

29

TOMÁS MAIA

O VESTÍGIO DA LUZ (SOBRE INVESTIGAR E CRIAR EM PINTURA)

1. Investigar e criar são momentos de um só movimento — mas não são uma e a mesma coisa. Há investigação que não chega ao acto criador, mas toda a criação — para o criador — pressupõe investigação.

2. Digo «para o criador», referindo-me sobretudo à investigação *em* arte, e apenas secundariamente à investigação *sobre* arte. Pensar a relação entre arte e investigação implica determinar o que anima o movimento criador, e isto pressupõe que a criação não está reservada à investigação artística: pode bem existir — e existe — investigação sobre arte que é criadora. Mas, quando tal acontece, a investigação aplicada (a investigação sobre qualquer coisa) purifica-se ou depura-se, tornando-se uma criação inspiradora para outra criação dita “pura”.

3. O criador (artístico) investiga *para criar* e não para acumular ou produzir conhecimento (desde Kant que podemos identificar as razões pelas quais *a arte não é conhecimento*). O criador investiga para chegar ao ponto (do) *desconhecido* a partir do qual, somente, começa a criar. O artista serve-se de alguns conhecimentos para fazer algo *irreconhecível* (chamado obra de arte).

4. A passagem do conhecimento para o desconhecido (que produz o irreconhecível) *não se ensina*. É um salto mortal. Não se ensina, ou ensina-se somente através de *exemplos* (este ensinamento também está em Kant). Eis a contradição relativa à necessidade do ensino artístico: a arte (o «dom natural») não é ensinável, e no entanto só a escola (*um exemplo* de outro «dom natural») pode despertar em alguém a sua natureza de artista (a sua própria «originalidade exemplar»). Só o outro (exemplar) pode revelar o “meu” ser-artista. Daí

que a obra de arte não possa ser inferida de uma regra ou de uma escola, quando, *ao mesmo tempo*, ela mesma instaura uma nova regra e é a possibilidade de fazer escola. Daí, também, que o ensino da arte seja a convergência quotidiana entre investigação e criação, a contradição quotidiana entre o que se conhece e o que não é da ordem do conhecimento.

5. A escola de arte é o lugar da *exemplificação* (dos dons naturais). O professor de arte distingue-se por ser aquele que sabe *dar o exemplo* (em todos os sentidos da expressão); nele convergem, ou devem convergir, com a máxima intensidade, a investigação e a criação artísticas. Mas *seguir o exemplo* não é o mesmo que *imitar* (no sentido servil deste termo; Kant tem aliás o cuidado de distinguir, na terceira *Crítica*, a sucessão, *Nachfolge*, da imitação, *Nachahmung*).

6. A modernidade assume plenamente aquela distinção: o dom (o génio) dá o exemplo mas sem cultivar qualquer autoridade. O génio moderno é o autor que se desautoriza incessantemente (que reconhece que o dom recebido não provém de nenhum doador — nenhum autor primordial).

7. A vida em geral, a sobrevivência, a dominação dos homens (entre si) é o espaço do *reconhecimento*. Tal é o pensamento atroz, e talvez neste ponto inultrapassável, de Hegel. Mas a arte é um reduto de desconhecido dentro do reconhecimento. Criar é tornar-se irreconhecível. (Que haja quem procure reconhecimento pelo irreconhecível que criou; que haja quem anseie ser conhecido quando a criação nos abre ao desconhecido: só prova que a verdade da obra — o salto mortal — é literalmente insuportável, mesmo para alguns criadores.)

8. O criador investiga indo do conhecimento para o desconhecido, fazendo o percurso inverso do investigador criminal. O criador procura um vestígio que lhe vem do futuro — e que é memória de um passado absoluto. A obra de arte é o reverso de um crime (mortal): o artista volta ao local onde ninguém esteve para *repetir o dom natural: o acto de dar (a) vida*. A obra de arte é o eterno retorno do que não existiu. E tal é o desejo de criar: que isso, que nunca foi, possa voltar, outra vez, sim, uma vez mais... Que o *sempre* da obra fixe — por uma vez — o *nunca (mais)* do tempo.

9. O criador começa a criar quando já levantou um pé do conhecimento e ainda não pousou o outro no desconhecido. («O poeta é coisa leve, alada, sagrada...»: intuiu, apesar de tudo, Platão.)

