas de regeneração que embora exorbitando a realidade, isto é, ainda que estando acima ou não coincidindo com a mesma, têm essa realidade como solo concreto e fecundo de manifestação, experiência, e resiliência (o *Lebenswelt* de que fala Husserl e Habermas). Das múltiplas formas que a utopia pode tomar, Jimenez toma-as a partir de uma matriz evanescente e ultrapassada no tempo, pondo de lado a hipótese desses traços singularíssimos da imaginação utópica poderem falar ao “espírito” do mundo contemporâneo, tal como Marie-José Mondzain ou Bataille nos diziam do homem do Paleolítico e dos seus diálogos conosco, a partir dos entrelaçamentos do elemento gráfico com o elemento pictural. De facto, podemos conceber muitas modalidades de utopia. A cidade ideal que é *A República* de Platão e na qual se debate a orientação filosófica e ética dos seus habitantes, as virtudes que se devem evidenciar e praticar (a integração na lei da *polis* (segundo modelos de organização social e política típicos do mundo antigo), a relevância e a irrelevância das atividades e as aprendizagens que lá se praticam.

“One thing, however, is clear enough. Though the Greeks may have been ambivalent, even confused (by our standards), about the nature of childhood,

they were single- mindedly passionate about education. The greatest Athenian philosopher, Plato, wrote extensively on the subject, including no less than three different proposals on how the education of youth ought to be conducted. Moreover, some of his most memorable dialogues are discussions of such questions as whether or not virtue and courage can be taught. (He believed they can.)”²⁷

A narrativa filosófica em que consiste esta cidade desenhada no mundo inteligível e idealmente enxertada no mundo sensível (“Compreendo. Referes-te à cidade que edificámos há pouco na nossa exposição, àquela que está fundada só em palavras, pois creio bem que não se encontra em parte alguma da terra”²⁸), ergue-se para o Ocidente como matriz utópica na qual se inspiraram outras utopias como *A Cidade de Deus*, de Santo Agostinho, na transição do mundo antigo para a alta Idade Média; a *Utopia* de Thomas More, escrita nos alvares da Idade Moderna; ou muitas outras de carácter civilizacional, religioso, político, estético, artístico, literário, ou tecnológico. Sobre a conjugação da dimensão literária e o devaneio tecnológico, permitam-nos a referência a um autor que trouxe a suas utopias ao Chiado, foi caricaturado por Bordalo Pinheiro devido à sua brevíssima estadia em Lisboa²⁹, tendo desenvolvido na obra *Paris au XX siècle* — escrito por volta de 1863 e projectado como realidade para 1960 —, uma antecipação crítica à tirania tecno-científica e ao sistema económico atual, colocando a formação humana e a preparação dos cidadãos à mercê de estratégias instrumentais que o factor económico realiza mais depressa do que qualquer outro. Comparativamente a estas utopias que são simultaneamente fortuna crítica antecipada, sucede que as utopias

²⁷ Neil Postman, *The Disappearance of Childhood*, Nova Iorque, Vintage Books, 1982, loc. 4172 de 2642.

²⁸ Platão, *A República*, Lisboa, FCG, 1993, IX, 592 b.

²⁹ “Encontros com Manuel Pinheiro Chagas, Ramalho Ortigão, o próprio Rafael Bordalo Pinheiro, e outros autores destacados da efervescência do Chiado (nomeadamente de futuros «Vencidos da Vida»), ocorreram nos anos de 1878 e 1884 em lugares como o «Grand Hotel Central» de Lisboa (Cais do Sodré) e «Braganza Hotel» (rua Vitor Cordón), quais centros de irradiação das breves estadias de que Júlio Verne desfrutou no Chiado e nas fronteiras do mesmo. Veio no St. Michel (alusão ao filho) este homem de prodigiosa imaginação e sólidos conhecimentos de geografia, mineralogia, engenharia, e outros domínios para poder supor mundos paralelos, ficcionais, mas antecipadores da nossa realidade (inclusivamente, com uma antevisão do domínio do dinheiro sobre a política, como na obra projetada para os anos 1960, *Paris au XX ème Siècle*, com edição 130 anos após a sua conceção). Mas Júlio Verne não fala só de *Voyages Extraordinaires* no sentido futurista e tecnológico, pois, alia a literatura científica a anseios e narrativas imemoriais da espécie humana. Por isso, não é só pesquisa e delírio da tecno-ciência: abre ligações subterrâneas com Hefesto, com as sombras de Ulisses ou Ájax no Hades.” José Quaresma, “A alunagem de Júlio Verne no Chiado e o ‘Guisado na Porcalhota”, in *Chiado, Carmo, Metropolis e U-topia. Artes na Esfera Pública*, José Quaresma, (Coord.), AAP, Lisboa, 2016, p.80.

políticas e sociais são aquelas que mais ironia recolhem dos seus críticos e detractores (muitas vezes com razão, devido à loucura experimental e à insensibilidade por parte de quem as implementa), certamente devido à sua interferência material no nosso quotidiano, não sucedendo o mesmo com as utopias que se aliam à literatura, às artes, à arquitetura, ou à astrofísica.

Por analogia considere-se mais um exemplo atinente às “utopias” das A&H, agora de aliança entre utopia e ciência, a *Parker Solar Probe*, sonda lançada há poucos meses para o espaço sideral, qual “novo Ícaro” que à velocidade de 696 000 Kms/hora se vai aproximar da corôa do Sol para lhe espreitar as tempestades e as temperaturas, supostamente muito mais tórridas aí do que na própria superfície solar, quedando-se em órbita a apenas 6,1 milhões de Kms do Astro-Rei, comparativamente à Sonda Hélio 2 que no passado conseguiu aproximar-se a 43 milhões Kms de distância! Tudo isto, a nosso ver, ainda é utopia e astrofísica, fazendo-nos pensar que habitamos simultaneamente em dois mundos (a tal separação utópica do existente de que fala Jimenez relativamente à utopia política): o mundo da crença percetiva que não nos permite imaginar de modo natural o que é andar àquela velocidade no espaço ou estar assim tão perto do Sol, e um outro mundo, no qual esta realidade se aceita como apenas compreendida e frequentada por alguns, a saber, uma elite ultraspecializada com representantes como Eugene Parker, atualmente com 91 anos, que dá nome e sentido utópico à sonda de que temos estado a falar.

Ora, estamos em crer que alguns destes especialistas se apoiam involuntariamente numa utopia tecida a muitas mentes — à maneira de um arquétipo científico que se desenvolve à margem da cegueira gerada pelo progresso científico —, ganhando propulsão nos contributos, exemplos e discursos de muitos predecessores, sejam eles cientistas, filósofos (que muito escreveram e especularam sobre a “Teoria dos Céus”), mas também de homens da literatura (Julio Verne de que já falámos), ou artistas-magos como Leonardo da Vinci ou Kasimir Malevitch (que anatemizou o último, em 1914, depositando cruces pré-suprematistas na obra *Composição com Monalisa*, com o intuito de derrubar o sistema de representação do Renascimento), destacando-se ainda Malevitch pela força utópica da sua participação, em 1913, numa Ópera de Matyushin designada *Vitória Sobre o Sol*, na qual, segundo o autor, nasce a “célula” suprematista visível em alguns dos figurinos por ele desenhados. Mas também, outras experiências igualmente utópicas como as suas conjecturas-aparelhos suprematistas sobre as quais produzia afirmações com este alcance antinaturalista: “Os pássaros coloridos na floresta virgem do Ceilão são belos, mas os aeroplanos no espaço virgem da época contemporânea não são piores”³⁰ ou ainda:

“[...] vogai comigo no abismo camaradas aviadores, estabeleci os semáforos do Suprematismo. Vogai! O abismo branco livre e o infinito estão perante vós.”³¹

³⁰ Malevitch, *La lumière et la couleur*, Tomo IV, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981, p.45.

³¹ Exortação de Malevitch no catálogo da exposição *Inobjetividade e Suprematismo*, Moscovo, 1919, inserido em Kasimir Malevitch, *Écrits, Le miroir suprématisme*, Tomo II, op. cit., p. 84.

A beleza abissal que encontramos em alguns lances suprematistas de Malevitch são inteiramente devedoras da *poiesis* e da utopia e, contudo, estão vertiginosamente próximas da realização da ideia de enviar a sonda espacial que referimos nas páginas anteriores, ou outras experiências que sendo extraquotidianas, trazem o cotidiano integrado na sua gênese e desenvolvimento enquanto utopias. Mas o que é que citava efetivamente Marc Jimenez do seu nobre compatriota Claude-Henri de Rouvroy, Comte de Saint- Simon?

“C’est nous, artistes, qui vous servirons d’avant-garde : la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide. Nous avons des armes de toute espèce : quand nous voulons répandre des idées neuves parmi les hommes, nous les inscrivons sur le marbre ou sur la toile ; nous les popularisons par la poésie et le chant ; nous employons tour-à- tour la lyre ou le galoubet, l’ode ou la chanson, l’histoire ou le roman ; la scène dramatique nous est ouverte, et c’est là surtout que nous exerçons une influence électrique et victorieuse. Nous nous adressons à l’imagination et aux sentiments de l’homme, nous devons donc exercer toujours l’action la plus vive et la plus décisive ; et si aujourd’hui notre rôle paraît nul ou au moins très secondaire, c’est qu’il manquait aux arts ce qui est essentiel à leur énergie et à leurs succès, une impulsion commune et une idée générale.”³²

Não se poderia dizer melhor o que é aqui manifestado com tanta esperança nas possibilidades expressivas e públicas das artes — num texto de 1824, mas de edição póstuma, também atribuível por esse motivo a Olinde Rodrigues (1795-1851), um dos discípulos de Saint-Simon — numa harmonização de elos civilizacionais, estéticos e poéticos tão fortes

³² Saint-Simon, Henri, “L’Artiste, le savant et l’industriel”, *Œuvres complètes de Saint-Simon et d’Enfantin*, vol. 10, 1875, p. 209.

³³ «La notion d’ « avant-garde », évoquée par l’artiste dans sa vision du rôle des arts au sein d’une société où les « trois grandes capacités » ont remplacé les classes dominantes traditionnelles (les aristocrates, rentiers et autres « oisifs »), a donné lieu à des malentendus répétés. L’utilisation de ce terme, qui deviendra incontournable dans une certaine histoire de l’art moderne, n’a rien à voir ici avec les connotations d’innovation formelle qu’il prendra dès la fin du dix-neuvième siècle. Largement indifférents aux questions d’esthétique, Saint-Simon et ses premiers disciples (pour lesquels l’art lui-même est un terme désignant une large gamme d’activités, de la musique à la rhétorique) envisagent les artistes de l’avenir exclusivement du point de vue de leur valeur sociale. Ainsi compris, ils constituent une « avant- garde » dans la mesure où ils ont assimilé les idées favorisant le progrès social, idées rationnelles et discursives conçues en concert avec les savants et les industriels, et qu’ils les traduisent en des formes accessibles et entraînant pour gagner l’adhésion du peuple.” Henri de Saint-Simon, “L’Artiste, le Savant et l’Industriel”, In: *L’Art social de la Révolution à la Grande Guerre : Anthologie de textes sources*, Paris, Publications de l’Institut national d’histoire de l’art, 2014, Disponible on-line: <<http://books.openedition.org/inha/5083>>. ISBN : 9782917902868.

e motivadores. Se também são motivadores para nós, atendendo ao falhanço das utopias e à realidade em que Saint-Simon viveu e pensou³³, espectador atento do Ancien Régime, da Revolução Francesa, das desilusões e convulsões posteriores a 1789? Motivadores foram-no certamente para os cidadãos coevos, exortando-os a agir no contexto próprio em que polemizaram e experienciaram os problemas da sua época.

Porém, se atendermos ao valor vanguardista e intrínseco do discurso, independentemente dos seus referentes históricos concretos, ou seja, enquanto exemplo de narrativa matricial sobre o que é exortar, sobre o que se entende por criticar de forma radical, o desejar de algo que a realidade ainda não manifestou ou deu, o apelo à empatia estética, então aquele discurso de Saint-Simon também nos move, nomeadamente no que concerne a um horizonte de experiência humana e solidária e à sua pertinência no âmbito das A&H. Não para reproduzir sem critérios o que ali é dito, mas para reconhecer que ciclicamente, até a um passado muito recente, na Europa e fora dela, foi esta a forma de transformar um pouco a realidade.

“Il s’agit d’apprendre à espérer. C’est un travail qui ne se relâche pas, car il a l’amour du succès, non de l’échec. L’espoir, supérieur à la crainte, n’est ni passif comme celle-ci, ni prisonnier d’un néant. L’affect de l’espoir sort de lui-même, agrandit les homes au lieu de les diminuer, n’en sait jamais assez sur ce qui intérieurement les oriente vers un but, sur ce qui extérieurement peut s’allier à eux. Le travail de cet affect réclame des homes qui se jettent activement dans le devenir, don’t ils font eux-mêmes partie. [...] Le travail dirigé contre l’angoisse vitale et les machinations de la crainte oeuvre contre tous ses instigateurs, pour la plupart faciles à démasquer, et il cherche dans le monde même ce qui peut venir en aide au monde; et cela peut se trouver !”³⁴

Mesmo que a totalidade da transformação realizada não se tenha mantido à tona de modo muito duradouro — nem poderia manter, devido aos excessos ideológicos e de representatividade parcial, que à época assomaram para moldar toda a realidade —, recorde-se a efervescência utópica, musical, plástica, vivencial, que trouxe a nossa revolução em 1974, cheia de hinos, cantos e liras à Saint-Simon, assim como uma “maré alta” de programas para a formação dos cidadãos, com um modelo participativo do qual fomos diretamente beneficiários, entre 1974 e 1977, no âmbito de um projeto com a designação geral de *Oficina da Criança* que recordamos com gratidão. Aliás, a manutenção da totalidade utópica de um programa nunca se verificou em nenhum lugar, fosse esta mutação política, cultural, ou outra, pois, aos espasmos súbitos que alteram a paisagem em que nos inscrevemos, sobrevém sempre a força da mediação — tanto a voluntária como a involuntária — entre o que foi a realidade e aquilo em que esta se tornou, até que esta mediação entre igualmente em entropia, abrindo espaço a novas formas de participação, segundo modelos distintos de crítica e disrupção.

³⁴ Ernst Bloch, *Le principe espérance*, tr. fr. Françoise Wuilmart, Gallimard, tomo I, 1976, (1959), p.9.

No fundo, o sentido que queremos dar às A&H na nossa proposta caracteriza-se por uma motivação que transcende a inércia quotidiana, abrindo-se constantemente à necessidade de adaptação das A&H, ou seja, trata-se de uma conceção e de uma prática inteiramente viradas para as dificuldades que os sistemas de ensino e o mundo da arte apresentam sem cessar, anelando-se por ser simultaneamente conhecedora e crítica das contingências da realidade quotidiana, reinventando determinados aspetos das A&H com novos contextos de produção prática e teórica.

Movendo-nos a partir da máxima kantiana *Sapere aude!*³⁵ (e adaptando-a à realidade contemporânea, à semelhança das noções anacrónicas, mas respeitáveis de utopia), desvendando a sua natureza homeostática, não sendo subserviente em relação ao controlo e à simples conveniência institucional — interna ou externa —, pois, caso fosse essa a nossa orientação deontológica, pedagógica e artística, não haveria audácia nos programas propostos, na investigação produzida (na polémica que Marc Jimenez não reconhece à *Respublica Litteraria* dos nossos dias) e estaríamos a contribuir abertamente para a erosão de uma questão central das A&H: a *pro communi utilitate* (em prol do “Bem Comum”) como eco a partir de Francesco Barbaro há seiscentos anos³⁶ e que, como veremos mais adiante a propósito das questões da investigação artística, nem sempre se pratica com o sentido científico e académico desejados.

Acalentar uma utopia sem recear interpretações pobres e viciadas desta noção, explorando com alguma antecipação formas possíveis (não coercivas) para a formação dos cidadãos, implica jogar com um tempo diferente do nosso, um tempo para o qual se preparam (cuidam com sentido de responsabilidade) princípios de intercompreensão, cenários de discussão, procedimentos intersubjetivos, sem a esperança ilusória de adequação plena, isto é, estando preparados para uma agonística e uma dialética de tempos históricos distintos, muitas vezes com forças e “antagonismos indissolúveis” que requerem uma difícil e inconclusiva harmonização, no entanto, possível e necessária.

Relativamente à questão de uma responsabilidade coletiva e antecipadora, a título de exemplos de possibilidade de antecipação (“consciência antecipadora” como diz Ernst Bloch) de problemas e de formas cuidadas de interação humana, ainda que por analogia e em outros domínios, considerem-se duas experiências descontroladas de grande escala: uma diz respeito

³⁵ “*Sapere aude!* Tem a coragem de te servires do teu próprio entendimento! Eis a palavra de ordem do Iluminismo”, Kant, «Resposta à pergunta: que é o iluminismo?» [1784], In *A paz perpétua e outros opúsculos*, org. e tr. port. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, s.d., p. 11.

³⁶ Francesco Barbaro é tido como o humanista italiano que em 1417 usa pela primeira vez a expressão ‘*respublica litteraria*’, designadamente ao agradecer ao seu amigo Poggi por lhe ter facultado uma lista de documentos que este tinha encontrado na Alemanha, considerando que essa partilha significava um contributo abnegado para o “Bem Comum”. Ver a propósito destas informações um texto que escrevemos para um projeto de Artes na Esfera Pública: “Carta a Laura Cereta” in *Carmo, Chiado e a Respublica Litteraria. Artes na Esfera Pública*, (Coord.) José Quaresma, Lisboa, AAP, 2017.

ao *buraco metafórico no ozono* da esfera pública, para a qual, além da desrealização da plasticidade da democracia que ocorre com o fenómeno das redes sociais, pode ser observada na actual deriva que consiste na utilização irrestrita dos *smartphones*, fazendo-nos constatar com inquietação que do mesmo *ecrã medusante* do qual saltam *selfies*, também se *submerge* (*imersão* seria neste caso um belo eufemismo) numa densa membrana de aplicações, fatalmente ótico-háptica, multimodal, ou tudo o que lá se queira *ver e ter*. De forma impercetível para uns e alarmante para outros, ocorre aí uma estranha atomização e desrealização do tecido social, abrindo caminho à autoinstrumentalização enredada em *APP's*. Ou então, outra analogia sobre problemas passíveis de antecipação em alguns dos seus efeitos nocivos, caso a mobilização se torne efetiva e generalizada, o exemplo da inquietante falta de ação relativamente ao *buraco literal no ozono*, problema do qual já se poderia registar um estado mais avançado de contenção, pois, há décadas que se sentem todos os sinais de rutura, embora continue a ser exasperante a escassa coordenação de vontades políticas à escala global no sentido de amenizar a falência do estado avançado do *antropoceno* (neologismo que identifica a era da intervenção humana em grande escala nos ecossistemas da terra, sugerido nos anos 1980 pelo biólogo Eugene Stoermer e pelo químico Paul Crutzen); mas também, esta falta de ética da natureza, antecipação e responsabilidade diz particularmente respeito a nós, do que falta fazer da nossa parte como cidadãos tendencialmente atomizados desse mesmo mundo global.

Voltemos à questão da antecipação cuidada de ocorrências do tempo *por vir* e dos programas de A&H. Essa projecção tem alguns aspetos que diferem da realidade a encontrar, moldando-a em parte, mas, esperando toda a dificuldade e agonística, pode também recebê-la e assimilá-la para modificar partes dos cenários lançados por antecipação, segundo um princípio de incessante interpenetração de tempos, em função da energia e da competência das gerações implicadas. Nesta corresponsabilidade dinâmica, com as camadas mais jovens da sociedade objetivamente ligadas a esse futuro a trazerem-nos os impactos generosos da esperança, da otimização, do júbilo de um tempo mais integral do que o nosso (“que o garrote da maturidade não estanca”, como diz Margarida Vale de Gato no poema *Alice*), a ação comunicacional não se apoia em “essências proféticas”, trabalha-se, sim, com condições de possibilidade inexploradas (tal como desenvolve Ernst Bloch no *Princípio de Esperança*), condições *por vir*, que podem ser harmonizadas com a realidade existente.

Sendo assim, medir os excessos da utopia ou da crença excessiva em programas de A&H também é cuidar da preparação efectiva do que há para proporcionar em momentos decisivos da formação dos cidadãos, retirando os excessos que deturpam desnecessariamente a interpretação que os implicados na mesma possam fazer do que se oferece, mas sem estratégias refratárias a um plano de ética da comunicação. Dir-nos-ão que se trata de outra ingenuidade nossa, e nós contraobjetamos que é uma outra forma de estar nas instituições e nos actos de formação humanística e artística à luz da qual temos produzido os resultados artísticos, pedagógicos, investigativos, e outros, sucessivamente expostos à crítica, ao comentário e à fruição dos interessados.

Esse desequilíbrio pode ser atenuado com a consciência aguda do papel que se tem a desenvolver, mas também com a coragem e a autenticidade com que Barnett Newman, Malevitch, Kant, Schiller, John Dewey, Ernst Bloch, Neil Postman, Martha Nussman, e muitos outros nos exortam a ter.



The human understanding is of its own nature prone to suppose the existence of more order and regularity in the world than it finds.”

Francis Bacon, *Novum Aforismo XLV*

“A prova de realidade dos nossos conceitos requer sempre intuições.”

Kant, *Critica da Faculdade de Julgar* &59

“Art in the twentieth century has emerged as a strongly self-critical: discipline”.

Timothy Binkley, *Piece: Contra Aesthetics*, p. 81.

Este ensaio tem o seguinte encadeamento temático: Processos da Criação Artística; Conhecimento Analógico; Investigação em Arte por Analogia; Métodos da Ciência e Epistemologia; Crítica do Método; Crise das Ciências; Duplicidade Ecológica; Harmonização de duas Subjectividades: a do Artista e a do Investigador.

Em determinados períodos históricos, a arte, à semelhança da filosofia e da ciência nos seus posicionamentos mais radicais, estima como característica principal do seu exercício fazer *tabula rasa* de toda a actividade precedente, como forma de nova doação de sentido aos temas que lhes são próprios, presumindo uma “capacidade de escuta” inaudita para efectuar a interpretação do tempo que inexoravelmente se nos impõe.¹ Como um trabalho hermenêutico agora seu, uma reconfiguração agora sua, uma axiomatização a ter em conta em conflito com muitas outras, independentemente de muitas das “tradições” do fazer, do pensar, e da força que as assiste.

A investigação em Arte, qual forma de reunir “concreções artísticas”, reflexão ousada sobre as mesmas, e exibição de doutrina a propósito de ambas, beneficia desta radicalidade, acrescida da duplicidade de pretender ser determinada sobre o que é indeterminado, da ambivalência de investir *logos* sobre o que é *analogos* e “excesso do sentido”.

O artista que se propõe Investigar em Arte submete-se à condição de viver em simultâneo duas angústias; «ruminar” o mundo a dobrar; duplicar-se em duas esferas ecológicas e inventar um terceiro “eu” que religue e confira

¹ Sobre as mutações da arte e da ciência e as interpretações das mesmas leia-se o que é afirmado por Malcolm Bradbury e James McFarlane na obra *Modernism A Guide to European Literature 1890-1930*, London, Penguin Books, 1991, p.19.” CULTURAL sismology—the attempt to record the shifts and displacements of sensibility that regularly occur in the history of art and literature and thought - habitually distinguishes the separate orders of magnitude. At one end of the scale are those tremors of fashion that seem to come and go in rhythm with the changing generations, (...) To a second order of magnitude belong those larger displacements whose effects go deeper and last longer, forming those extended periods of style and sensibility which are usefully measured in centuries. This leaves a third order of magnitude for those overwhelming dislocations, (...) that seem to topple even the most solid *substantial* of our beliefs and assumptions, leave great areas of the past in ruins (...) and frenzied rebuilding.”

sentido à aventura investigativa que empreendeu, ou para a qual foi impelido pelo rodado acadêmico (no fundo, um homem, uma assimilação de “dinamite”, um “arlequim”. Ou então, alguém que sendo hipotético-intuitivo, se acha simultaneamente coagido à tarefa hipotético-dedutiva e hipotético-indutiva).

“[...] não sou um homem, sou dinamite. [...] Nada *quero* com ‘crentes’, penso que sou demasiado malicioso para acreditar em mim mesmo; nunca falo às massas Sinto uma angústia aterradora de que um dia me venham a canonizar; adivinhar-se-á porque é que antes publico este livro; ele deve impedir que comigo se cometam patifarias. Não quero ser santo algum, prefiro antes ser um arlequim. Sou porventura um arlequim [...]”²

Sucedem que aquela exposição múltipla do seu ânimo pode constituir um apanágio, uma polifonia (uma vez “falando às massas” de outra maneira, já que, como artista já falava para elas, pelos menos para algumas e até gostava!) uma experiência paradigmática da potência de auto-diferenciação da sua identidade e de um investigador em geral. O nosso entendimento sobre o problema da Investigação em Arte, reparte-se pela aparente incongruência das seguintes posições: (1) A investigação é uma exigência da qual não “abrimos mão”; (2) A Investigação “seca” o poder criativo; (3) Não são abundantes aqueles que logram harmonizar a criação e a investigação. Querera isto dizer que estamos condenados a sofrer a mesma desorientação de Mozart (Milos Forman, *Amadeus*), que após ter experimentado três perucas para proceder à escolha de uma a usar no recital que iria dar poucos instantes depois, hesitando na apreciação de todas, pergunta aos circunstantes às gargalhadas: “por que é que eu não tenho três cabeças?!” A saída da questão adivinha-se pela retórica da pergunta, é muito diferente da hesitação paralisante, e constitui o tema principal deste contributo para a Investigação em Arte.

“Se nenhum conceito pode esgotar a exigência de ulterior pensamento produzido pelos símbolos, esta ideia significa apenas que nenhuma categorização dada pode abarcar todas as possibilidades semânticas de um símbolo. Mas só o trabalho do conceito é que pode testemunhar este excesso de sentido.”³

Só o “trabalho do conceito” se nos ativermos tão somente na exigência de uma interpretação que se comunica, escreve e generaliza segundo um corpo organizado de categorias da arte, filtradas pelo discurso que sustenta e torna inteligível uma tese a apresentar sobre um determinado tema artístico. Se não for esta a situação, isto é, se não estiver em causa a partilha e argumentação

² Nietzsche, “PORQUE SOU UM DESTINO”, in *Ecce Homo*, tr. port. Artur Morão, Lisboa, edições 70, aforismo I. p. 117.

³ Paul Ricoeur, *Interpretation Theory: discourse and the surplus of meaning*, (1976), tr. port. de Artur Morão, *Teoria da Interpretação. O Discurso e o Excesso de Significação*. Lisboa, edições 70, s/d., p.69.

sobre as possibilidades semânticas e plásticas de um sistema simbólico pertencente ao mundo da arte, de facto, não reconhecemos como necessário esse acto de testemunhar o “excesso de sentido” através das linguagens disponíveis para tal. Dito de outra forma, poderemos sempre «testemunhá-lo” isoladamente e em silêncio, em grupo, mas num estado de misologia e sem compromisso argumentativo.

Sucedem que não é da falta deste compromisso que este livro trata, mas, pelo contrário, da indagação sobre categorias da arte que dimanam do “excesso de sentido” que está em contracção nas obras de arte. Ao tomarmos a decisão de tornar extensiva a toda a Investigação em Arte as possibilidades de categorização incessante referidas por Paul Ricoeur sobre as propriedades dos objectos de arte (realizando-se o levantamento analítico e material possível destas, e testemunhando o excesso de sentido eclipsado, inactual e por explicitar, que as mesmas configuram artisticamente), o apoio recolhido em Ricoeur permitir-nos-á conduzir este ensaio para a assunção da tese que enunciaremos de seguida, mantendo sempre um elo forte com a efectividade da produção de obras, realizando a a partir desta a própria experiência investigativa.

Pretendemos orientar estas páginas para a tipologia de investigação que a nosso ver apresenta os contornos mais delicados, contraditórios e inquietantes da Investigação em Arte, tal como esta é perspectivada na sua acepção mais recente. Que podemos esperar da exigência colocada a um artista (estudante ou docente de uma instituição artística) em elaborar uma tese que se torne generalizável, isto é, partilhável por via proposicional e argumentativa, ancorada em um conjunto de princípios que regulam a investigação determinado problema do mundo da arte? Como pode aquele desdobrar-se em duas identidades distintas, a que caracteriza a autenticidade de um produtor de arte, e essa outra, a alteridade quase nunca desejada que é incarnar o papel do investigador sobre a sua própria produção ou a de outrem? Como harmonizará ele estes dois “eus” que agora o habitam, com ou sem coerção externa e institucional, sendo que um lhe é relativamente familiar, o da produção artística, e o outro, um estranho que violentamente se quer tornar familiar? Das questões colocadas far-se-á derivar uma possibilidade que, pelo menos enquanto decorrer o tempo necessário a uma Investigação em Arte, reduz o risco de cissiparidade excessiva no ânimo do investigador.

Sendo este trabalho dirigido à tipologia de Investigação em Arte que confronta os artistas (simultaneamente estudantes ou docentes de arte) com a possibilidade de elaborar uma tese sobre um determinado tema da esfera artística, a ideia que pretendemos defender resume-se nos seguintes termos: Para que um autor do mundo da arte se torne simultaneamente um intérprete forte desse mesmo mundo, tem de forjar dois géneros distintos de “agulhão” para as operações dubitativas (aquelas que são típicas dos processos artísticos e as que são próprias às metodologias de investigação), tem de desenvolver um exercício de duplicidade extremamente exigente, quase paroxístico, que o coloca na condição de duplo “ruminador” da

realidade: daquela para que está naturalmente voltado, o comportamento que guia a tarefa da produção artística, e a outra, a que o projecta no labor da Investigação sobre Arte, submetido a regras metodológicas de pesquisa para as quais a sua natureza como autor de arte não está espontaneamente preparada. Desta bifurcação egológica pode resultar um terceiro comportamento que interligue procedimentos artísticos e investigativos conducentes à apresentação de uma rede de analogias que estabeleçam uma ponte que relaciona dois mundos que à superfície parecem muito distintos: o “fazer arte” e o “investigar esse fazer arte”.

Quando afirmamos que a distinção é enorme à “superfície” não queremos estabelecer equivalências precipitadas em “profundidade”, ou seja, não pretendemos tomar similares campos com actividades e objectos muito diferenciados. O que realmente nos ocorre é o seguinte: por via das potencialidades e os processo de analogia oferecem a todo e qualquer investigador de toda e qualquer área que se queira considerar, quando o envolvimento num terminado tema e actividade é fecundo, este torna-se necessariamente interdisciplinar e transdisciplinar, permitindo àqueles que se encontram no processo “febril” da perscrutação, relacionar o que anteriormente estava cindido e não era relacionável nem passível de «reunião» como se diz os processos de simbolização.

Uma vez situado neste promontório da pesquisa, tendo já derrubado muitos «ídolos» (“São de quatro géneros os ídolos que bloqueiam a mente humana [...] a saber: *Ídolos da Tribo*; *Ídolos da Caverna*; *Ídolos do Foro* e *Ídolos do Teatro* [...]”)⁴ e derrubado também as escadas que lhe permitiram alcançar as articulações entre campos distintos da actividade humana anteriormente não vislumbradas, depara-se agora com a existência de redes categoriais que abrangem mais do que o inicialmente suposto, deslocando-se para um plano supra-categorial, isto é, que não se cinge a conceitos específicos e “localismos” investigativos. Daí, por exemplo, o hábito de se afirmar que quem só “sabe de medicina nem de medicina sabe”, e por extensão metafórica, “quem só sabe de arte nem de arte sabe”, ou o mesmo para com o direito, a astronomia ou a bio-química. De facto, os artistas podem beneficiar do privilégio de já ter estado diversas vezes — aquando do envolvimento extremo nos processos próprios à produção artística —, no “olho do furação” (falamos obviamente das obras que podemos reputar de autênticas e que introduzem a real dimensão do “novo” no domínio da arte), sendo que ter estado aí, equivale sempre a um despojamento em relação ao “adquirido”, a entrega à experiência desmedida e abertura às interpelações da «liberdade” de posicionamento. Aquilo que estamos a afirmar pode reforçar-se na seguinte afirmação de Luigi Pareyson: “[...] a liberdade é afirmação de si precedida por um vazio, por um nada. A instantaneidade do começo só pode ser pensada como saída de um não-ser, e a liberdade só é concebível como fronteira do não-ser. Como começo a liberdade tem um

⁴ Francis Bacon, *Novum Organum ou Verdadeiras Indicações acerca da interpretação da natureza*, tr. e notas de José Aluysio Reis de Andrade, São Paulo, Nova Cultural, 1988, Aforismo XXXIX.

passado de não-ser, mas trata-se dum passado que nunca esteve presente e que só está presente no presente instantâneo da liberdade “[...]”⁵

Como a liberdade é enquanto pura origem “[...]” um tal começo que não cessa de começar “[...]”⁶ encontra-se assim ininterruptamente ligada ao não-ser, acolhendo-o no seu devir, transportando-o para o centro de toda a fenomenalização, seja a que dá lugar à criação artística, à descoberta científica, à invenção tecno-científica. «Envolvida pelo não-ser, a liberdade transforma-o em vazio activo e positivo; não uma simples negação que delimite, mas negação que esvazia e devasta ao mesmo tempo; não urna falta ou uma ausência, mas uma perda e uma mina; não uma privação de ser ou um defeito actividade, mas uma antítese viva e actuante.”⁷

A liberdade assim apresentada, antes da adopção de um tema de criação, descoberta, ou invenção, pode ser também tratada como um estado de sobreabundância rizomática e de pré-conhecimento em que o sujeito ainda não se decidiu pelo seu objecto e pelo método mais adequado à apreensão fenomenológica, analítica e interpretativa do mesmo. Um momento em que nos encontramos de novo naquilo que pode ser chamado de pré-cisão de sujeito que visa e de objecto visado: «Cette surabondance (*Überschwenglichkeit*) — ce fait qu’il n’y a ni sujet, ni objet —, voilà la présupposition de toute philosophie, c’est-à-dire de tout engendrement de la science, et certes sa présupposition absolument involontaire, au sens où, dans tout mouvement, le point de départ est involontaire. Nous n’avons pas besoin de baptiser ce présupposé : quelque soit le nom qu’on lui donne, il ne sera jamais que ce ni-sujet-ni-objet, que si nous l’appelions l’absolu, il ne serait tel que parce qu’il est parfaitement libre de tout, hors de tout rapport, lié à rien, relatif à rien, ni en tant que sachant, ni en tant que su.»⁸ Este estar “fora de toda a relação”, mergulhado na indeterminação que procurou, “ligado a nada” e ainda sem encadeamento, sendo um estado de sobreabundância e “embriaguez”, é também, muitas vezes, um estado de angústia e de confronto com esse mesmo “nada”:

“A angústia é essencialmente diferente do temor. Se experimentamos o temor, é sempre perante este ou aquele existente *determinado* que nos ameaça sob este ou aquele aspecto *determinado*. O ‘temor perante ...’ qualquer coisa, teme também sempre *por* qualquer coisa de determinado. Porque aquilo que é próprio ao temor é que *seja limitado* àquilo *perante o qual* e o *por que* ele teme, o homem [...] temeroso encontra-se *encadeado* por aquilo em que se sente. No seu esforço para se salvar perante isso —

⁵ Luigi Pareyson, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*. Turim. Giulio Einaudi editore, 1995, tr. franc. Gilles A. Tiberghien, *Ontologie de la liberté, La souffrance et le mal*, Paris, Éditions de l’éclat, 1998, p.241.

⁶ *Idem*, p. 31.

⁷ *Idem*, p. 244.

