

“... IR, IR E CHEGAR AO FIM.”

“...TO GO, TO GO, AND TO GET TO THE END.”

Margarida Prieto
Faculdade LUófona de Lisboa

Resumo: neste artigo pensa-se a experiência artística (a experiência da arte do ponto de vista do artista) num contraponto com a experiência científica. No olhar contemplativo e no olhar analítico fundam-se modos de aceder à natureza e de compreender o mundo dos homens. Este olhar está impregnado de imaginação e inventividade quer na ciência quer na arte, mesmo que a finalidade de ambas seja distinta.

Palavras-chave: experiência, processo, imaginação, impulso, arte/ciência

Abstract: *This article is about artistic experience (the experience of art by the artists itself) in comparison with the scientific experience. Through out the gaze and the the observation look the way to understand nature and the world of men. Both ways of seeing are full of imagination and invention, in science as in art, in spite of the distinct finality the have.*

Key-words: experience, process, imagination, impulse, art/science

Liberdade

*Ser livre é querer ir e ter um rumo
e ir sem medo,
mesmo que sejam vãos os passos.*

*É pensar e logo
transformar o fumo
do pensamento em braços.*

*É não ter pão nem vinho,
só ver portas fechadas e pessoas hostis
e arrancar teimosamente do caminho
sonhos de sol
com fúrias de raiz.*

*É estar atado, amordaçado, em sangue,
exausto*

*e, mesmo assim,
só de pensar gritar
gritar*

*e só de pensar ir
ir e chegar ao fim.*

Armindo José Rodrigues

Métodos, Processos, Projectos, Experiências, e outros de investigar para “ir, ir e chegar ao fim”

O trabalho de compreensão dos métodos, dos procedimentos, das etapas projectuais planificadas, da investigação, do estudo, da experimentação como processo organizado, lógico e sistemático nas diferentes áreas do saber, comparando-as e distinguindo-as nas diferenças e as afinidades, é feito, sobretudo, entre os campos científicos e os campos das humanidades. Como ponto assente, a experiência é tida como fundamental para qualquer destas práticas (metodológica, processual, projectual, investigativa). Lacoue-Labarthe afirma “a experiência, implica perigo e risco: a experiência é, literalmente, a travessia de um perigo. Tudo o que favorece um tal projecto (a soma não me-

surável dos ‘acidentes’ felizes que acontecem, o interesse recíproco, a pulsão de fazer qualquer coisa), em nada elimina este risco que é imenso” (LABARTHE: 2009, 111). Portanto, qualquer experiência acarreta o perigo da descoberta no próprio acto de fazer, seja este fazer da ordem da pulsão (o fazer artístico) seja este fazer de ordem metodológica (o fazer científico).

Nos exercícios comparativos, procura-se detectar semelhanças e dissemelhanças entre a experiência que resulta dos procedimentos artísticos e a que advém dos métodos de investigação científicos. Procura-se encontrar paralelismos no conjunto de regras e princípios normativos que estruturam as práticas artísticas e as práticas científicas, e com isto caracterizar e distinguir os seus métodos no que têm de específico e individuante. A palavra “método” vem do grego *méthodos* ou *méthodou*; os seus termos constituintes *meta* e *hodos* significam, respectivamente, “atrás”, “em seguida”, “através” e “caminho”. Ou seja, na raiz da palavra “método”, está implicada uma viagem, um percurso com um destino. O método permite ir atrás de qualquer coisa, seguindo-a, perseguindo-a e, neste movimento, fazer uma travessia – a do desconhecimento para o conhecimento. A travessia como experiência abre à descoberta. Nesta passagem está implicado o método como acesso à experiência.

O método, enquanto instrumento científico, define-se pela reunião organizada de procedimentos utilizados para investigar e explicar os factos e fenómenos da natureza por meio da formulação empírica, da análise cognitiva que, assim, permite compreender e enunciar leis científicas. Enquanto possibilidade de experiência, sistematiza procedimentos que permitem a formulação de leis gerais explicativas, leis estas geradas por meio da observação directa de factos. O método constitui-se, assim, por um número finito de etapas ordenadas e

consequente. Inicia-se com um problema ou hipótese geral que gera desdobramentos dedutivos, testáveis, igualmente, seguindo as etapas pré-estabelecidas de investigação cognitiva conducentes ao conhecimento e à verdade. Há diferentes métodos para diferentes disciplinas porque a sua investigação exige especificidade.