10. Ver num exemplo existente o *vestígio do que não existe*: eis a essência da investigação artística.

11. O artista não procura o vestígio do que passou (*vestigare* significa «seguir o rasto» de algo...); ele procura o *que não passa* — ou o que se eterniza — no presente. E o que não passa é o que, paradoxalmente, passa de geração em geração — e faz gerar. É o dom. *Investigar em arte* é procurar um vestígio antíquíssimo em nós que vem de um futuro desconhecido.

12. Se há investigação que não chega ao acto de criação, mas se toda a criação pressupõe (para o criador) investigação, é porque — no limite — criar e investigar se tornam *indiscerníveis entre si*. No limite que é ele mesmo indiscernível e amiúde imperceptível: uma longa ou breve passagem. O problema do criador é justamente o de não conseguir favorecer (acolher, acompanhar, suportar...) essa passagem. A passagem ao clímax do movimento, a passagem *ao acto* (da criação).

13. «A passagem ao acto» é o modo pelo qual Aristóteles, na *Física* (livro III), nos dá a pensar a essência do movimento: a mobilidade (a *kinêsis*) não é nem um ser em potência nem um ser em acto. Mais exactamente, se o movimento é pensável como um acto ou um pôr-em-obra (*energeia*) que não atinge o seu fim (ou que é incompleto: *atêles*), podemos dizer que *investigar é a potência da criação*: o movimento criador mantido em aberto. E, conseqüentemente, que *criar é o acto do mesmo movimento*, fechando numa obra a virtualidade deste.

14. A obra acabada é o movimento completo que não deixa no entanto de mostrar a sua potência: de se reabrir constantemente a si — pondo outros criadores em movimento. Quer isto dizer que a obra (*ergon*) se distingue dos outros artefactos (dos utensílios) e das coisas naturais porque mostra, quando levada ao seu termo (quando fica perfeita), o movimento ilimitado que a criou.

15. Esta hipótese sobre a investigação artística enquanto potência (*dunamis*) não seria de resto alheia a Aristóteles quando afirma, desta vez na *Metafísica*, que *todas as artes são potências*, «pois são princípios de mudança num outro ser, ou no próprio artista enquanto outro» (Θ, 2, 1046b). Mas importa também esclarecer que pensar a investigação no rasto (ou no vestígio) de Aristóteles não implica, de todo, pressupor a metafísica que comanda a sua física: *a obra não actualiza uma essência*. Ou, se se preferir, a obra, tal como é dada a pensar aqui, não é uma perfeição ou uma plenitude essencial (uma *entelekheia*), pois isso implicaria fazer equivaler a finalidade do acto artístico à imobilidade primordial (à imobilidade do primeiro motor que tudo faz mover).

16. O investigador (artístico) procura o vestígio do que põe a criação em movimento; o criador (re)põe em movimento. E se nem tudo o que existe em potência passa ao acto, a grande obra é a que não esgota a sua própria potência. Se a obra é o *telos* da criação, a grande — a pujante — obra é aquela que, rigorosamente dentro dos seus limites, continua sem fim (*atêles*). É a obra que *não cessa de ser exemplar* (e, por isso mesmo, de ser inimitável).

17. Como pode o finito ser *atêles*, sem-fim? A esta questão a humanidade responde (ou tem respondido) mantendo-a em aberto através das obras (e dos filhos). Criando entes em perpétua potência de criar.

18. O mais surpreendente na doutrina aristotélica do movimento (não deixando de ser uma consequência inteiramente lógica da sua metafísica) consiste na demonstração da *anterioridade do acto* relativamente à potência. O movimento é a passagem da potência ao acto, decerto, mas este — enquanto noção e enquanto essência — já precede necessariamente a potência. O acto é imanente à potência. Neste sentido, quanto à ordem do tempo, o acto não pode ser anterior à potência, mas, num outro sentido, quanto à ordem da essência, qualquer ser em acto é sempre primeiro relativamente a um ser em potência — e Aristóteles dá o exemplo: «Assim o homem é actualizado pelo homem, o músico, pelo músico, há sempre um motor primeiro e o motor existe já em acto.» (Θ, 8, 1049b) (É daqui — do facto de qualquer acto preceder sempre um outro acto — que provém

15. Esta hipótese sobre a investigação artística enquanto potência (*dunamis*) não seria de resto alheia a Aristóteles quando afirma, desta vez na *Metafísica*, que *todas as artes são potências*, «pois são princípios de mudança num outro ser, ou no próprio artista enquanto outro» (Θ, 2, 1046b). Mas importa também esclarecer que pensar a investigação no rasto (ou no vestígio) de Aristóteles não implica, de todo, pressupor a metafísica que comanda a sua física: *a obra não actualiza uma essência*. Ou, se se preferir, a obra, tal como é dada a pensar aqui, não é uma perfeição ou uma plenitude essencial (uma *entelekheia*), pois isso implicaria fazer equivaler a finalidade do acto artístico à imobilidade primordial (à imobilidade do primeiro motor que tudo faz mover).