⁸ Schelling, *Oeuvres Métaphysiques*, (Fragment Loer), tr. franc. Jean François Courtine e Emmanuet Martineau, Paris, Éditions Gallimard, 1980, par. 32.

perante *tal* objecto determinado, — falta-lhe a segurança em relação ao que é *Outro*, ou seja “perde a cabeça” no seio desse conjunto [...]. A angústia “perante ...” é sempre angústia «por ...», mas de modo algum por isto ou por aquilo. Portanto a indeterminação daquilo perante o que e por que nós nos angustiamos não é uma falta pura e simples de determinação; é a impossibilidade essencial de receber uma determinação qualquer.”⁹

Sendo para nós evidente que esta diferença entre o «temor» e a “angústia» é muito significativa para os estados do ânimo que precedem a eclosão das obras que ostentam menor ou maior autenticidade, dando por aceite que os artistas experienciam tudo isto nos respectivos processos de busca criativa, então, parece-nos verosímil esperar que, por intermédio de um esforço de ampliação e auto-diferenciação egológica, se experimentem os caminhos que nos colocam nas pistas da analogia processual, e uma vez chegados aí, tocando e assimilando essa sobreabundância que precede a condição de se ser artista, investigador, ou outra coisa qualquer, assumir o papel que inicialmente era simplesmente “violento” e “estranho” à nossa natureza e identidade. Por outro lado, consideramos que um esforço de descentramento egológico mais ou menos dilatado no tempo, tem de estar sempre ao alcance de qualquer autor que se proponha fazer *Investigação em Arte*, exactamente como, perdoar-nos-ão o paralelismo, aquele que decide avançar para um trabalho de investigação e só domine uma língua estrangeira, vamos supor o inglês, tem necessariamente de se tornar intérprete de uma segunda língua estrangeira, suponhamos o francês ou o alemão. De facto, quem investiga afasta-se sempre do centro da esfera egológica habitual, procura a inteligibilidade de outras línguas, aproxima-se daquilo que afirma Piaget: «Le propre de la connaissance scientifique est donc de parvenir à une objectivité de plus en plus poussée par un double mouvement d’adéquation à l’objet et de décentration du sujet individuel dans la direction du sujet épistémique».¹⁰

A analogia de fundo que ternos vindo a referir, por mais indeterminada que possa parecer, acompanha os movimentos espasmódicos do espírito humano nas suas actividades principais, poderíamos dizer a estético-artística, a teórico-formal e a prática e moral. Não estamos, pois, a tratar simplesmente de analogias processuais entre estas esferas da actividade humana, quando os saberes já são tratados num plano de formalização e concretização óbvia. Muito menos estamos a fazê-lo tendo em vista a submissão analógica da *Investigação em arte* face a modelos noéticos reconhecidos como os da ciência em geral, que já de si, enquanto “árvore”, também não se caracterizam de maneira unívoca: «Le pluriel

⁹ Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik mit Einleitung und Nachwort*, tr. franc. Henry Courbin, “Ou’est ce que la métaphysique?”, inserido em *Questions I*, s.l., Éditions Gallimard, 1968, pp. 57,58.

¹⁰ Jean Piaget, “Nature et méthodes” in *Logique et Connaissance Scientifique*, (dir. Jean Piaget). s.t., Gallimard, 1967, p.15.

attribué au mot «connaissances» indique que les conditions en jeu ne sont pas nécessairement les mêmes pour les divers types de connaissance: comprendre comment la biologie est possible n’explique pas encore comment les mathématiques sont possibles et réciproquement.”¹¹

Neste sentido, as analogias referidas por Baumgarten não são muito úteis aos objectivos que perseguimos. Veja-se a este propósito o que é afirmado por este autor na *Aesthetica*, designadamente no I § “A estética (teoria das artes liberais, doutrina do conhecimento inferior, arte do belo pensamento, arte do análogo da razão) é a ciência do conhecimento sensível.» Parágrafo no qual a esfera da estética — mesmo que caracterizada como tendo “uma irmã mais velha” que é a lógica —, ganha uma particular força e autonomia ao ser considerada como análoga sensível, mas essencial para o homem, da esfera inteligível. Funcionando como um *analogon rationis* que permite o conhecimento sensível do mundo e da arte. (Como é sabido, posteriormente, Kant vem retirar à estética este valor cognitivo — o juízo estético é produzido sem mediação de conceitos — mas também aquele carácter de «irmã mais nova» da lógica. No entanto, ao referir-se à reivindicação de universalidade subjectiva de um juízo afirma que aquele que “exige” a validade universal do seu juízo subjectivo, fá-lo sob a forma de uma analogia com aquela ciência¹²).

O que pretendemos afirmar resume-se ao seguinte: o artista/proponente de uma tese sobre Investigação em Arte, uma vez admitida a condição de alargamento da sua esfera egológica, passa a ter ao seu alcance a possibilidade de tecer relações processuais e metodológicas entre distintos campos de actividade, descobrindo ou interpondo afinidades entre os mesmos, fazendo aquilo que a força ligante da analogia nos oferece: compreensão do modo de funcionamento de um determinado campo de investigação, deslocamento e adequação dessas regras de funcionamento em terrenos logicamente “contra-indicados”, estabilização das regras que assistem ao que agora se consideram co-extensões de dois âmbitos inicialmente muito diferenciados.

Como se pode verificar, se a Investigação em Arte envolve muitos caminhos da “floresta”, a Investigação que se desenvolve na “clareira” da analogia implica uma enorme ampliação das possibilidades dadas, sendo que invariavelmente se assimila a força da analogia *in nascendi status*, isto é, na sobreabundância e indeterminação de que fala Schelling no *Fragmento Loer* (na qual não há ainda contorno definido para sujeito epistémico e objecto de investigação); faz-se posteriormente a apreensão e o desenvolvimento da força analógica a partir da produção concreta, já efectiva, de diversos saberes, sem hierarquia e submissão entre os mesmos (daí o nosso afastamento do conceito de *analogon rationis* de Baumgarten).

¹¹ *Idem, ibidem*, p.6.

¹² Cf. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (2ª ed., 1793), tr. Port. António Marques e V. Rohden, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, IN / CM, 1992, §6.

O corolário deste encadeamento processual permite que ora desenvolva a tarefa analógica com temas e metodologias extra-artísticas (Investigação e ciência em geral), tendo em conta a experiência pessoal e inter-pessoal da arte, o velamento-desvelamento dos processos artísticos; ora reproduza no processo de Investigação em Arte, a força de interligação que já experimentei para com métodos e técnicas artísticas de outros autores e períodos da realização artística, acrescentando-lhe então a hipótese primeiramente lançada. De facto, aquilo que aqui se propõe pode suceder pelas vias menos ortodoxas como ocorre nos processos involuntários de “inspiração”, de *mimesis* deliberada de um autor ou de uma época, de vampirização de soluções bem sucedidas com outros autores que se têm em apreço, ou de entrecruzamento de atitudes típicas de diferentes domínios de pesquisa. Em qualquer uma destas modalidades, incluindo a categoria mais vaga da “inspiração”, verificamos a incorporação de saberes já constituídos, uma transferência com muita ou relativa “vigília” e crítica de metodologias de produção artística, quadros referenciais onde se imbricam valores éticos, atitudes estéticas e mundivisões teóricas do mundo, ou ainda, com maior ou menor “consciência estética”, realizam-se truncagens ou ampliações de tudo isto.

Uma vez adquirida uma noção mais precisa de muitos destes modos de operar, e uma vez lograda a transformação da angústia investigativa em procedimentos úteis e desassombrados, pode iniciar-se uma Investigação em Arte como outra qualquer, com a vantagem do próprio autor de arte ter sido o centro egológico dessa experiência, podendo estabelecer as analogias mais poderosas, pois, aquele já esteve e pode voltar a estar (ainda que nem sempre a seu “bel-prazer”) perto do “olho do furacão” de onde se viu desprendida a vontade de realizar investigação sobre um determinado tema. Pode dar o “melhor” testemunho por ter sido sujeito de uma experiência intensa e única de um determinado modo de fazer — o artístico —, e por ter mostrado disponibilidade egológica para o “eu” da Investigação em Arte, que por sua vez esgrime agora com outros “ídeos” e preconceitos como dizia Francis Bacon.

Porém, a decisão pela Investigação em Arte que dependa excessivamente da duplicação do “eu” e da procura de uma síntese egológica que ultrapasse as divisões inicialmente sentidas, não pode focalizar-se unicamente na procura de um saber de pré-cisão, que não é “subjectivo” nem “objectivo”, arelacional, adialéctico, sem encadeamento produtivo. Após a experiência dessa indeterminação, há escolhas a realizar, há uma procura das formas de reenvio que espelham de modo efectivo e preferencial os saberes uns nos outros, que espelham com um ângulo inesperado de incidência a especificidade de um saber na especificidade de outro. Também desta maneira se podem definir métodos artísticos e extra-artísticos que depois resultam em maior originalidade e qualidade operativa para a investigação.

Os artistas não têm sensibilidade ao método? Têm e são conhecidos muitos exemplos. Contudo, têm igualmente muita liberdade de uso dos mesmos, transgredindo mais do que preservando o decurso das respectivas etapas «*L'effacement de la factivité* — «la vraie éloquence se moque de l'éloquence» — loin de ne constituer qu'une particularité doxographique de

l'analyse d'Aristote, est le premier «*effet de l'art*»¹³, enfatizando o resultado inesperado de uma fase preliminar do mesmo, desconfigurando artisticamente o encadeamento das soluções árdua e longamente elaboradas. «Por uma espécie de lei natural, as figuras vêm em apoio do sublime, e este por seu lado, presta às figuras um apoio maravilhoso. [...] Também a melhor das figuras parece ser então aquela que se esconde e que faz esquecer a sua existência.»¹⁴ Com esta referência ao velamento de uma solução encontrada de maneira a que aquilo que a torna sublime possa ser entrevisto sem ser notada a presença da construção e da estratégia simbólica que serve o seu aparecimento, não se pretende indicar qualquer indistinção de métodos da arte e da Investigação. Queremos apenas referir os benefícios que um artista pode colher do facto de já ter feito, deliberadamente ou não, a experiência da preservação e da adulteração de metodologias de trabalho, agora passíveis de transmutação em métodos de investigação enriquecidos por essa mesma experiência, transmutando-se eles também, pelo menos durante o tempo da investigação, em sujeitos que se abrem à diversidade do saber, na medida em que têm de frequentar os processos da Investigação em Arte. Tal como dissemos anteriormente, este ensaio também se refere a noções de método e a analogias metodológicas entre ciência e arte.

Independentemente do âmbito especulativo em que nos possamos posicionar, seja na Investigação em Arte a partir da própria produção artística, e logo, da dupla condição de artista e investigador, seja a Filosofia da Arte, a História da Arte, a Estética, ou outras, trata-se aqui de tipificar e evidenciar conjuntos de categorias consideradas necessárias e suficientes para a assunção de uma investigação sobre a produção de objectos e eventos tendencialmente ambivalentes, equívocos, transgressores, indeterminados, em fuga e subtracção contínua à hermenêutica. Ora, se nos quisermos debruçar exclusivamente sobre os processos criativos do mundo da arte, anteriores a toda a atitude investigativa, são muitas as incidências processuais nas quais os autores da arte se apoiam para chegar à desejada enformação artística de qualquer coisa. «O pintor trabalha no obscuro caos que precede a separação das águas em inferiores ou superiores, a distinção entre o não visto e o visível. Ele obra antes da criação da primeira luz. [...] Arrisca também a perder-se aí ele mesmo, como se, ao remontar a um momento anterior à separação das águas, anterior à da luz e das trevas, remontasse também a um momento anterior à distinção do mal e do bem. [...] O pintor só desce à fronteira indecisa do visível e do não visto para a atravessar. Ele conduz até à luz da visibilidade, um por um, e às cegas, os não-vistos da obscuridade arcaica.»¹⁵ Paralelamente a Jean-Luc Marion, a propósito da actividade sublime do “poeta”, já Malévitch

¹³ Emmanuel Martineau, *Malévitch et la Philosophie, La question de la peinture abstraite*, Lausanne, Éditions l'Age d'Homme, 1977, p. 26.

¹⁴ Pseudo-Longino, *Du sublime*, tr. franc. Henri Lebègue, Paris, Belles Lettres, 1997, XVII, I.

¹⁵ Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, Paris, P.U.F, 1996. p. 53.

havia produzido afirmação aproximada: “O poeta é um indivíduo que não conhece nada que se lhe assemelhe, que ignora a mestria artística ou que ignora o meandro em que o seu Deus espreita. No seu interior, ele ignora que tempestade surge ou desaparece, que ritmo e que cadência terá. Será que nos minutos em que surge o sublime incêndio, pode pensar no polimento, na depuração e na descrição?”¹⁶ Travessia da tempestade, tensão criativa extrema, ignorância daquilo que é semelhante ou dissemelhante, impossibilidade de identificação, mas também consciência aguda das etapas metodológicas que permitem o “polimento formal”, o escamoteamento da “depuração” (a verdadeira depuração «desmaterializa» a depuração estrategicamente desenvolvida), o exame minucioso e a revisão de todas as etapas requeridas ao desenvolvimento de uma obra, desde os sedimentos matéricos até às camadas de sentido da mesma, são procedimentos adquiridos e comungados por todos aqueles fazedores de arte ou poesia. Também Nietzsche se refere a algo similar quando a propósito do problema da linguagem afirma: “Apenas por meio do esquecer desse mundo primitivo de metáforas, apenas por meio do endurecimento e da solidificação de um fluido originariamente incandescente, de uma torrente de imagens emergentes do poder originário da imaginação humana, apenas por meio da crença inabalável de que este sol, esta janela, esta mesa sejam uma verdade em si, numa palavra, apenas porque o homem se esquece de si enquanto sujeito, e enquanto *sujeito criador e artista*, vive ele com algum descanso, segurança e coerência”.¹⁷

A “clareira” da floresta permite-nos admitir a existência de múltiplas orientações para o problema dos métodos, das analogias, entre outros temas. A par de potenciais usos da analogia na actualidade da Investigação em Arte, há ainda a ter em consideração a riqueza diacrónica desta forma de produção de “conhecimento relacional”, entre outras possibilidades, a teoria geral da Analogia desenvolvida por Eudoxus (?406-?355 a.C) a partir dos *ratios* incomensuráveis detectados pelos autores pitagóricos; a “ultrapassagem” desta teoria e destes impasses por Euclides, nos *Elementos*, diferenciando *logos* e *analogos*; ou então, a defesa do conhecimento analógico segundo Kant, que entre muitas passagens, afirma no §58 dos *Prolegómenos a toda a metafísica futura* que esta forma de conhecimento “[...] não significa (como é comum entender-se) uma similitude imperfeita de duas coisas, mas uma perfeita similitude de relações entre duas coisas dissemelhantes [...]”, assim como no §59 da *Crítica da Faculdade de Julgar*, com a questão da hipotipose simbólica (diferenciada da esquemática). A estes exemplos poderíamos ainda acrescentar outras hipóteses emanadas da reflexão desenvolvida a partir da produção artística, da lógica, das ciências da arte, ou da crítica epistemológica como o texto *Les mots et les choses* de Michel Foucault, ao referir-se a quatro formas de similitude que tudo interligam física e metafisicamente.

¹⁶ Kasimir Malévitch, «Sur la poésie», in *le Miroir Suprématisse*, Lausanne, 1977, p. 77.

¹⁷ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus / Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, tr. port. Teresa R. Cadete/Helga Hooek Quadrado, *O Nascimento da Tragédia ou o Mundo Grego e Pessimismo/Acerca do Verdade e da Mentira no sentido Extramoral*, Lisboa, Relógio D'Água, 1997, pp. 224-225.

Porém, além do desiderato analógico que nos ocupa, a sua força relacional, e logo, as estruturas diferenciadas de inteligibilidade que a caracterizam, impõe-se considerar outra forma de pluralidade: justamente aquela que assiste ao problema do(s) método(s), sendo este(s), já de si, um campo epistemológico de múltiplas relações e pesquisas a efectuar. A título de exemplo: “Cela dit, il nous reste à caractériser la méthodologie, que l’*Encyclopédie de la Pléiade* a voulu incorporer au contenu de ce volume, en l’insérant entre la logique et l’épistémologie. Ce *desideratum* est très significatif et tend, à la fois, à rappeler que la logique n’est rien sans une logique appliquée et que la réflexion épistémologique prend toujours naissance à propôs des «crises» de telle ou telle science et que ces «crises» résultent lacune des méthodes antérieures pour être surmontées grâce à l’invention de nouvelles méthodes.”¹⁸

Podemos sempre fazer a exigência de inventividade ou criatividade na estrutura ou na aplicação dos métodos, seja qual for a ciência que esteja a ser tratada, de forma que a força da “rotina” investigativa não tolde a possibilidade de apreensão dos fenómenos que se pretendem estudar. “A clareza é, por vezes, uma sedução que faz vítimas na classe dos professores. Encontram-se muitos que, docemente, na monotonia das lições, se contentam com uma clareza antiquada e se atrasam uma geração. [...] Mas vós sentis bem que o método não pode ser uma rotina e que, para me servir novamente de um pensamento de Goethe: «Quem perseverar na sua pesquisa é levado, tarde ou mais cedo, a mudar de método.»”¹⁹ Porém, a inventividade exigida para a salvaguarda da queda na rotina da investigação não se coloca de igual forma à diversidade de ciências de que dispomos, sejam as mais axiomatizadas lógica e formalmente, sejam as “ciências humanas”, sejam ainda aquelas que se inscrevem no âmbito dos «Estudos humanísticos e artísticos”. Por este motivo, não concordamos com Feyerabend quando este sugere um excesso de similitude entre os métodos da ciência e da arte com a agravante de ter escolhido para os excessos de semelhança de processos o período do Renascimento:

“Thus all we can say is that scientists proceed in many different ways, that rules of method, if mentioned explicitly, are either not obeyed at all, or function at most like rules of thumb and that important results come from the confluence of achievements produced by separate and often conflicting trends. [...] The situation in the arts is quite similar — as a matter of fact, it occurs in all areas of human activity. Cennino Cennini’s *Libro dell’Arte* of 1390 contains practical advice based on a rich experience and complex skills. Leon Battista Alberti’s *Della Pittura* of 1435/6 is a theoretical treatise closely tied to central perspective and academic optical theory.”²⁰

¹⁸ Jean Piaget, «Nature et methodes», in *Logique et Connaissance Scientifique*, (dir. Piaget), s.l., Gallimard, 1967, pp. 7-8.

¹⁹ Gaston Bachelard, *A Epistemologia*, tr. port. Fátima Lourenço Godinho, Mário Carmino Oliveira, Lisboa, edições 70, s.d., p. 136.

²⁰ Paul Feyerabend, *Against Method*, (1975), Londres, Verso, 2010, 4ª ed., p. 253.

Ainda que nos possamos reconhecer na primeira parte da afirmação, ou seja, aquela que se refere aos desvios deliberados ao método, a nosso ver, a entrada fulminante do autor na região da similitude, para além de empobrecer a própria figura da similitude, fluidifica o mundo da investigação, tomando-o totalmente inter-reflexivo nos seus procedimentos e resultados. Antes de apresentarmos uma perspectiva sobre os métodos da ciência e a aceitação de etapas contra-metódicas no interior dos mesmos, permitam-nos uma última analogia extraída dos processos da criação artística.

“O processo de criação nasce fora da tomada de consciência e na maior parte dos casos vai contra tudo o que o pintor conhece. [...] É o primeiro estado do seu processo criador. O segundo, é o momento em que a criação nasce fora da tomada de consciência, em que o grau de tensão psíquica (se assim se pode dizer) começa a fazer a imagem. Mas isto não significa ainda que a imagem destacada pertença a uma tomada de consciência. Esta imagem [...] ainda longe do centro da consciência. É só a manifestação criadora a completar-se, nada mais. O terceiro estado, é a inserção da imagem no centro das informações conscientes. Pode-se, doravante, chamar analítico a este centro, sendo nele que a imagem tem de receber uma formulação clara.”²¹

Reconhecemos claramente nesta descrição de um processo (que é simultaneamente a apresentação de uma metodologia artística, a do Suprematismo de Malévitch, ainda assim, com traços muitos idênticos a outras metodologias artísticas que ostentam um determinado “ar de família”), a indicação de um caminho que sugere a possibilidade de chegada turbulenta a um “golfo” que se considere seguro, a saber, um espaço que se preparou para a entrada desenfreada de um sistema simbólico no mundo da arte, que interligue outras obras criadas a partir da mesma motivação, dos mesmos referentes essenciais de partida, da mesma metodologia de trabalho. Trata-se um processo artístico que integra uma pesquisa concreta (“centro das informações conscientes”), mais ou menos prolongada no tempo, mas não de investigação em Arte, pois esta, ao contrário de proporcionar prazer estético (ou então, ambivalência estética e cognitiva, como se verifica na produção todas as obras de arte), tem como principal característica proporcionar condições efectivas de crítica e argumentação e materializa-se na defesa de uma tese sobre um determinado tema enquanto “pretensão criticável à validade”, desenvolvida a partir de hipóteses testadas, defendidas e demonstradas na argumentação acima referida.

Contudo, a descrição de Malévitch também tem um encadeamento processual, em crescendo, sendo constituído a montante por actos perscrutadores da realidade interna e externa do autor, actos que se situam e nascem “fora da tomada de consciência”, com experimentação de hipóteses imageantes que arrastam consigo a força do infigural no qual se enraizam e do

²¹ Kasimir Malévitch, <<Essai pour déterminer l'interdépendance de la couleur et de forme en peinture>> in LesArts de la représentation, Lausanne l'Âge d'Homme, 1994, p.1

qual querem destacar-se, mas que ainda estão “longe do centro da consciência”. Processo artístico que integra num terceiro momento operações nas quais são investidos saberes técnicos e simbólicos de uma determinada mundivisão para num estado ulterior de definição adquirirem uma “formulação clara», já passível da tarefa analítica e formal, podendo inclusivamente ser chamado de “centro analítico”, segundo o próprio Malévitch, tendo o cuidado de não sobrepor nem inverter a ordem de aparecimento dos dois centros em causa: o criativo (deliberadamente fora da consciência, e até contra a consciência) e o analítico (seja para a elaboração concreta de uma obra, seja para a interpretação daquilo que resulta simbolicamente da mesma). “Assim, se o artista sabe introduzir neste período todos os conhecimentos científicos, ou noutros termos, faz passar a criação ao terceiro estado sob o controlo do saber, então este não ameaçará a sua criação artística. Mas se o artista não for capaz desta realização [...] o centro do saber conduzirá sempre a lógica da arte à sua própria lógica.”²²

São conhecidas muitas formas de “estabilização” de processos criativos, fazendo dessa tarefa mais uma linha de investigação que dimana da *praxis* artística e dos discursos produzidos em torno das metodologias que engendram as obras de arte. Douglas Morgan, após uma revisão crítica do trabalho de vários investigadores sobre a criatividade na arte, propõe-nos uma síntese que ao mesmo tempo constitui uma possível Teoria do Processo Criativo. Esta consiste, num primeiro momento, em investir numa “preparação” durante a qual o autor se envolve num determinado problema/tema, se deixa absorver pelo mesmo nas suas mais diversas incidências, despertando para uma solução reconfiguradora de todos os materiais disponíveis e informações atinentes ao mesmo. Num segundo período, uma espécie de “incubação”, durante a qual se renuncia ao que foi experienciado e assimilado, período em que a atenção e a consciência do autor são inteiramente redireccionadas, durante o qual “difficulty drops out of consciousness”. A esta fase sucede um tempo de “inspiração”, de “emotional release”, “feeling of exultation”, “vivid imagery”, redobrada atenção aos processos de adequação entre formas encontradas e intencionalidade artística, tendo em vista uma finalidade para a obra a apresentar publicamente. Por fim, A efectividade da obra, a sua elaboração consciencializada, a verificação de que a intenção artística se metamorfoseou em ideia plenamente desenvolvida e actuante.²³ Como não pode deixar de ser dito, esta formulação espelha alguns casos, negligencia outros, e a par desta teoria dos processos criativos poderíamos apresentar outras teorias divergentes, nomeadamente sem apelo algum ao valor da “inspiração” e da “exultação”.

Para regressarmos ao que inicialmente havíamos proposto, enquanto campo de experimentação e indagação possíveis para a tipologia de Investigação em Arte que se serve do “conhecimento analógico”, a de Malévitch constitui

²² Kasimir Malévitch, *ibidem*, p. 131,

²³ Douglas Morgan, «Creativity Today», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 12, 1953, p. 14.

um exemplo eloquente do “partido” que os artistas podem retirar do seu envolvimento, da sua frequência dos processos criativos, para daí fazerem derivar, uma vez situados no âmbito da Investigação em Arte, uma teoria possível sobre processos criativos, uma teoria sobre um autor, sobre um movimento artístico, ou sobre outro tema qualquer que se enraíze no mundo da criação. No fundo, tematizar e fazer ciência o mesmo. Os métodos, assim como os discursos filosóficos e científicos que os suportam, como é consabido, são muito díspares, podendo as respectivas estruturas ter um pendor mais ou menos cristalino e partilhável da linguagem verbal sobre o que se tem por verdadeiro, claro, e universal. A título de exemplo, Descartes, qual autor de um *Discurso do Método*, 1637, que inicialmente aspirou a tratar a Geometria, para se tornar na investigação de um método para todas as actividades do espírito: Matemática, Geometria, Ciências em geral, posicionou-se sobre o problema da radicalidade da “dúvida metódica” que esvazia as “opiniões há muito formadas”, deduzindo evidências da certeza apodíctica de existir como “substância pensante”, para assim poder sugerir uma segurança que resista à prova de todo o acto dubitativo e testes ulteriores sobre um determinado tema.

Os quatro princípios que propõe no *Discurso do Método* (que sendo actualmente um texto isolado, constituiu uma Introdução às três obras, *Dióptrica*, *Os Meteoros*, *Geometria*), não podendo confundir-se com as regras de um método científico, estão presentes enquanto esteios metafísicos de todo e qualquer acto de investigação, incluindo, por que não assumi-lo, com as adaptações necessárias, o da Investigação em Arte. (“O primeiro consistia em nunca aceitar como verdadeira alguma coisa sem a conhecer evidentemente como tal: isto é, evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção; em não incluir nos nossos juízos senão o que se apresentasse tão clara e tão distintamente ao meu espírito que não tivesse nenhuma ocasião para o por em dúvida.” / “O segundo era dividir cada uma das dificuldades que eu havia de examinar em tantas parcelas quanto fosse possível e necessário para melhor as resolver.” / “O terceiro, conduzir por ordem os meus pensamentos, começando pelos objectos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir pouco a pouco, gradualmente, até ao conhecimento dos mais compostos; e supondo mesmo certa ordem entre os que não se precedem naturalmente uns aos outros.” / “E o último, fazer sempre enumerações tão íntegras, e revisões tão gerais que tivesse a certeza de nada omitir.”)

São também conhecidas todas as dobras do método experimental, empírico e hipotético-indutivo de Francis Bacon no *Novum Organum* para a investigação da natureza. Tendo em vista uma orientação indutiva que substitua o método aristotélico, excessivamente dedutivo e silogístico, subdivide-o em Instâncias Prerrogativas, Adminículos da Indução, Rectificação da Indução, Variação da Investigação segundo a Natureza do Assunto, Prerrogativas da Natureza, Limites da Investigação, Da Dedução à Prática, Escala Ascendente e Descendente dos Axiomas. Mas sobretudo, o vasto elenco de vinte e sete “instâncias prerrogativas”, nas quais a nossa tipologia de Investigação em Arte poderia recolher tanta sugestão para a construção de muitas analogias. A título de exemplo: as Instâncias Solitárias, as Instâncias Migrantes, as Ostensivas, as

Clandestinas, as Constitutivas, as Conformes ou Proporcionadas, as Monádicas ou Irregulares, as Desviantes, as Limítrofes, e outras dezoito consistentemente apresentadas. Sempre num exercício de diferenciação do modo como os dados da natureza se organizam e condicionam a classificação dos mesmos, para então avançar indutivamente para a elaboração axiomática de diversos níveis.

Sucedem que o mundo da investigação filosófica e tecno-científica não se esgota no método cartesiano, no baconiano, nem no galileano, mesmo tendo presente que estes diferem muito uns dos outros (apriorístico-racionalista-dedutivo; hipotético-indutivo; hipotético-dedutivo). Muitos são os autores que, mesmo no seio da ciência lógico-formal, preconizam a introdução de etapas reguladoras de surgimento espontâneo, proto-metódicas, por vezes anti-metódicas como sugere Feyerabend. “The idea of a method that contains firm, unchanging, and absolutely binding principles for conducting the business of science meets considerable difficulty when confronted with the results of historical research. We find, then, that there is not a single rule, however plausible, and however firmly grounded in epistemology, that is not violated at some time or other. It becomes evident that such violations are not accidental events, they are not results of insufficient knowledge or of insufficient attention which might have been avoided. [...] Indeed, one of the most striking features of recent discussions in the history and philosophy of science is the realization that events and developments, such as the invention of atomism in antiquity; the Copernican Revolution, the rise of modern atomism (kinetic theory; dispersion theory; stereochemistry; quantum theory), the gradual emergence of the wave theory of light, occurred only because some thinkers either *decided* not to be by certain ‘obvious’ methodological rules, or because they *unwittingly* broke them.”²⁴

A esta reflexão sobre a decisão de evitar e substituir determinadas regras do método, poderíamos acrescentar muitas outras, inclusivamente de autores da matemática e da ciência: «Inventer, c’est discerner, c’est choisir. .. Les mathématiques dignes d’être étudiés ... sont ceux.,, qui nous rélèvent parentés insoupçonnées entre d’autres faits, connus depuis longtemps, mais qu’on croyait à tort étrangers les uns des autres.”²⁵ Sem pretendermos ser fastidiosos na exemplificação, um outro autor, Jacques Hadamard, ao considerar as “Invenções” da matemática na obra *Essai sur la psychologie dans le domaine mathématique*, afirma que existem diversas operações que designa de: Documentação / Preparação / Incubação / Iluminação / Verificação / Finalização. Primeiro uma prospecção que implica a informação derivada do acto de observar, ler, dialogar e alterar com especialistas, por intermédio do jogo das faculdades humanas que permitem uma “atenção profunda”, uma “memória comparativa”, uma imaginação “vagabunda”. Vai referir-se ainda a tarefas e atitudes típicas da criação artística tais como atenção “periférica”, «consciência marginal e vaga», à suspensão de algumas faculdades para

²⁴ Paul Feyerabend, *op.cit.*, p. 7.

²⁵ Henri Poincaré, citado em *Logique et Connaissance Scientifique*, *op. cit.*, p. 49.

que outras tenham actividade intensa e se assoberbem de tentativas de aproximação ao problema escolhido. «L'oubli efface totalement de la mémoire les tentatives malencontreuses: il faudra fouiller sa corbeille à papiers pour les retrouver, avec beaucoup de surprise et de pitié! Mais les idées, les tendances et les résultats heureux ne s'oublient pas; tout au plus reculent-ils vers la zone périphérique de la conscience. L'esprit a plaisir à récupérer sa force en oubliant le superflu [...]»²⁶

O mesmo Hadamard, ao fazer uma alusão ao sentido último da investigação da verdade em Henri Poincaré expresso na obra *La valeur de Science* de 1913, brinda-nos com esta frase: “Le guide à qui nous devons nous fier est ce sens de la beauté, cette sensibilité esthétique spéciale dont il nous a souligné l'importance.» Prosseguir nesta aproximação vertiginosa entre a estética, arte, ciência e matemática, revolvendo-as nas suas conjunções mais surpreendentes: economia de meios, elegância, harmonia, originalidade de soluções, comprometer-nos-ia com outro género de ensaio, levando-nos a abandonar a pertinência para a Investigação em Arte das diferenças claras que nos habituámos a identificar em diversos domínios da ciência. Para além da possibilidade sempre em aberto de explorar a confluência entre ciência e arte, descortinando aí, nessa juntura surpreendente, meta-regulações metódicas e redes supra-categoriais (ver a este propósito a obra de Douglas Hofstadter que relaciona, Gödel, Escher e Bach), esta alusão metafórica a Poincaré eivada de estética e de arte, como que nos situa de novo na “clareira da floresta” na qual se produz o “conhecimento por analogia” atinente à modalidade de Investigação em Arte que escolhemos para este trabalho. Designadamente, faz-nos recuperar aqueles instantes que antecedem a constituição do par: sujeito de investigação / Objecto de arte a investigar, anteriores ao uso da “regra de reflexão” da analogia num terreno contra-indicado, tempo de pré-cisão dos próprios elementos que caracterizam as relações analógicas estabelecidas por via dessa regra, instantes sob a influência dos quais o método nada é comparado à analogia e ao “saber de fundo” que nesta está compreendido. Tempo em que ainda não há decisão por isto ou por aquilo em concreto, por este ou por aquele método em particular, mas em que a imbricação já é irreversível e prenuncia a efectividade de uma nova analogia,

Para finalizar o problema dos métodos, das analogias, da crítica aos excessos de apriorismo, positividade, e teorização vaga, vamos fazer um breve excurso pela noção de *Lebenswelt* (*mundo da vida*) desenvolvida na última fase da fenomenologia transcendental de Husserl, integradora da categoria “saber de fundo” acima indicada. Esta proposta do autor, como é sabido, desencadeou um debate intenso e interminável sobre a revisão dos caminhos que a investigação adaptou nos âmbitos da filosofia e da ciência durante toda a Modernidade. No texto *Die Krisis* Husserl apresenta uma crítica contundente dos excessos da ciência moderna, dando conta de uma crise e dívida da mesma para com a dimensão ante-predicativa do *Lebenswelt*. Sem nos querermos

deter na fecundidade deste conceito tal como o mesmo é desenvolvido naquele livro²⁷ não podemos deixar de apresentar algumas passagens da obra, nas quais o autor se refere a um «travestimento» da ciência moderna e do desmembramento da mesma em relação às evidências arquetipais do *Lebenswelt*. Isto é, matematizar e submeter lógico-formalmente a natureza e o mundo, como vinha sucedendo desde o início da Modernidade, nomeadamente por intermédio de Galileu, e ainda observar uma crescente tecnicização do mundo, são idealizações criticáveis pelo facto de se terem constituído a partir da ilusão do objectivismo, esquecendo a esfera da prestação subjectiva e até da conexão profunda entre «conhecimento e interesse». Refira-se que o autor que desenvolve a crítica do objectivismo e da produção filosófica que subjaz à abordagem teórica e objectivante do mundo designando-a de “crise”, tem uma forte produção sobre a ciência lógica e a filosofia da aritmética, abandonando agora os excessos de idealização lógica da realidade, os propósitos metodológicos de sobrevoos dum realidade que antes de toda a formalização teórica se oferece como solo fundamental, diversificado e dinâmico de toda a predicação. Por outro lado, a crítica de Husserl não se caracteriza por nenhuma forma de rejeição e reacção espiritualista à produção filosófica que sustenta o cientismo de Galileu, ou as ingenuidades do Positivismo, [“O positivismo, por assim dizer, decapita a filosofia [...]”]²⁸, ou outros sistemas de apropriação da realidade. “Este progresso da passagem da matematização-de-dominância-real à sua logicização formal, e esta consolidação da autonomia da lógica formal desenvolvida como análise pura, ou pura teoria da multiplicidade, são em si mesmas actividades correctas e mesmo qualquer coisa de necessário; tal como a tecnicização, por vezes com a perda total num pensamento puramente técnico. Mas tudo isto pode e deve ser compreendido e utilizado de maneira plenamente consciente.”²⁹

O autor não pode deixar de reconhecer a extrema necessidade dos lances lógico-formais e técnico-instrumentais da realidade. Porém, retira-lhes a condição de axialidade fundacional de teoria do conhecimento, porque a fundação que sustém todo e qualquer acto de conhecimento tem uma origem mais radical, a saber; a esfera da subjectividade absoluta na qual assoma intuitiva e evidentemente a nossa imbricação com as certezas holísticas do “solo primitivo”³⁰, o *mundo da vida*. “Este mundo realmente dado na intuição, realmente experimentado e experimentável, no qual toda a nossa vida se desenrola praticamente, mantém-se como o mundo que é, inalterável na sua estrutura essencial, inalterável no seu estilo causal concreto e *próprio*,

²⁷ Este conceito foi largamente utilizado na nossa Tese de Doutoramento intitulada *Abismo e Intersubjectividade na Discussão Estética*, apresentada à Universidade de Lisboa e defendida publicamente em Dezembro de 2008.

²⁸ Husserl, *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie*, Husserliana VI, ed. Walter Biemel, Haia, Martinus Nijhoff, 1954, p.7.

²⁹ *Ibidem*, p.46.

³⁰ *Ibidem*, p. 49.

qualquer que seja a nossa acção, metódica ou não. Não mudará, pois, só porque nós inventámos um método particular, o método geométrico e galilaico que traz o nome de física. O que é que operamos realmente neste mundo da vida? Precisamente uma antecipação que se estende até ao infinito. É sobre a antecipação [...] que repousa toda a vida.”³¹ Ora, é este mundo, deixado antes da fenomenologia transcendental às vicissitudes do “anonimato”, “travestido” de “teorias matemático-simbólicas” [expressões do próprio autor] que Husserl quer resgatar para a experiência da racionalidade filosófica, as práticas de mediação intersubjectiva, as produções da ciência objectivante e outras. A antecipação de que o nosso autor fala visa a infinidade de vivências inactuais, passadas e futuras, que em imbricação com a atenção dirigida às vivências actuais, repousa na primitividade do saber e do viver pré-científicos, assim como na historicidade da nossa consciência incarnada. Façamos agora uma grande inflexão na apresentação dos temas deste ensaio, nomeadamente em relação aos problemas do método, para nos debruçarmos exclusivamente sobre a questão da duplicação egológica exigida a um artista que por regra não aprecia a condição de investigador.

“Toda a cultura e toda a arte [...] e a mais bela ordem social são frutos da insociabilidade que por si mesma é forçada a disciplinar-se e, deste modo, a desenvolver por completo, mediante uma arte forçada, os germes da natureza.”³²

Elevar a natureza a concreções de cultura, arte, Investigação em Arte por intermédio da possibilidade da disciplina, da autonomia e do talento humano, concretizando esta tarefa a partir daquela condição natural — insociabilidade — mas essencial ao aparecimento dos nossos frutos civilizacionais, constitui uma sobredeterminação da vontade em relação ao que em nós resiste como “propriedade insocial” derivada da natureza, de uma força bruta, inexorável e ignota, inclinação e resistência privada do homem. No âmbito do nosso estudo, a insociabilidade académica dos investigadores em arte que, sendo artistas, amam a pesquisa que dá espessura à produção artística, mas toleram menos bem a investigação que os conduza para um plano de distanciamento crítico e argumentativo sobre os temas e objectos da arte.