O método distingue-se do processo já que este, como instrumento de investigação, implica uma acção continuada e prolongada, implica observação e dedução, implica utilizar o olhar no seu modo transitivo. O olho analítico é o que “vê” e distingue-se do olho que “contempla”. Se no cientista predomina a análise da coisa vista, no artista os dois modos – contemplativo e analítico – inter-potenciam-se.

A natureza do procedimento é a regulamentação, ou seja, qualquer processo deve estar de acordo com regras – tal como o método –, mas admite os ajustes necessários para se tornar eficaz – admite o acaso, o erro, a falha e pode, inclusivamente, tomar integrar e assumir estas casualidades. O processo é a sequência contínua dos factos e das operações que representam, em si, uma unidade e que permitem a sua repetição regular, um desenvolvimento ou um pôr em marcha (mais uma vez, a analogia com o caminhar). Justamente, a raiz latina do termo “processo” significa “acção de adiantar-se”, “movimento para diante”, “andar”, “andamento”, “marcha”, “acontecimento” e “êxito”. Do latim *procedere* envolve “ir na frente”, “avançar”, “progredir”, “sair de”, “aparecer”, “nascer”, “crescer”, “desenvolver-se”, “suceder”, “acontecer”, “ter bom êxito”, “sair-se bem”, “aproveitar a”, “ser útil para”. O processo tem uma finalidade em si mesmo. A sua principal qualidade é a plasticidade ou elasticidade pois, tal como uma receita culinária, admite variações e variantes que tornam absolutamente distintos os resultados. Por seu lado, o somatório de operações e

disposições pré-configuradas de uma metodologia sustentam o conhecimento pela procura através da evidência, sustentam o pensamento analítico, sustentam a ordenação sistemática que parte do particular e do simples para o universal e o complexo, sustentam, ainda, a repetição exaustiva da totalidade do problema em investigação e visam fomentar leis universais.

Por seu lado, a possibilidade de repetir o método com exactidão (ou seja, sem variações) é o que o torna estrutural e estruturante para a legislação. Permite provar e comprovar, *ad infinitum*, um determinado resultado e, assim, estabelecer e registar leis universais. Mas, o problema ou hipótese, como possibilidade de investigação que principia a aplicação do método, é proposto, em última (ou primeira?) instância – quando tudo o resto falha –, pela imaginação. Aqui reside um ponto de aproximação entre o método científico e a experimentação criativa. Ou seja, imaginação (e a inventividade) está umbilicalmente ancorada à experiência, tanto na ciência como na arte, quer dizer, o perigo da descoberta é-lhes comum.

O caminho inicial do processo de imaginar o acto de ser dá e a composição da ideia, como acção do sujeito, que reflecte sobre a realidade. A ideia, como unidade do pensamento, é o ponto de partida do intelecto humano, que observa, questiona, analisa, sintetiza, explica e compreende as coisas e os actos do mundo. Um processo denominado método científico por Descartes. Aprofundado e ampliado a partir do pensamento grego de Sócrates, Aristóteles e Platão, que dimensionaram o hábito demonstrativo como possibilidade humana de conhecer a realidade, ou a apreensão das coisas universais e necessárias.¹ (LOPÉZ, 2006, 7)

1 Nesta citação, o autor remete para Aristóteles, *Ética a Nicómano*, capítulo VI (Editorial Gredos, 1985); *Des Sommo et vigília* 13, 46Lb, 11-12 (Editorial Gredos) e *De Anima III*, 3, 429^a, 1-2 (Editorial Gredos) nas

O Céu e a sua importância nas artes e nas ciências

Aliada a uma intensa vontade de compreender o mundo, a imaginação está na origem da constituição das primeiras disciplinas ditas científicas em todas as civilizações do ideograma, a saber: a Matemática, a Geometria e, conseqüentemente, a Cartografia e a Astronomia. “Com efeito, a invenção da geometria permite estabelecer equivalências do ponto de vista dos próprios mecanismos de pensamento, entre o olhar e a linguagem.” (CHRISTIN, 2009, 227). É, assim, certo que as linguagens destas disciplinas se espelham em códigos de inscrição específicos e próprios, tão distintos entre si.