16. O investigador (artístico) procura o vestígio do que põe a criação em movimento; o criador (re)põe em movimento. E se nem tudo o que existe em potência passa ao acto, a grande obra é a que não esgota a sua própria potência. Se a obra é o *telos* da criação, a grande — a pujante — obra é aquela que, rigorosamente dentro dos seus limites, continua sem fim (*atêles*). É a obra que *não cessa de ser exemplar* (e, por isso mesmo, de ser inimitável).

17. Como pode o finito ser *atêles*, sem-fim? A esta questão a humanidade responde (ou tem respondido) mantendo-a em aberto através das obras (e dos filhos). Criando entes em perpétua potência de criar.

18. O mais surpreendente na doutrina aristotélica do movimento (não deixando de ser uma consequência inteiramente lógica da sua metafísica) consiste na demonstração da *anterioridade do acto* relativamente à potência. O movimento é a passagem da potência ao acto, decerto, mas este — enquanto noção e enquanto essência — já precede necessariamente a potência. O acto é imanente à potência. Neste sentido, quanto à ordem do tempo, o acto não pode ser anterior à potência, mas, num outro sentido, quanto à ordem da essência, qualquer ser em acto é sempre primeiro relativamente a um ser em potência — e Aristóteles dá o exemplo: «Assim o homem é actualizado pelo homem, o músico, pelo músico, há sempre um motor primeiro e o motor existe já em acto.» (Θ, 8, 1049b) (É daqui — do facto de qualquer acto preceder sempre um outro acto — que provém

a necessidade de supor, na metafísica de Aristóteles, o primeiro motor eterno que não é precedido de nada e que, por isso mesmo, é imóvel. Mas tal é o *abismo* do pensamento que dá pelo nome de *deus*. «Deus» designa a regressão *infinita* — abissal — na ordem da causalidade. O acto puro — sem potência.)

19. Pensar aqui a mobilidade, subtraindo-a aos pressupostos metafísicos de Aristóteles, significa: um motor primeiro, um mote inicial, uma força motriz é simplesmente uma obra exemplar. O artista em potência é sempre precedido de um artista em acto. Se aquele não encontrar o exemplo que o fará *actuar*, então a sua própria potência não se manifestará enquanto potência (e portanto nem sequer se manifestará enquanto impotência, pois esta implica um pressentimento, maior ou menor, do que ele mesmo — artista em potência — *poderia ser*). Há escola desde que se deu um acto de exemplificação, voluntária ou involuntariamente (há portanto escola desde a pré-história).

20. Ensinar (*in-signare*) é deixar em alguém um sinal (do dom). A obra é o vestígio inerte do dom manifesto (assim como um filho é o vestígio vivo do dom transmitido).

21. O dom é inato (a arte não se ensina), e no entanto só um sinal (actuante) do outro faz com que o inato se torne nascente (a arte ensina-se através de exemplos). Um artista que não investigue — que não procure o vestígio do seu próprio, impróprio dom — é uma pura impossibilidade.

22. A consciência segundo a qual criar e investigar se tornam, no limite, indiscerníveis é uma consciência que data de sempre. Todavia, como consciência em obra, é um facto recente: os vestígios do movimento que origina a obra eram tradicionalmente velados ou apagados. A aceitação definitiva da obra como movimento, a aceitação incondicional da criação como movimento inacabado e inacabável data do final do século dezanove ocidental. A própria palavra *obra* começa a confundir-se então com a noção de *processo*, pois o resultado da criação passa a mostrar a investigação *em acto* (haverá assim obras, em pleno século vinte, onde a potência e o acto coincidem sem resto). *Work in Progress*, neste sentido, é porventura a expressão mais emblemática

da convergência total entre investigar e criar (e Joyce utiliza-a praticamente ao mesmo tempo em que Schwitters concebe o seu *Merzbau*). Moderna é a obra que não escamoteia o seu pôr-em-obra, a sua temporalidade intrínseca, a sua natureza processual ou vestigial.