O paroxismo que impulsiona esta espécie de «guerra civil» interna surge aqui para evidenciar as possibilidades inumeráveis que se desprendem da condição intra-subjectiva, quando considerada a tensão do ânimo nas emanações que lhe são próprias, queira-se referir a cissiparidade do “Eu”, o desconfinamento interior ou o retorno a equânimes momentos da vida egológica. Seja qual for a modalidade a considerar (desdobramento “heteronímico”, desconfinamento interior na procura de um sentimento

³¹ *Ibidem*, p. 51.

³² Kant, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, Ak., VIII, 22.

interno de unidade, ou coincidência harmónica das diversas instâncias subjectivas numa esfera egológica primordial), deparar-nos-emos sempre com algo “estranhamente familiar”, que de tão próximo e constitutivo da subjectividade, deriva incessantemente da condição de «estado» ressentido para “objecto” perscrutado, num plano de confluência entre o homem da auto-senciência e o sujeito da auto-reflexão.

Esta reciprocidade na qual gravitam simultaneamente a esfera mais íntima da subjectividade (as habitualidades da vida de um “artista”, a familiaridade auto-indulgente da sua actividade critica, os seus processos de trabalho) e a possibilidade de vida de uma outra esfera interna (a do Investigador em Arte), intensifica a tensão acima sugerida quando a oscilação do seu ânimo se transforma em indeterminação interna adquirindo posteriormente o estatuto de “estado” ou “espaço” para a alteridade “invasiva”. (“A noção filosófica de alteridade deve preservar a sua equivocidade semântica, sob pena de a reduzirmos a uma mesmidade conceptual. Congrega, em si, significados tão díspares, mas essenciais, como, por exemplo, a ‘alteridade do próprio», atrás analisada, a alteridade do próximo, conforme a proposta ética de Levinas, a ‘alteridade’ da tradição que nos constitui, ou ainda, a alteridade do «Deus vivo, Deus ausente»”³³).

Os elos que são ressentidos entre a vida intencional, a apercepção do que lhe é próprio, e as diversas formas de alteridade intra-subjectiva {sendo simultânea e inquietantemente identidade e heteronomia), apresentam-se ao investigador em arte como pertencendo a uma identidade pessoal caracterizada como um “si mesmo” que vive agora na reciprocidade da intimidade e da alteridade. “Ora, a partir do momento em que se promove a coincidência entre essa mesma estranheza e a intimidade mais radical do si-próprio, deixa de ter sentido dissociar *o mesmo* e *o outro* como planos radicalmente distintos. A apresentação ricoeuriana do *si-mesmo* [*soi mème*] como um *outro* não deve ser pensada em termos comparativos, mas, sim, como a representação de uma pertença recíproca [*appartenance*] tão, ou mais radical, daquela que se passa entre o cogito e o mundo.”³⁴

Para que o “outro” que é o investigador em arte e o “si-mesmo” que é o artista sejam reconhecidos enquanto “pertença recíproca», mais do que o problema da necessidade de tomar uma decisão sobre as mutações da subjectividade, operação sempre delicada e que não dá as garantias de desdobramento egológico desejado, há o problema mais simples da decisão por um acto de investigação que é “estranho” a uma actividade que já é “familiar” a um artista. Digamos que inicialmente detém uma condição de possibilidade essencial ao desenvolvimento da tarefa a que se vai submeter. Se no lugar de procurar directamente a reciprocidade entre o si-mesmo (que é a condição de artista) e o outro (que é a condição de investigador), se o investigador se deixar envolver nas tarefas do «conhecimento

³³ Carlos João Correia, *Ricoeur e a expressão simbólica do sentido*, Lisboa, FCT/FCG, 1997, pp.410-411.

³⁴ *Ibidem*, p. 410.

analógico”, estabelecendo pontes entre processualidades artísticas, métodos, epistemologia, e paulatinamente, fazendo a suspensão dos preconceitos que o levam à diabolização da Investigação em Arte, se o investigador se exercitar na força dos processos analógicos, estabelecendo relações inusitadas entre determinadas práticas artísticas, saberes metodológicos da criação artística e tecnológica, e métodos de investigação em ciência, certamente que eclodirão os primeiros testemunhos, os resultados surpreendentes dessas articulações simples, tornando-os com o tempo cada vez mais complexos, como estipula a terceira regra cartesiana no Discurso do Método.

O sujeito que é o artista/investigador como que se apropria parcial e indirectamente da esfera da sua subjectividade por intermédio da diversidade de mediações que realiza em função do trabalho da analogia. Podendo, através da reflexão continuada e partilhada da actividade crítica e auto-crítica, da discussão em ambiente anti-dogmático, e do desenvolvimento do seu poder hermenêutico, conferir cada vez mais densidade, rigor, e dignidade investigativa à proposta de tese a que se propôs. “Como sabemos, para Ricoeur, o sujeito apreende-se a *si próprio* a partir dos testemunhos que ele cria. O facto de não existir nenhum acesso directo à subjectividade não significa que o sujeito se esgote nas suas acções, se dissolva nos seus testemunhos e símbolos. O acto de apropriação realiza-se, segundo o pensamento Ricoeuriano, através da mediação de uma cultura, de uma tradição, de um mundo, sem que tal represente a dissolução da essência do sujeito reencontrado no interior da tradição que o viu nascer.”³⁵

Sendo assim, um mundo paralelo com força de interferência no ânimo do Investigador/artista passará a habitar a sua esfera individual, “colonizando” um mundo íntimo ou uma intimidade que habitualmente lhe aparecia como a “[...] cifra das dimensões involuntárias da subjectividade, o que indicia uma *exterioridade* inscrita no âmago da pura interioridade reflexiva.”³⁶ O mundo paralelo, mas internamente relacional e dialéctico, será necessariamente um mundo que se pautará pela vontade de partilha cognitiva, desmistificação de discursos dogmáticos, discussão de uma tese desenvolvida contra “opiniões há muito formadas» como afirmava Descartes, contra diversas classes de «Ídolos» como preconizava Bacon, contra o “travestimento” dos métodos da ciência na Modernidade como dizia Husserl, ou simplesmente contra as “auto-ilusões” que decorrem da falta de *diaphonia* enquanto prática plural de alteração sobre os temas da arte, e neste caso concreto, da Investigação em Arte, que projecta o artista/investigador para fora da sua quietude judicativa.

“Experiencing and thinking are different and may not go well together. Admiring a sunset and at the same time thinking out why the sky is red, evoke different mind-brain processes, which few of us like to switch on

³⁵ *Ibidem*, p. 415.

³⁶ *Ibidem*, p. 407.

simultaneously. [...] Surely the trick is to live in at least two cultures, though not necessarily at the same time.”³⁷

Uma vez exposta a possibilidade de entrever uma “pertença recíproca” entre a mesmidade do “sujeito” enquanto artista e uma determinada forma de alteridade, o “sujeito” enquanto investigador, não por via de quaisquer ilusões de acesso directo ao desdobramento da respectiva identidade, mas indo ao encontro dos testemunhos dessa dialéctica, troca, e *diaphonia*, ou como diz Paul Ricoeur, por via de certas formas de mediação cultural, argumentativa, ou outras, a afirmação de Richard Gregory surge aqui como sinal daquilo que não pretendemos veicular num projecto de Investigação em Arte, a saber: a constatação de duas culturas distintas e adialécticas na esfera egológica do artista que se candidata a investigador.

Pensamos ter sido possível verificar que o “conhecimento analógico” constitui uma modalidade fecunda de Investigação em Arte, que a força da Analogia e o entrelaçamento relacional que esta estabelece entre domínios muito distintos supõe a existência de um método que regule o alcance e as implicações dessa força, e a proposta de categorias para a Investigação em Arte. Sendo assim, subjacente a esta actividade predicativa e antepredicativa em simultâneo, estão em movimento duas esferas egológicas que, enquanto mesmidade e alteridade incarnada, se interconectam para produzir um “testemunho” sistematizado do “excesso de sentido” dos símbolos artísticos promovidos ao estatuto de objectos para a Investigação em Arte.



I can hardly understand the importance given to the word *research* in connection with modern painting. [...] The idea of research has often made painting go astray, and made the artist lose himself in mental lucubrations.¹

Research as re-search is, as we shall see as we follow the track of the myth, a work of anamnesis, of unforgetting. But to remember what we have forgotten, we must first lose or let go of what we would possess.²

Sumário

Este ensaio pretende dar uma indicação possível de uma forma de indagação no seio da Investigação em Arte, focalizando-se nas *Tipologias que Enraízam o Discurso nas Obras de Arte [TEDOA]*, isto é, naquela tarefa investigativa que se adentra nos ambientes que são próprios às obras de arte, brotando o aparato categorial dessa experiência concreta de produção e fruição artística. Para tal, será referida a necessidade das “estações” do Silêncio, dos “bancos de nebelina” que envolvem os actos hermenêuticos e discursivos, da Analogia imagética e da Analogia processual, assim como a pertinência dos métodos que se apoiam no mecanismo reversível do “como se” que serve de base à Analogia, enquanto condição elementar das actividades do homem em geral e da actividade investigativa em particular.

«*Non so ché*»³

«*Un je ne sais quoi*»

Esta afirmação, tantas vezes empregue para dar conta da interpelação incessante que as obras de arte nos dirigem por via da sua força expressiva e simbólica, surge aqui para indicar os “bancos de neblina” e as fugas para o silêncio que por vezes precedem, outras entremedeiam, e muitas vezes sucedem aos comentários e discursos sobre a produção artística. A sua conexão com o problema da investigação em arte reside exactamente no facto das tipologias deste género específico de indagação, TEDOA, necessitarem do “trabalho categorial” para acolher, transportar e diferenciar os sentidos que o “Je ne sais quoi” pode encerrar nos mais diversos contextos do seu uso.

A relação que estamos a estabelecer com o silêncio, serve simultaneamente para afirmar que, tratando-se de Investigação em Arte, mais especificamente das tipologias de Investigação a que nos queremos referir no nosso texto, não há discurso que não implique vários, por vezes múltiplos momentos de “não-dito” de densificação simbólica do “nada da significação”, ou de paragem súbita do “acto de fala”, ou até de “desprezo” pela usurpação das palavras, pelos mais diversos motivos.

Seja pelo facto de nos depararmos nas obras de arte (ou sistemas simbólicos de produção das mesmas) com a ambivalência de sentidos,

¹ Picasso, «Picasso Speaks» in *The Arts*, Nova Iorque, Maio, 1923, pp.315-326.

² Robert Romanyshyn, *The Wounded Researcher. Research With Soul in Mind*, South Burlington, Spring journal, 2007, p.220.

³ “Tratando de dar solución a este problema se formulo la tesis de que la belleza no puede reducirse a relaciones racionales numéricas, pues hay en ella algo de irracional, y al tratar de denominar ese «algo irracional» se recordó un *non so ché*, frase pronunciada incidentalmente por Petrarca, que no tardó en convertirse en nueva fórmula.” Tatarkiewicz, *Historia Estetyki, III*, tr. cast. Danuta Kurzyka *Historia de la estética, III*, Barcelona, AKAL, 1991, p.246.

a polissemia inscrita no objecto, o “recuo” persistente do núcleo da obra; seja pelo carácter de fascínio que a obra detém e projecta, perturbando continuamente a estrutura discursiva que aspira a apreender e fixar a sua fulguração (devido à opacidade matérica e expressiva, devido aos *skills* técnicos e arranjo compositivo, devido à singularidade da ideia enformada, ou outro motivo qualquer); seja pelo facto de surpreender pela força matricial que a obra exhibe, caracterizando-se por uma originalidade que dificulta o uso da “tábua das categorias”, tornando-a quase *rasa*, aplanando-a, reestruturando-a, forçando-a a ficar em aberto.

Neste conjunto de tipologias de investigação, a TEDOA, os silêncios benignos são incorporados no próprio discurso, são tão constitutivos do mesmo como os argumentos urdidos, são a sua sombra litigante, perfazendo uma estrutura dialéctica interna que subjaz ao que se diz, ao que se objecta e faz contra a positividade do que se diz, e ao que é continuamente redimensionado nos discursos sobre as obras.

Ressalvando as devidas distâncias para com a Fenomenologia hegeliana, suspendendo a noção de “absoluto” que já caracterizava a *Fenomenologia do Espírito* do período de Jena, e realizando por analogia a transferência da ideia de um conflito interno, consideramos que George Steiner nos dá uma bela indicação da agonística que se cumpre nesta tarefa dialéctica e interior do artista / investigador. “Para Hegel, pensar, realizar e articular a dinâmica da identidade é «pensar contra». É «dramatizar», na acepção radical do verbo, que designa a acção pura. O espírito é acção, proclama a Fenomenologia, acção de um género por inerência agónico ou «conflitual».”⁴

O discurso produzido pelo artista / investigador que para fins de investigação faz uso da sua experiência de processos artísticos, para a partir dos mesmos, de maneira analógica, extrair uma metodologia para a investigação a que se propõe, também deriva, a nosso ver, deste “combate” no qual dois “combatentes” se envolvem com um sentimento de pertença alargada à dimensão triádica do “combate” a saber: é-se simultaneamente um, o outro, e a lógica interna do conflito que ambos estabelecem: “Eu sou, e há em mim e para mim, este conflito mútuo e este unísono. Sou o combate. Não sou um dos combatentes; sou, antes, os dois combatentes e o próprio combate.”⁵

A tese que pretendemos defender sobre o domínio de trabalho seleccionado é esta: a partir da noção de conflito imanente ao artista / investigador, os dispositivos da construção de uma analogia podem ser uma solução simultaneamente eficiente e arrebatadora para a elaboração de um estudo aprofundado de um problema artístico, por um sujeito que não toma regularmente em mãos a tarefa discursiva de lançar hipóteses investigativas / de testá-las, diversificar as respectivas “amostras” e momentos argumentativos, conduzindo a hipótese mais robusta até um desfecho razoável de comunicação e

⁴ George Steiner, *Antígonas*, tr. port. Miguel Serras Pereira, Antígonas, Lisboa, Relógio d'Água, 1995, p.37.

⁵ Hegel citado a partir da Introdução às *Lições sobre a Filosofia da Religião*, George Steiner, *ibidem*, p.38,

alteração pública), sendo que este terreno de discussão é particularmente sensível pelo facto de admitir “materiais predicativos” e materiais “ante-predicativos” em simultâneo. Contudo, não se exige e nunca se pode furtar à “crítica do egoísmo” estético tal como este é formulado por Kant na *Antropologia*.

O egoísmo pode comportar três formas de presunção: a do entendimento, a do gosto, a do interesse prático, ou seja, pode ser lógico, estético ou prático.

O *egoísta lógico* não toma como necessário verificar o seu juízo de acordo com o entendimento de outro, como se ele não tivesse nenhuma necessidade desta pedra de toque (*criterium veritatis externum*), [...] O *egoísta estético* é aquele que se contenta com o seu próprio gosto: os outros bem podem considerar maus os seus versos, as suas pinturas, a sua música, e desprezá-los ou rir-se. Rebelase contra todo o aperfeiçoamento, isolando-se no seu juízo, apaludindo-se a si mesmo e só encontrando em si o critério da beleza artística.⁶

Fazendo as devidas adaptações do legado kantiano ao mundo contemporâneo, podemos observar nesta passagem sobre o “egoísmo” (no sentido em que o artista / investigador se fecharia numa atitude solipsista e desdenhosa da participação numa comunidade lógica, estética ou moral), uma forte crítica a “formas de presunção” que irrompem contra a possibilidade de nos auto-observarmos como pertencentes a uma comunidade de investigadores.

Na “forma de presunção” relativa aos interesses do nosso texto, ou seja, o egoísmo estético articulado com a ideia privada resultante da “miopia” das análises construídas em torno das nossas produções artísticas, está bem manifesta a actualidade e a pertinência da crítica do autor quando se refere a um “contentamento” estético inteiramente privado, desligado de um sentido de partilha, afastado da “pedra de toque” que é a inter-relação estética e investigativa com uma comunidade de elos subjectivos fundada num prazer supra-subjectivo, indicador de uma comunidade presentificadora de uma “voz universal” na qual nos possamos reconhecer em conjunto e encontrar um eco alargado.

Apresentados os primeiros sinais de resiliência para com uma investigação em arte fundada inteiramente em processos criativos pessoais, vamos propor três expressões intencionalmente provocatórias para dar indicações claras do sentido geral que perpassa este trabalho.

a) *Um artista é um investigador intermitente. O contrário é absolutamente verdadeiro.*

b) *As novas tipologias de Investigação não estão confortáveis no edifício das “Ciências da Arte” tal como estas são habitualmente concebidas.*

c) *A analogia é uma relação criativa e simbólica muito eficaz na aproximação dos domínios da Investigação e da produção artística.*

⁶ Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, tr. Michel Foucau, Paris, Vrin, 1964, pp.18-19.

a) Um artista é um investigador intermitente.
O contrário também é verdadeiro.

“O artista tem, em relação ao conhecimento das verdades, uma moralidade mais fraca que o pensador; ele não quer de maneira nenhuma que lhe tirem as interpretações brilhantes e profundas da vida e opõe-se aos métodos e resultados sóbrios e singelos. [..] Na verdade, **não quer renunciar às mais eficazes condições prévias para a sua arte**, portanto, **ao fantástico, ao mítico, ao incerto, ao extremo, ao sentido do simbólico**, à sobreestimação da pessoa, à crença em algo de milagroso no génio: **considera, por consequência, a continuidade do seu tipo de criação como mais importante do que a dedicação científica à verdade**, sob qualquer forma, por muito singela que esta pareça.”⁷

Um sujeito que tem propensão para a arte e que decidiu envolver-se de maneira autêntica e prolongada num processo criativo, ou então que habitualmente gira, respira, e age em torno dos problemas da criação artística, dificilmente tem disponibilidade para orientar o seu ânimo num sentido radicalmente distinto daquele outro agir que é a investigação, pois esta actividade caracteriza-se pela assunção da tarefa discursiva e perscrutadora do silêncio das obras, e aspira invariavelmente a apresentá-las segundo exigências parametrizadas e formas de inteligibilidade e comunicação clara.

Quando muito (se for o contrário verifica-se o mesmo, isto é, se quisermos pensar num investigador que se venha a revelar artista) a actividade artística e a investigativa podem ser desenvolvidas de forma interpolada, ora agora estou numa, ora agora estou em outra. Em simultâneo, como atestam muitos dos exemplos que nos rodeiam, o cumprimento das exigências de ambos os domínios não é possível (esta simultaneidade foi possível no passado, à luz de um modelo diferente de organização dos saberes como no exemplo paradigmático do Renascimento).

Como afirma o investigador em História da Ciência, Henrique Leitão, “Manter duas especializações é possível por algum tempo, mas há um momento em que exigências obrigam a decidir.”⁸ Ou seja, num momento de profundo interesse, grande entusiasmo e exponencial disponibilidade

⁷ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, tr. port. Paulo Osório de Castro, *Humano, Demasiado Humano. Um livro para espíritos livres*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997, Fragmento 146, p.154. Os negritos são nossos.

⁸ Henrique Leitão numa passagem do trabalho de Luciana Leiderfarb, «Quando o saber se multiplica», in *Expresso, Revista Única*, 2/4/2011, p.60. “Este historiador das ciências especializado nos séculos XVI e XVII, com extensa obra publicada [..] investigador do Centro Interuniversitário de História das Ciências e da Tecnologia, e docente no mestrado desta especialidade, iniciou a carreira académica no campo oposto do conhecimento. Era um físico teórico com doutoramento e trabalho divulgado a nível internacional, que a dada altura empreende a sua própria transformação: da ciência pura para uma área das humanidades que sempre lhe interessara.” *Ibidem*.

física e mental, podemos executar as duas tarefas de acordo com os elevados níveis de exigência que caracterizam as duas actividades. Mas a necessidade da decisão sobrevem e declara o regime em se estava a funcionar como uma excepção.

Quando afirmamos, pois, que um artista é um investigador “intermitente” não se pretende indicar que o mesmo não possa ser muito competente no uso das suas faculdades (e da sua experiência artística para a formulação das analogias), nem que a actividade investigativa lhe seja totalmente estranha (em parte conhece os meandros de um processo de pesquisa “intramuros”, isto é, realizada em função de objectivos artísticos e não científicos). O que queremos dizer é muito mais simples. Não somos nem temos de ser polímatas, como é afirmado na Introdução deste livro, e só realiza Investigação em Arte quem gosta desmesuradamente desta tarefa.

De acordo com aquilo que habitualmente se considera a “lei da vida”, nos casos em que não há o gosto pela investigação, há a conveniência profissional, que raramente se cruza com o prazer do acto de investigar. Como também é consabido, em muitos dos casos em que a Investigação se refere à realização de Doutoramento por solicitação ou coerção do sistema universitário e politécnico, o efeito de tal acto coercivo no artista / investigador é equívale à ingestão de um “litro de óleo de fígado de bacalhau”, investigando-se a contragosto e com a paixão pela produção artística a implodir de nostalgia.

Enquanto a realização de um trabalho de investigação “der que pensar”, e também “der prazer” a alguns, ou seja, enquanto for tarefa dura e duradoira, não vamos poder “trocar” um friso de obras de arte pela defesa pública de ideias fundamentadas e originais sobre um determinado tema. Talvez isso venha a verificar-se no futuro, num tempo em que a hibridez da vida trans-relacional e “xeno-tudo” transforme as actividades humanas em coisas indiferenciadas, isto é, uma produção artística intensa vira sinónimo de reflexão profunda, uma obra de arte vira e é sinónimo de texto competente e validado pelos pares científicos, e outras intersubstituições.

b) As novas tipologias de Investigação não estão confortáveis no edifício das “Ciências da Arte” tal como estas são habitualmente concebidas.

“When we think of the issue of method, we usually think of it as a series of procedures designed not only to ensure the objectivity of one’s results, but also to allow other researchers to repeat the work and to check the reliability and validity of the results. Method, as such, is part of the scientific ethos, which was first developed as part of the sciences of nature, beginning in the 16th century, and was later applied, in the 19th, to the social sciences. [...] In 1892, William James, while reflecting on the status of this dream, claimed that psychology was still «only the hope of science». It was for James still only the hope of being a science because, as he added, «at present psychology is in the condition of physics before Galileo and the laws of motion, of chemistry before Lavoisier and the notion that mass is preserved in all reactions.»”⁹

A nosso ver, as afirmações de William James (curiosamente assentes em analogias) sobre o estado em que se encontrava em 1892 a Psicologia, qual proto-ciência pelo facto de lhe faltarem por analogia as “laws of motion” de Galileu, ou a “preservação da massa” de Lavoisier, são de grande utilidade para a compreensão do estado de muitas das questões que atravessam este livro, nomeadamente quando os textos nele existentes se põem a falar de *Art-Based Research*. Na nossa perspectiva, este conjunto de tipologias de Investigação em Arte já tem a sua autonomia, isto é, a sua lei e o seu *nomos*, a sua “law of motion”. São múltiplos os resultados investigativos produzidos por aquelas tipologias em diversos espaços artísticos e académicos à escala global. Contudo, ainda há muita discussão a realizar no sentido da estabilização mínima da diversidade dos modelos existentes para a Investigação em Arte. Não pelo facto de em Inglaterra ser de uma forma, em Portugal de outra, na Dinamarca diferente, e em Itália longe de tudo. Mas devido ao facto desta *Éra das Transições* não se ver reflectida em mais trabalhos de Investigação sobre a Investigação de maneira a que a circulação dos modelos, nomeadamente na Europa, não ocorra com adopções desajustadas de práticas investigativas que tem um funcionamento natural e justificado num lugar, e artificial e menos justificado noutra lugar.

Regressando ao “desconforto” das novas tipologias no edifício das “Ciências da Arte” tradicionais.

Entre as *Fendas no Método* e na criação que são propostas neste livro optou-se pela TEDOA pelo facto de ser aquela que está mais directamente relacionada com o sentido de *Practice Art Research*, ou *Art Based Research*, sendo nosso objectivo principal indicar uma forma, entre muitas outras, de produção de investigação que não seja devedora acrítica das metodologias clássicas de investigação.

É consabido que determinados artistas ao produzirem obras, fazem-no desdenhando os excessos de análise, incorporam no seu próprio processo artístico formas de ludibriar “os malabarismos da consciência” que subjazem aos juízos artísticos externos, considerando-os inúteis e intrusos. Entre outros motivos, porque desvitalizam a organicidade secreta das obras em análise, porque apoucam pela barbaridade dos modelos de apreciação hermenêutica e prescrição reguladora (para falarmos também de formas implícitas de regulação temática e artística) a vontade de devaneio e a ilogicidade expressa na obra apresentada.

Veja-se por exemplo o caso remoto do “tédio” de Zuccari pela rigidez matemática dos cânones que o Renascimento prescrevia, considerando-os um “aborrecimento insuportável” que coartava a “liberdade” de um espírito maneirista, ou então, mais recentemente o “pavor” de Picasso: “The idea of research has often made painting go astray and made the artist lose himself in mental lucubrations [...]”, como lemos numa das afirmações em epígrafe neste texto.

Porém, de acordo com o mundo da arte contemporânea, pela sua marcha e auto-diferenciação através do tempo, ao adoptar estratégias “conceptuais”, ao ser transdisciplinar, ao fazer estoirar as fronteiras da arte e da ciência simbolizando esse estoiro artisticamente, afirmações “à Picasso” que desmembre arte e pesquisa artística podem ser refutadas enquanto pronunciamentos deslocados no tempo que não testemunham a verdade das preocupações actuais, dentro ou fora dos espaços académicos e universitários. Mas falemos a partir da riqueza do interior dos mesmos, pois, foi desse ponto de irradiação que decidimos fazê-lo desde o início deste texto.

Ora, uma vez decidida a realização de uma Investigação em Arte a partir do espírito de *Art-Based Research*, as lucubrações vão inevitavelmente impor-se como se impõem nas “Ciências da Arte” ditas conservadoras, exigindo-se, por isso, uma indagação competente e original da produção artística sem o desconforto da “dívida excessiva” para com os saberes das Ciências Humanas que estão por detrás dos discursos da Filosofia da Arte, da História de Arte, da Estética, da Educação Artística, e outros. Sucede que o “desconforto” tem de ser contornado e dar lugar a um prazer investigativo como já afirmámos anteriormente. Se neste momento não restam dúvidas de que há uma autonomia, uma lei própria, um *nomos*, só pode existir um “desconforto”, embora de carácter produtivo, uma espécie de prazer negativo que está na origem de todas as actividades nobres do homem, inclusivamente da arte: a tensão que assiste ao aparecimento de uma ideia válida, verificável, discutível e partilhável pelos outros.

Pelo facto de acreditarmos nas possibilidades das tipologias de investigação que se relacionam em profundidade com a *Art-Based Research*, designadamente aquelas que se apoiam na analogia, defendemos a proposta de um plano de prazer investigativo duplamente radicado:

- 1) Na crítica a alguns aspectos do edifício das “Ciências da Arte” e à resiliência de algumas das suas tipologias de investigação que se mostram impassíveis ao fenómeno académico da *Practice-Led Research*.
- 2) No prazer em desenvolver e adoptar o princípio de funcionamento analógico, que tem tanto de referencial como de heurístico, isto é, congrega como poucos a relação interdisciplinar e a criatividade baseada no conceito de “Cross-fertilization”.

Dois truísmos: a arte tem os seus próprios processos de produção e auto-referencialidade, tal como os seu próprios movimentos de auto-diferenciação e distanciamento interno perante as obras produzidas. Contudo, o distanciamento crítico em geral, queira-se ou não, a suspensão hermenêutica que caracteriza a progressão das tarefas das “Ciências da Arte” e que pode ser objecto de analogia para os artistas / investigadores, só pode ser realizado por via da segregação de categorias e aferida pela discussão pública dos argumentos que repousam sobre as mesmas.

Podemos perfeitamente conceber uma modalidade de investigação mista que resulte da “contaminação” dos processos críticos de ambas as proveniências, isto é, da prática artística e das “Ciências da Arte”. Uma modalidade

na qual se verifique uma reciprocidade e uma adaptação cúmplice de ambas as possibilidades investigativas, sem que a *Art-Based Research* tenha de ir buscar os seus modelos de inquirição fora da sua esfera com a subserviência do passado. Pode-se, portanto, realizar tudo isto a partir de um princípio de analogia processual em ambas as direcções, exercendo a sua função de suspeita radical, exactamente como faz no interior da sua esfera aquando dos actos de produção artística, pois sem essa suspeição continuada não se podem esperar obras autênticas e actuais.

Pode-se, afirmamos outra vez, aceitar e integrar criticamente o potencial já testado das ditas “Ciências da Arte”, libertando-o assim dos perigos das “intuições cegas”. Mas o contrário também tem de ser verdadeiro para que, mais uma vez, se possa ver cumprida a máxima kantiana de não deixar as “Ciências da Arte” entregue aos “conceitos vazios”, inertes, sem enraizamento de nenhuma espécie.

Como nos recordaremos, citado nas introduções aos dois livros sobre Investigação em Arte nos quais as nossas preocupações se inscrevem, Bachelard reporta-se ao cuidado meta-metodológico de não permitir que as “Ciências da Arte” se cristalizem em “métodos de ensino” e permaneçam, na medida do possível, sempre “métodos de descoberta”. No fundo, é a esta reconfiguração dos métodos que nos estamos a referir com a reposição do mecanismo kantiano do duplo e recíproco envio: as intuições são imprescindíveis porque trazem os fenómenos para um plano de cópula com os conceitos, e os conceitos são úteis pelo facto de se abrirem ao mundo fenoménico que os fecunda.

Existe ainda um outro caminho analógico, que porventura apresenta mais dificuldades metodológicas. Esse consiste numa sistematização categorial que se ergue e concateniza a partir do plano da criação artística e dos respectivos processos, sejam estes tradicionais ou contemporâneos. Ou seja, uma investigação baseada igualmente na analogia, mas que se enraíza ainda mais nas processualidades artísticas de modo a extrair destas a força instauradora de uma mundivisão expressa artisticamente, que por ser tão forte nas implicações intersubjectivas enquanto resultado artístico, oferece e constitui dádiva passível de aplicação por semelhança controlada no plano da Investigação em Arte.

Desta forma, aquelas expressões que “queimam” e indispõem os artistas / investigadores tais como “sistema”, “método”, “etapas rigorosas”, “tese”, “demonstração”, ou “discussão” adquirem um significado diferente, pelo menos devido à forma como são encontradas e operacionalizadas.

Deste modo, Investigar em Arte a partir de procedimentos que são familiares aos artistas / investigadores tais como sair de um “processo esgotado” e passar à descoberta de outro, em função de novos objectivos; “virar-se contra si mesmo” com um “agulhão” desfamiliarizante, num combate dialéctico interno como sucede a todo o autor que se envolve a fundo na produção de arte; “testar até à falsicabilidade”, isto é, até à rejeição de uma possibilidade de trabalho em prol de outra possibilidade mais consentânea com as exigências do desígnio que nos ocupa; são algumas das tarefas investigativas

que brotam naturalmente do envolvimento por analogia num processo de investigação.

c) A analogia é uma relação criativa e simbólica muito eficaz na aproximação dos domínios da Investigação e da Produção Artística.

”Dans une analogie, un domaine familier est utilisé pour comprendre un nouveau domaine afin de souligner des similitudes importantes entre ces domaines ou prédire de nouvelles propriétés de ce nouveau domaine.”¹⁰

Ao propormos a analogia enquanto criação de um novo domínio, ou seja, de uma tipologia de indagação que se enraíza na prática artística mas que acaba por engendrar “novas propriedades” devido à transferência de propriedades conhecidas para um campo contra-indicado ou menos familiar, não pretendemos derivar para a analogia dentro da arte, isto é, conectando diversas práticas artísticas para que daí resulte uma nova modalidade artística. Também não nos queremos referir ao cruzamento de obras de arte, para erigir uma nova, que resulte da fusão e justaposição das características de ambas. Não nos queremos ainda situar no plano do entrecruzamento de diferentes discursos sobre Investigação em Arte para daí fazer derivar um terceiro que é a inter-iluminação dos dois primeiros. Pretendemos tão simplesmente propor a analogia entre o campo da prospecção artística e o campo da Investigação em Arte com o espírito orientado para a *Art-Based Research*. Vejamos a este propósito o quadro na página 80.

“Pourtant, dans l’ouvrage euclidien, la proportion n’est conçue que comme analogie entre deux rapports de grandeurs dont seule la mesurabilité est définie. Déjà présente chez Platon et soigneusement analysée par Aristote, l’analogie fonde la possibilité d’exprimer une relation entre les éléments comparés, qui relève alors davantage de l’harmonie que de l’égalité.”¹¹

Esta forma de “conhecimento relacional” explorada desde a Antiguidade grega (nomeadamente por Platão, Aristóteles, e Euclides, este último devido aos problemas da “proporção”), que atravessa toda a história do Ocidente e é desenvolvida em textos de autores fundamentais nos âmbitos da filosofia, estética, geometria, arte, álgebra, medicina, teoria dos modelos matemáticos, e muitos outros, tem todas as características heurísticas e formais para servir as necessidades da *Art Based Research* em moldes que não recaiam na ingenuidade do “Trust the Process [...] guide to letting go”. E, para tal, não se

¹⁰ Catherine Clement e Dedre Gentner, citados por Emmanuël Sander, «Les analogies spontanées: analogies ou catégorisations?», in *Métaphores et analogies*, coord. Charles Tijus, Paris, Lavoisier, 2003, p.85.

¹¹ MVV, «Introduction» in *L’Analogie dans la démarche scientifique*, coord. Durand-Richard, Marie-José, Paris, L’Harmattan, 2008, p.17.

exige aos candidatos a apresentação de uma investigação que percorra os trâmites desta densa história da analogia, uma espécie de sombra litigante e criativa do *logos*.

Como afirmado anteriormente, podemos começar por redimensionar o campo no qual já nos encontrávamos, o da prática artística, e desenvolver um levantamento exaustivo e uma compreensão aguda das ocorrências que aí se verificam.

O quadro apresentado na página 80 não tem a pretensão académica de se generalizar e chegar a muitos ateliês ou *Art Labs* dos artistas / investigadores. Na densa “floresta” e nos “múltiplos caminhos” da investigação essa pretensão seria susceptível de causar o tédio que sofreu Zuccari, o pavor de que padeceu Picasso e a náusea de todos. Constitui uma possibilidade da qual, também por analogia, se podem fazer derivar outras, próprias às exigências da Investigação em Arte.

Por outro lado, não nos deixámos enredar nas fases consagradas dos métodos da investigação, sejam os de raiz galilaica, de raiz baconiana, cartesiana, das *Geisteswissenschaften*, dos Estudos Humanísticos, das Ciências da Arte, ou da Educação Artística. O objectivo pretendido foi realizar um levantamento de doze linhas, em três colunas, sendo a coluna do meio a que promove a mediação e o “Cross fertilization”. Uma vez colocadas lado a lado para o cumprimento das funções “referenciais” e “heurísticas” (a analogia tem essa ambivalência e polissemia) podemos realizar novas conjugações, substituir algumas das linhas, moldar a plasticidade do quadro a novos contextos.

Tem, pois, apenas carácter indicativo de várias possibilidades de conjugação para desenvolver um trabalho de Investigação em Arte a partir de procedimentos pré-lógicos que podem confinar com os lógicos, ou então, de funcionamentos ante-predicativos que podem confinar com os predicativos, como é o caso da produção de uma tese em Arte.

Laboratório sensível e proto-linguagens. Indagação ante-predicativa. Levantamento prolixo de proto-categorias.

Das doze linhas apresentadas no quadro em questão, as primeiras quatro têm uma relação óbvia com o contacto estético desenvolvido com a natureza, com a arte, os artefactos da tecno-ciência, e tudo aquilo que se compõe imageticamente em nós em função da dimensão do prazer e do desprazer. O exemplo de analogia que vamos apresentar de seguida trata acima de tudo da aproximação sensível ao mundo e de um desenvolvimento possível das primeiras apreensões estético-criativas. Daí a analogia não ultrapassar o nível do “Laboratório sensível” (como diz José Gil de Fernando Pessoa a propósito do Sensacionismo) e das “Proto-linguagens”.

Depois de um primeiro estado de imersão no nada a partir do qual reivindicamos sempre a *criação* artística (curiosamente por analogia com os actos demiúrgicos ou religiosos), a partir do momento em que a sensibilidade humana (no sentido mais despojado e puro que possamos conceber) é tomada pelo turbilhão criativo, o *nada* passa a ser uma dimensão presente

mas diferida, envolver-nos-emos num combate, numa disputa com aquele, abismar-nos-emos nos seus meandros confundindo-nos só parcialmente com ele, pois a “lei” do revoltear da nossa esfera sensível não coincide com a “lei” daquele. Mas resistindo à fundura abissal que a consome, o nada, a nossa sensibilidade gera o seu próprio abismo, e gerando-o incorre numa *afecção extrema*: uma de carácter endógeno, outra exógeno.