As primeiras disciplinas do conhecimento humano derivam da contemplação do espaço celeste como modelo de racionalidade visual. É a imaginação aliada à observação que permite olhar para as estrelas espalhadas pelo céu e compreendê-las como sistema de conjunto, visual e legível, que vai ocupar um lugar privilegiado desde tempos imemoriais. O céu constitui uma tela de comunicação entre o visível e o invisível, é o veículo das mensagens divinas que põe em contacto os homens e os seus deuses tendo os adivinhos como intermediários e observadores. O termo “adivinhação” provém do latim *divinatio* e remete ao que é divino. “Adivinhar” tem origem no latim *divinare*, “predizer o futuro”, de *divinus*, “divino, relativo a um deus” que deriva de *divus*, “deus”. O espaço mágico de adivinhação e de imaginação é o ecrã primitivo constituído pelo céu: espaço de interpretação (pelo exame do visível e do real) e da nomeação (na medida em que confere existência linguística). Nas civilizações clássicas, o adivinho é o intermediário dos Deuses. Como técnico da magia

expressões “a ideia, como unidade do pensamento”, “hábito demonstrativo” e “apreensão das coisas universais e necessárias”, respectivamente.

e do in-visível faz a articulação entre o que é observado e a sua possível significação. Por isso, a genealogia do visível é comum ao legível. A sua acção assenta no verbo “considerar”. *Considerare*, em latim, é formado por *cum* e *sideris* (palavra que, no plural designa as estrelas em constelação). Supõe-se que *considerare* é um antigo verbo da língua augural ou marinha e, portanto, testemunho da actividade do ver enquanto ler – e claro, a imaginação tem um papel fundamental nestas práticas interpretativas. Para observar o céu, os homens concebem, inventam instrumentos de visualização cuja capacidade de ampliação e descodificação do espaço celeste é, cada vez, maior. O cientista herda a responsabilidade dos ancestrais técnicos do invisível e da magia, substitui o adivinho (ou mago) que, enquanto leitor, interpreta as mensagens virtuais a partir de um raciocínio por analogia que se inicia com a observação sobre o espaço natural. Se o adivinho interpreta as estrelas e o voo dos pássaros (entre outros) como sinais produzidos no/pelo suporte mágico – o ecrã celestial –, o cientista procura conhecer os astros e a vida na e além da Terra. Neste ponto, a ciência alia-se a ficções proposta por artistas como Leonardo da Vinci que no século XVI projecta máquinas para voar, ou às histórias oitocentistas de Júlio Verne que descrevem foguetões e submarinos e outros veículos de deslocação rápida em meios hostis à natural locomoção do homem. E pergunta clássica que se impõe é: a vida imita a arte ou a arte imita a vida?

Retomo o adivinho. Nas civilizações antigas, o estatuto dos adivinhos é particular: são os únicos que têm o conhecimento dos códigos que lhes permitem decifrar e traduzir as mensagens do plano do invisível para o do visível – são os únicos que sabem descodificar o que se obscurece no brilho do visível observável e que tornam essa obscuridade distinta e inteligível a outros

homens. Não porque os Deuses se expressem num idioma diferente do dos homens, mas porque o fazem de uma forma encriptada, à qual só os adivinhos acedem como tradutores, inventando e imaginando os significados daquilo que observam. No seu território de trabalho, através de uma acção de delimitação espacial gerada pela necessidade de interpretação, tradução e comunicação das mensagens divinas enunciadas por um céu infinito, iniciam-se os caminhos para a escrita e estabelecem-se – são circunscritos – territórios criativos e científicos. O ecrã divinatório e oracular é o do céu com as suas metáforas terrestres; superfície abstracta para os gregos na antiguidade e suporte de uma criação infinitamente mais importante do que uma nova escrita, na medida em que, como foi referido, pelo ecrã, se acede a um modelo intelectual de racionalidade pura: a Geometria e a outras disciplinas como a Astronomia, a Cartografia e a Matemática. “Os Gregos, ao criarem a geometria, estabelecem pela primeira vez o princípio do domínio intelectual do olhar” (CHRISTIN, 2009, p. 227).

O ecrã celestial é a superfície de planificação, plataforma de raciocínio e a base ou estrutura de conhecimento, torna-se superfície de inteligibilidade no sentido em que serve à compreensão do mundo. Se, por um lado, é conceito de apropriação abstracta do mundo, por outro, é limite, pois estabelece um vínculo com a actividade imaginada que se encontra no “para lá” (em direcção ao céu, no sentido literal e metafórico) e, nesta passagem (entre planos), oferece-se como superfície mágica e *medium* para as mudanças ou transformações entre vida e morte.

Transparente, aberto e livre de todos os constrangimentos materiais, no pensamento grego o ecrã deixa de funcionar como transmis-

sor da linguagem cifrada dos deuses, pois os deuses falam a mesma língua dos homens. E certo que a falam de um modo obscuro, mas esta obscuridade é o que a torna acessível à inteligibilidade humana: pode-se sempre interpretar os oráculos. (CHRISTIN, 2009, 354).