23. «... falta um elo na cadeia das reacções que acompanham o acto de criação», escreveu Duchamp em *O acto criativo* (um breve texto que torna equivalentes os termos «acto» e «processo», consoante se trate do seu título original inglês, *The creative acte*, ou da tradução francesa feita pelo próprio Duchamp: *Le processus créatif*). Falta um elo: *a link is missing, un chaînon manque*. O elo que falta na cadeia da criação — mas que, em rigor, não se sente e não é sentido como *falta* — é o que *desencadeia* o acto (o processo) criativo. É o salto que nos expõe à mortalidade: ao definitivamente inacabado.

24. «Definitivamente inacabado»: foi assim que, após as fissuras do vidro, ele caracterizou o *Grand Verre*. Não conheço melhor definição da obra: aquilo que não teve começo (em mim) não pode ser acabado por mim. Porém, só o definitivo dá a ver o sem-fim; a obra é o *definitivamente inacabado*.

25. É o paradoxo da obra (ou da forma em arte): é preciso ser definitivo para dar a ver o infindo e o infindável. A abertura indeterminada e contínua (a interminável investigação) não permite, paradoxalmente, fazer ver a abertura do sem-fim. («Paradoxalmente — dirá Beckett a Charles Juliet — é pela forma que o artista pode encontrar uma espécie de saída. Dando forma ao informe.»)

26. O artista que abriu definitivamente a prática da pintura ao sentido amplo de pensamento visual foi o mesmo que tornou indiscernível a criação em potência — a investigação — e a sua passagem ao acto (e, exemplarmente, na peça investigada-criada durante os seus últimos vinte anos: *Étant donnés...*). O artista que menos obras produziu no século vinte foi o mesmo cuja obra mais se tornou exemplar. Talvez bastasse este facto para nos instruir, num momento histórico de acelerada produção (ou regido pelo princípio doentio da hiper-productividade), sobre *o que é investigar e criar em arte* (em pintura).

27. A pintura, claramente com Duchamp, reduz-se a um questionamento sobre o limite do visível, ampliando-se assim, não o conceito de arte, mas as possibilidades materiais da pintura (e acentuando-se a exigência que cabe ao observador). Duchamp não cessou de praticar a passagem ao limite (da criação e do visível): *Le passage de la vierge à la mariée*, a transparência do *Grand Verre*, a in-visibilidade do *readymade*, a transformação de Marcel em viúva alegre, o reflexo sombrio na janela da pintura (*Fresh Widow*), a vertigem do olhar na *optique de précision*, a virtualidade geométrica do *jeu d'échecs*, a travessia da pintura enquanto janela (*La Bagarre d'Austerlitz*), — e os dois orifícios para onde tudo converge: a conversão do observador em testemunha ocular de um acto (ou de um crime) amoroso em *Étant donnés...*

28. A pintura é o lugar do pensamento do visível: o lugar em que o visível se pensa. Investigar em pintura é procurar o vestígio do ainda-não-visível. Criar (visualmente) é tornar visível o próprio facto de que há visível (e *podia não haver*).

29. Para o pintor, tudo se passa como se a realidade visível não existisse em acto mas somente em potência: tudo, a cada instante, *pode* desaparecer — e reaparecer miraculosamente. É precisamente por isso que o acto criativo é necessário. Cézanne não pensou noutra coisa senão no visível originando-se: o pintor procurando a luz do (re)aparecimento, fazendo-nos renascer pela visão. A pintura é a luz dada a ver como se ninguém a tivesse visto.

30. Mas a luz da pintura é sempre mediada, se exceptuarmos raríssimas técnicastécnicas (como, por exemplo, a do vitrala do vitral — e, mesmo neste caso, trata-se de uma mediação...). A luz pictural é quase sempre uma matéria distinta da luz natural — e, de resto, desde o início da reflexão sobre a sua origem, a pintura pensou-se como *skiagraphia* (e não como *photographia*). A (escrita da) sombra é uma das primeiras mediações da luz natural (ou do Sol). O pintor *investiga* (segue o vestígio) da luz que não passa.

31. *Fiat lux* é o próprio imperativo do pintor (da pintura). É uma necessidade absoluta para quem ficou temporariamente cego ou viu a noite sem fim.