Sendo verdade que só no *turbilhonar* desse *abismo* pode a “sensibilidade” ser “pura”[...] sem nenhuma mistura de outra sensação figurativa (a das imagens, das representações, das ideias),¹² esse estado só é puro sendo simultaneamente passível duma *afecção extrema*, fazendo a experiência *vertiginosa* do *turbilhão* “[...] entre os abismos ardentes [...]”¹³, sendo transviada para os lugares mais inóspitos e sacudida até ao paroxismo. Ou seja, a *sensibilidade* não é *pura* por ser simplesmente submersível num plano de *autenticidade*. Sendo apenas *submersão*, não ultrapassa a condição de um brinquedo que ora é acolhido, ora novamente manteedo pelo *turbilhão* que o domina.

Subsistindo a relação tensa com o *nada* e reivindicando um segundo *envolvimento* num fenómeno que tenha “força de desregulação”, isso não implica uma subjugação da sensibilidade ao fenómeno que a tolhe. Dito de outro modo, a sensibilidade não se limita a um encadeamento imposto por aquele fenómeno. Não se funde anemicamente com este. Está “[...] sobre a crista e o fundo dos oceanos [...]”¹⁴ está “entre” o abismo e não sob o abismo. Dum só golpe, isto é, à margem de qualquer lei temporal de sucessão, é capaz de usurpar e desapossar-se, de colidir e ganhar distância regeneradora.

A sensibilidade tem de exhibir o que traz em si de inexpugnável, a saber, aquilo que a torna passível de uma *afecção extrema* - entre o inânime e a produção incessante de estados de ânimo - e a promove à condição de elemento fecundo e fundante duma experiência: agora a da apreensão estético-criativa, *a posteriori* a da adaptação à Investigação em Arte por analogia. A sensibilidade tem, pois, de ser capaz de se colocar a salvo dum estado de indiferenciação em relação ao fenómeno que a coage, formando-se deste modo, uma *resistência* à plenipotência daquele (algo que contenha o poder de produzir contra-correntes criativas e simbólicas).

A *imersão* e o *destacamento* em que a sensibilidade se desdobra são a base ou o fundo sensível do processo estético-criativo, que por sua vez há-de vir a ser transformado analogicamente em *Art-Based Research* ou TEDOA (Tipologias que Enraízam o Discurso nas Obras de Arte).

Para sermos mais sucintos na aproximação ao plano da transformação em discurso das proto-linguagens que agora começam a crepitar para dar voz e corpo “apolíneo” a este fundo dionisiaco da criação artística, isto é,

¹² Malévitch, «Analyse du nouvel art figuratif. Paul Cézanne», in *Les Arts de la Représentation*, Tomo III, p.23.

¹³ Idem, «L'axe de la couleur et du volume», in *Le Miroir Suprématisse*, Tomo II, p.71.

¹⁴ *Ibidem*.

uma linguagem que é escolhida entre outras proto-linguagens, mas que estará sempre sob a pressão da fundura dionisíaca, digamos que no plano da Investigação em Arte, esta fase crucial da crepitação das proto-linguagens das quais um artista vai circunscrever duas possibilidades de trabalho, servirá de rampa analógica à captura das proto-categorias, isto é, da estrutura pré-lógica de que se reveste o espírito do investigador antes de confrontar as ideias que já dominava com as ideias emergentes, desreguladoras, intensificadoras da motivação inicial que o conduziu para estas paragens do *Academo*.

Antes de finalizarmos esta reflexão sobre as potencialidades da analogia, questão que fica em aberto para contributos complementares no ano de 2012, permitam-nos referir que a *Art Based Research* ou as TEDOA que não se organizam em função de um plano de inteligibilidade final e público, passível de todas as objecções necessárias, dirigidas por especialistas do meio, ou seja, que tenham o treino e a noção da ambivalência das teses (predicatividade e ante-predicatividade conjugadas) que são produzidas no âmbito da Investigação em Arte, padecem de um “comércio consigo mesmas” como afirma Habermas sobre posicionamentos estéticos desligados da esfera pública de discussão e validação de “pretensões criticáveis à validade”, mesmo que neste caso específico, devido ao facto de se tratar de teses que são ambivalentes, exista uma formulação paralela: “pretensões criticáveis à autenticidade.”

Num exercício de “comércio consigo mesmo” a subjectividade é conduzida a um solipsismo refractário ao jogo da reciprocidade e das expectativas de complementaridade académica e argumentativa.

“É no discurso argumentativo que os diferentes participantes ultrapassam a subjectividade inicial das suas concepções e se asseguram, ora da unidade do mundo objectivo, ora da intersubjectividade do seu contexto de vida, graças à comunidade de convicções racionalmente motivadas.”¹⁵

Ora, a “comunidade de convicções” partilháveis e sempre discutíveis a partir de argumentação sólida e original é exactamente aquela à qual o artista/ investigador aspirou chegar com o seu projecto de Investigação em Arte. Deste modo, pela rampa analógica saiu da condição privada do estúdio no qual tinha diariamente um “comércio fabuloso” consigo mesmo, assim como um “acesso privilegiado” aos lugares mais recônditos da sua motivação, processualidade artística, entre outros.

Pela analogia nenhuma das dimensões inexpugnáveis dessa interioridade será violentada. Contudo, a vontade pessoal ou a coerção institucional que conduziu à exposição, não da peça de arte mas do argumento principal que o move e fez chegar ao jardim do *Academo*, pode necessitar da analogia para se fazer comunicar de maneira simultaneamente “referencial” e “heurística”.

¹⁵ Habermas, *Theorie des Kommunikativen Handelns. Handlungsrationaltät und gesellschaftliche Rationalisiermng*, Band I, Francoforte sobre-o-Meno, Suhrkamp Verlag, 1981, p.28.

No fundo, e ressaltando a diferença de contexto, trata-se da projecção da “riqueza de um conteúdo singular” a que Luc Ferry se refere em *Homo Aestheticus*: “No espaço de reflexão aberto pela *Crítica da faculdade de julgar* e retomada pelo romantismo alemão, a verdadeira individualidade só poderá residir na síntese duma particularidade concreta com o universal. É necessário, para que o indivíduo apareça como tal, que ele seja ao mesmo tempo rico de um conteúdo singular e portanto *generalizável*. É com este preço, e somente com este preço, que a exigência de autenticidade pode ser mantida.”¹⁶

Concluiremos embebidos no espírito deste ensaio que muito deve aos desvios heurísticos do “Cross fertilization” entre domínios inicialmente estranhos entre si, ou entre tempos abissal e diacronicamente distantes. A necessidade de colocar em circuito académico um “conteúdo singular” que foi enriquecido em ambiente de síntese analógica com a “comunidade de convicções” que o acolheu generosa mas criticamente, articula-se ainda com o “número indefinido de parentescos” que Foucault identifica na analogia do séc. XV. Testemunho filosófico e prova histórica de que o “conhecimento relacional” que é a analogia contém um vasto reportório de procedimentos pré-lógicos e heurísticos, assim como se desdobra em muitas operações referenciais concretas (daí o seu uso alargado na álgebra, nas teorias dos modelos matemáticos, nas ciências ditas biológicas, e muitas outras), que a fazem disseminar-se nos seus movimentos de reversibilidade, enquanto operação superior do espírito humano, por tantas áreas da experiência e do saber, logo, também da Investigação em Arte.

“Terceira forma de similitude: a *analogia*, velho conceito familiar já à ciência grega e ao pensamento medieval, mas cujo uso se tornou provavelmente diferente. Nesta analogia sobrepõem-se *convenientia* e *aemulatio*. Tal como esta, ela assegura o maravilhoso confronto das semelhanças através do espaço; mas, tal como aquela, fala de ajustamentos, de nexos e de juntura. O seu poder é imenso porque as similitudes de que trata não são as similitudes visíveis e maciças das próprias coisas; basta-lhe que sejam as semelhanças mais subtis das relações. Assim alijada, pode urdir, a partir de um mesmo ponto, um número indefinido de parentescos. [...] Esta reversibilidade, que é também uma polivalência, confere à analogia um campo universal de aplicação. Graças a ela, podem-se aproximar todas as figuras do Mundo. Existe, porém, neste espaço sulcado em todas as direcções um ponto privilegiado [...] esse ponto é o homem [...].”¹⁷

¹⁶ Luc Ferry, *Homo Aestheticus, Einvention du gout à l'âge démocratique*, s.l., Éditions Grasset & Fasquelle, 1990, p.363.

¹⁷ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, tr. port. António Ramos Rosa, *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70, s.d., pp.77-78.

Processo Artístico

Motivação e envolvimento inicial num processo

Imersão estético-artística. Sujeito da experiência e Objectos da mesma sem fronteiras definidas

Rompimento com experiências artísticas precedentes

Laboratório sensível e proto-linguagens

Considerações retroactivas sobre a incandescência do processo inicial

Confronto das linguagens dominadas e das linguagens emergentes

Experimentação abundante de várias hipóteses

Fruição do conflito das hipóteses

Eleição e adesão criteriosa a duas hipóteses

Fusão, paralelismo, ou exclusão de uma das vias adaptadas

Formalização inteligível da solução encontrada

Actos cuidados de exposição e interacção pública

Semelhanças Parciais

Motivação essencial “With the Soul in Mind”

Imersão sem reconhecimento da diferença entre vida voluntária e involuntária

Tabula Rasa. Suspeita radical

Indagação ante-predicativa

Trabalho de regressão crítica às motivações iniciais

Preparação da aglutinação de imagens, ideias e linguagens disponíveis

Maturação e experimentação generosa

Conflitualidade e benefício

Decisões essenciais

Interfaces e mediação crescente

Inteligibilidade

Interacção e partilha pública

Investigação em Arte

Motivação e envolvimento inicial numa temática

Imersão estética, artística, e categorial alargada sem noção plena da autoria das noções em voga

Rompimento com ideias pré-existentes (próprias e alheias)

Levantamento prolixo de proto-categorias

Considerações retroactivas dos excessos e/ou da pertinência do projecto inicial

Confronto das ideias dominadas e das ideias emergentes

Elaboração discursiva de várias hipóteses

Consideração do conflito das hipóteses

Eleição e adesão criteriosa a duas hipóteses

Fusão, paralelismo, ou exclusão de uma das hipóteses seleccionadas

Formalização coerente da tese a defender

Preparação cuidada da argumentação, objecções e apresentação pública

Bibliografia específica de Investigação em Arte trabalhada neste texto.

- MVV, KNOWLES, J., GARY, e COLE, ARDRA, *Handbook of the Arts in Qualitative Research. Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*, Thousand Oaks (California), SAGE Publications, 2008.
- BARRETT, ESTELLE, e BOLT, BARBARA, (orgs), *Practice as Research: Context, Method, Knowledge. Approaches to Creative Arts Enquiry*, Nova Iorque, L. B. TAURIS, 2007.
- BENNETT, AUDREY, (org.), *Design Studies: Theory and Research in Graphic Design*, Nova Iorque, Princeton Architectural Press, 2006.
- CRESWELL, JOHN, *Research Design. Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*, Londres, Sage Publications, 2003.
- DENZIN, NORMAN, *The Sage Handbook of Qualitative Research*, Londres, Sage Publications, 2005.
- ELKINS, JAMES, (org.), *Artists with PhDs: On the New Degree in Studio Art*, Nova Iorque, New Academia Press, 2009.
- GRAY, CAROLE, e MALINS, JULIAN, *Visualizing Research: A Guide to the Research in Art and Design*, Burlington, Ashgate Publishing, 2004.
- LEAVY, PATRICIA, *Method Meets Art. Arts-Based Research Practice*, Londres, The Guilford Press, 2009.
- MCNIFF, SHAUN, *Art-Based Research*, Londres, Jessica Kingsley Publishers, 2009.
- MERTON, ROBERT, *The Society of Science. Theoretical and Empirical Investigations*, Chicago, The University of Chicago Press, 1973.
- ROMANYSHYN, ROBERT, *The Wounded Researcher. Research With Soul in Mind*, South Burlington, Spring Journal, 2007.
- SMITH, HAZEL, e DEAN, ROGER, *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*, Edinburgh University Press, 2010.
- STAKE, ROBERT, *The Art of Case Study Research*, (1995), tr. port. Ana Maria Chaves, *A Arte da Investigação com Estudos de Caso*, Lisboa, FCG,
- SULLIVAN, GRAEME, *Art Practice as Research. Inquiry in Visual Arts*, Thousand Oaks (California), SAGE Publications, 2010.

A produção artística como investigação. Exigências em torno de uma tipologia radical de Art Based Research



“[...] A ciência trabalha incessantemente nesse grande columbário dos conceitos, na necrópole das intuições [...]”

Nietzsche

“My work often arrives in the world like an idea arrives in your mind. You don't quite know where it came from or when it got put together, nevertheless, it's possible to take it apart and see that it has an internal logic. I'm trying to get closer to thinking processes as they exist before the idea is fully formed. The various parts of my work are multivalent as are the various parts of dreams. At best, there are many ways to put the pieces together.”

Jessica Stockholder

“In short, the idea of art as research is contentious in the modern university, and is generating palpable creative, academic, and institutional anxiety. If art represents criticism, knowledge, and research, and uses its own definitions and methods, and matters precisely because society deems it 'useless' (Wilde), then it behooves us to foster it within the university, which remains a cherished sanctuary of open debate in our society [...]”

Brad Buckley & John Conomos

Parte I

A Investigação tendencialmente baseada na prática artística tem muitos predecessores. Temos, naturalmente, a actividade reflexiva de artistas que a partir das suas próprias criações, ou da produção artística alheia, sistematizaram conceitos e dispositivos de linguagem para fins de partilha e debate mais ou menos alargado. Temos autores como Elliot Eisner que nas décadas de 80 e 90 do séc. XX se dedicou às primeiras articulações entre as Artes e a Investigação em Educação Artística (*Art Based Education Research*), assim como outros desenvolvimentos sobre relações possíveis entre artes, modelos de Investigação, formas de conhecimento, e sistemas de educação. (Refira-se que Elliot Eisner, com a colaboração de Tom Barone, publicou recentemente uma obra intitulada *Arts Based Research*).

Porém, como é sabido, a tomada de uma posição de força para assegurar a especificidade da investigação em artes a partir da respectiva prática, assim como a ousadia académica para afirmar a *Art Based Research* (ABR) como uma modalidade legítima de realizar investigação em artes só tem lugar nos anos 1990. Decorreram quase duas décadas após o surgimento da ABR e, todavia, esta forma de indagar e sistematizar conhecimento continua envolta em polémica e instabilidade metodológica, pois, o “conhecimento” que as artes nos trazem e os métodos com que as mesmas nos interpelam, são de uma natureza tão específica e ambivalente que só podem desencadear entre as comunidades artísticas e académicas um enorme dissentimento.

A este fenómeno recente da investigação temos ainda a acrescentar que nos meios universitários, com uma legítima reivindicação, são promulgados cursos de Mestrado, Doutoramento e Pós-doutoramento em Artes, sem que a literatura que doutrina a “cientificidade” do “objecto” e dos métodos usados esteja suficientemente explorada e interiorizada.

Ora, a questão que pretendemos reabrir é esta: tratando-se de investigação em artes a partir da prática artística, não se entrevê nenhuma possibilidade de evitar a ambivalência dos métodos que acompanham estas modalidades de investigação que interligam trabalho artístico, prazer estético e argumentação, sendo preferível investir a reflexão actual sobre a ABR na inteligibilidade com que os métodos oscilantes nos podem surpreender. Sucede que das tipologias de ABR que se caracterizam pela ambivalência e que fazem uso de métodos oscilantes, pretende-se aqui explicitar os riscos e a fecundidade de uma modalidade muito radical, a saber, aquela que leva mais longe a atitude depreciativa para com a exigência da sistematização categorial. Considere-se esta hipótese. Num futuro próximo será muito difícil refutar a seguinte possibilidade de trabalho nos espaços de ensino artístico superior: pôr em prática uma tipologia de *Art Based Research* que concentre o essencial das suas potencialidades na produção e na apresentação pública de um determinado conjunto de obras, logo, de um determinado processo artístico. Procedendo assim, a criação artística e a reflexão sobre a mesma podem efectivamente ser conduzidas de maneira a redimensionar o campo das teses de Mestrado, PhD e Pós-Doc em Artes, ocorrendo autónoma e paralelamente aos modelos clássicos de investigação neste domínio. No fundo, trata-se da apresentação e da defesa de uma tipologia prático-teórica (não teórico-prática). Não nos ocupamos aqui, pois, nem de uma simples exposição de obras de arte, nem de uma submissão aos recursos teórico-práticos habituais. Resta, desta forma, saber quais os critérios que são apontados para a sua realização, naquilo que concerne à noção de experimentação, à especificidade do conhecimento em causa no processo artístico defendido, à ideia de crítica em jogo no mesmo, e ao que se considera chamar um processo de trabalho simultaneamente artístico e inteligível. Acrescentamos ainda, para que não subsistam dúvidas quanto a ambiguidades da nossa parte que, para além de podermos, devemos perspectivá-la como uma possibilidade de investigação radical entre as outras tipologias conhecidas. (Exceptuando alguns casos particulares como aqueles que pretendemos apresentar, a nosso ver, as tipologias essenciais de investigação em artes estão contidas na obra matricial coordenada em 2009 por James Elkins: *Artists with Phds. On the new Doctoral Degree in Studio Art*, mais concretamente no ensaio escrito pelo próprio autor “The three Configurations of Studio-Art PhDs”).

A legitimidade desta forma atípica de estar actualmente no espaço académico provoca uma desconfiança extrema (e provocará por muito tempo), semelhante àquela que um dia foi manifestada por um sujeito ligado ao ensino superior, que ao escutar a indicação de que estava em marcha a transição da Escola Superior de Belas Artes para o estatuto de Faculdade da Universidade de Lisboa terá exclamado: “O quê?! Os senhores querem pôr a 4ª classe na Universidade?!”

De facto, a Academia é um mundo complexo e resiliente no que diz respeito à confluência de diversas formas de conhecimento e diversos modelos de investigação. Não nos referimos, obviamente, à acepção de Academia de Belas Artes tal como esta funciona hoje em Portugal e em outros países. É consabido que este género de instituições existem sobretudo para a

salvaguarda, a revisitação e a disponibilização pública de património e saberes já constituídos, sob as mais diversas formas, manifestando uma relativa abertura aos saberes artísticos mais actuais, como se observa, por exemplo, em Paris:

“L’actuelle Académie des beaux-arts procède du regroupement de l’Académie royale de peinture et de sculpture, de l’Académie royale d’architecture et, dans une certaine mesure, de l’Académie royale de musique. Il faut attendre 1648 pour voir naître une académie consacrée à la peinture, à la sculpture et, à partir de 1651, à la gravure. Un premier arrêté, en date du 27 janvier 1648, puis des lettres patentes de février mettent fin à la tutelle exorbitante qu’exerçaient jusqu’alors sur les artistes, y compris sur les peintres et les sculpteurs brevetés du roi, les puissantes corporations des métiers d’art. Cette Académie, dont l’effectif n’est pas limité, est ouverte aux femmes et a pour vocation de protéger le statut des artistes, de présenter régulièrement leurs œuvres au public (initiative qui est à l’origine du Salon), mais aussi d’enseigner la pratique des arts. Dès sa constitution, des hommes influents de la Cour ou des affaires, des historiens et des théoriciens de l’art sont appelés à siéger aux côtés des créateurs. Ils peuvent être considérés comme les ancêtres des actuels membres libres. [...] En 1985, est fondée une septième section, consacrée aux créations artistiques dans le cinéma et l’audiovisuel. En 1998, les nouveaux statuts de l’Académie portent l’effectif global de la Compagnie de 50 à 55 membres. Depuis le décret du 10 mai 2005, une huitième section de deux membres a été créée. Elle est consacrée à la photographie, portant ainsi l’effectif total de l’Académie à 57 membres. En outre, la Compagnie compte 16 membres associés étrangers élus parmi les artistes et amateurs d’art les plus distingués du monde entier. Enfin, l’Académie accueille par voie d’élection 57 correspondants, français ou étrangers. L’Académie tient séance chaque mercredi. Ces réunions donnent lieu à des débats touchant l’actualité artistique, le patrimoine ou l’histoire de l’art. Il s’y prépare aussi les réponses aux questions relevant des compétences de la Compagnie, que peuvent lui soumettre les pouvoirs publics, les associations ou les personnes privées. Plusieurs fois par an, ces séances sont suivies d’une communication publique ou privée présentée par une personnalité présentée par l’Académie. Ces communications font l’objet d’une publication régulière.”¹

Sendo assim, referiamo-nos a uma Academia no sentido de um espaço que esteja comprometido com a procura e a descoberta permanentes, espaço esse que tenha vida estudantil, que nutra e “traia” expectativas dos seus discentes e dos seus docentes. Ora, na nossa perspectiva, a dificuldade em lidar com esta tipologia radical que consiste na produção de arte, na reflexão inerente ao projecto artístico que lhe está subjacente e respectiva apresentação pública, fazendo-o valer como investigação para uma tese de Mestrado, PhD e Pós-Doc só

¹ Texto extraído do site do Institut de France, no dia 9 de Novembro de 2014, <http://www.institut-de-france.fr/fr/une-institution/les-acad%C3%A9mies/lacad%C3%A9mie-des-beaux-arts>

é compreensível a partir da revisão das situações que passamos a elencar:

1 — As responsabilidades de diversos agentes académicos das instituições de ensino artístico superior por vezes não estão ao nível das aspirações dos estudantes do mundo da arte, nomeadamente no terceiro ciclo, verificando-se falências nas metodologias e na comunicação com os candidatos a PhD, não apresentando nas circunstâncias que o exigem, nem método de ensino defensável, muito menos métodos fecundos de descoberta. Como afirmava Bachelard: “Não me recordo já do nome do sábio — talvez esteja entre vós — que disse que é de bom grado que nos desviamos de um método de fecundidade excessivamente regular. Tal método acaba por passar da categoria de método de descoberta à categoria de simples método de ensino.”² Em parte, este desfasamento ocorre pelo facto de suspeitarem e recusarem a pressão de duas formas distintas de investigação, uma prática e outra teórica, não se disponibilizando para uma exploração diversificada dos sentidos da investigação em arte, tanto no passado, como presente, pois, sem algumas noções deste domínio de trabalho, tornar-se-á extremamente difícil compreender a necessidade desta nova orientação sobre a pesquisa artística contemporânea.

2 — Está-se sempre na iminência de incorrer no risco de arbitrariedade por parte de júris e candidatos devido a uma frouxa estabilização de critérios de avaliação, assim como falta de discussão intensa e prolongada dos mesmos. Como defenderemos mais adiante, uma das razões pelas quais os métodos da investigação em artes não são verdadeiramente oscilantes, está justamente relacionada com a falta de entrega desassomburada à alteração sobre a pluralidade dos métodos da investigação artística.

3 — Por outro lado, as outras instituições que produzem conhecimento, tanto as de carácter científico e tecno-científico, como as instituições mais ligadas às Humanidades, ainda convivem mal com a possibilidade de ver surgir doutoramentos a partir do campo das Artes, suspeitando do respectivo valor especulativo, dos métodos e da utilidade destas formas de investigação conducentes ao grau de mestre, PhD ou Pós-Doc, residindo o motivo da suspeita nesta estranha contingência: os métodos das ciências (sejam as mais objectivas, sejam as ciências humanas, sejam as ciências da arte), estão relativamente estabilizados, não existindo uma necessidade premente de os reavaliar criticamente com objecções e refutação.

Porém, no âmbito da investigação *em artes*, os métodos devem ser objecto de encrespada discussão, não só pelo facto de serem uma possibilidade emergente, mas também pela circunstância desta modalidade de produção, aferição e crítica do conhecimento não ter sido contemplada nas estruturas académicas até há relativamente pouco tempo, excepto na modalidade de Investigação *sobre Artes*, tal como as seguintes ciências da arte: História de Arte, Filosofia de Arte, Estética, Arqueologia, Sociologia da Arte, entre outras. Recordemos, por exemplo, a surpresa que significou

² Gaston Bachelard, *L'Épistémologie*, (1971), *A Epistemologia*, tr. port. Fátima Lourenço Godinho, Mário Carmino Oliveira, Lisboa, Edições 70, s.d., p. 136.

para o mundo académico a afirmação por Nelson Goodman de que as metáforas, para além de pertencerem igualmente às Artes Visuais, são tão cognitivas como todo o conhecimento científico no sentido tradicional do termo. Isto é, a defesa de que há tanto conhecimento no mundo metafórico como no mundo dito literal, e de que há tanto conhecimento nas artes como nas ciências. (Cf. Anexo I sobre a cognição na arte).

Portanto, devido a estas incomodidades internas e externas à esfera da produção artística, a investigação em artes, tendo tanta força e sendo tão urgente realizar sob as mais diversas tipologias e métodos, avança em marcha lenta, com dificuldades endógenas, sob suspeitas várias, mas irreversível. Aliás, como poderia ser de outra forma, ou seja, sem aquelas dificuldades endógenas, se a investigação em artes no seu todo procura combinar experiência artística, juízos estéticos e juízos teóricos, isto é: sentimento estético a propósito de uma determinada produção artística e reflexão argumentada sobre essa produção?!

“Os imensos vigamentos e andaimes dos conceitos, agarrado aos quais o homem indigente se vai salvando pela vida fora, são para o intelecto libertado apenas um andaime e um brinquedo para as suas habilidades mais ousadas. E quando o destrói, mistura, recompõe ironicamente, juntando o mais estranho e separando o que está mais próximo, então revela que não precisa de esses recursos da indigência e que agora não é guiado pelos conceitos, mas sim pelas intuições.”³

De facto, a *Oscilação dos Métodos* apresenta um parentesco com o conflito assinalado por Nietzsche entre o “homem racional” que “teme” a intuição, e o “homem intuitivo” que “despreza” a mera abstracção categorial, afirmando que ambos aspiram a “dominar a vida” segundo modelos distintos de apropriação.

II Parte

“Therefore, artistic research needs a resolute, institutional emancipation.”⁴

A afirmação de Henk Slager foi pronunciada há dezoito anos, 2004, a propósito da questão da *Arte* e *do Método* e da peculiaridade dos modelos de investigação no âmbito das artes visuais. A nosso ver, faz pleno sentido reproduzi-la novamente, ainda que consideremos faltar-lhe uma explicitação dos respectivos perigos. A título de exemplo, a autonomia não pode significar quebra resoluta das ligações interdisciplinares já existentes, pelo menos aquelas que não são nefastas para a investigação em artes. A experiência e a noção de *Cross-Fertilization* entre os saberes da esfera académica não pode

³ Nietzsche, *Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral*, tr. port. Helga Hoock Quadrado, Lisboa, Edições Relógio d'Água, 1997, p. 230.

⁴ Henk Slager, “Discours de la Méthode”, in *Artistic Research*, Annette Balkema; Henk Slager, (Coord.), Vol. 18, Amsterdão, Editions Rodopi B.V., 2004, p. 37.

sair diminuída desta vontade incoercível de emancipação. Terá de ser sempre uma emancipação relacional, assente num plano de “pretensão criticável à validade” (Habermas), logo, inteligível, intercompreensível. Paralelamente à mesma é apresentada a exigência de que a Investigação em Arte pode funcionar como a ascensão da Tecnologia funcionou no seio da Academia há algumas décadas, conseguindo o seu espaço para a “saída da menoridade” académica: “The graduate degree in visual arts should claim a specific context, similar to how technological graduate degrees have obtained their domain and their serious position in the academic world.”⁵

Também este paralelismo, a nosso ver, merece algumas objecções. Em primeiro lugar, pelo facto de considerarmos que a investigação em artes se deve apresentar no seio das instituições académicas a partir de uma condição de paridade que lhe é própria, estabelecendo fortes elos institucionais com as disciplinas da investigação sobre artes (história de arte, filosofia de arte, arqueologia, outras). Aliás, o próprio Henk Slager, numa outra passagem, alude a uma prática heterogénea, baseada em modelos interpretativos e tolerantes: “The awareness of heterogeneity requires that artistic research explicitly appeals to a tolerant, open attitude and multiple, interpretative models. Deploying phenomena such as cross-overs and foundfootage, the perspective of the multiplicity and poly-aesthetic attitude should always function as a regulating guideline.”⁶ De facto, pensamos que só desta forma a investigação em artes pode vir a percorrer um caminho que a aproxime da preocupação manifestada por Martha Nussbaum num texto com o título «Uma Crise Planetária da Educação»: “Ávidos de sucesso económico, os países e os seus sistemas educativos renunciam imprudentemente a competências que são indispensáveis à sobrevivência das democracias. Se esta tendência persistir, em breve vão produzir-se pelo mundo inteiro gerações de máquinas úteis, dóceis e tecnicamente qualificadas, em vez de cidadãos realizados, capazes de pensar por si próprios, de pôr em causa a tradição e de compreender o sentido do sofrimento e das realizações dos outros.”

Em segundo lugar, mesmo tendo presente que aquela afirmação de Henk Slager já vem de 2004, se o objectivo é “negociar” nos corredores da Academia uma posição digna e promotora do desenvolvimento da investigação em artes, tal como terá ocorrido com a Tecnologia há algumas décadas, torna-se necessário ter presente que os “lobbys” da tecnologia que se fazem articular com os “technological graduate degrees” têm uma força negocial muitas vezes assente na produção tecno-científica, no tecido industrial, e nas redes comerciais, funcionamentos que dificilmente têm paralelo no mundo da arte e das suas indagações.

Muito sumariamente são estas as objecções que gostaríamos de indicar. Contudo, subscrevemos inteiramente os perigos de hegemonia assinalados



⁵ *Ibidem*, p. 37

⁶ *Ibidem*, pp. 36-37.

por este autor, apoiando-se em exemplos concretos de defesa da necessidade de uma Investigação em Arte que não seja displicentemente tratada como a “parceira sensível” da investigação sobre artes: “It is true, the conference’s initial goal is to map various forms of artistic research. At the same time, though, it intends to lodge resistance to the possible danger of academic hegemony in the form of a metaphysical logic of a dominant system of knowledge. Particularly the Nordic institutes, such as the Helsinki School of Art and Malmö School of Art, are aware of such academic threat. Therefore, they have organized their PhD programs outside of the structure of academic schools.”⁷

Continuando a considerar exemplos de instituições que trabalham com modelos atípicos de investigação em artes, vejamos outra realidade indicada por James Elkins. Segundo este autor, no ensaio já aqui referido, “The Three Configurations of Studio-Art PhDs”⁸, numa subdivisão que estabelece num terceiro modelo de Investigação em Arte, *Third Model: The Dissertation Is the Artwork, And Vice Versa*⁹, podemos pensar a possibilidade de um modelo de investigação inteiramente baseado na pesquisa para a produção artística: *There is no research component: the visual art practice, together with its exhibition and supporting materials simply is the PhD.*

“The argument here is basically that visual art practice should not borrow from other academic fields, but remain true to its own media and purposes. It has also been said that the studio-art PhD, in any of the forms I have been listing, is inherently unfair because it requires a student to complete doctoral level work in an academic field and also create doctorate-level visual art. (Both these arguments have been proposed by the Plymouth College of Art and Design, the first to radically reduce the written component of the PhD.)”¹⁰

A afirmação de Elkins é clara: um investigador em arte, caso seja este o modelo de trabalho adoptado, não se apropria de categorias pertencentes a esferas do saber externas à produção artística, nomeadamente nas artes visuais, o que significa que até as ciências da arte (história de arte, filosofia de arte, estética, outras), são mantidas à distância do trabalho eminentemente artístico para a tese: “[...] art practice should not borrow from other academic fields [...]” O autor vai ainda mais longe, sustentando que esta modalidade radical de investigação em arte é a mais interessante das três que propõe, sendo com toda a naturalidade o ponto culminante (“a logical endpoint”)

⁷ Henk Slager, “Discours de la Méthode”, in *Artistic Research*, Annette balkema; Henk Slager, (Coord.), Vol. 18, Amsterdão, Editions Rodopi B.V., 2004, p. 36

⁸ James Elkins, (org.), *Artists with PhDs: On the New Degree in Studio Art*, Nova Iorque, New Academia Press, 2009.

⁹ São estes os três modelos propostos: First Model: The Dissertation is Research that Informs⁹ the Art Practice. Second Model: The Dissertation is Equal to The Artwork. Third Model: The Dissertation Is the Artwork, And Vice Versa.

¹⁰ *Ibidem*, p. 161.

daquilo que se considera ser uma pesquisa duradoura para obtenção de PhD em artes visuais: “I think this last and most radical possibility is also the most interesting. It is a logical endpoint for the new degree, because each of the foregoing models presupposes that visual art practice can be taken to the level of the doctorate. The last option is simply more consistent than the previous models, because it permits the visual art practice to carry the burden of competence that will allow it to be taken as a doctoral-level accomplishment *aside from whatever writing might support or argument it.*”¹¹

Ora, é justamente em relação a esta passagem que queremos pronunciar-nos devido ao modo como é considerada a argumentação escrita (mesmo que seja sucinta), assim como a não referência a uma exigência de argumentação sólida aquando da apresentação pública da produção artística que é a própria tese. Certamente que Elkins tem a percepção de que procedendo assim com o problema das teses, não existirá diferença nenhuma entre uma simples exposição de pintura, instalação ou outro *medium* qualquer, e uma investigação para tese de PhD. A estranheza que estamos a manifestar, assim como a menção às dificuldades que nos esperam caso não se considerem as diferenças entre meras exposições e apresentação pública de produção artística (que tem a pretensão de ser investigação para uma tese em arte), está, no entanto, patente num momento posterior do texto de Elkins quando este afirma:

“It goes without saying that this final possibility presents severe problems when it comes to assessment. How is a studio-art instructor to determine if the studio practice is at PhD level? I think this question is, in its very form, unanswerable, and it is not a productive approach to a general problem of assessing the new degrees. It may be more sensible to ask first how supervisors might read and respond to the dissertations that are produced in all the possibilities I have discussed except this final one. When guidelines for assessing those models are in place, it might make more sense to try to say what PhD-level assessment creative art might look like.”¹²

Como se pode agora verificar, entre a defesa de que esta terceira modalidade é a “mais interessante”, sendo o “ponto culminante” da experiência de elaboração de teses de PhD totalmente assentes na prática artística, e a inexistência neste momento de uma resposta (“unanswerable”) sobre as “guidelines for assessing”, há um espaço para a legitimação desta modalidade de investigação que urge discutir. A terceira parte do nosso texto ocupar-se-á da apresentação de alguns contributos para este debate.

III Parte

A nosso ver, para se poder justificar a legitimidade desta tipologia que coloca a ênfase na produção artística, substituindo tese teórico-prática

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

por tese prático-teórica, as exigências que devem acompanhar a investigação que eleva a produção artística (e a reflexão sobre a mesma) ao plano de investigação para tese de Mestrado, PhD ou Pós-Doc consistem num compromisso académico e artístico a cumprir igualmente pelas instituições que outorgam estes graus em Artes e pelos candidatos que ocorrem às mesmas. Numa perspectiva institucional esta tipologia obriga à comunicação dos pressupostos interiorizados pelos júris aos interessados em realizar doutoramento, desenvolvendo-se desta forma uma mútua confiança e reciprocidade das responsabilidades deontológicas que cada uma das partes envolvidas no processo deve assumir: clareza nos elementos de avaliação requeridos aos candidatos, mas, igual clareza na comunicação pública das condições de partida partilhadas pelo júri.

Aquilo que se espera dos candidatos:

1. Apresentação das obras de arte da forma mais apropriada à natureza das mesmas, isto é, que patenteie uma forte e actualizada preocupação instalativa daquelas.
2. Disponibilização do processo artístico, por intermédio de outras obras preparatórias do mesmo, tanto em suporte analógico como digital, de livros de artista, para além de outros dispositivos facultativos. Neste processo é desejável que sejam observados os seguintes sub-critérios: **(a)** Comunicação das incertezas artísticas iniciais, assim como das “crenças” estéticas arraigadas no candidato (sempre contra um princípio de “comércio consigo mesmo”); **(b)** lançamento de hipóteses de trabalho; **(c)** experimentação artística e experiência estética faseadas e prolongadas no tempo; **(d)** reexame do processo artístico em curso, por intermédio dos diálogos estabelecidos com outros, nomeadamente com o orientador, aquele a quem mais margem de redimensionamento é concedida; **(e)** selecção da melhor hipótese processual, em viva relação com as hipóteses processuais abandonadas, albergando e tornando mais ou menos patentes as respectivas marcas na hipótese seleccionada; **(f)** elaboração técnica prolongada; **(g)** Instalação final adequada.
3. Apresentação de um documento escrito (entre 30 e 50 páginas) no qual o autor comunica as suas motivações fundamentais, a sua acepção de processo artístico, de conhecimento artístico, de experimentação artística, entre outras categorias facultativas que pretenda mobilizar. Este documento deve envolver um diálogo com a tradição artística atinente às categorias em questão, podendo o trabalho de investigação apoiar-se totalmente na produção prático-teórica de outros artistas de diversos domínios da criação.
4. Argumentação e altercação pública (assente numa comunicação oral ou fortemente apoiada em dispositivos digitais como o Power-Point, ou outros) das linhas que estruturam o documento escrito referido no ponto anterior.

Agora, aquilo que se espera dos Júris e que consideramos estar perfeitamente ao alcance de uma instituição de ensino artístico superior que se tenha preparado séria, longa e dialogicamente para merecer a dupla estima do mundo artístico e académico:

1. Julgar em liberdade, isto é, de modo desassombrado do ponto de vista institucional, e sem dar aso à eclosão consciente de inclinações e interesses, sejam estes artísticos, académicos, ou outros.

2. Atenuação da idiosincrasia judicativa, por intermédio da pressão tácita dos pares que constituem o júri e da apresentação conjunta de “pretensões críticas à validade”. No limite, mas alargando o alcance do seu posicionamento sobre os símbolos artísticos, dar-se-á um “testemunho” crítico do “excesso de sentido” das obras e do processo artístico por intermédio de uma reflexão assente num sentimento estético que não tem nenhuma regra à partida para ajuizar sobre as peças de arte observadas (facto que aumenta desejavelmente a bondade da discussão entre os pares do júri), mas que no movimento incessante da procura de uma regra que permite a compreensão das mesmas, alargue o horizonte da discussão em jogo e as possibilidades de intercompreensão humana.

3. Constituir júris que estejam criticamente familiarizados com os géneros de produção artística e os temas das teses apresentadas.

4. Constituir júris compostos por elementos que tenham cultura crítica, isto é, que tenham competência para discernir diversas acepções de crítica no mundo da arte. Entre outros autores, confrontar a este propósito as obras de James Elkins: *What Happened to Art Criticism?*¹³ e *Art Critiques: A Guide*¹⁴, sendo que na segunda obra o autor nos oferece um vasto panorama de possibilidades de funcionamento da crítica no seio das instituições artísticas, nomeadamente por intermédio do capítulo 3 (“Critiques aren’t Just Conversations”); do capítulo 4 (“Critique Formats”); e do capítulo 15 (“Five Kinds of Critiques”).

5. Constituir júris habilitados a distinguir diversas formas de conhecimento, nomeadamente o conhecimento que é produzido nas ciências e nas tecno-ciências, nas ciências humanas, mas acima de tudo que tenham elevada perícia para diferenciar com argumentos o conhecimento produzido pelas ciências da arte e a peculiaridade das formas de conhecimento veiculadas pela produção artística. “However, there is also an unstated implication in this definition, or at least in most interpretations of it, that knowledge is normally verbal or numerical. Since it is clear that a sonic or visual artwork can sometimes transmit knowledge needs in non-verbal and non-numerical terms, we believe that any definition of knowledge needs to acknowledge these non-verbal forms of transmission. It also must include the idea that knowledge is itself often unstable, ambiguous and multidimensional, can be emotionally or affectively charged, and cannot necessarily be conveyed with the precision of a mathematical proof.”¹⁵

A instabilidade acrescida de uma dimensão verdadeiramente ambivalente é a condição do conhecimento produzido por diversas tipologias de investigação em artes, excepto aquela que é considerada a mais estável de todas, a saber:

¹³ Editada em Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003.

¹⁴ Livro editado em Washington, New Academy Publishing, 2012.

- — Investigar sobre um determinado problema artístico fazendo uso de conceitos burilados no domínio das ciências da arte (história de arte, filosofia de arte, estética, etc.), também do cruzamento destas com as ciências humanas (sociologia de arte, antropologia de arte, outras), circunscrevendo e explicitando um processo artístico a partir deste aparato categorial. Esta abordagem, a nosso ver, faz uso de métodos pouco oscilantes.
- — Mais atípica e surpreendente nos seus resultados é a tipologia de investigação sobre um determinado problema artístico a partir de uma condição dúplice e oscilatória, isto é, um estudo prolongado de um tema da arte com contributos das ciências da arte, em articulação com uma reflexão que extrai vários níveis de sentido das obras de arte até à formação de categorias específicas que patenteiem a peculiaridade irreductível dos fenómenos artísticos. Nesta linha de trabalho, verifica-se um “peso” idêntico das duas orientações em jogo. Abordagem que a nosso ver faz uso de métodos ambivalentes.
- — Ainda mais ambivalente é aquela possibilidade que designámos de TEDOA (Tipologia que Enraíza o Discurso nas Obras de Arte) e que explorámos em 2011 no livro *Investigação em Arte. Fendas no Método e na Criação*. Como afirmámos na altura: trata-se daquela “[...] tarefa investigativa que se adentra nos ambientes que são próprios às obras de arte, brotando o aparato categorial dessa experiência concreta de produção e fruição artística. Para tal, será referida a necessidade das “estações” do Silêncio, dos “bancos de neblina” que envolvem os actos hermenêuticos e discursivos, da Analogia imagética e da Analogia processual, assim como a pertinência dos métodos que se apoiam no mecanismo reversível do “como se” que serve de base à Analogia enquanto condição elementar das actividades do homem em geral e da actividade investigativa em particular.”¹⁶

Por fim, sabendo que as instituições de ensino de arte e de design têm a grande peculiaridade, desejada por uns e abominada por outros, de ter integrado no elenco das suas missões pedagógicas, artísticas e científicas, toda a panóplia de tipologias de investigação existentes no âmbito das Artes e Humanidades (como acabámos de ver por intermédio da apresentação sucinta de três tipologias), pugnamos igualmente pela existência de uma quarta possibilidade, com a radicalidade das características já elencadas, e que agora sintetizamos em seis sugestões:

Esta tipologia de *Art Practice Research* serve sobretudo para os candidatos a Mestrado, PhD e Pós-Doc que são artistas. Apresentação de um documento lacónico, mas competente, no qual o candidato defende perspectivas pessoais sobre as acepções de experimentação, conhecimento artístico, e processo artístico. Argumentação e altercação pública a propósito das obras apresentadas e dos documentos que com elas fazem estofo. Apresentação de

¹⁵ Editada em Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003.

¹⁶ José Quaresma, “Silêncio. Analogia. Investigação”, in *Investigação em Arte e Design. Fendas no Método e na Criação*, Lisboa, CIEBA-FBAUL, 2011, p. 311.

obra artística com perícia e audácia instalativa. Ênfase da produção artística que é prático-teórica. Uma narrativa possível sobre a experiência dos estados ante-predicativos que sustentam todo o processo de investigação.

Anexo¹⁷

Desta nova perspectiva sobre as diferenças que se estabelecem entre arte, ciência, moral ou outros domínios, resulta ainda que, para Nelson Goodman a arte é um dispositivo simbólico tão cognitivo como outro qualquer, sendo que, o próprio conceito de cognição deixa de estar somente associado aos sistemas que operam de modo *denotativo* e *literal*, para passar a acomodar as formas de simbolização usadas na literatura e na arte. Vejamos um exemplo do que estamos a afirmar. O título “O tempo, esse grande escultor” de Marguerite Yourcenar pode ser *literalmente falso* e *metaforicamente verdadeiro*¹⁸, e basta-lhe a *extensão metafórica* para poder ser verdadeiro para a nossa apreensão do mesmo. À luz do que Nelson Goodman propõe, esta metáfora funcionaria deste modo:¹⁹ de um lado temos o símbolo “tempo” e do outro o símbolo “escultor”. A articulação metafórica de ambos os termos só é possível mediante a criação de uma *semelhança metafórica* que crie *tensão* e *inteligibilidade* entre os mesmos. Assim, a palavra-símbolo “tempo” é denotada e exemplifica a etiqueta “provocação-de-erosão” que por sua vez denota “escultor” e é exemplificada por este. A *semelhança metafórica* é assegurada pela mediação da *etiqueta-referente* “provocação-de-erosão”.

Porém, se trocássemos a palavra-símbolo “escultor” pela de “pintor” obteríamos uma *falsidade metafórica*, pois a *sugestão* das regras do termo com um *uso estabelecido* — domínio da “pintura” — perderia toda a pertinência na *extensão contra-indicada*, o “fluxo do tempo”. Deste modo, as metáforas (literárias, pictóricas ou outras, posto que Nelson Goodman as admite em vários sistemas simbólicos) têm “poder cognitivo” tal como uma proposição do domínio da ciência ou outros, residindo agora a diferença, não na maior ou menor cognição que um dos referidos domínios permite, mas sim, na função simbólica que é executada.²⁰ De acordo com o mesmo critério, o mito de *Antígona*, uma pintura de Dürer, Sancho Pança ou uma instalação de Joseph Beuys, constituem-se como sistemas simbólicos que organizam tão eficazmente as nossas vidas como o fazem os quadros de referência da moral ou da ciência.

¹⁷ Excerto da nossa tese de mestrado apresentada à Universidade de Lisboa no ano 2000, *A Experiência do Sublime no Suprematismo*.

¹⁸ Sobre a questão da metáfora em Nelson Goodman Cf. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, ed. Hackett, 1976, pp. 69-95.

¹⁹ As regras que governam o funcionamento metafórico no sistema de Nelson Goodman são as três seguintes: 1 — Aplicação de um termo(s) com um uso estabelecido. 2 — Transferência deste(s) termo(s) para uma extensão que lhe(s) seja contra-indicada. 3 — Sugestão na extensão contra-indicada, das regras que governam a sua aplicação original.

²⁰ “Dicotomias vagas e obscuras, mas profundamente enraizadas, são superadas: não →

²⁰ (cont.) mais de um lado a beleza, a intuição e a emoção e, do outro, a verdade, a racionalidade e o saber. Porque nenhuma destas propriedades é privilégio da arte nem da ciência e todas são insuficientes para distinguir uma da outra. A tarefa comum a ambas é a construção de mundos através de sistemas de símbolos e o valor de qualquer delas depende da correção das construções realizadas. (...) para ambas existem critérios de aceitabilidade, e testes e experiências a que podem ser submetidas; em nenhum caso há garantias definitivas.” Carmo D’ Orey, “Introdução”, *Ways of Worldmaking*, s.l., 1978, tr. port., António Duarte, *Modos de Fazer Mundos*, Porto, Edições ASA, 1995, p.17.

Sustentabilidade, Investigação em Artes e Serendipidade: uma confluência muito antiga



6

We can justifiably speak of artistic research ('research in the arts') when that artistic practice is not only the result of the research, but also its methodological vehicle, when the re- search unfolds *in and through* the acts of creating and performing. This is a distinguishing feature of this research type within the whole of academic research [...]. The discourses about art, social context and the materiality of the medium are in fact partially constitutive of artistic research, nevertheless, derives from the paramount place that artistic practice occupies as the subject, method, context and outcome of the research.

Henk Borgdorff, *The Production of Knowledge in Artistic Research*

In those days we had never heard of passing up a chance to kill a wolf. In a second we were pumping lead into the pack, but with more excitement than accuracy: how to aim a steep downhill shot is always confusing. When our rifles were empty, the old wolf was down, and a pup was dragging a leg into impassable slide-rocks. We reached the old wolf in time to watch a fierce green fire dying in her eyes. I realized then, and have known ever since, that there was something new to me in those eyes – something known only to her and to the mountain. I was young then, and full of trigger-itch; I thought that because fewer wolves meant more deer, that no wolves would mean hunters' paradise. But after seeing the green fire die, I sensed that neither the wolf nor the mountain agreed with such a view.

Aldo Leopold, *A Sand County Almanach*

Les Grecs n'ont pas commencé par apprendre des phénomènes naturels ce qu'est la *phusis*, mais inversement: c'est sur la base d'une expérience fondamentale poétique et pensante (dichtend-denkend) de l'être, que s'est ouvert à eux ce qu'ils ont dû nommer *phusis*.

Heidegger, *La question fondamentale de la métaphysique*

What, then, does *ποίησις*, poetry mean? What does it mean that man has on earth a poetic, that is a productive, status? [...]. Every time that something is produced, that is, brought from concealment and nonbeing into the light of presence, there is *ποίησις* as well. To the extent that in it everything brings itself spontaneously into presence, even nature, *Φύσις*, has the character of *ποίησις*.

Giorgio Agamben, *The Man without Content*

I. Da Investigação artística

Notas prévias

As nossas preocupações fundamentais quanto ao problema da investigação artística são as seguintes: uma diz respeito à receptividade da investigação do *elemento artístico* pelas universidades enquanto possibilidade tão respeitável como todas as outras que compõem a academia na actualidade. Após quarenta anos de querelas, justificações e inter-reconhecimentos vários, se já não se duvida da pertinência da investigação em artes para fins académicos (sobretudo as teses prático-teóricas), interessa-nos agora observar e actuar em função da maior ou menor dignidade da experiência de co-habitação com as outras áreas, sejam as da ciência e da tecno-ciência, sejam as humanidades no seu todo: “The creative arts are potentially at a disadvantage in this context since their main modes of communication are non-traditional, leading to difficulties in the effective communication of their value and outcomes using traditional means. [...] Furthermore, the arts may be seen as essentially transgressive, and therefore their potential contribution risks being overlooked or marginalized in a normatized pan-disciplinary culture.”¹

A segunda preocupação também se prende com o problema da dignidade e dirige-se aos próprios artistas: como se orientam estes no mundo académico ao reivindicarem para si o estatuto de investigadores e proponentes de teses de mestrado, doutoramento e pós-doutoramento. Pela positiva, todos os casos de procura de caminhos artísticos originais para a arte e para a academia, por intermédio de teses que consistem na instalação de obras de arte passíveis de discussão e argumentação, e ainda da formulação de problemas também passíveis de discussão e argumentação, logo, teses acompanhadas de uma produção categorial elaborada a partir da própria materialização processual e artística, com integração de paralelismos estabelecidos com outros artistas, investigadores sobre arte, e investigadores em arte. Neste sentido, a abrangência da nossa preocupação tem alguns pontos em comum com a seguinte afirmação de Henk Borgdorff, quando este se refere à investigação artística num sentido lato e retrospectivo, tendo nós, porém, de ressaltar o facto de no passado esta investigação não ter tido a rotina académica, a afluência massiva e a tecnicidade de aferição que hoje se verificam: “Artistic research has both historical and systematic affinities to a range of philosophical and scientific research traditions. A historiography of artistic research (which remains to be undertaken) might show that, from the Renaissance to the Bauhaus, there has always been research conducted in and through artistic practices. The fact that such research in retrospect often does not qualify as ‘academic research’ may say less about the research itself than about what we

¹ Michael Biggs e Henrik Karlsson, “Evaluating Quality in Artistic Research”, in *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Michael Biggs and Henrik Karlsson, (eds), Nova Lorque, Routledge, 2010, ebook, loc 11611 de 14650.

currently understand by ‘academic’ [...]. The emergence of artistic research is consistent with this movement to no longer subordinate the faculties of the human mind to one another, either theoretically or institutionally.”²

Pela negativa, aqueles casos (que são muitos e ocorrem em todas as partes do mundo, seja em Portugal, na Nova Zelândia, no Reino Unido, na Dinamarca, e em muitos outros lugares) em que ingenuamente se pretende propor como tese um processo de investigação artística pensado em moldes distintos da argumentação académica, concebido designadamente para a realização de uma exposição, fazendo-o com o intuito de colocar essa investigação para exposições no lugar de investigação para discussões com júris especializados nos campos experimentais e na fortuna crítica dos temas em questão.

I.1 Três argumentos para a sustentação universitária da investigação artística

Sucede ano após ano, acompanhada de traços de coisa impetuosa, qual resposta cíclica a esta interpelação: que razão fundamental nos move para tocar outra vez no tema da investigação em artes? Que poderá esta conter para dar tanto para agir e pensar? Dará mesmo, ou este “tanto” surge a mascarar um exercício retórico, derivado de um incessante questionar com laivos heideggerianos? A nosso ver, existem três argumentos que orientam a necessidade de responder ininterruptamente à pergunta pelo sentido da investigação artística.

O primeiro argumento tem um carácter intrínseco e prende-se com a caracterização continuada da investigação artística e das suas variantes, assim como a respectiva diferenciação em relação a outras formas de investigação verificáveis no mundo da arte tais como a investigação *sobre* arte, e a investigação *através* da arte. Sendo assim, as ideias artísticas subjacentes à investigação artística derivam de um enraizamento prático, funcionando esse refluir da prática como a sua matriz específica e diferenciadora. Como também afirma Henk Borgdorff “Characteristic of artistic research is that art practice (the works of art, the artistic actions, the creative processes) is not just the motivating factor and the subject matter of research, but that this artistic practice — the practice of creating and performing in the atelier or studio — is central to the research process itself. Methodologically speaking, the creative process forms the pathway (or part of it) through which new insights, understandings and products come into being.”³

Este primeiro argumento tem uma explicitação mais prolongada que os outros dois pelo facto de sustentar a investigação *em* artes, ou melhor, a investigação artística a partir de si mesma. Iniciamos esta tarefa mencionado

² Henk Borgdorff, “The Production of Knowledge in Artistic Research”, in *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Michael Giggs and Henrik Karlsson, (eds), Nova Iorque, Routledge, 2010, ebook, loc. 2016 de 14650

³ *Ibidem*, loc. 1944 de 14650

o posicionamento de Darren Newbury a propósito das diferenças entre uma investigação artística com fins académicos e aquela que não os pretende ter:

“Academic research, of which the PhD is a particular subset, brings with it a particular set of values, at the heart of which are commitments to methodological transparency and communicability. Academic researchers are required not just to present their findings, but to account for the research journey; in some cases as a well documented set of experiments or exercises in data collection, in others as a series of intellectual engagements with ideas, theories and practices. It is at this point, rather than in the act of research itself, that the culture of arts and design practice often has difficulty accommodating to the culture of the academy. The commitment to opening up and accounting for the research process and, related to it, the collective project of building the knowledge base and scholarly discourse of the subject, whilst an explicit commitment for the academy, is not of equal importance for professional practice.”⁴

A nosso ver, também a investigação artística pode servir a produção de objectos ou situações de arte a exhibir publicamente, sem finalidades académicas (1); pode ser uma investigação no seio da academia para debate entre pares, com reconhecimento de mérito, mas sem necessidade de validação ou atribuição de grau (2); a investigação artística pode ser conduzida com a finalidade de obtenção de grau ou participação em concurso para lugar de docência (3). A investigação artística pode ainda conduzir à obtenção de um reconhecimento universitário ou similar que não o de PhD, como é referido pelos dois editores da obra *The Routledge Companion to Research in the Arts*: “In response to the demands of the arts community for something distinct from the PhD that would facilitate modalities more common in the arts, one can find various non-PhD Doctorates such as DArt, DMus, etc. A Doctor of Music degree will usually require a portfólio of works, with or without accompanying analyses, reflections or comments, but generally does not imply or require a research supervision. [...] One example of a non-PhD doctoral-level course is the Norwegian Research Fellowships in the Arts. This is a unique three-year programme ending with the exam title ‘First Amanuensis’ which is claimed to be equivalent to the PhD and qualifies the holder for an academic post as Senior Lecturer / Associate Professor.”⁵

Mas vejamos algumas diferenças estruturais que separam a investigação para fins expositivos (“professional practice”, segundo Darren Newbury) da investigação artística realizada para fins académicos e de obtenção de grau, a

⁴ Darren Newbury, “Research Training in the Creative Arts and Design”, in *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Michael Giggs and Henrik Karlsson, (eds), Nova Iorque, Routledge, 2010, ebook, loc. 10679 de 14650

⁵ Michael Biggs e Henrik Karlsson, “Evaluating Quality in Artistic Research”, *op. cit.*, loc. 11810 de 14650

qual também pode incluir a instalação de obras de arte para apreciação e debate especializado. Na concepção de um conjunto de obras de arte há sempre um tempo parcial de investigação. No que concerne à criação artística, para que se acrescente alguma coisa ao mundo da arte, terá sempre de se realizar uma investigação demorada e apaixonada de um determinado tema, objectos e contexto, mesmo que se opte por designar esta tarefa de “pesquisa”, significando ambas as expressões — investigação ou pesquisa — uma determinada fase do processo de trabalho em que se estudam obras já existentes, referências adequadas, “afinidades electivas”, potencialidades tecnológicas de que se dispõe, possibilidades de experimentação em aberto, dito de forma sumária: a pertinência de uma dávida em formação. De facto, sempre que se procura a originalidade artística, impõe-se de imediato a necessidade da investigação e até a investigação de elementos extra-artísticos.

Contudo, convenhamos que ao perguntar a um artista num café ou numa bienal o que anda a produzir naquele momento, este dificilmente nos irá responder que anda a fazer uma investigação artística. Seria pouco natural, para não dizer pretensioso. No limite, o que se pode esperar será algo assim: ando a investigar um determinado problema para a criação de um novo processo de trabalho; ou então, ando a investigar um novo tema para uma exposição individual daqui a dois anos, ou algo similar, que coloque como prioridade a criação e a experimentação artística, que arrasta uma modalidade específica de reflexão que se nutre dos momentos criativos que se vão sucedendo, tanto os favoráveis como os desfavoráveis. Salvo raríssimas excepções, quem tem vontade de se entregar desmedidamente à experiência artística (a produção artística sem embriaguez, desrazão, ou excesso — nem que seja excesso de método — não é autêntica experiência artística), ou seja, quem tem vontade de criar obra e expô-la aos olhos do *Outro generalizado* não se enreda com igual entusiasmo e ao mesmo tempo numa reflexão desenvolvida em ambiente categorial, conduzida com critérios de trabalho que colidem com os da imersão plástica, pois os procedimentos faseados de investigação e registo oportuno dos mesmos, usurpam a liberdade criativa, estagnam o tempo e a disponibilidade do autor para ser radical na sua instalação de um sentido artístico para obras a criar. Mesmo que se suspenda o tempo da acção criativa para se investigar a obra de artistas que realizaram algo pertencente à mesma família de objectos ou situações *poiéticas*; mesmo que se desenvolva uma derivação que procure complementaridade de dados e ideias em ambientes literários, laboratoriais, científicos, jornalísticos, ou outros; mesmo que se experimente, compare metodicamente e avalie as soluções materiais e tecnológicas mais adequadas à concretização de uma obra; e até, mesmo que se intervale a produção artística com consultas a especialistas em áreas afins ao seus projectos, aquilo que sobressai e condiciona todos estes actos paralelos é a finalidade que dirigiu todas as operações metodológicas subjacentes à criação das obras x, y e z, e respectiva instalação pública para uma fruição estética alargada da mundivisão que as mesmas transportam. É esta a dádiva que está em jogo e é esta a forma da autenticidade que move o autor, não a forma investigativa para fins académicos.

Tratando-se de uma dádiva no plano da criação e da exposição da mesma, ou seja, de um criação artística complexa que deriva de um forte apelo interior para se transformar em elo simbólico e comunitário, essa investigação artística desenvolve-se a partir de três formas de diálogo. (1) *Um diálogo com a tradição artística* que implica uma imersão nas práticas e nas ideias dos autores que produziram algo semelhante, com o mesmo “ar de família”, de forma a ser perceptível que um artista se esforça por ser original a partir de uma noção daquilo que já foi realizado na mesma área — motivações, processos, performance expositiva, tecnologias empregues ou experimentadas; (2) *um diálogo interior* desenvolvido entre períodos de prazer e de desprazer, diálogo esse que é motivado por uma espécie de agulhão pessoal que indica ao próprio se há pertinência na repetição e na persistência num determinado sistema ou modo de fazer anteriormente testado, ou então, após profícuas experimentações, se faz verdadeiramente falta dar formas concretas a uma ideia artística que se presume inovadora no sentido e no envolvimento plástico e espacial que aquelas implicam; (3) *um diálogo com o mundo da arte* e com os públicos imaginários da exposição a realizar, por intermédio dos mecanismos passionais e mentais do “como se” que os artistas tão bem conhecem (dominando-os e sendo dominados pelos mesmos), aferindo por antecipação a actualidade daquilo que pretende concretizar perante esses públicos, entre outras características da proposta artística que a determinado momento se tem para oferecer.

No conjunto dos três diálogos referidos, de forma mais deliberada ou mais aleatória, mais explícita ou mais implícita, mas actuando sempre num arco temporal longo, tenso e exigente para o próprio (caso se trate de um processo artístico autêntico e conducente à produção de diversas obras), há investigação artística, ainda que sem propósitos de comunicação da finalidade das obras (a célebre questão de que “as obras falam por si” — e de facto, neste caso concreto, falam mesmo), sem necessidade de preparação para argumentar sobre a obra realizada e sem desesperar pela obtenção de qualquer grau académico a partir de uma discussão com júris especializados.

Por contraste, no caso de investigação artística com fins académicos, isto é, numa investigação para tese prático-teórica, na qual a componente teórica se pode apresentar com maior ou menor densidade, mas sempre em segundo plano relativamente ao que emana da produção artística a defender, os diálogos multiplicam-se. Sendo assim, continuaremos a ter os diálogos anteriores, agora acrescidos de outros três, com inquietações muito diferentes. (4) *Um diálogo com a fortuna crítica*, isto é, com a tradição das ideias e dos autores que já reflectiram sobre temas similares, ou então, que estão na base do tema que optámos por inquirir; (5) *um diálogo ético interior* relacionado com a escolha do tema e as suas motivações essenciais; relacionado também com as formas de concretização do plano de investigação estabelecido ao longo do tempo, incluindo todas as modificações e inflexões ocorridas como resultado da comunicação com os orientadores, pautado pela inserção das objecções da orientação escolhida assim como de outras fontes que se revelaram adversas mas necessárias à tese prático-teórica a defender; (6) *um*

diálogo antecipado com o Júri no sentido de se alargar por simulação o horizonte de objecções que se prevêem possíveis, antecipando e construindo argumentações diferenciadas consoante se trate deste ou daquele elemento do Júri nomeado, ou seja, diálogos elaborados a partir de um princípio de verosimilhança tendo em vista o contraste das convicções do candidato com a produção teórica e o perfil de investigador dos diversos arguentes (não pondo de parte algumas idiosincrasias, pois, em todos os júris as encontraremos mais ou menos veladas).

As diferenças que estamos a estabelecer cabem inteiramente no âmbito da *investigação artística*, sem dar agora lugar às outras formas de investigação que brotam dos núcleos específicos constituídos pela *investigação sobre artes* e pela *investigação através das artes*. De facto, o núcleo específico da *investigação artística* já apresenta diversas modalidades que podem vacilar entre ser mais teórico-práticas ou mais prático-teóricas, e mesmo sendo tendencialmente mais práticas, há muitas linhas de investigação a considerar. Tempos houve em que muitas discussões sobre a investigação em artes e a “ciência” daí deduzida ficavam suspensas na questão das “peculiaridades” da reflexão artística e da “especificidade” do conhecimento dos artistas, sendo agora claro para nós que esses impasses se deviam em grande parte à sobreposição das três formas básicas de inquirir no mundo das artes assinaladas por Christopher Frayling: *investigar em artes*, *investigar através das artes*, *investigar sobre artes*. Hoje, finalmente, consideramos que de pouco serve apelar às peculiaridades que instauram a investigação em artes se estas não emergirem juntamente com uma forte explicitação baseada em argumentos, tornando-a complexa e refractária à classificação de simplesmente artística, ou meramente científica, qual coisa oscilante entre os pólos da explicitação e da inefabilidade. Pois, se é para falar simplesmente em peculiaridades de uma determinada actividade investigativa que aspire a pertencer às Humanidades, também Kant para caracterizar a metafísica já referia o problema das “peculiaridades” e das diferenças de “objecto”, de “fontes de conhecimento”, assim como “modo de conhecimento” para a respectiva fundamentação.

“Se se quiser apresentar um conhecimento como *ciência*, importa, primeiro, poder de- terminar exactamente o seu carácter distintivo, o que ele não tem de comum com mais nenhum e o que, portanto, lhe é *peculiar*; de outro modo, os limites de todas as ciências confundem-se e nenhuma delas pode ser tratada a fundo, segundo a sua natureza. Que esta peculiaridade consista na diferença de *objecto*, ou das *fontes de conhecimento*, ou ainda do *modo de conhecimento*, de algumas ou de todas estas coisas, é sobre ela que se funda acima de tudo a ideia da ciência possível e do seu domínio.”⁶

Portanto, a consideração das três peculiaridades acima citadas (objecto, fontes de conhecimento, e modo de conhecimento) como traços essenciais

⁶ Kant, *Prolegómenos a toda a Metafísica Futura*, Lisboa, edições 70, 1982, §I, A23

à caracterização de uma determinada forma de investigação são tão imprescindíveis às ciências humanas, neste caso à filosofia, como às outras formas de produção de ciência, sendo necessária para o caso da investigação artística a apresentação de outra diferença substancial para que este âmbito da experiência e do conhecimento, atendendo à totalidade das suas possibilidades, possa distinguir-se de todas as outras, a saber: a peculiaridade de ser uma investigação eminentemente prático-teórico, que é ambivalente no seu objecto, nas suas fontes e no seu modo de conhecimento, embora não seja equívoca em relação à importância da prática e da apresentação-explicação da mesma nos espaços de discussão que lhe são próprios.

Sendo assim, não faz sentido anexar esta tipologia de investigação ao grupo das ciências da arte, nem designá-la em caso algum como uma ciência, pois, este conjunto já existe e tem um funcionamento próprio enquanto investigação sobre arte. Designá-la-emos, como tem vindo a ser feito por vários especialistas nesta área, com um nome que caracterize a sua ambivalência: *Investigação Artística (Artistic Research)*, ou então, PaR (Practice as Research), ou ABR (Art-Based Research), podendo desta maneira aspirar-se à produção de conhecimento específico e ambivalente, por intermédio da exploração de todas as subtilezas pretendidas, sustentando que para além de atributos científicos e cognitivos, este género de investigação contém acima de tudo potencialidades artísticas e estéticas insubstituíveis que, no limite, enquanto finalidade artística e performativa no seu todo, podem estabelecer como jogo estético-especulativo exaurir ou pôr momentaneamente em causa a apreciação dos próprios atributos cognitivos, contribuindo de maneira muito peculiar para a densificação dos sentidos de uma situação artística (“meaningful situation”) como afirma Darren Newbury.

“My argument is not dissimilar to that offered by Mark Johnson who, following John Dewey, puts forward a definition of research as: ‘ongoing inquiry aimed at the transformation of a problematic situation into one that is more harmonious, fluid, expansive, and rich in meaning’. The ‘problematic situation’ here might be reconceived as troubling evidence in search of ideas; the work of research is the struggle to bring ideas to bear on the situation and to derive meaning from it; the process should be conceived as proactive, it is one of making the situation meaningful, rather than simply discovering meaning that is latent in the situation.”⁷

Terminamos o primeiro argumento para a sustentação universitária da investigação artística com uma observação crítica de algumas hipóteses sugeridas por Darren Newbury sobre a investigação em artes e design, nomeadamente a questão problemática das “ideias e das provas”. Ainda que

⁷ Darren Newbury, “Research Training in the Creative Arts and Design”, in *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Michael Giggs and Henrik Karlsson, (eds), Nova Iorque, Routledge, 2010, ebook, loc. 10646 de 14650.

este autor se revele muito sensível e profundo conhecedor da especificidade da investigação artística, a orientação fundamental do seu discurso refere-se aos modelos teórico-práticos e não aos modelos prático-teóricos disponíveis. Exemplo disso é o facto enfatizar diversas vezes a necessidade de “ideias e provas” (“It is important to recognize the interdependence between ideas and evidence. I am not sure I would name something as research in which I could not perceive both of these components”⁸). Ora, sendo assim, tratando-se de investigação artística, seria de grande utilidade que Darren Newbury nos apresentasse perspectivas diferenciadas de “ideias e provas” (poderia inclusivamente substituir a noção de “prova” ou demonstração por modalidades de evidenciação e explicitação menos ortodoxas). A nosso ver, em última análise, mesmo tendo a consciência de que se está pontualmente a justificar com argumentos da estética filosófica certos aspectos da investigação artística, poder-se-ia recorrer à célebre distinção realizada por Kant sobre *ideias estéticas* e *ideias transcendentais*⁹, fazendo as adequações necessárias à reflexão contemporânea.

O objectivo seria embebermo-nos na diferença elaborada por Kant sobre estes dois géneros de ideias para num segundo momento ser proposta uma perspectiva mais específica sobre ideias artísticas, extraída da continuidade das ideias estéticas, mas só sobreponível a estas em alguns dos aspectos. Façamos um breve exercício daquilo que estamos a afirmar: após a apresentação das *ideias da razão*, tanto na *Crítica da Razão Pura*, como nos *Prolegómenos a toda a Metafísica Futura*, na *Crítica da Faculdade de Julgar* Kant vai aproximar alguns atributos que considera comuns a esta tipologia de ideias e às *ideias estéticas*, fazendo depois a devida diferenciação.

“Ideias, na significação mais geral, são representações referidas a um objecto de acordo com um certo princípio (subjectivo ou objectivo), na medida contudo em que elas jamais podem tornar-se um conhecimento desse objecto. São referidas ou a uma intuição segundo um princípio simplesmente subjectivo da concordância das faculdades de conhecimento entre si (da imaginação e do entendimento), e então chamam-se *ideias estéticas*, ou a um conceito segundo um princípio objectivo, sem contudo poderem jamais fornecer um conhecimento do objecto, e chamam-se *ideias da razão* [...]”¹⁰

⁸ *Idem, Ibidem.*

⁹ “Finally, in CJ, Kant makes a further distinction between the transcendental and aesthetic ideas. The former are ‘referred to a concept according to an objective principle and yet incapable of ever furnishing a cognition of the object’, while the latter ‘referred to an intuition, in accordance with a merely subjective principle of the harmony of the cognitive faculties (imagination and understanding)’. While the transcendental ideas stimulate the extension of the understanding (...) the aesthetic ideas is to stimulate the harmony of understanding and imagination through vividness and unity in variety, and thus contribute to the augmentation of pleasure.”

¹⁰ Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, tr. port. Antônio Marques e Valério Rohden, Lisboa, INCM, § 57, B 239-240.

Enquanto representações referidas a intuições fortes e múltiplas da imaginação suscitadas por um objecto para o qual não há conceito adequado do entendimento, ocorrência que não abre espaço para a determinação e transformação do objecto em conhecimento do mesmo, as ideias estéticas são imagens exigentes da faculdade da imaginação que se colocam acima dos limites que os conceitos encerram para determinar os objectos que visamos. Alargam por isso a nossa maneira de pensar, numa afirmação reiterada de Kant “dão que pensar” e “vivificam o ânimo”, caracterizando-se pela apresentação de múltiplas e indeterminadas representações do objecto ou da situação estética vigente: “Espírito, num sentido estético significa o princípio vivificante do ânimo. [...] Ora, eu afirmo que este princípio não é nada mais que a faculdade da apresentação de *ideias estéticas*; por uma ideia estética entendo porém aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito que pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é *conceito*, possa ser-lhe adequado, representação que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar-se compreensível. — Vê-se facilmente que ela é a contrapartida [...] de uma *ideia da razão*, que inversamente é um conceito ao qual nenhuma *intuição* (representação da faculdade da imaginação) pode ser adequada.”¹¹

Num sentido pós-transcendental, isto é, fora do âmbito da filosofia transcendental do sujeito preconizada por Kant, mas pretendendo abrir uma contiguidade possível entre a investigação artística e a reflexão deste autor sobre os juízos estéticos, a nosso ver, as ideias artísticas continuam a filiar-se num princípio subjectivo. Contudo, contrariamente à doutrina kantiana, são ideias que para além de nos colocarem em contacto com o princípio geral de todo o conhecimento possível, podem aludir artisticamente a um conhecimento de situações de determinação complexa, mas, ainda assim, identificáveis como pertencentes ao enriquecimento da experiência humana, situações passíveis de explicitação e discussão daquilo que nelas constitui oportunidade para as nossas faculdades entrarem num “jogo livre e harmonioso”, ou então, numa “séria ocupação” e procura incessante de um “esquema” para as exigências supra-sensíveis do nosso ânimo.

Ideias artísticas são uma derivação das ideias estéticas, contudo, extraídas à experiência que fazemos dos objectos do mundo da arte, podendo essa experiência envolver ou não a própria realização de obras de arte. Sendo assim, as ideias artísticas assomam à maneira de representações com origem na expressividade humana e na plasticidade de materiais e linguagens, tendo como função principal orientar a realização de processos desenvolvidos no âmbito da arte. Devido à circunstância de já serem o resultado de uma reconfiguração subjectiva e simbólica da realidade, são representações que se situam num plano muito distinto dos referentes desta (ainda que partam e se enraízem nessa mesma realidade), nunca se confinando

¹¹ Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, tr. port. António Marques e Valério Rohden, Lisboa, INCM, § 49 B193.

a um objecto ou situação determinada, mas, pelo contrário, proporcionando um conjunto alargado de transfigurações desse objecto ou dessa situação particular; conduzida agora a uma realidade artística paralela que lhes acrescentam dimensões potenciadoras de juízos e posicionamentos imprevistos sobre a vida quotidiana. Testadas e reflectidas durante um tempo considerável, a maturação das ideias artísticas permite realizar a mediação criativa entre a interioridade de um autor e a produção efectiva de obras, revelando a sua força de exteriorização num horizonte alargado de interpelação de múltiplos espectadores.

Por estes motivos a investigação em artes tem uma especificidade que a distingue da produção de determinados ramos da filosofia como a estética e a filosofia de arte, ou das ciências das artes com designação mais clássicas tais como história de arte, sociologia da arte, antropologia da arte, ou outros nomes que falam praticamente do mesmo mas que se apresentam de maneira mais atractiva no mundo académico contemporâneo. “This means that art practice is paramount as the subject matter, the method, the context and the outcome of artistic research. That is what is meant by expressions like ‘practice-based’ or ‘studio-based’ research.”¹²

O segundo argumento para a sustentação universitária da investigação artística diz respeito à sua chegada recente à academia e às “novidades” institucionais que isso implica, isto é, a perturbação provocada na instituição universitária pelos aspectos específicos desta modalidade de investigação que é tendencialmente prático-teórico. Devido a esta “originalidade”, estamos lançados numa querela inesgotável que apresenta motivos favoráveis e desfavoráveis atribuíveis a autores mais teórico-práticos; assim como favoráveis e desfavoráveis a autores de vocação mais prático-teórica ou simplesmente prática. A “perturbação” a que estamos a aludir tem uma longa história de debates, incompreensões, e experiências de mediação, designadamente entre as chamadas “duas culturas” apontadas há cerca de sessenta anos por C. P. Snow: “I have had, of course, intimate friends among both scientists and writers. It was through living among these groups and much more, I think, through moving regularly from one to the other and back again that I got occupied with the problem of what, long before I put it on paper, I christened to myself as the ‘two cultures’. For constantly I felt I was moving among two groups — comparable in intelligence, identical in race, not grossly different in social origin, earning about the same incomes, who had almost ceased to communicate at all, who in intellectual, moral and psychological climate had so little in common that instead of going from Burlington House or South Kensington to Chelsea, one might have crossed an ocean.”¹³

A “perturbação” tem ainda novas formulações, segundo perspectivas muito distintas como a de Jerome Kagan, *The Three Cultures: Natural Sciences, Social Sciences, and the Humanities in the 21th Century*, ou a de James Elkins

¹² Henk Borgdorff, *op. cit.*, loc. 1950 de 14650

¹³ C. P. Snow, *The two cultures and the scientific revolution*, Nova Iorque, Cambridge University Press, 1961, pp. 2-3.

apresentada no texto *Aesthetics and the Two Cultures: Why Art and Science Should be Allowed to Go Their Separate Ways*: “Several times I have started and abandoned a book project with the title *The Drunken Conversation of Science and Painting*. The title was meant to conjure a comedy of errors and misunderstandings, and the drunkenness was to imply that the two sides have some infatuation with one another, which compels them to keep talking without really connecting or making too much sense. The book never materialized, mainly because interest in art-science collaborations (or “art-sci,” or “sciart”) continues to grow exponentially, and most participants are enthusiastic about the expressive potential of unusual communications between the fields.”¹⁴

Dito de uma forma muito condensada, ao exigir reflexão enraizada e condicionada pela prática efectiva das artes, a investigação artística expõe-se a duas realidades complementares mas muito distintas: produzir arte para envolver o outro esteticamente nos objectos apresentados; e elaborar argumentos sustentados em categorias artísticas e estéticas que favoreçam a compreensão e a discussão dos objectos artísticos em apreciação. Ora, sendo uma evidência que estamos perante duas experiências — uma prática, a outra teórica — difíceis de conjugar, na medida em que se tratará sempre de relacionar a expressividade e a evocação poética com uma fundamentação para a respectiva eclosão, no fundo, a ambivalência que consiste em determinar uma produção artística, isto é, aquilo que é e tende a permanecer “sem conceito”, estes dois campos (produzir arte / compreender e discutir as categorias em jogo) colocarão sempre a exigência de mais explicitação e mais justificação “doutrinal” daquilo que se designa de investigação artística.

Tratando-se, pois, de uma nova área de investigação submetida a um tempo de integração universitária ainda em curso, necessita de uma justificação atenta, densa e actual dos seus fundamentos e do seu lugar na esfera académica. Sucedeu exactamente o mesmo com certas áreas de conhecimento que no passado reivindicaram estatuto investigativo e que agora tomamos como *naturais* e *insubstituíveis* nos meios académicos. Baseados nas suas convenções e modos de funcionamento que têm um tempo próprio de transformação e assimilação do “novo”, estes meios terão resistido durante um determinado período de tempo, acabando, no entanto, por dilatar o seu espaço de formulação do saber e de preservação da experiência humana.

O terceiro argumento para a sustentação universitária da investigação artística relaciona-se com a necessidade de darmos novas formas à dimensão artística e estética da experiência humana acima referida, para que o mundo académico não se oriente perigosamente para um estado de investigação que refreie a crítica e a reconfiguração artística, estética, literária, ou filosófica da realidade que nos envolve: “Mais on ne tarde pas à retomber dans le même ennui désertique si l’on ne réussit pas de l’intérieur, à partir des fondements mêmes,

¹⁴ James Elkins,

<http://www.jameselkins.com/index.php/essays/261-aesthetics-and-the-two-cultures-art-and-science> Visitado a 14 de Setembro de 2017.

à transposer pour l'école le monde de l'esprit, c'est-à-dire à introduire dans la scolarité non pas une atmosphère scientifique, mais une atmosphère de pensée. [...] Mais il est nécessaire en outre d'effectuer une véritable révolution dans le corps enseignant, ce qui demande à son tour une transformation de l'Université, dont le premier devoir serait de comprendre la tâche qui lui incombe, au lieu de se pavaner dans une multitude d'activités insignifiantes.”¹⁵

A erosão das Artes e das Humanidades tem sido recentemente tratada por diversos autores, nomeadamente por Martha Nussbaum nas obras *Creating Capabilities: The Human Development Approach* (2011), *Not for Profit. Why Democracy needs Humanities* (2010), *Cultivating Humanities* (1997), e os excessos da ciência já haviam sido tematizados no passado por filósofos como Husserl, na *Krisis*, ou Heidegger na conferência de Munique, em 1953, *Ciência e Meditação*, ou no ensaio *Introdução à Metafísica*:

“Si l'on désire appeler 'Université' l'organisation d'un enchaînement entre les sciences spécialisées selon les exigences de l'enseignement théorique et de la recherche, soit! Mais ce n'est qu'un nom, ce n'est plus une puissance de l'esprit originellement unifiante et qui nous engage. Ce que je disais ici en 1929, dans ma conférence inaugurale, vaut encore aujourd'hui pour l'Université allemande: 'les domaines des sciences sont séparés par des vastes distances. Elles traitent chacune leur objet d'une manière foncièrement différente. Cette multiplicité de disciplines ainsi émiettées doit le peu de cohésion qui lui reste à l'organisation technique d'Universités et de Facultés; et le peu de signification qui lui reste aux objectifs pratiques des spécialités. En revanche, l'enracinement des sciences dans leur fondement essentiel est bel et bien mort.' La science est aujourd'hui, dans toutes ses branches, une affaire technique et pratique d'acquisitions et de transmission de connaissances. Elle ne peut nullement, en tant que science, produire un réveil de l'esprit. Elle a elle-même besoin d'un tel réveil.”¹⁶

Sabemos que na actualidade o estado das universidades e a porosidade da ciência para com o mundo não são exactamente aquelas que foram identificadas por Heidegger, nem em 1929 como o próprio indica, nem em 1935, ano em que organizou um curso na Universidade de Friburg no qual trabalhou os temas que estão na base da publicação *Introdução à Metafísica*. Porém, a par de outros contibutos (alguns de orientação muito diversa como os proponentes da *Practical Turn*), a sua chamada de atenção sobre a falta de enraizamento das ciências num fundo ontológico mais originário, também contribuiu para a reconfiguração do que hoje se realiza e pensa no âmbito da ciência e nos meios universitários. De facto, tem sido a reiteração dos perigos desse denraizamento — desejavelmente revigorada de acordo com o espírito de cada época —, assim como dos perigos de uma

¹⁵ Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, tr. fr. Gilbert Kahn, *Einführung in die Metaphysik*, (1952), Paris, Gallimard, 1967, p.64

¹⁶ *Ibidem*, pp. 59-60.

investigação alheia- da de um forte sentido de “comunidade humana”, que têm evitado excessos com características semelhantes àqueles que se verificaram em determinados períodos da história da investigação. De igual modo têm contribuído para fazer face a tendências sistémicas e acríicas (ou então de simulação interessada e instrumental da crítica) que nos devem fazer pensar no que “podemos esperar” de certas “performances” de programação investigativa, tanto no âmbito nacional como internacional.

Neste contexto, a retoma cíclica da investigação artística prende-se com o próprio facto desta pertencer ao território das artes e humanidades, tendo sempre presente que a investigação artística se caracteriza como uma forma de reflexão que exige posicionamentos constantes e ágeis, seja para se ver a si mesma na produção e efectividade que lhe são próprias; seja para se diferenciar de “competências” pertencentes à outra margem da academia, a saber, as áreas científicas, as tecno-científicas, as ciências do direito, as ciências económico-financeiras, entre outras.

À semelhança de outros posicionamentos verificáveis na área das Artes e Humanidades, as “peculiaridades” que anteriormente identificámos na investigação artística projectam a força de interpelação, reflexão e crítica radical à universidade e à investigação — e ao mundo como um todo partilhado —, convidando-nos a suspeitar criativamente do estado quase narcótico em que determinados peritos em regras logométricas definem os caminhos gerais da investigação, obviamente encadeados e submetidos a uma política investigativa tendencialmente hegemónica e virada para “flirtar” com a “cintura industrial”, o “tecido empresarial”, o dinamismo dos “empreendedores”, num jogo académico sedutor que tem como denominador comum o *homo economicus* que habita em todos nós, felizmente mais nuns do que noutros. (A propósito de *homo economicus*, alienações, zombies, e políticas gerais europeias que a nosso ver também contribuem para condicionar as políticas investigativas, leia-se o artigo de Habermas do qual apresentamos um pequeno excerto em nota de rodapé¹⁷).

Por estes motivos — os de carácter endógeno e atinentes à depuração

¹⁷ “La discutible actuación del Gobierno griego no suaviza un ápice el escándalo de que los políticos de Bruselas y Berlín se nieguen a tratar a sus colegas de Atenas como políticos. Aunque tienen la apariencia de políticos, solo se permiten hablar en su condición económica de acreedores. Esa transformación en zombies busca presentar la dilatada situación de insolvencia de un Estado como un suceso apolítico propio del derecho civil, un suceso que podría dar lugar al ejercicio de acciones ante un tribunal. Pues de este modo es tanto más fácil negar una corresponsabilidad política. [...] Pero no se trata de una puntillosidad moral, sino del núcleo político: las élites políticas de Europa no pueden seguir ocultándose de sus electores, escamoteando incluso las alternativas ante las que nos sitúa una unión monetaria políticamente incompleta. Son los ciudadanos, no los banqueros, quienes tienen que decir la última palabra sobre las cuestiones que afectan al destino europeo.” Habermas, “El gobierno de los banqueros. La crisis griega es otra prueba de que son los ciudadanos, y no los acreedores, quienes deben decidir sobre el futuro de la UE”, in *El País*, 28 Junho, 2015. https://elpais.com/internacional/2015/06/26/actualidad/1435340365_023707.html

continuada dos saberes; e os relativos à organização dos mesmos no mundo académico —, faz sempre sentido desenvolver uma certa *anamnese* com as disciplinas envolvidas nas tarefas da investigação, repensando os elos de ligação entre o que hoje se pensa e faz e a fortuna crítica que nos chega dos esforços desenvolvidos desde o século XVII sobre a “ciência do homem”, mas também a autonomização crescente das esferas da arte e da estética ensaiada por múltiplos artistas, poetas, estetas, e filósofos. Ao tratarmos o estado da intersubjectividade, da criatividade, e da sustentabilidade do homem hodierno, estamos a dar continuidade crítica à “investigação” desses autores. Como ecoa das palavras de David Hume, na Introdução ao *Tratado da Natureza Humana*, é infatigavelmente a esta que devemos regressar, pois, a mesma constitui um núcleo de permanente observação das revelações do ente humano, nas suas mais diversas modalidades em conformidade com múltiplos horizontes históricos de manifestação: “É evidente que todas as ciências têm uma relação maior ou menor com a natureza humana; e, por muito que qualquer delas pareça afastar-se da mesma natureza, de uma maneira ou outra torna a ela. Mesmo a *Matemática*, a *Filosofia Natural* e a *Religião Natural* estão em certa medida dependentes da ciência do HOMEM, visto que são abrangidas pelo conhecimento dos homens e julgadas pelos seus poderes e faculdades.”¹⁸

A esta preocupação atinente à “ciência do homem”, ou seja, à investigação da sua natureza e das suas actividades, David Hume acrescenta ainda a “autoridade” da “experiência” nos mais diversos campos da reflexão e da acção humana: “Mas se se deve considerar como uma deficiência da ciência do homem esta impossibilidade de explicar os princípios últimos, ousarei afirmar que esta deficiência é comum a todas as outras ciências e a todas as artes a que possamos dedicar-nos, quer sejam cultivadas nas escolas dos filósofos ou praticadas nas oficinas dos mais humildes artífices. Nenhum deles pode ir além da experiência ou estabelecer quaisquer princípios que não se fundamentem nessa autoridade.”

Decorridos que são quase três séculos, à extensão potencial dessas ciências e dessas artes, agora num ambiente de investigação que muito beneficia do fenómeno *The Practical Turn*, podemos acrescentar às mesmas a especificidade da investigação artística baseada na prática da artes. Pelo facto de se tratar de uma investigação derivada da “Ciência do HOMEM” com marcadas peculiaridades, a investigação artística faz sempre corpo com o carácter múltiplo e criativo do devir humano, está sempre relacionada com a diversidade simbólica dos seus actos, sejam os radicais e incandescentes, sejam os mais mediados. Tratando-se de investigação universitária, terá sempre de existir um ou mais “cantos” para a tematização do *Homem* nos territórios das Artes e das Humanidades, mesmo que seja apenas para fazê-lo regressar ciclicamente como *sujeito criador e artista*:

¹⁸ David Hume, *Tratado da Natureza Humana*, tr. port. Serafim da Silva Fontes, *A Treatise of Human Nature*, Lisboa, FCG, s.d., pp. 20-21 *Ibidem*, p. 24.

“Apenas por meio do esquecer desse mundo primitivo de metáforas, apenas por meio do endurecimento e da solidificação de um fluido originariamente incandescente, de uma torrente de imagens emergentes do poder originário da imaginação humana, apenas por meio da crença inabalável de que este sol, esta janela, esta mesa sejam uma verdade em si, numa palavra, apenas porque o homem se esquece de si enquanto sujeito, e enquanto *sujeito criador e artista*. Se ele pudesse sair por um instante apenas dos muros da prisão dessa crença desa- pareceria imediatamente a sua autoconfiança.”¹⁹

A investigação artística desenvolve-se justamente a partir desse espaço de ruína da crença excessiva na “consciência malabarista” que produz incessantemente ciência apolínea e desenraizada, fora de uma ideia artística criadora sobre a natureza. No fundo, a investigação artística, à boa e inimitável maneira dos gregos, efectiva-se e vem ao plano da visibilidade como uma produção que irrompe no cerne de outra produção: o próprio interior da natureza na sua dupla possibilidade de manifestação extremamente recôndita e maximamente envolvente.

II. O que nos “espreita” através da sustentabilidade

“It is really the *Canon*, then, and its illustration in the *Doryphoros*, that make us think of Polykleitos as a distinctive, unusual, and important artist [...] because of it we will feel justified in calling him the ‘Father of Art Theory’ in the European artistic tradition. Given the influence and the apparent uniqueness of this aspect of his career — that is, his emergence as a kind of philosopher as well as practitioner of art — it is natural for us to want to understand how it came about. Was he the inventor of the technical-theoretical-philosophical treatise of art, or was he writing within an already established tradition?”²⁰

O *Cânone* de Policleto surge aqui por motivos claramente simbólicos, pois, tal como é referido, o tratado terá sido da primeira forma de “Teoria da Arte” desenvolvidas no Ocidente. Mencionamos também esta obra pela alusão que a mesma faz à natureza, neste caso específico à natureza que há em nós, ou que se prolonga em nós, com as suas leis de simetria e reciprocidade que são captadas, representadas e mimetizadas pelas artes, nomeadamente a escultura. A designação de *Cânone* também foi atribuída à estátua *Doríforo* deste escultor, na qual é explorada a tensão corporal designada de *contrapposto*, sendo que tanto o Tratado como o *Doríforo* original já não têm existência material (ainda que das centenas de cópias realizadas ainda restem algumas réplicas romanas).



¹⁹ Nietzsche, *Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral*, Lisboa, Relógio d’Água, 1997, pp.224-225.

²⁰ J.J. Pollitt, “The Canon of Polykleitos and Other Canons”, in Warren Moon, (ed.), *Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1995, p. 19.

Agora repare-se como a partir do *Cânone* de Policleto as noções de natureza, imitação, e criação plástica são referidas por Galeno de Pérgamo a propósito da “investigação” realizada por aquele escultor: “Or is it correct to admire Polykleitos for the symmetry of the parts in his statue known as *The Canon*, and yet necessary to deprive Nature not only of praise but of all skill — Nature, who exhibits the symmetry of the parts both externally, as sculptors do, but also deep below the surface? Or was it not Polykleitos himself who was her imitator, at least in that which he was able to imitate?”²¹

Como é consabido, Galeno de Pérgamo, físico, filósofo, e médico do séc. II d. C., foi um grande precursor do estudo da anatomia humana (nomeadamente da comunicação entre as cavidades cerebrais, a “harmonia recíproca” e a “simetria recíproca” entre os quatro ventrículos do cérebro, as suas irrigações, assim como de algumas funções do órgão), cujas dissecações para fins de anatomia comparada e investigação do nosso corpo constituíram doutrina quase incontestável até ao séc. XVI. Para melhor compreensão da sua actividade enquanto anatomista, ouvimo-lo nesta citação relacionar as simetrias da natureza com os cânones da arte e a necessidade da *mimesis* poética.

Desenvolvidas segundo paradigmas próprios, *phusis* (Φύσις), *kairos* (καιρός), *poiesis* (ποίησις) constituem o horizonte distante do qual provém a sustentabilidade, a serendipidade e a investigação artística, em foco nesta edição, fazendo com que estas noções tenham uma confluência muito antiga. Embora tratadas neste texto sob ângulos muito específicos, e muito modestos também, é evidente a influência de diversas formas conhecidas de reflexão cosmológica, estética, e plástica do mundo grego: o poema de Parménides *Sobre a Natureza* (ainda que *phusis* não seja simplesmente natureza) e o poema de Empédocles com o mesmo título; ou o *Timeu* de Platão com motivações filosóficas pré-socráticas (sendo que nesta narrativa cosmológica um *demiurgo* - artista imita e traz à luz um modelo pre-existente de criação do mundo e da natureza²²); ou então, as noções de beleza e de poética também desenvolvidas por Platão em obras como *O Banquete*, *A República*, ou *Fedro*; a *Poética* de Aristóteles; o *Cânone* de Policleto, tido como o primeiro tratado escrito especificamente para conceber

²¹ Galeno citado no texto de Julius Rocca, “Galen and the Artful Symmetry of the Brain”, in Clifford Rose (Ed.), *Neurology of the Arts. Painting. Music. Literature*, London, Imperial College Press, 2004, p. 81.

²² “Plato’s *Timaeus* is situated within this pre-Socratic tradition, as appears clearly at the beginning of the *Critias*, the dialogue which is supposed to be the continuation of the *Timaeus*. Here Plato invokes the God who is the world, as he summarizes the preceding dialogue: ‘This God [that is, the world] who once was truly born, and who has just been born one more in our discourse.’ For Plato, the discourse of the *Timaeus* is thus a new birth of the Cosmos: it is the Universe as a Poem, since, by its structure, it imitates the genesis and structure of the Cosmos. The philosopher’s role is to mimic in the poesis of discourse, insofar as is possible, the poesis of the Universe. Such an act is a poetic offering, or the Poet’s celebration of the Universe”, Pierre Hadot, *The Veil of Nature. An Essay on the History of the Idea of Nature*, tr. ingl. Michael Chase, Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 2006, p. 208.

e dar corpo a objectos escultóricos; ou o problema do “momento oportuno” apresentado por Pseudo-Longino a propósito dos “ecos do sublime”. Estamos a referir momentos e obras que tratam, e por vezes interligam, *phusis*, *kairos*, *poiesis*, segundo modelos de reflexão aos quais só temos acesso indirecto, mas, ainda assim, sugestivo da continuidade de temas fundamentais como a natureza, da temporalidade e da arte.

“Initially, as we already glimpsed with regard to Heraclitus, *phusis* designated either the action expressed by the verb *phuesthai* — to be born, to increase, to grow — or its result. [...] The fundamental image expressed in this word is thus that of a springing-forth of things, an appearance or manifestation of things that result from this spontaneity. Gradually, however, a power was imagined that produces this manifestation.”²³

Comprometida em diversos graus com a forma de mediação mais adoptada pelo homem desde que há registo das suas realizações técnicas e poéticas — a *mimesis* (*μίμησις*) — a produção artística sempre se desenvolveu de forma recíproca em relação à produção da natureza, sendo por isso uma produção que se gera e distende no *pneuma* de outra produção. Fê-lo à escala da nossa paisagem, do nosso planeta, ou à escala sobre-humana dos firmamentos infindáveis, consoante o espírito das épocas atravessadas.

É, assim, uma inevitabilidade produzir-se arte no interior da natureza e sob a acção directa ou indirecta das suas leis, pois, ao falarmos de natureza, toda a infinidade, toda a abissalidade geológica, qualquer exterioridade ou distância a *ela* pertencem. Sem querermos fazer coincidir a nossa visão da natureza com a perspectiva que Paul D’Holbach manifesta no seu *Système de la Nature*: somos de facto um pequeno “império” dentro do “império” absoluto que é a natureza que para este filósofo tudo nutre e encadeia, incluindo a filosofia, a moralidade, a ciência, ou a arte.

“L’homme est l’ouvrage de la nature, il existe dans la nature, il est soumis à ses lois, il ne peut s’en affranchir, il ne peut même par la pensée en sortir [...]. Pour un être formé par la nature et circonscrit par elle, il n’existe rien au-delà du grand tout don’t il fait partie, et don’t il éprouve les influences [...]. Tout ce que l’esprit humain a successivement invité pour changer ou perfectionner sa façon d’être et pour la rendre plus heureuse, ne fut jamais qu’une conséquence nécessaire de l’essence de l’homme et de celle des êtres qui agissent sur lui. Toutes nos institutions, nos réflexions, nos connaissances n’ont pour objet que de nous procurer un bonheur vers lequel notre propre nature nous force de tendre sans cesse. Tous ce que nous faisons ou pensons, tout ce que nous sommes et que nous serons n’est jamais qu’une suite de ce que la nature universelle nous a fait. Toutes nos idées, nos volontés, nos actions sont des effets nécessaires de l’essence

et des qualités que cette nature a mises en nous, et des circonstances dans lesquels elle nous oblige de passer et d'être modifiés. En un mot l'art n'est que la nature agissante à l'aide des instruments qu'elle a faits."²⁴

Embora parta de algumas premissas que não subscrevemos (materialismo do séc. XVIII, ateísmo, outras), esta dependência em relação à natureza que há em nós e que implica a própria simbolização artística ou outras (“C’est donc à la physique et à l’expérience que l’homme doit recourir dans toutes ses recherches : ce sont elles qu’il doit consulter dans sa religion, dans sa morale, dans sa législation, dans son gouvernement politique, dans les sciences et dans les arts, dans ses plaisirs, dans ses peines.”), tem algum impacto na forma como interligamos investigação artística, sustentabilidade, e serendipidade, exceptuando a radicalidade de D’Holbach no que concerne à extrema dependência da ciência física, assim como a descrença do autor no espírito humano como força igualmente transformadora, isto é, tão influente na reconfiguração da vida da imagem da natureza como o carácter metamórfico da mesma. Espírito humano que é doador de perspectivas que condicionam igualmente as coisas que a física nos entrega como dados a investigar.

Deste modo, é no seio das condições de possibilidade que a própria natureza nos dá — mesmo que queiramos considerar apenas aquela natureza que há em nós, isto é, a natureza que anima interiormente o espírito criador —, que a arte desenvolve os seus lances expressivos e interpretativos, seja o labor artístico favorável ou desfavorável àquela. Repare-se que até no caso do Futurismo, com discursos tão eufóricos sobre a máquina e a ultrapassagem da vida natural, aparentemente desfavoráveis à natureza, se verifica um tremendo e fogoso dinamismo universal, ou seja, as forças telúricas e extra-telúricas de mundos possíveis em simultâneo. Veja-se Severini, Balla, ou Boccioni. Não se sai nunca da natureza, tal como não se sai nunca da cultura e dos padrões de interpretação disponíveis para a considerar, “respeitar” ou simplesmente contemplar como exorta Pico de la Mirandola:

“Il prit donc l’homme, cette œuvre à l’image indistincte, et l’ayant placé au milieu du monde, il lui parla ainsi: ‘Je ne t’ai donné ni place déterminée, ni visage propre, ni don particulier, ô Adam, afin que ta place, ton visage et tes dons, tu les veuilles, les conquières et les possèdes par toi-même. La nature enferme d’autres espèces en des lois par moi établies. Mais toi, que ne limite aucune borne, par ton propre arbitre, entre les mains duquel je t’ai placé, tu te définis toi-même, Je t’ai mis au milieu du monde, afin que tu puisses mieux contempler autour de toi ce que le monde contient. Je ne t’ai fait ni céleste ni terrestre, ni mortel ni immortel, afin que, souverain de toi-même, tu achèves ta propre forme librement, à la façon d’un peintre ou d’un sculpteur.”²⁵

²⁴ D’Holbach, *Système de la nature*, parte I, Fayard, 1990, pp. 37-41. 27 *Ibidem*.

²⁵ Pico de la Mirandola, *Fragmento da obra Da Dignidade Humana*, citado por Frank Burbage, *La Nature*, Paris, Flammarion, 1998, p. 131. 201

Para além da orientação da nossa acção na natureza tendo em vista uma teleologia da criação, exige-se ainda a responsabilidade ética e a disponibilidade estética (ou ético-religiosa e estética no caso de Pico de la Mirandola) para contemplar e valorizar aquilo que nos rodeia, mesmo que essa tarefa se revele de elevada complexidade devido ao encaidamento de natureza e cultura como é o caso actual da sustentabilidade, pois, não se sai nunca da natureza também pelo facto da penetração da natureza na cultura — e vice-versa — apresentar-se de múltiplas formas, sendo por vezes muito difícil discernir onde uma acaba e começa a outra.

Vejamos outro aspecto importante da confluência da investigação em artes, da sustentabilidade e da serendipidade. Dá prazer afirmar que ao trabalharmos em certos temas a inquirir e maneiras de o concretizar, essa tarefa investigativa também já se verificou em épocas precedentes. Mesmo sabendo que isso não corresponde totalmente à verdade, que há algo de forçado nessa afirmação (no título deste texto, por exemplo), ainda assim, não cessa o prazer da declaração de pertença a uma cadeia que nos interliga a investigações clássicas já desenvolvidas. Ansiar por estar ligado a essa “estratigrafia” da construção poética e do pensar é uma forma de nos confortarmos (e iludirmos também) no prazer da universalidade que presumimos nos nossos propósitos, uma euforia em estado não domesticado que se quer ver alargada e projectada na partilha dos nossos juízos sobre certos objectos, espaços, situações, ou ideias. Também é consabido que este prazer de estarmos em sintonia com alguns ecos do passado, se encontra com mais naturalidade em actividades como as artes, a antropologia, a arqueologia, a paleo-ontologia, ou a filosofia, nomeadamente as áreas da filosofia e das artes que são refractárias aos excessos da mitologia do progresso.

O nosso posicionamento relativamente à investigação em artes ancora-se nesta forma interligada de pensar, nesta confluência não apenas de investigação em artes, sustentabilidade e serendipidade, mas também confluência intencionalmente activada de tempos remotos e actuais, face a temas que se transformam mas todavia continuam a patentear “afinidades electivas”, para usar mais uma expressão empregue por Charles Darwin. Daí não hesitarmos em afirmar que esta forma peculiar de entendimento da realidade e esta tipologia específica de conhecimento — a investigação artística — já se praticava no mundo antigo sob outros paradigmas e outros auspícios.

No fundo, para se realizar investigação artística terá de existir também alguma investigação sobre a arte articulada com uma ideia de natureza. No caso da actualidade, considere-se toda a diversidade de discursos sobre a natureza e ramificações da sustentabilidade, que também incluem considerações económicas e sociais, nuns casos de maneira totalmente instrumentalizadora e ecomascarada, noutros casos de forma mais feliz, com ligações remotas ao conceito de “economia da natureza” de Lineu²⁶, de Darwin²⁷, ou de Ernst Haeckel: “The English word *ecology* is taken from the Greek *oikos*, meaning ‘house,’ and thus refers to our immediate surroundings, or environment. In 1870, the german zoologist Ernst Haeckel gave the word a broader meaning: ‘By ecology, we mean the body of knowledge concerning the

economy of nature — the investigation of the total relations of the animal both to its organic and to its inorganic environment; including above all, its friendly and inimical relation with those animals and plants with which it comes directly or indirectly into contact — in a word, ecology is the study of all the complex interrelationships referred to by Darwin as the conditions of the struggle for existence.’ Thus, ecology is the science by which we study how organisms interact in and with the natural world.”

Voltando ao presente da ecologia e do ecocentrismo, de facto, a apropriação por determinados agentes económicos e políticos de expressões que pertencem à família da eco-lo-gia, simplesmente por lá se encontrar o prefixo *oikos*, facilita uma sagaz instrumentalização de valores supostamente pertencentes a uma ética da natureza, mas tão simplesmente instrumentalizadores dos mesmos, com uma retórica de pertença a uma preocupação essencial com a preservação da natureza no presente e no futuro. É claro que o fundo de legitimação do qual brotam os discursos da natureza associada à economia oferece essa possibilidade e há muita conformidade na relação dos termos quando estes não são distorcidos segundo lógicas de utilização não declaradas. É isso que por exemplo se verifica no arco estabelecido por Igor Caldeira:

“Economia e ecologia remetem-nos ambos para a ‘casa’ (*‘oikos’*); e essa casa tem de ser interpretada como a casa que todos partilhamos. Essa casa — o planeta, não é dotada de recursos infinitos. Retomando o título de um livro

²⁶ “Swedish Botanist Carolus Linnaeus (1707-1778) is best known for having pioneered a comprehensive system of biological classification by genus and species. From a philosophical point of view, however, his most significant contribution was perhaps not his scheme of classification but rather the way in which he gave a scientific grounding to the notion of the world as a single, interconnected whole. This notion was put forward in his 1749 essay *The Economy of Nature* [...]”Owen Goldin; Patricia Kilroe, (eds), *Human Life and the Natural World: Readings in the History of Western Philosophy*, Ontario, Broadview Press, 1997, p.145.

²⁷ “Though nature grants vast periods of time for the work of natural selection, she does not grant an indefinite period; for as all organic beings are striving, it may be said, to seize on each place in the economy of nature, if any one species does not become modified and improved in a corresponding degree with its competitors, it will soon be exterminated.” Charles Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*, (1859), Angra do Heroísmo, Erres e Esses, s.d., p. 85. Cf. ainda: “The concept of the ‘economy of nature’ was used for the first time in the 17th century, then denoting basically how God governed his Creation—Nature. The notion that there existed an organized principle in nature, a perfect administration that meant that nothing was wanting and nothing was superfluous became a popular way of thinking during the 18th century. In treatises like *Curiositas Naturalis* 1748, *Oeconomia Naturae* 1749 (Husbandry of Nature), and *Politia Naturae* 1760 (Polity of Nature) Linnaeus developed ideas in this field that point forward to an ecological view. He wrote about the cycle of nature and the importance of mulching in nature, about how organisms had their place in nature, and that everything worked together like a perfect machine.” Robert Ricklefs, *The Economy of Nature*, Nova Iorque, W. H. Freeman, 2008, p. 2.

de Peter Singer, não há já velhos nem novos mundos; temos apenas *Um só Mundo*. Neste mundo único em que vivemos a compreensão dos efeitos dos nossos actos sobre pessoas que não conhecemos, zonas que nunca visitámos e bem assim, pessoas que nunca viremos a conhecer (ou seja que ainda nem nasceram) começa a emergir. Um mundo único é um mundo finito. E um mundo finito é um mundo cujos recursos têm de ser geridos com comedimento — com economia, portanto.”²⁸

Com usos alternadamente impuros e puros, distorcidos e adequados, as construções linguísticas que transportam o prefixo “eco” — *oikos* é *oikos* e também pertence à indispensável realidade económico-finaceira —, muitas vezes as expressões mobilizadas são simples apropriações retóricas de um *eros* para com a natureza ao estilo de “amigos inseparáveis da terra”, e arranjos categoriais como *ecossistema financeiro* irrompem no nosso quotidiano pela boca de políticos, economistas, e empresários, acomodando-se à comunicação a partir de um fundo comum de legitimação reivindicável por qualquer um de nós, contudo, muito distantes da autenticidade das preocupações apresentadas por homens como Aldo Leopold.²⁹

Na verdade, antes de caracterizarmos a sustentabilidade segundo determinados valores, critérios e campos de aplicação, ela é uma tradução prática de preocupações fundamentais da ciência que é a ecologia, mas a sustentabilidade é antes de tudo uma ideia actual e alargada de natureza:

“Conceito que acompanha sempre a responsabilidade social, o desenvolvimento sustentável consiste na preocupação de ter em conta o impacto ambiental do desenvolvimento económico. Deste modo, a par das preocupações *sociais* surgem as *ambientais*, visando-se garantir que ao longo do tempo as actividades sejam sustentáveis. Nos alvores do conceito estará a *Cimeira de Estocolmo* de 1972, na qual se pretendia conter a poluição equilibrando os anseios de maior desenvolvimento económico com a protecção do meio ambiente. Quinze anos depois o *Relatório Brundtland* dá lugar ao

²⁸ Igor Caldeira, “Uma Ética para as Empresas”, in *Ética. Teoria e Prática*, Cristina Beckert, Manuel João Pires, Sara Fernandes, Teresa Antunes, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012, p. 614.

²⁹ “Como é evidente, não é preciso dizer que a viabilidade económica limita a margem daquilo que pode ou não ser feito a favor da terra. Sempre foi assim e há-de ser assim. A falácia que os deterministas económicos nos amarram em volta do pescoço colectivo, e que necessitamos agora de eliminar, é a crença de que a economia determina todo o uso da terra. Isso simplesmente não é verdade. Uma grande quantidade de acções e atitudes, incluindo talvez a maior parte de todas as relações com a terra, é determinada pelos gostos e predilecções dos utilizadores da terra mais do que pela sua bolsa. A maior parte de todas as relações com a terra depende de investimento a tempo, previsão, capacidade e fé mais do que de investimentos em dinheiro.” Aldo Leopold, *Pensar como uma montanha*, Aldo Leopold, *Pensar como uma Montanha*, tr. port., Edições Sempre-em-Pé, s.l., 2008, p.206.

conceito de desenvolvimento sustentável em sentido próprio, ou seja, não se visa articular dois objectivos distintos (crescimento e protecção ambiental) mas integrá-los numa perspectiva de crescimento contínuo (sustentado). Na *Cimeira do Rio* de 1992 estabelece-se a *Agenda 21*, que firma o conceito de desenvolvimento sustentável, integrando os elementos do crescimento económico, equidade social e protecção ambiental.”³⁰

Como tal, a poética e a imersão na especulação em torno da força incessante e onnipotente da natureza vem vagamente indicada nos discursos sobre as respectivas extensões práticas, estando subjacente a estas a tal dimensão *elementar* (trazida à luz por Empédocles no poema *Da Natureza*) e *ontológica* (elaborada por Parménides num poema também escrito em hexâmetros e denominado *Da Natureza*), e sendo em grande parte nestes fundamentos que toda a sustentabilidade se nutre de maior ou menor pertinência quando ensaia as suas justificações práticas e quotidianas. De facto, só esse fundo pode contribuir para a compreensão de múltiplos e sofisticados campos do fenómeno alargado da sustentabilidade, que nos faz relacionar todas as actividades humanas com uma ideia de “respeito real pela natureza” ou então, de um “amor pela natureza” que se pautar pela consideração do valor intrínseco da cadeia ontológica do ser nas suas manifestações físicas e orgânicas. “This is the attitude I call ‘respect for nature’. It parallels the attitude of respect for persons in human ethics. When we adopt the attitude of respect for persons as the proper (fitting, appropriate) attitude to take toward all persons as persons, we consider the fulfillment of the basic interests of each individual to have intrinsic value. We thereby make a moral commitment to live a certain kind of life in relation to other persons. We place ourselves under the direction of a system of standards and rules that we consider validly binding on all moral agents as such.”³¹

Podemos investigar em arte com a atenção igualmente dirigida para a sustentabilidade, pois, para que possa surgir uma crítica artisticamente desenvolvida sobre o “habitar deste mundo”, reinstala-se em nós uma ideia de natureza tocada pelas preocupações de fundo que sustentam o discurso actual sobre a ecologia que se situa num período designado de antropoceno, ou seja, um fase da ocupação do mundo na qual se vive mal com a consciência de termos de iniciar com grandes sacrifícios a recuperação da natureza, recuperação cujos resultados só lá muito à frente serão palpáveis, coisa de séculos ou mais. Um mal de múltiplas consequências que já disseminámos a uma escala planetária e que servirá de palco a quem doravante aparecer “por aqui” transportando já a marca indesejada (para alguns catastrófica) do antropoceno.

“A primeira ética tratou da relação entre indivíduos; o decálogo de Moisés é um exemplo dela. Aditamentos posteriores trataram da relação entre o

³⁰ *Ética*, op. cit., p.616

³¹ Paul Taylor, “The Ethics of Respect for Nature”, in *Ethics. The Big Questions*, ed. James P. Sterba, Oxford, Wiley-Blackwell, 2009, p. 519

indivíduo e a sociedade. A Regra de Ouro tenta integrar o indivíduo na sociedade; a democracia, integrar a organização social ao indivíduo. Não há por enquanto nenhuma ética que trate da relação do homem com a terra, e com os animais e plantas que nela crescem. A terra, como as jovens escravas de Ulisses, é ainda considerada propriedade. A relação com a terra é ainda estritamente económica implicando privilégios mas não obrigações. A extensão da ética a esse terceiro elemento do ambiente humano é, se interpreto correctamente os factos, uma possibilidade de evolução e uma necessidade ecológica. [...] Uma coisa é certa quando tende para preservar a integridade, a estabilidade e a beleza da comunidade biótica. É errada quando tende no sentido oposto.”

Vejamos agora como um acaso relacionado com a morte a tiro de uma loba transformou para sempre a sensibilidade de um dos principais fundadores da ecologia contemporânea, Aldo Leopold (1883-1948), o próprio atirador que no momento em que olha nos olhos da loba que acabou de matar, reconhece que se esqueceu tragicamente de “pensar como uma montanha” (*Thinking like a Mountain*), tendo decidido lançar o problema de uma ética pós-humana a partir desse momento de revelação da natureza (“Ethics of land”, in *Sand County Almanach*), isto é, uma ética extensível a toda a comunidade de seres que compoem a nossa cadeia biótica e ecológica, procurando o que nesta é na actualidade designado de **valor intrínseco** de outros entes, orgânicos ou não orgânicos.

“We reached the old wolf in time to watch a fierce green fire dying in her eyes. I realized then, and have known ever since, that there was something new to me in those eyes - something known only to her and to the mountain. I was young then, and full of trigger-itch; I thought that because fewer wolves meant more deer, that no wolves would mean hunters’ paradise. But after seeing the green fire die, I sensed that neither the wolf nor the mountain agreed with such a view.”³²

Aldo Leopold, o atirador que nesta atmosfera intimista e confidencial narra esta passagem, momento que significa uma transformação radical da sua atitude

³² Aldo Leopold, *A Sand County Almanach and Sketches Here and There*, (1949), New York, Oxford University Press, 1987, p. 130. De acordo com a tradução portuguesa: “Chegámos junto da velha loba a tempo de observar um altivo fogo verde a morrer nos olhos dela. Compreendi nesse momento, e nunca mais deixei de o saber, que havia algo de novo para mim naqueles olhos — algo que apenas ela e a montanha conheciam. Nesse tempo eu era jovem e cheio de prontidão no gatilho; pensava, porque menos lobos significavam mais veados, que o desaparecimento total dos lobos seria o paraíso dos caçadores. Mas depois de ter visto aquele fogo verde a extinguir-se, senti que nem o lobo nem a montanha concordavam com essa maneira de ver”, *Pensar como uma Montanha*, op. cit., p. 130.

perante a natureza, pertence a um conjunto restrito de pioneiros da ecologia, alguns destes também com práticas singulares de desafio dos limites pessoais e das forças naturais: “If the environmental movement has sacred texts — literary cornerstones — then they are Thoreau’s *Walden*, George Perkins Marsh’s *Man and Nature*, Carson’s *Silent Spring*, and Leopold’s *A Sand County Almanach*. The almanach is an epochal, seminal, ageless work. It is bible still for land managers; Koran for those of us who work the soil where literature overlaps ecology; urtext for the ecological restoration movement.”³³

Aldo Leopold tem um percurso ímpar no que concerne à interação profunda com a natureza, alargando-a a uma preocupação fundamental de respeito para com a cadeia biótica e a *auto-realização* de todas as espécies, trazendo de forma empírica a questão da ecologia para um plano que algumas décadas decorridas virá a integrar uma nova ontologia, por intermédio de autores como Arne Naess, George Sessions, ou J. Baird Callicott. No caso deste último autor, a defesa e a ampliação das teses principais de Aldo Leopold é assumida como uma tarefa filosófica que deriva de uma espécie de dívida de gratidão ecológica, cruzando as preocupações de Leopold com a Mecânica Quântica e outras motivações científicas. Para além da oportunidade de pôr em prática algumas das suas ideias relativas à *Ética da Terra*, Aldo Leopold teve também a possibilidade de explorar e discutir academicamente temas centrais da preservação da natureza (“The beginnings of ecological restoration — the first systematic attempt to reassemble disturbed ecosystems — came in 1934, when the University of Wisconsin at Madison, under Leopold’s leadership, set out to build a collection of native ecological communities on abandoned farmland [...]”³⁴), pondo a descoberto uma nova modalidade de ética que subjaz ao actual “desenvolvimento sustentável”, quando levado a sério:

“Retomando a inspiração de outras duas grandes figuras do pensamento americano do século XIX, Emerson e Thoreau, Leopold oferece aos seus leitores uma visão subtil e delicada da frágil teia dos equilíbrios naturais, criticando, de uma forma pedagógica e sem arrogância moral ou científica, o modo desastrado e destruidor de que se revestem a maioria das intervenções humanas sobre os ecossistemas, em nome de um duvidoso conceito de «progresso». [...] Na *Ética da Terra* de Leopold está incluído praticamente tudo aquilo que nós hoje ainda estamos a aprender quando queremos transformar o conceito de desenvolvimento sustentável em algo mais do que num emblema retórico: o respeito pelos valores intrínsecos dos ecossistemas; a capacidade de apreciação pelo sagrado e sublime que se manifesta na natureza; a urgência de uma economia ecológica, que não externalize os custos ambientais e seja capaz de dar um valor ao «capital natural», promovendo sensatas políticas de conservação das espécies e das paisagens.”³⁵

³³ Introdução de Kenneth Brower a outra edição da obra de Aldo Leopold, *Sand County Almanach with Essays about Conservantism*, New York, Oxford University Press, 2001, p.9.

³⁴ Kenneth Brower, *Ibidem*, p. 9

³⁵ Viriato Soromelho Marques, prefácio da obra de Leopold, *Pensar como uma Montanha*, op. cit., pp. 9,10.

Como Viriato Soromelho Marques refere, tratar da economia da natureza — aqui mencionada como economia ecológica —, é dar continuidade a temas fundamentais de uma sustentabilidade avessa à retórica, tal como Aldo Leopold a concebeu e defendeu, definindo finalidades na natureza que não se regulam pela conformidade a fins do homem, mas, pelo contrário, exortando este a cultivar uma visão holística e integrada da comunidade de vivos e não vivos da natureza.

Para tal contamos com a radicalidade das aventuras do autor no mundo natural, incursões pessoais passíveis de transformação em experiências extensíveis ao Outro generalizado, mas contamos também com a capacidade literária de Leopold em nos pôr à escuta das vozes, ressonâncias, e gemidos das montanhas e dos seres vivos que conosco as co-habitam e às mesmas se co-adaptam, autocaptando-se numa outra forma de *poiesis*, a saber, a *poiesis* enquanto produção da natureza que vem à luz do dia e se dilata nas suas ligações com a cadeia ontológica. “Plato tells us what this bringing is in a sentence from the *Symposium* (205b): [...] ‘Every occasion for whatever passes over and goes forward into presencing from that which is not presencing is *poiesis*, is bringing-forth [*Her-vor-bringen*].’ It is of utmost importance that we think bringing-forth in its full scope and at the same time in the sense in which the Greeks thought it. Not only handcraft manufacture, not only artistic and poetical bringing into appearance and concrete imagery, is a bringing-forth, *poiesis*. *Physis* also, the arising of something from out of itself, is a bringing-forth, *poiesis*. *Physis* is indeed *poiesis* in the highest sense.”³⁶

Desta maneira a arte e a *mimesis* — ou a *ecomimesis* como a designa Timothy Morton — são deixadas numa condição privilegiada de escuta e simbolização daquilo que nos rodeia como é o caso da montanha que podemos imitar na sua forma extra-humana de evidenciar inteligibilidade, ou aquilo que em nós se caracteriza poeticamente como acto de *Pensar como uma montanha*.

III. Experiência prévia e serendipidade

I once read a silly fairy tale, called The Three Princes of Serendip: as their Highness travelled, they were always making discoveries, by accident and sagacity, of things which they were not in quest of: for instance, one of them discovered that a mule blind of the right eye had travelled the same road lately, because the grass was eaten only on the left side, where it was worse than on the right.

Horace Walpole

“[...] le hazard n’est rien. Nous avons inventé ce mot pour exprimer l’effet connu de toute cause inconnue.”

Voltaire, *Le philosophe Ignorant*

³⁶ Heidegger, “The Question Concerning Technology”, in *Readings in the Philosophy of Technology*, David M. Kaplan (ed.), Plymouth, Rowman & Littlefield Publishers, 2009, p. 12.

A obra de arte, ou a obra poética, traz sempre consigo, por assim dizer, o escândalo do seu aleatório, a percepção do seu capricho ontológico.

George Steiner, *Gramáticas da Criação*

Sob a luz do fragmento de Heraclito, “a natureza gosta de se esconder”, poderíamos acrescentar às suas modalidades de encriptação face à indagação humana, que a natureza sempre gostou de acenar à arte e à filosofia com os seus acasos. Fazendo-o, provocou-as para uma incessante reorientação daquilo que se pensa sobre a regularidade das suas manifestações, produções, ciclos, objectos para o nosso entendimento, ou *hyperobjects* para a nossa estupefacção como refere Timothy Morton.

A *serendipidade*; os tempos súbitos de manifestação de certos fenómenos; o *kairos* como temporalidade imprevista mas adequada e imprescindível àquilo que ocorre; os *acasos* que se atravessam nas experiências artísticas ou científicas; a boa ou a má fortuna de trajectos humanos individuais ou comunitários, são, como é evidente, noções que gravitam em torno do aforismo de Heraclito, igualmente refractárias às cadeias causais em que habitualmente funcionamos. Dizemos refractárias por considerarmos, ao contrário de Voltaire, que entre a dimensão do acaso (*le hazard*) e as causas desconhecidas existem muitos matices que podem fazer com que um determinado conjunto de causas se conecte de forma a não conseguirmos determinar a lógica da sua composição, mesmo que se determinem as causas particulares em jogo, ou então, uma determinada causa de carácter impermanente que foi actuante para depois cessar de o ser, deixando em aberto a possibilidade a que se aspira do seu conhecimento.

No que concerne às práticas artísticas ou literárias, por exemplo, o acaso e a indeterminação causal são alguns dos traços típicos das respectivas produções, pois, a título de exemplo, basta invocar o poder ficcional e a segregação artística do tempo numa narrativa literária, numa composição musical ou numa pintura para aí podermos ver “à solta” diversas manifestações do irrepetível, do acaso, do indeterminável, e até de ocorrências que se apresentam como derivadas de causas incausadas.

“Everyone knows how it feels to have good luck and bad luck, and everyone attributes certain unexpected outcomes to chance. Chance is the spice of the plots of innumerable works of literature. At the level of techniques it is necessary to know about chance from a mathematical and statistical point of view, if one is in the business e.g. of gambling or insurance. Finally, scientists in many fields use the concepts of chance and probability, e.g. in physics, physiology, natural history, genetics, and evolutionary biology.”³⁷

Embora exibam diversas propriedades em comum, a *serendipidade*, os *tempos súbitos*, o *kairos*, os *acasos*, a boa ou a má *fortuna*, apresentam especificidades que merecem um quadro de diferenciação que não cabe nos

³⁷ John Dudley, *Aristotle's Concept of Chance: Accidents, Cause, Necessity, and Determinism*, New York, State University of New York Press, 2013, p. I.

nossos objectivos, mas que ainda assim deve ser assinalado como gerador de temas artísticos, literários, filosóficos, e científicos, para os quais existe uma infundável fortuna crítica nos respectivos domínios de investigação. Para dar um exemplo do quadro a que nos estamos a referir, considere-se o que John Dudley afirma sobre o tópico do *acaso*: “The importance of the topic of chance to the philosopher, apart from the intrinsic interest in analyzing this highly complex concept, lies in the fact that chance has been invoked by many distinguished thinkers to explain the order in the universe, the origin of life as well as human freedom and happiness. These topics are, of course, among those of foremost concern to any philosopher. Aristotle deals with chance in the *Physics* as part of his study of causality and was clearly strongly motivated to study the topic by his concern to refuse the attribution of the order in the universe to chance by Democritus. In his ethical works he examines the extent to which chance plays a role in happiness.”

John Dudley revela aqui a extrema utilidade do tal quadro diferenciador que sirva de fundo aos temas do *acaso*, *kairos*, serendipidade, causalidade ambivalente, indeterminação causal, entre outros, ao mesmo tempo que nos dá a indicação de como o *acaso* pode ser aceite numa determinada acção ou procura, por exemplo, em Aristóteles, as acções éticas que conduzem à felicidade na *Ética a Nicómano*, mas por outro lado, a não aceitação do *acaso* para a instalação do mundo numa perspectiva cosmológica. Ainda sobre Aristóteles: “[...] It may be said without over simplification that six main views of chance have been held apart from that of Aristotle, which, as I hope will become clear, goes further than any of them. The first of these views is referred to by Aristotle at the start of *Phys. II, iv*. It is that of those who say that nothing happens by chance, but that there is a definite cause of everything we say happens by chance, i. e. chance is a misleading term conveying no content. This is the view held later by Francis Bacon, for whom chance is his prime example of the idols of the market-place (*idola fori*).”³⁸

Terminamos o nosso artigo com a indicação do valor comum que pode ser atribuído pelas artes e pelas ciências à categoria da serendipidade, apresentando alguns traços da sua história e pertinência para os domínios da investigação em arte, da ciência, da literatura, e até da filosofia.

A **serendipidade** pertence à dimensão temporal do **kairos** (daí termos feito em momentos anteriores uma ligação entre as duas noções, aproximando abusivamente o nosso tempo dos tempo dos gregos), ocorrendo sempre num contexto fecundo de causas conhecidas combinadas com outras que são desconhecidas. Mas o contrário não é necessariamente verdadeiro, ou seja, podemos perfeitamente conceber a plenitude de um momento que caracteriza a confluência irrepitível e inesperada de condições de possibilidade para a ocorrência de algo, por exemplo um momento particularmente decisivo na construção de uma composição musical, sem pensarmos na serendipidade

³⁸ Robert Merton; Elinor Barber, *The Travels and Adventures of Serendipity: A Study in Sociological Semantics*, New Jersey, Princeton University Press, 2004, p.14.

ou no acaso e na sagacidade exigida para reconhecer nessa confluência algo que não era objecto da nossa indagação e agora passou a ser.

O autor que cunhou a categoria no séc. XVIII, Horace Walpole, apoiou-se numa narrativa literária sobre o Ceilão para apresentar a possibilidade de descoberta de algo radicalmente diferente do objecto de inquirição em foco, portanto, algo que estava fora do plano de investigação conduzido até um determinado momento, transfigurando por completo a tarefa investigativa. Embora a categoria da serendipidade (que traz em si a marca etimológica da designação mais antiga do Sri Lanka, *Serendip*) tenha sido cunhada por Walpole, outros autores ter-se-ão apropriado do mesmo fundo narrativo ligado aos três príncipes daquela ilha: “Horace Walpole was not the only writer of the eighteenth century to be particularly taken with the story of the three princes and the camel (or mule). Voltaire seized upon the same theme and incorporated it in one of the episodes of his novel *Zadig* (1784). Indeed, it is a theme that has fascinated people through the ages.”³⁹

Numa carta dirigida por Horace Walpole a Horace Mann, a 28 de janeiro de 1754, no âmbito de um comentário a uma pintura da Duquesa Bianca Capello:

“This discovery, indeed, is almost of that kind which I call *Serendipity*, a very expressive word, which, as I have nothing better to tell you, I shall endeavour to explain to you: you will understand it better by the derivation than by the definition. I once read a silly fairy tale, called *The Three Princes of Serendip*: as their Highness travelled, they were always making discoveries, by accident and sagacity, of things which they were not in quest of: for instance, one of them discovered that a mule blind of the right eye had travelled the same road lately, because the grass was eaten only on the left side, where it was worse than on the right — now do you remember *Serendipity*? One of the most remarkable instances of this *accidental sagacity* (for you must observe that *no* discovery of a thing you *are* looking for comes under this description), was of my Lord Shaftesbury, who, happening to dine at Lord Chancellor Clarendon’s, found out the marriage of the Duke of York and Mrs. Hyde, by the respect with which her mother treated her at table.”⁴⁰

A Serendipidade, ou seja, a descoberta de algo por acidente e sagacidade, impõe-se, pois, como sinónimo de acaso integrado na inquirição da realidade, trazendo consigo uma gestação narrativa de longa duração e complexa rede espacial, de facto, mais longa e mais complexa do aquela que é sugerida por Horace Walpole na sua carta, tendo aquela um suposto início numa narrativa tardo-medieval que entre outros detalhes que foram objecto de transformação ficcional se referia a um “camelo” e não a um “burro”. De acordo com Robert

³⁹ *Ibidem*, p.2.

⁴⁰ Horace Walpole, *Letters of Horace Walpole*, Oxford, Clarendon Press, 1903, p. 204

Merton a primeira alusão à história surge por intermédio de Giovanni Sercambi (1344-1424), discípulo de Boccaccio, com a designação *De Sapientia*. Posteriormente, na Veneza de 1557, outro autor, Christoforo Armeno, escreve *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del Re di Serendippo*, inspirada em *Hast Bihist* de Amir Khosrau, autor persa do final do séc. XIII: “After all, the ‘silly fairy tale’ that led Walpole to his coinage first appeared in sixteenth-century Venice under the title *Peregrinaggio di tre giovani, figliuoli del re di Serendippo*, tradatto dalla lingua persiana in lingua italiana de M. Christoforo Armeno and was not translated into English, via a French intermediary, until 1722; this under the title *Travels and Adventures of Three Princes of Serendip*.”⁴¹

A categoria da Serendipidade que já trazia a marca de grande deambulação, tanto a dos três príncipes (*Peregrinaggio*), como a da penetração da narrativa em Itália, depois França, e daqui para Inglaterra, desenvolve ainda uma terceira peregrinação por diversas modalidades do saber e da experiência, estando neste momento instalada nas ciências e nas artes para continuar a desafiar todo e qualquer método assumido como estável e promissor antecipado de resultados eficazes em relação aos objectos de investigação. No fundo, à semelhança do acaso, para desfazer as certezas da “consciência malabarista” de que falava Nietzsche:

“Pode-se admirar aqui o homem como um imenso génio construtor, o qual consegue, sobre fundações movediças e como sobre água corrente, a edificação de uma catedral de conceitos infinitamente complicada (...). O investigador de tais verdades não procura no fundo senão a metamorfose do mundo no homem, ele luta por um compreender do mundo como coisa antropomórfica e consegue, no melhor dos casos, o sentimento de uma assimilação. (...) O seu procedimento é tomar o homem como medida de todas as coisas: desse modo, no entanto, ele parte do erro de acreditar que tem essas coisas imediatamente perante si, como puros objectos. Esquece pois as metáforas intuitivas originais enquanto metáforas e tona-as pelas próprias coisas.”⁴²

As “metáforas intuitivas originais” cuja incandescência podemos reencontrar com a entrada abundante e imprevista de informação num determinado plano de orientação e ensaio, trazendo inflexões criativas e desvios produtivos às peregrinações artísticas e científicas inicialmente lançadas.

⁴¹ Robert Merton; Elinor Barber, op. cit., p. ix.

⁴² Nietzsche, *Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extra Moral*, op. cit., pp. 223, 224.



“What we decidedly do not need now is further to assimilate Art into Thought, or (worse yet) Art into Culture. [...] Our task is not to find the maximum amount of content in a work of art, much less to squeeze more content out of the work than is already there. Our task is to cut back content so that we can see the thing at all.”¹

“It is important to recognize the interdependence between ideas and evidence. I am not sure I would name something as research in which I could not perceive both of these components”²

Embora excessiva para com a questão da assimilação que fazemos das ideias em circulação nas experiências artísticas e literárias, Susan Sontag exortamos a um exercício necessário de despojamento e de suspeita da nossa “atitude natural” aquando da entrada convencional e erudita nas obras de arte para lhes extrair “conteúdos”, isto é, tomarmos como temas de reflexão as ideias que nós próprios lá queremos ver, que lá enxertamos, independentemente da natureza e efectividade material dessas mesmas obras. A radicalidade da proposta de Sontag “contra a interpretação” (de ressonâncias quase neo-futuristas, pois, parece deflagrar ao lado de manifestações incendiárias de bibliotecas e saberes hermenêuticos já constituídos), deve merecer a nossa consideração na defesa e no tratamento das ideias artísticas. Contudo, mesmo sem Sontag assim o deliberar, temos bem presente que em alguns aspectos decisivos o seu enunciado relativamente à interpretação das obras de arte, Sontag confina com esforços desenvolvidos por autores da tradição hermenêutica e crítica — contra os quais se ergue — salvaguardadas todas as diferenças de filiação e finalidade, ao tomar como desviante das linguagens e da plasticidade das obras de arte a ênfase do seu sentido, em menoscabo da força material e da expressão sensível que as mesmas detêm: “what is needed, first, is more attention to form in art. If excessive stress on *content* provokes the arrogance of interpretation, more extended and more thorough descriptions of *form* would silence. What is needed is a vocabulary — a descriptive, rather than prescriptive, vocabulary — for forms.”³ Mais do que interligar posições particulares sobre a interpretação das obras de arte, os dois autores que vamos mencionar permitem-nos situar Sontag no âmbito geral da experiência da arte, uma tradição reflexiva com antiguidade bastante para acomodar modalidades que possam reclamar-se de uma anti-interpretação.

Na obra *Verdade e Método*, num capítulo designado “A experiência da Arte”, Gadamer alude negativamente aos nivelamentos da cultura estética, afirmando que o excesso de “consciência estética” acaba por se substituir à

¹ Susan Sontag, *Against Interpretation and other essays*, Londres, Penguin, 2009, (1961) pp. 13-14.

² Darren Newbury, “Research Training in the Creative Arts and Design”, in *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Michael Giggs and Henrik Karlsson, (eds), Nova Iorque, Routledge, 2010, ebook, loc. 10646 de 14650.

³ Susan Sontag, *op. cit.*, p.12.

própria obra e ao jogo que esta estabelece (“Or, l’expérience de l’art, qu’il nous faut défendre contre le nivellement de la conscience esthétique, consiste précisément en ce que l’oeuvre d’art n’est pas un objet placé en face du sujet existant pour lui-même. Ce qui fait l’être véritable de l’oeuvre d’art, c’est qu’elle devient l’expérience qui métamorphose celui qui la fait”⁴). Gadamer teme, assim, a perda do enraizamento da obra no mundo que lhe é próprio, constituindo-se a consciência estética como uma abstração que fornece a medida de tudo o que assoma no mundo da arte: “[...] quant à ce dont elle fait abstraction, il se réduit aux aspects extra-esthétiques qui lui restent attachés: but, fonction, signification de contenu. Il se peut que ces aspects aient un poids assez considérable puisqu’ils insèrent l’oeuvre dans son monde et contribuent ainsi nécessairement à déterminer la plénitude de sens, qui était primitivement la sienne.”⁵

Por outro lado, ao falar contra a abstração em que habitualmente consiste a interpretação das ideias que circulam nas obras (“Interpretation, based on the highly dubious theory that a work of art is composed of items of content, violates art. It makes art into an article for use, for arrangement into a mental scheme of categories”⁶), Sontag virá ainda a confinar com algumas preocupações de Adorno, quando este autor nos incita a cumprir a obra “a partir de si”, em vez de nos duplicarmos abusivamente nela com a nossa experiência e conhecimentos prévios: “Sem dúvida, a relação com a obra de arte exige também um acto de identificação: adentrar-se na coisa, coparticipar, como diz Benjamin: «respirar a aura». Mas [...] o espectador não deve projectar na obra de arte o que nele ocorre para nela se ver confirmado, valorizado e satisfeito; pelo contrário, deve alienar-se na obra de arte, tornar-se semelhante a ela, cumpri-la a partir de si.”⁷

Ainda que a partir de horizontes de reflexão distintos e objectivos não coincidentes, Susan Sontag e Adorno confluem na ênfase das propriedades efectivas das obras (neste aspecto, a confluência é mais real do que em Gadamer) e na defesa da respectiva força e apelo. Esta fecunda e corpórea natureza da obra que na medida do possível requer uma aproximação não convencional e sem excessos predicativos (no caso de uma experiência ainda mais autêntica e paroxística, poderá requerer que nos deixemos transformar, até aos limites das nossas possibilidades, naquilo que a situação artística nos íntima a fazer), também está patente, directa ou indirectamente, nas obras a que alude o discurso de Darren Newbury relativamente à produção artística e investigativa, exigindo ideias e provas para a sua consumação. Vejamos os aspectos menos defensáveis da exigência colocada.

⁴ Gadamer, *Gesammelte Werke*, Hermeneutik I. *Wahrheit und Methode*, (1960), tr. franc. Pierre Fruchon e Jean Grodin, *Verité et Méthode*, Paris, ed. Seuil, 1996, p. 120

⁵ *Idem*, p. 103

⁶ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 10.

⁷ Adorno, *Aesthetische Theorie. Paralipomena. Frühe Einleitung*, tr. port. Artur Morão, *Experiência e criação artística. Paralipómenos à Teoria estética*, Lisboa, Edições 70, p. 32.

Entre a identificação de uma relação de interdependência destas “ideias artísticas” com estas “provas” e a apresentação da especificidade dessas ideias, de modo a constituírem uma demonstração de uma mundivisão plástica ou performativa no domínio das artes, teremos inevitavelmente de nos deparar com duas características errantes — mas cruciais — para a emergência simultânea da actividade artística e das ideias que caracterizam um projecto específico de investigação, a saber, a **inadequação** como aquela que verificamos nesta afirmação de Malévitch: «Mais combien d'objets nous entourent qui paraissent tel à leur aspect, et dès qu'on les touche avec des instruments intelligents, ils vont à la débandade, et plus aiguisée est l'intelligence, plus loin ces objets de notre étude vont à la débandade en profondeur, en largeur, vers le bas, vers le haut, comme s'ils luttaient pour leur Vérité non-figurative, ne voulaient pas être des objets, et notre volonté, notre raison, notre pratique, «la concéption évidente», se brisent sur leur Vérité non-figurative [...]»⁸ e a **transgressão**, como se desprende desta asserção de Carl Einstein sobre a violência que a tradição exerce sobre os artistas de uma determinada época, e a contra-violência sob a forma de angústia com que os mesmos artistas rompem essa tradição: “Il est évident que la confection des oeuvres d'art comporte beaucoup d'éléments de cruauté et d'assassinat. Car toute forme précise est un assassinat des autres versions: l'angoisse mortelle fait couper le courant. On décompose de plus en plus la réalité, ce qui la rend de moins en moins obligatoire [...]”⁹

Dito de outra forma, a inadequação pelo facto de não podermos classificar de forma estável e ortodoxa o enlace sensível e cognitivo patenteado por uma situação da experiência que brote de maneira tendencialmente estética e pré-artística. A transgressão pelo facto dessa ocorrência exigir ao sujeito da experiência (artista, intérpretes ou co-autores) um acto de nadiificação das linguagens pré-existentes e a transfiguração da realidade através da inovação das linguagens da arte, desviando aquela ocorrência para uma esfera paralela da experiência e investindo-a de uma dupla ancoragem: no quotidiano, por um lado, pois, embora pareça estar ultrapassado aquando da transgressão artística, nunca o abandonamos verdadeiramente enquanto solo originário do qual o *homo spectator* se vai destacar, exibindo desta maneira os despojos ou indícios da diferenciação realizada; por outro lado, uma segunda ancoragem numa realidade paralela na qual se imerge e “suspende a descrença” (*suspension of disbelief*) ao entrarmos num território indeterminado e pouco familiar.

A aproximação entre “ideias” e “provas” que Darren Newbury sugeria em epígrafe, compreende-se à luz da exigência colocada na introdução deste livro, a propósito da apresentação e discussão pública de uma tese práctico-teórica no âmbito da investigação em artes (“uma formalização que garanta inteligibilidade às manifestações artísticas e às ideias artísticas que delas se

⁸ Kasimir Malévitch, *Écrits*, Tomo I, op. cit., pp. 169, 170.

⁹ Carl Einstein, “L'enfance néolithique”, in *Documents*, Paris, 1930, nº8, p. 479.

desprendem”). Porém, ainda que este autor revele muita sensibilidade ao que a investigação artística tem de mais peculiar, a nosso ver, apresenta um problema que não surge solucionado no ensaio em questão e que já tivemos oportunidade de referir em publicação anterior: “[...] tratando-se de investigação artística, seria de grande utilidade que Darren Newbury nos apresentasse perspectivas diferenciadas de ‘ideias e provas’ (poderia inclusivamente substituir a noção de ‘prova’ ou demonstração por modalidades de evidenciação e explicitação menos ortodoxas). A nosso ver, em última análise, mesmo tendo a consciência de que se está pontualmente a justificar com argumentos da estética filosófica certos aspectos da investigação artística, poder-se-ia recorrer à célebre distinção realizada por Kant sobre *ideias estéticas* e *ideias transcendentais*, fazendo as adequações necessárias à reflexão contemporânea.”¹⁰

No limite as “ideias estéticas” de Kant, dizíamos nós, actualizando agora essa preocupação e acrescentando-lhe novos nuances. Sucede que desta vez, ainda nos afastaremos mais da tradição estética kantiana para poder explorar aquilo que os artistas e candidatos a investigadores possuem e praticam incessantemente, mas sem se duplicarem com a mesma intensidade na consciencialização desses actos judicativos relativamente às obras produzidas e às ideias que lhes estão agregadas.

Antes de nos adentrarmos na caracterização que pretendemos expor sobre as ideias artísticas, permitam-nos a apresentação de cinco modalidades de ideias artísticas, entre outras já existentes, e que são passíveis de recondução no presente da investigação em artes: **(1) Ideias atinentes a símbolos e a alegorias.** Como referem diversos autores a propósito das diferenças entre estas duas formas de referência (Solger, Goethe, Gadamer, Umberto Eco, outros), ao contrário das alegorias que veiculam sentidos estabilizados por convenção, esgotando-se nessa função de reenvio a entidades não sensíveis, pelo contrário, os símbolos colocam-nos num plano de deflagração conjunta de força material e expressiva desses símbolos e das ideias que são invocadas, disputando com estas preponderância ontológica.

(2) ideias artísticas que se confundem com conceitos operativos e projectuais, como ocorre frequentemente na prática artística. Esta ocorrência verifica-se no nosso dia-a-dia, com a oportunidade que temos de escutar artistas emergentes ou consagrados afirmar que têm ou tiveram uma ideia para expressar, quando pretendem simplesmente apresentar um conceito operativo (seja este artístico ou extra-artístico), ou então, pretendendo apenas indicar que está em curso um determinado projecto do qual obtiveram resultados palpáveis e exponíveis. Neste caso específico, balbucia-se a palavra ideia mas em substituição descomprometida para com a exigência implicada numa ideia artística.

¹⁰ José Quaresma, “Sustentabilidade, Investigação em Artes e Serendipidade: uma confluência muito antiga”, in *Investigação em Artes, Serendipidade e Sustentabilidade*, Lisboa, AAP / Centre Claire -Université Montaigne-Bordeaux / University of Auckland, 2017.

(3) Ideias artísticas de pendor eminentemente estético verificáveis, por motivos diferentes, em autores como Heidegger ou Gadamer — que não mobilizam a expressão “ideia” mas que tratam temas artísticos a partir de uma onto-fenomenologia estética —, ou Panofsky, entre muitos outros. A título de exemplo, este autor elaborou uma obra especificamente dedicada à interiorização crescente das ideias pelos artistas no Ocidente — *Ideia. A Evolução do Conceito de Belo* —, ancorando a sua investigação em Platão e em Aristóteles, para não mais os abandonar enquanto referências matriciais da nossa relação com os arquétipos da realidade, pelo menos até ao período do *Maneirismo*, do qual faz especial alusão aos tratados de Zuccari e de Lomazzo.

(4) Ideias artísticas que derivam de sistemas filosóficos como observamos em Kant ou Hegel, sendo que o primeiro se dedica a diferenciar as *ideias estéticas* das *ideias transcendentais*, conferindo às primeiras a possibilidade de nos projectarem numa experiência sensível que estranhamente “dá muito que pensar” (consultar a este propósito todo o §59; Hegel faz depender a experiência artística da externalização momentânea das ideias que dimanam do espírito absoluto (consultar a este propósito a sua *Introdução à Estética*).

(5) Ideias extra-artísticas que se metamorfoseiam em ideias artísticas para disputar com estas a atenção dos espectadores-participantes. Situações de intermedialidade muito comuns na actualidade, com diversas possibilidades de conjugação, oscilando umas vezes para uma preponderância mais artística, outras vezes para uma usurpação do *artístico* por motivos de instrumentalização estratégica e conveniência de gosto.

Ora, a possibilidade que pretendemos explorar tem alguns ecos destas formalizações, mas refere-se sobretudo a um **estado imaginal** equivalente das ideias artísticas. A partir de modalidades de expressão alternadamente involuntárias e voluntárias, quando não se pretende ser analítico nem abrangente, da *coalescência imaginal* brotam incessantemente imagens, objectos e situações de envolvimento que o nosso *corpo-visão* recebe, procura, constrói, nadifica ou transfigura, independentemente da nossa inclinação para a arte, a comunicação, a indução ideológica, a retórica da publicidade, a ocupação lúdica, ou outra função de reenvio que implique a intermitência da imagem e do seu fundo menos visível de manifestação. Esta *coalescência imaginal* distende-se igualmente pela nossa interioridade e pelo que lhe é exterior, rompendo e desassossegando — segundo uma lógica que não dominamos a nosso bel-prazer — as necessidades analíticas e as diferenças pontuais que opõem o mundo interior ao mundo exterior, fazendo-nos incarnar esta oscilação e esta reciprocidade interior-exterior da qual se vai soltar toda a ambivalência que reconhecemos às imagens expressivas — e às ideias artísticas —, mas também toda a potência de reenvio que se reconhece às imagens que cumprem funções não expressivas.

Para que não se avolumem equívocos desnecessários, tentaremos esclarecer o emprego da expressão “imaginal”. Acima de tudo, pretende-se com o uso deste adjectivo uma diferenciação em relação a outros mais familiares no âmbito das imagens (e ainda, da esfera do sensível e da faculdade

da imaginação), mas que não fluem de modo tão adequado às associações e aos entrelaçamentos que aspiramos realizar entre as imagens interiores, as imagens exteriores, as imagens que vivem na indeterminação — ora sendo uma coisa ora sendo a outra —, mas também o dinamismo das faculdades internas que engendram e compõem essas imagens, como ainda, e sobretudo isto: as imagens artísticas e as imagens não artísticas que materializamos sem cessar e que nutrem o que designamos de ideias artísticas.

Como é sabido, a expressão existe na nossa língua, embora o seu uso seja muito parcimonioso. Contudo, na língua francesa, escrita exactamente da mesma forma — *imaginal* — encontramos-a com mais frequência, nomeadamente numa obra de Henry Corbin, *Mundus Imaginalis ou l'Imaginaire et l'Imaginal*, na qual o autor se dedica à investigação do problema da confluência entre corpo, espírito e gestação das imagens, reportando-se a um filósofo iraniano de orientação sufista, no séc. XII, Shihâboddîn Yahya Sohravardî¹¹ (com influências de Zoroastro, Platão, Aristóteles, Plotino, Avicena e outros) que terá usado a noção de “mundo imaginal” na sua obra *Livro da Sabedoria Oriental*.

Não sendo estas as nossas orientações, nem a de Sohravardî, nem a de Henry Corbin, queremos deixar claro que o nosso esforço para a compreensão da produção das imagens — da sua natureza, expressão, funções, exegese, circulação, contemplação, e consumo — vai também no sentido de explorar um *continuum* entre a subjectividade que lança estruturas e vagas de intencionalidade sobre as imagens, e a exteriorização material das mesmas segundo as mais diversas formas, estando esta preocupação essencial presente na tese que enunciamos da seguinte forma: pretende-se perscrutar uma zona indiscernível e transgressora de confluências simbólicas e corpóreas, passível de identificação simultânea na reflexão e na actividade artística, oscilando permanentemente entre a nossa interioridade e a sua materialização externa, com todo o circuito de tensa reciprocidade e transmutação que isso implica. Trata-se de uma zona matricial do nosso espírito que só é reconhecível e real quando se expõe e materializa em diversas modalidades de acção e impressão num processo artístico. Algo que não se pode designar exclusivamente de imagem (no sentido lato) ou de ideia, mas sim de **estado imaginal** (fazendo uso da expressão de Henry Corbin), o que corresponde a um certo estado do ânimo incorporado numa acção artística, estado esse que é reconhecível nos seus traços específicos de manifestação — podemos explicitar as suas externalizações em processos artísticos e as suas formas de regressar ou contrair, outra vez enriquecido, nas câmaras da interioridade. Um estado imaginal que é co-pertença do ânimo e da prática artística, composto de noções e de imagens sem estabilização possível da sua condição conceptual ou figural, configurando aquilo a que chamamos de ideias artísticas.

Sendo assim, pode-se assumir que estamos no elemento *imaginal* de uma forma plena, mas nem sempre preparados para aceder ao que o mesmo

¹¹ Shihâboddîn Yahya Sohravardî, *Le livre de la sagesse orientale. Kitâb Hikmat al-Ishrâq*. Tr. de Henry Corbin, Lagrasse, Éditions Verdier, 1986.

nos impõe, estando intencionalmente comprometidos com uma suspensão fenomenológica — as *reduções* e os adumbramentos apontados por Husserl — muito difícil de realizar a propósito da imersão sensível e da nossa condição imageante de formas, objectos, situações, ou atmosferas. Movemo-nos a partir do elemento imaginal, nele permanecemos envolvidos enquanto se age e reflecte (“[...] il n’est pas possible de penser sans représentation”, diz-nos Aristóteles, referindo-se à *phantasia* e à produção interior de imagens¹²), sentindo uma permanente justaposição das imagens da percepção interna (apercepção) com as imagens da percepção externa. De facto, trata-se aqui de um *continuum* que se desdobra segundo modalidades de regressão, suspensão e progressão no seu coalescer, conjunto de fenómenos imaginais que regulam toda as actividades que desenvolvemos com as imagens, os seus dispositivos e as suas causas finais.

Mesmo que possa parecer uma ilusão da auto-senciência da nossa união corpo-espírito e de outra união referente à juntura de mundo interior e mundo exterior, como que verificamos a existência um *continuum*, não linear mas, ainda assim, um encadeamento tensional que coalesce a auto-captação egológica do eu imageante (e das respectivas estruturas de apreensão imaginal) com as percepções externas (as que estão dentro do limiar da consciência da percepção e as que o não estão), quando se trata de simbolizar e dar existência palpável às imagens, objectos ou situações, sobretudo as da realização artística.

Devido à tendência para esta coalescência involuntária, uma reflexão concreta sobre as motivações que nos conduzem a determinados discursos sobre as imagens não se faz sem perplexidade, sucedendo o mesmo com a caracterização das tipologias de imagens que lhes correspondem. Na medida em que se é extremamente versátil na produção interna de contextos para as imagens — justamente por estarmos domiciliados no interior de um *pneuma* constituído e constitutivo de imagens —, não somos inteiramente soberanos na apropriação daquelas que interna e externamente nos “pedem” aderência, e ainda, daquelas que subjazem à produção concreta e paralela de simbolizações artísticas, comunicacionais, lúdicas, ideológicas, ou outras.

“Irei também além desta força da minha natureza, ascendendo por degraus até àquele que me criou, e dirijo-me para as planícies e os vastos palácios da memória, onde estão tesouros de inumeráveis imagens veiculadas por toda a espécie de coisas que se sentiram. [...] Todas estas coisas recebe, para as recordar quando é necessário, e para as retomar, o vasto recôndito da memória e as suas secretas e inefáveis concavidades: todas estas coisas entram nela, cada uma por sua porta, e nela são armazenadas. Contudo, não são as próprias coisas que entram, mas sim as imagens das coisas, percebidas

¹² Aristóteles, “De la mémoire”, I, 449b 22 - 451a 17, in *Antropologie* (textes choisis), tr. fr. J.-C. Fraisse, Paris, PUF, 1976.

¹³ Santo Agostinho, *Confissões*, tr. port. Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia, Lisboa, IN-CM, 2001, Livro X, Cap. VIII, 12-13. Sobre a metáfora do palácio →

pelos sentidos, que ali estão à disposição do pensamento que as recorda. **Mas quem dirá o modo como foram formadas estas imagens,** ainda que seja visível por que sentidos foram captadas e escondidas no interior?”¹³ (Os negritos são nossos).

As imagens deambulam e insinuam-se pelos “palácios da memória” aludidos por Santo Agostinho¹⁴ para se subtraírem à *dissemelhança* — *regio dissimilitudinis*¹⁵ — e à negatividade, num processo de regeneração imaginal preconizado por este autor e outros teólogos medievais. Como já observámos em Aristóteles, também Santo Agostinho considera que o conhecimento (o verdadeiro e o falso) se faz com a mediação das imagens, indicação de extrema pertinência para uma vez recontextualizada no âmbito da investigação artística, podermos interligar com a coalescência ideias artísticas-estados imaginais.

Para Santo Agostinho, nós construímos imagens daquilo que é pensado no espírito quando escutamos ou lemos, independentemente dessas imagens serem falsas ou verdadeiras, ou serem ou não adequadas à realidade enquanto verdade cognitiva. Ainda neste âmbito, mas agora associando a verdade a um valor supra-cognitivo, numa conversão que Santo Agostinho realiza da expressão bíblica *Homo in imagine ambulat* (“O homem caminha como em imagem”, Salmos, 38:7), este autor refere num

¹³ (cont.) e a questão das técnicas da memória em Santo Agostinho: “Héritier de toute la philosophie antique, au livre X des *Confessions*, saint Augustin, du chapitre 8 au chapitre 21, consacre une vingtaine de pages célèbres au problème de la mémoire. Il la compare à un palais, dans les pièces duquel sont entassés des trésors. C’est la rhétorique latine, de Cicéron à Quintilien, qui avait mis au point la technique pour améliorer sa mémoire: «Choisir en pensée des lieux distincts, écrit le premier, se former des images des choses qu’on veut retenir, puis ranger ces images dans les divers lieux» L’Antiquité, qui ne maniait pas les livres ni l’écrit comme nous, avait une mémoire visuelle bien supérieure à la nôtre; c’est pourquoi, dans les textes antiques, se rappeler, c’est toujours voir, un tableau, une empreinte, un palais.” Jean-Yves & Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p.30.

¹⁴ “E deslumbraste a fraqueza do meu olhar, brilhando intensamente sobre mim, e estremeci de amor e horror: e descobri que eu estava longe de ti, numa região de dissemelhança [...]” Santo Agostinho, *Confissões*, op. cit., VII, 10, 16.

¹⁵ “L’histoire de cette notion de *regio dissimilitudinis* s’identifie dès lors à une tentative d’exprimer spatialement une telle brisure de l’image divine. Les théologiens ont parlé d’une terre de l’oubli, d’une surface d’or ternie par la souillure; ils ont évoqué une ruine ou un sépulcre; ils ont proposé des métaphores d’aveuglement, de ressemblance bestiale ou de ‘déformité’, voire de cloaque; ils ont en tous sens cherché à comprendre cette espèce de monstruosité de l’humain voué au dissemblable. Cependant, par-delà les métaphores visuelles du mal, persistait le problème théologique du statut de l’*imago Dei*: obscurcie ou décolorée celle-ci n’était pourtant pas à considérer comme irrémédiablement réduite au néant. Sinon eût manqué toute possibilité, pour l’homme, d’une *conversion* et, au-delà, d’une rédemption, d’un salut.” Didi-Huberman Georges. “La dissemblance des figures selon Fra Angelico”, in *Mélanges de l’École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, tome 98, n°2. 1986, p.749.

dos seus Sermões que se caminha “na imagem da verdade”, algo que equivale a aproximar a potência de mediação da imagem com o conhecimento da verdade última, a nosso ver, a finalidade mais enigmática que o homem pode acalantar, surgindo aqui associada ao valor de imagem-fluxo: caminhar na imagem (sobre este movimento imerso em imagens não podemos deixar de evocar a investigação de Didi-Hubermann com o tema *L’homme qui marchait dans la Couleur*).

Aproveitemos a noção de imagem-fluxo e regressemos ao presente e ao problema das ideias artísticas. No texto que apresentámos na última edição do projecto da *Investigação em Artes* caracterizámos as ideias artísticas da seguinte forma:

“Ideias artísticas são uma derivação das ideias estéticas, contudo, extraídas à experiência que fazemos dos objectos do mundo da arte, podendo essa experiência envolver ou não a própria realização de obras de arte. Sendo assim, as ideias artísticas assomam à maneira de representações com origem na expressividade humana e na plasticidade de materiais e linguagens, tendo como função principal orientar a realização de processos desenvolvidos no âmbito da arte. Devido à circunstância de já serem o resultado de uma reconfiguração subjectiva e simbólica da realidade, são representações que se situam num plano muito distinto dos referentes desta (ainda que partam e se enraízem nessa mesma realidade), nunca se confinando a um objecto ou situação determinada, mas, pelo contrário, proporcionando um conjunto alargado de transfigurações desse objecto ou dessa situação particular, conduzida agora a uma realidade artística paralela que lhes acrescentam dimensões potenciadoras de juízos e posicionamentos imprevistos sobre a vida quotidiana. Testadas e reflectidas durante um tempo considerável, a maturação das ideias artísticas permite realizar a mediação criativa entre a interioridade de um autor e a produção efectiva de obras, revelando a sua força de exteriorização num horizonte alargado de interpelação de múltiplos espectadores.”

Perguntar-nos-ão: qual a relação destas afirmações com o problema do **estado imaginal** anteriormente referido? O estado imaginal ou ideia artística tem um carácter oscilante, ora parecendo derivar daquele que realiza, ora parecendo emergir daquilo de que se serve e da atmosfera na qual realiza a obra e a investigação: “No painter knows what the picture will look like, and those painters who try to hard to use paint to realize an idea are typically disappointed. Like poetry or any other creative enterprise, painting is something that is worked out in the making, and the work and its maker exchange ideas and change one another [...]”¹⁶

Terminamos ainda com Elkins — curiosamente um autor que muito tem contribuído para a problematização da Investigação em Artes — a propósito da imersão matérica e dos arrastamentos causados pela própria actividade plástica: “Visual arts is the same, and that is one of its strenghs. Artists cannot begin in antiseptic abstraction, like philosophers with their notepads, or theoretical physicists at their blackboards. They have to begin in *medias res*, literally in the middle of things: oil, canvas, squalor”¹⁷

... e, diríamos nós, brotará o estado imaginal ou eclodirão as ideias artísticas a extrair dessa mesma experiência.



During the 'Agonistic Academies' symposium, Irit Rogoff emphasized once more that 'creative practices of knowledge' — a description she believes more adequate than 'practice-based research' — do not cede to the endless pragmatic demands of knowledge protocols: outcomes, impact and constant monitoring.

Henk Slager, *The Pleasure of Research*

De quem é o olhar
Que espreita por meus olhos?
Quando penso que vejo,
Quem continua vendo
Enquanto estou pensando?

Fernando Pessoa, Episódio III da *Múmia*

Entendo antes a autenticidade como um ideal que se degradou mas que é muito válido em si mesmo e, diria, irrecusável pelos modernos. Do que precisamos, então, não é nem de uma condenação sem apelo, nem de uma aprovação acrítica; mas também não de um compromisso sabiamente equilibrado. Precisamos de um trabalho de regeneração pelo qual este ideal possa contribuir para a renovação da nossa vida prática.

Charles Taylor, *A Ética da Autenticidade*

A partir de exemplos concretos da *investigação artística* e do mundo da arte, complementados com reflexões sobre a *autenticidade* provenientes de outras esferas, nomeadamente da “ética da comunicação” e da “filosofia moral”, defenderemos a tese de que a investigação artística, além da dimensão do prazer que Henk Slager lhe atribui na obra *The Pleasure of Research*, ao colocar a exigência de uma certa polimatia que se faz acompanhar de um conjunto reconhecível de actos performativos e sociais (para a componente artística), mas também de rituais académicos (para a componente investigativa), consiste numa prática que implica uma dupla tensão derivada dos dois campos aqui considerados. Devido à polimatia e à orquestração de múltiplos saberes que a caracterizam, além de abrir espaço para uma relação alternada de prazer e de suspensão do mesmo, a investigação artística pode ser geradora de dissimulações e usurpações várias, tanto por parte daqueles que se assumem como artistas-investigadores, como daqueles que não sendo artistas, ainda assim realizam investigação em arte que se metamorfoseia num objecto ou numa situação de investigação artística, quando efectivamente são um contributo sofisticado de estética, filosofia de arte, teoria de arte, ou outro domínio afim. A interpelação da *autenticidade* surgirá no lugar das mediações a realizar entre ambas as pretensões, a artística (também expositiva) e a investigativa (também académica), possibilitando a explicitação de formas mais audazes de se habitar o mundo da investigação artística, numa perspectiva complementar e sucedânea àquelas que já nos fizeram habitar o mundo da arte no passado recente.

Perante a objecção de que já não resta nenhuma forma depurada e autónoma de investigação, na medida em que a investigação *em artes* poderá

ter sempre algo de investigação *sobre* artes, e até de investigação *através* das artes (distinções há muito tempo lançadas por Herbert Read e Christopher Frayling e que já foram mote para muitas interpretações), diremos que não se trata de separar domínios que naturalmente se relacionam segundo princípios muito dinâmicos de reversibilidade (mas não de inter-substituição homogeneizante), mas que se trata, pelo contrário, de perscrutar aquilo que há de mais singular e não homogeneizável na investigação artística, justamente para que esta possa revelar — ou libertar — as potencialidades insubstituíveis da sua natureza intrínseca, sem negligenciar a sua força centrífuga, porosa e relacional. A interpelação da autenticidade tenderá, assim, a transformar os excessos da dissimulação, pressionado-os a uma modelação mais genuína e mais próxima da originalidade da investigação a realizar, assim como atrairá os investigadores para uma cultura intersubjectiva, comprometida com o debate sobre as peculiaridades da investigação artística.

Por outro lado, devido aos equívocos que a noção de *autenticidade* pode gerar em sensibilidades devotadas àquilo que se pode assumir como *verdadeiramente* contemporâneo, impõem-se dois esclarecimentos, sendo que o primeiro se refere ao suposto “anacronismo” da noção de autenticidade, e o segundo diz respeito à putativa “ingenuidade da transparência *de si a si*” que acompanharia a sua reentrada no presente pela porta aberta da investigação artística. Sendo assim, sobre o primeiro equívoco, ou seja, o anacronismo da noção de autenticidade, a nosso ver, todas as noções artísticas, estéticas, filosóficas, até as teológicas, sofrem de erosão segundo diversos graus de descaracterização. Porém, em qualquer uma das esferas acima referidas, contra a pseudo-evidência da exaustão de algumas que já fizeram um longo trajecto (e que detêm uma fortuna crítica muito diversificada e disseminada no refluir do tempo), a redescoberta de novas potencialidades numa determinada noção, por exemplo a autenticidade, consiste numa escolha que exige uma justificação e uma recontextualização que nos esforçaremos por realizar neste ensaio, a partir da própria prática da investigação artística. Como tal, na linha de outros temas que já tratámos em projectos anteriores de investigação em artes como a “representação”, a “analogia”, o “absurdo”, a “ironia”, o “método”, a “sustentabilidade”, a “imagem”, ou a “serendipidade”, consideramos que é sempre possível redescobrir potencialidades inscritas numa noção artística ou estética já existente, investindo-a de novos sentidos, independentemente da erosão a que foi outrora submetida, reconduzindo o sentido inovador de anacronismo preconizado por Daniel Arasse no texto “Heurs et malheurs de l’anachronisme”. Sobre o segundo equívoco, a ingenuidade da transparência *de si a si* que a autenticidade parece transportar, diremos que a autenticidade nada tem de comum com a ingenuidade, não se confunde com o plano da expressão directa daquilo que ocorre na interioridade de quem se realiza artisticamente, nem deflagra em transparência *de si a si*, ou então, *de si para os outros* da comunicação (para referirmos o lado complementar da investigação artística, ou seja, aquilo que está em jogo numa tarefa de explicitação pública e argumentativa).

Para além de narrativas tipificadas de artistas sobre as dificuldades relativas à busca de uma “verdade interior” e do abismo que nos separa da

nossa própria interioridade, mesmo que sintamos a ilusão proprioceptiva de a ter ao nosso alcance, sendo afinal modestos “arrendatários” da mesma; para além, ainda, daquilo que nos é ciclicamente sussurrado por Fernando Pessoa na *Autopsicografia*: “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente”; na verdade, o que nos é dado a ressentir desse “mais íntimo que nós mesmos” (Santo Agostinho em *As Confissões*, mas aqui numa versão mais antropológica), é a inadequação de duas imagens, com uma a ser mais pressentida que a outra. Por um lado, uma imagem de um “Eu” múltiplo, permanente mas muito interno, por outro, uma imagem de um “Eu” emersivo e imersivo, muito perscrutador, que ao desejar a coincidência das duas imagens acaba por gerar uma terceira na qual vão confluír os vestígios de um “Eu” possível e actual: aquele que se põe a interpretar e a *compreender em diferido* toda a agonística subjectiva e intersubjectiva.

Feitos estes esclarecimentos iniciais, procederemos agora à apresentação da perspectiva específica que adoptámos sobre a autenticidade, possibilidade entreaberta num horizonte em que se situam outros sub-temas da noção transversal a este livro. Vejamos alguns: (1) O desenvolvimento de uma crítica à noção de autenticidade no seu sentido simultaneamente estético, tecnológico e social, como surgiu no ensaio de Walter Benjamin, *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, ou seja, uma investigação artística que ponha em causa as considerações de Benjamin sobre o “aqui e agora” do sentido do original (a “aura” da obra de arte e a sua “distância inacessível”), questionando ainda o modo como Benjamin ergue objecções à ideologia da “ocorrência única”, por oposição à “ocorrência em massa”. De facto, seria pertinente desenvolver hipóteses de investigação artística que desafiassem a noção de autenticidade deste autor, dado o contexto específico e epocal (ambiente neomarxista e tensão política implacável) em que elaborou a sua tese sobre a reprodutibilidade da obra de arte. (2) Poderíamos ainda optar pela autenticidade da experiência da arte a partir de uma interioridade porosa que se confronta com a sobreabundância da produção artística, assimilada continuamente e de múltiplas formas no nosso quotidiano analógico-virtual, através da reprodutibilidade e da emanção dos ecrãs, partindo de um envolvimento generoso (mas não acrítico) com imagens e processos de partilha e disseminação, convidando à intensidade da experimentação da criação artística. No entanto, em outras ocasiões, esse excesso também se impõe de maneira invasiva e indesejável, desfazendo a distância necessária para assimilar o que acontece à autenticidade do gesto artístico quando é tocado, influenciado, ou na pior das hipóteses, substituído pelos devaneios e pela indução acima mencionada. (3) Porém, optámos pela indagação da experiência de diversas formas de travessia das câmaras de autenticidade (as sensíveis e as racionais), subjacentes à produção artística e propiciadoras da exteriorização argumentativa exigida à investigação realizada, sem cedência alguma à tradução da autenticidade pelas noções enganadoras de transparência e “procura da verdade”.

Procedendo assim, teremos a oportunidade de vislumbar as mediações que o “eu” realiza a partir da *distância de si a si* aquando dos actos de criação e de investigação artística, sendo nesta *distância* que se desenvolvem os *diálogos*

interiores necessários à formação da noção da nossa identidade enquanto sujeitos em construção incessante; sendo também nesta *distância* que se engendram as *proto-formas* artísticas que se exteriorizarão com uma configuração mais figural, material e finita na criação e na investigação artística; sendo ainda nesta *distância* que se começam a balbuciar os proto-argumentos (em ambiente ainda ante-predicativo) da mediação argumentativa que justifica dizer-se que a investigação artística é justamente uma investigação e não uma dissimulação na mesma ou uma usurpação do seu *valor simbólico*, atendendo às convenções e aos dinamismos académicos que definem as actividades investigativas. Sobre a natureza da investigação artística e a especificidade que a deve caracterizar, vejamos o que afirma Henk Slager a propósito dos *rizomas* anti-académicos, a partir de um projecto de investigação artística que designou de *Joyful Wisdom*, com a sua curadoria, um evento paralelo à Bienal de Estambul, em 2013:

“Thus, artistic research cannot be comprised in well-defined modules, structured units and other limiting concepts. Artistic thinking as a form of pure rhizomatic thought separates artistic research from arborescent and sedentary conceptions of knowledge, from judgmental positions functioning as nodal points of academic science and replaces it with a fluent, nomadic deterritorializing movement. And with that, at this point in time artistic research can be considered the twenty-first century manifestation of *gaya scienza* aimed by Nietzsche — at least if it does not be carried away by the formatting dangers of knowledge production, but will rather generate space for artistic processes of thought.”¹

Ainda que discordemos de alguns excessos patentes na posição assumida por Henk Slager (muito alinhada com *Mille Plateaux*, 1980, obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari), nomeadamente aquilo que Slager afirma sobre o “nomadismo” da ciência académica, o “pensamento puramente rizomático”, ou a agonística absurda que reconduz sobre as metáforas do “rizoma” e da “árvore” relativamente à criação e à investigação artística, pensamos que a defesa resoluta da investigação artística aqui reflectida nos permite perspectivar o problema da autenticidade da investigação reivindicada, observando como os “processos artísticos de pensamento” são convertidos em obras e situações artísticas, mas também a sua face dialógica, isto é, avaliando a densidade e a originalidade com que esses “processos artísticos” se fazem explicitar argumentativamente. A nosso ver, trata-se claramente de uma questão de autenticidade colocada a diversos níveis, a saber: aquando dos actos manifestamente materiais, expressivos e artísticos, a autenticidade procurada (nunca pré-dada) no *diálogo interior* que o criador desenvolve *de si a si*, e *de si aos outros* elementos do projecto, no caso deste ser colectivo; a autenticidade da reivindicação formal da entrada na esfera do conhecimento predicativo e argumentável a introduzir na obra ou situação investigativa; a

¹ Henk Slager, *The Pleasure of Research*, Stuttgart, Hatje Cantz Verlag, 2015, p. 43.

autenticidade das formas de projecção e comunicação pública do conjunto dos actos produzidos, sejam os da criação, sejam os da explicitação.

Neste sentido, teremos aqui algo que se interliga com o que o próprio Henk Slager lança para longe do seu discurso: a saber: uma sombra de socratismo oracular que caracteriza todos os diálogos interiores que possamos ter, ora mais estéticos, ora mais éticos, ora mais espirituais. No fundo, o “terceiro eu” que testemunha a autenticidade e que irromperia da tensão dialéctica de Sócrates com a sua voz *interior* — que o desassossegava com ressonâncias e proto-imagens contrárias às situações nas quais se envolvia² —, ou então, o “terceiro eu” que testemunha a autenticidade de outras figuras ocidentais de diálogos interiores e ficcionais, mas necessários à preparação da altercação real com outrém sobre uma questão artística.

Comecemos exactamente pela presunção da voz da autenticidade que dá esse testemunho das nossas intenções (como penso fazer o que quero fazer) e motivações profundas (o que quero fazer independentemente da coerção externa), recorrendo de novo a Charles Taylor, para depois regressarmos a exemplos relativos à autenticidade na criação e na investigação artística:

“Ser verdadeiro comigo mesmo significa ser fiel à minha própria originalidade e isso é algo que só eu posso explicar e descobrir. Ao fazê-lo, estou também a definir-me a mim mesmo. Apercebo-me de uma potencialidade que é propriamente minha. É este o pano de fundo que explica o ideal moral da autenticidade e os objectivos de desenvolvimento próprio ou de auto-realização como normalmente se formulam. É este o pano de fundo que confere força moral à cultura da autenticidade, incluindo as suas formas mais degradadas, absurdas ou triviais. É o que dá sentido à ideia de ‘viver a minha vida’ ou de ‘alcançar a minha própria realização’.³

Já verificámos que a autenticidade é uma noção muito problemática, passível de múltiplas interpretações e usos, sendo a perspectiva de Charles Taylor uma entre outras possibilidades de tematizar. Na verdade, sempre que nos deparamos com a reflexão sobre qualquer acção ou gesto humano, coloca-se a questão da autenticidade devido à vida ética a observar (seja esta mais abrangente ou mais “regional”), mas também devido à *teleologia* dessa acção (as acções instrumentais e teleológicas da *Teoria do Agir Comunicacional* de Habermas) e à inquietação gerada pelo receio do “uso dos outros como meios”, desenvolvendo-se no âmbito da comunidade ética que nos *estima* e na qual nos *reconhecemos*, uma narrativa do “eu” que se enraiza num exercício longamente testado. A estes receios e ocorrências da observação recíproca que caracteriza

² “E, no entanto, o que quer que é começou na minha infância, sob a forma de uma certa voz, que, quando se faz ouvir, sempre me desvia de algo que tenciono fazer, sem me incitar nunca à acção. É isto que me impede de me consagrar à política.” Platão, *A Apologia de Sócrates*, Lisboa, ed. 70, 2007, 31 d-e. Ver ainda a propósito desta voz *interior* uma passagem em 40 c.

³ Charles Taylor, *A Ética da Autenticidade*, tr. port. Luís Lóia, Lisboa, edições 70, 2009, p.43.

uma comunidade ética “regional” (mas com uma deontologia assumidamente “em aberto”) como é a comunidade da investigação artística, vem juntar-se a espontaneidade com que se julga a pertinência dos indícios de uma acção ou de um gesto, os indícios da sua correspondência possível com a competência para consumir a promessa de realização em curso, seja esta artística, investigativa, ou então, como no caso que pretendemos aqui explorar, a *promessa da investigação artística*.

Sendo assim, o “pano de fundo” a que se refere Charles Taylor, o fundo que dá a condição da *realização própria* sob a forma investigativa e a motivação artística, ao colocar-nos a exigência de “sermos fiéis” à nossa “originalidade”, de sermos um intérprete incansável daquilo que em cada um de nós é absolutamente insubstituível, exigirá também que nos possamos “descobrir”, que interpretemos esse “mim” como uma fonte incessante de aparições do “eu” que podem assumir diferentes formas, atitudes, desempenhar diferentes papéis na comunidade artística e investigativa em que nos movemos. De alguma forma, teremos de dar corpo ao que é preconizado por Paul Ricoeur quando alude à alteridade em nós mesmos — *Soi-même comme un autre* — adequando sob múltiplas formas e em tempos complementares de observação, a promessa da investigação artística às competências que já temos reunidas e agilizadas, e ainda, a plena adequação destas a outras competências com a marca do porvir.

Verificamos, pois, que há outras exigências — além da auto-realização a desenvolver numa investigação artística — que pressionam a possibilidade da experiência de um tempo de criação plena. Como se tivéssemos de readquirir — regressar a uma estranha luta — o direito a uma temporalidade com a qual nos possamos evadir dos constrangimentos da academia e do “sedentarismo” da investigação que a mesma ostenta para com o devir da criação artística. Um tempo da autenticidade — entre outros tempos que a compõem — através do qual possamos libertar um “sentiment de l’existence”⁴ que organize toda a nossa interioridade, imergindo assim na desejada atmosfera criativa. Em síntese, um gesto que ouse reivindicar um tempo no qual se possa suspender — ou suprimir — a tensão e a responsabilidade que nos mantêm afastados da expressão imemorial da *inocência*.

Nessa imersão, que também é um regresso, debruçar-nos-emos e desdobrar-nos-emos nas “águas argêntas” (mito de Narciso nas *Metamorfoses* de Ovídeo) do “amor-próprio”, águas nas quais nos afundaremos em impulsos desiderativos, mas também circumnavegaremos em imagens confessas de delírio e insociabilidade, temporariamente arrastados para um plano de demarcação do tecido ético. Porém, nem por um instante nos auto-captaremos como autenticidade transparente, nem por um instante anularemos “a *distância de mim a mim*”, sendo este o intervalo simultaneamente criativo e dramático, finalmente poroso, no qual vai assomar o eu que testemunha o caudal da resposta da autenticidade — a densidade da sua formação —, algo que, como

⁴ Rousseau, “Le Promenade”, in *Les Rêveries du promeneur solitaire. Oeuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1959, p.1047.

podemos verificar, nada deve à idílica demanda da “verdade”.

Chegados aqui, também sabemos — fazendo agora apelo a uma percepção sentida e global acima da condição do “amor-próprio” — que a criação de obra e a investigação artística nada têm de insociável, pois estruturam-se a partir de uma *vontade artística* embebida num *mundo da arte* que nos é pré-dado, uma vontade constituída de elos e interdependências para com uma comunidade ética “regional” (a dos especialistas em artes e em investigação artística) com competências específicas para reconhecer o lance criativo — e investigativo — que pretendemos fazer; uma investigação artística que no caso de se caracterizar como trabalho marcadamente individualizado, distante da efervescência dos lugares de confluência de autores, situações, obras e documentos atinentes ao mundo da arte, ainda assim, nasce sempre de linguagens, materiais, gestos, e rituais antecipados, brota sempre da antecedência no espírito do(s) autor(es) de uma promessa de ambientes de partilha e de meios de difusão, que desfazem a ilusão de se *estar só*, seja perante a superfície da realização da obra (perante o próprio abismo da criação artística), ou seja nos lugares da investigação artística.

Sendo assim, este par constituído pelo desejo de auto-realização em obra ou investigação (para libertar as *potencialidades do autêntico* que em mim auguro), e pela promessa de efectiva realização de ambas, caracteriza-se como um par dinâmico, tenso, complementar (como Nietzsche nos apresentava a relação das forças dionisiacas com as formas apolíneas) que ora liberta e predispõe à criação e à manifestação da autenticidade, ora as compromete, desliga e ensombra, aspirando nós continuamente à sua harmonização segundo modalidades intensas de expressão, e de novo: de autenticidade.

As noções que constituem o núcleo temático deste livro de ensaios — autenticidade, polimatia, dissimulação — têm vindo a ser aqui desenvolvidas segundo uma rede de reenvios que regressam incessantemente à noção de autenticidade. Por este motivo, podemos tomá-la a partir de três perspectivas distintas, embora relacionáveis: (1) investigar a noção de autenticidade nos discursos sobre a arte que a tomam por *condição* insubstituível para se poder criar algo; (2) o valor da autenticidade no que concerne à distância ontológica e à relação de uma experiência artística concreta relativamente a uma instância de origem, à qual deve parte da sua emanação; (3) a exigência da autenticidade enquanto condição extra-quotidiana capaz de impedir o curto-circuito entre prática artística para fins expositivos e prática artística para fins investigativos, isto é, suspender e reavaliar a permeabilidade (que dá sempre origem a uma inter-substituição pouco criteriosa) entre o prazer de fazer arte tendo em vista a realização de um acontecimento artístico, com os seus rituais próprios de manifestação pública e acompanhamento crítico, e o prazer de fazer arte e de a reflectir, tendo em vista a explicitação argumentada da investigação artística produzida, acto que também se compõe de rituais próprios de alteração e actividade judicativa.

Pretendeu-se tratar a questão da autenticidade de modos diferenciados, actuais, e, para que tal ocorresse, talvez parecendo desnecessário, impôs-se recuperar algo que sempre caracterizou os esforços de compreensão desta

noção: a autenticidade não é a ilusão nem a simplicidade de nos encontramos próximos de uma pretensa “verdade” e disponíveis para a verter no quotidiano do nosso agir, seja para a experienciar individual ou intersubjectivamente, seja para a expressar em imagens, seja ainda para a transformar em enunciados investigativos, artísticos, estéticos, éticos, ou outros. Em qualquer uma destas situações acabamos sempre por baixar ao logro dogmático de presumir que somos soberanos relativamente à formação do processo da resposta da autenticidade, que somos o testemunho directo e real de um “fundo egológico” além do qual não se detectam outros sinais de alteridade além de nós, situação intrasubjectiva ilusória face ao que todos sabemos preceder-nos, sustentar-nos e envolver-nos (a natureza, a tradição, a arte, a comunidade ética sem a qual o “eu” não se constituiria⁵, o enigma, a simples atmosfera... interior ou exterior) mesmo que se afirme o contrário desta condição de interdependência e reversibilidade incessante entre o “eu” e o “não-eu”, a saber, as instâncias nas quais e contra as quais o “eu” se constitui e descobre imbricado na densidade do que é autêntico.

A propósito das múltiplas formas de balbuciar e enfatizar a autenticidade, de maneira radicalmente inventiva — e interpelativa também — como já tivemos oportunidade de ler neste texto, com referência a um poeta que tece mediações pungentes de simulação de dor e de não dor, de suprimir a autenticidade da dor — e de “mentir”, portanto — sobre o que deveras sente, Fernando Pessoa na *Autopsicografia* traz-nos uma sucessão de momentos poéticos que permitem pressupor a dificuldade da formação da resposta da autenticidade, algo que exige, na expressão poética e plástica, momentos de intencional e paradoxal inautenticidade: desdizer a própria dor para acentuar o paroxoxismo do qual o “terceiro eu” possa dar um testemunho. Permitam-nos a repetição de alguns dos versos: “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente”.

A actividade dúplice da investigação artística (artística e argumentativa), tanto a que se produz com dor (“fingida” ou com os escombros do real), como a que se produz a partir da dimensão do prazer (que também pode intercalar prazer “ficcional” e prazer autêntico), brotará sempre da tensão entre diversos momentos de constituição do *sentimento de autenticidade*, seja nos processos eminentemente plásticos, expressivos, e instalativos no espaço “performatizado” para a apresentação pública, seja nos processos tendencialmente investigativos e documentais para a explicitação pública, momentos esses que concorrem para a formação da tal resposta inconclusiva da autenticidade, *testemunho em aberto* de um terceiro “eu” que já realizou mediações internas e agora as executa externamente,

⁵ “The «I» does not get into the limelight, we talk to ourselves, but do not see ourselves. The «I» reacts to the self which arises through then taking of the attitudes of others. Through taking those attitudes we have introduced the ‘me’ and react to it as an «I».” George Herbert Mead, *Mind, Self, & Society, from the Standpoint of a Social Behaviorist*, ed. Charles W. Morris, Londres, The University of Chicago Press, 1972, p.174.

segundo outras modalidades expressivas, ao projectar-se no espaço público para a alteração do sentido plástico e estético que a investigação artística aspirou a materializar.

Concluiremos com mais uma consideração sobre a autenticidade da própria investigação artística enquanto fenómeno emergente da academia e da existência de múltiplos cursos de doutoramento em artes. Para tal voltamos a referir Henk Slager, autor com o qual mantivemos um diálogo indirecto ao longo destas páginas: “Until recently, the curricula of many art academies were clearly dominated by an art historical model of reflection. Consequently, there was a gratuitous clear-cut duality with on the one hand artists producing artistic work, and on the other hand external professionals (mostly art historians) supplying the frameworks for interpreting those works.”⁶ Slager enfatizará que esta forma de materializar a investigação em artes teve referências concretas a substantivá-la, designadamente Gadamer com *Verdade e Método*, ou Ernst Gombrich com *Verdade e Ilusão*.

Estes e outros autores terão efectivamente contribuído para a elaboração de muitos discursos sobre a produção artística, de acordo com os modelos vigentes à época, e, certamente que por responsabilidade das instituições do mundo da arte e de agentes concretos das ciências da arte, terão contribuído para inúmeros actos de usurpação da investigação artística (tal como hoje a concebemos), elaborando-a em ambiente investigativo impróprio, “sedentário”, de inautenticidade, portanto. Das consequências da posição assumida por Henk Slager *deverá* inferir-se que ao pretendermos produzir investigação em artes sem enquadramentos usurpadores dos “processos artísticos de pensamento”, como ocorreu no passado, não usurpemos também nós determinados domínios do saber sem realizar uma séria frequência dos ambientes em que esse conhecimento é produzido, mesmo que os queiramos tornar mais fluidos e “nómadas”, individualmente ou em equipa inter-disciplinar.

Por fim, não usurpemos também nós aquilo que é próprio da criação artística, substituindo-a em determinadas situações por excessos laboratoriais (laboratory-based awareness), documentais, arquivísticos, argumentativos, passíveis de *indesejada homogeneização processual das práticas artísticas*, exactamente aquilo que se pretendeu evitar com as noções de nomadismo, rizoma, prazer, e liberdade simultaneamente criativa e investigativa.

⁶ Henk Slager, op. cit. p. 27.

AUTOR

José Quaresma

PROJECTO GRÁFICO

Isabel Lopes de Castro

ISBN

978-989-8944-83-2

EDIÇÃO

$\frac{b}{a}$ belas-artes
ulisboa

Lisboa, Dezembro de 2022