Para interpretar esta obscuridade, a imaginação é fundamental. Para este exercício é necessário um gesto performativo fundador: a delimitação de um enquadramento, de uma área de interpretação, de um canal no qual o áugure (sacerdote romano) concentra o seu exercício de interpretação dos sinais divinos e presságios. Este gesto delimitador é constituído por um quadrado ou um rectângulo desenhado no ar com o dedo indicativo. Este enquadramento invisível, que está a origem da moldura como princípio e veículo de comunicação, aplica-se também na necessária circunscrição de um problema ou hipótese em práticas metodológicas, delimitando e balizando a investigação. A aplicação conceptual e formal desta acção delimitadora inicia o processo de interpretação, ao qual segue a observação dos fenómenos naturais, que acontecem do lado de dentro dessa fronteira separadora, e desta observação derivam as interpretações dos adivinhos – também elas de natureza obscura.

Circunscrever e recortar: princípios fundadores na arte e na ciência

A delimitação é passível de ser pensada como *parergon*. Simultaneamente um conceito (*parergon*) e uma representação, o enquadramento enquadrar possibilita pensar a função do limite e a função do ecrã, quer nas artes quer nas ciências. *Parergon* é um termo grego composto por dois: *par-* é o prefixo que se anexa e significa “para”, “contra” e “junto” e *ergon* significa “obra”. Contém os sentidos “junto a” e “ao lado de” (entre outros) que se revestem das noções de “pro-

ximidade”, “oposição”, de “para além de” e de “semelhança”. (Por afinidade etimológica, o termo latino *para* em articulação com outros termos, contém as noções de “preparar”, de “aparelho”, de “excesso” e, também, as de “limite” e “selecção”.) Da combinação *par-* e *ergon* advém o sentido de “suplemento” adicional (à obra): um *parergon* é todo o acessório (no sentido de acesso) que retira da obra a sua importância e, num movimento recíproco, acrescenta “qualquer coisa” ao acrescentar-se (à obra). A sua função é delimitar um centro (um foco) pelo acto de circunscrição de um território que se abre como potência e como possibilização. O *parergon* só tem sentido na medida em que dá (acrescenta) também sentido na sua relação com a obra (fora desta relação, não tem qualquer sentido ou função). Como figura extra, não integra pelo interior nem pelo exterior (da obra), cooperando com ambos; faz confinar obra com o que não é obra, colocando-as (obra e não-obra) sem acesso uma à outra. “O limite, no sentido grego, não restringe: antes traz somente ao aparecer, o próprio presente enquanto produzido.” (HEIDEGGER, 2002, p.70.)

A função deste enquadramento original desenhado pelo gesto ancestral do áugure é seleccionar e separar, na imensidão celeste, um espaço virtual, para nele decifrar mensagens, compreender os deuses, e através deles, a natureza das coisas. Este é o princípio do método: seleccionar e separar uma hipótese – um problema – para compreender e estabelecer regras e leis universais. Assim, o acto de delimitar instaura um espaço de representação. Para as civilizações greco-romanas garantia uma separação entre a ordem do sagrado e a ordem do profano: justamente, a geometria fechada que enforma o enquadramento vem estabelecer-lhe o limite (desenhado no contorno) como fronteira determinando um dentro (sagrado) e um fora

(profano). Separa a parte interior de um todo envolvente (exterior), para aí instaurar um acesso, pela abertura, ao campo do sagrado.

Delimitar ou recortar é o primeiro passo metodológico que vem na herança deste procedimento como se comprova, por exemplo, na arquitectura. Justamente, a palavra “templo”, que denomina uma determinada tipologia de edificações – aquelas dedicada ao divino – retém o original sentido do sagrado e deriva do latim *templum* (da língua augural) usado na designação do espaço quadrado delimitado pelo áugure no céu e na terra, e no interior do qual este recolhe e interpreta os presságios. *Templum* aproxima-se de *temenos*, termo grego que significa “recinto fechado”, e da raiz contida no verbo *temnein* que significa “cortar”. Por isso, “templo” contém a noção de quadrado e enquadramento e, igualmente, a noção do corte como acção delimitadora de um espaço (e como delimitação do espaço fechado). Outros exemplos ocorrem deste gesto enquadrador do áugure cujas ressonâncias visuais se encontram, hoje, no formato dos actuais ecrãs dos dispositivos electrónicos cujas proporções são as das raízes quadradas de números inteiros e as do rectângulo de ouro (a divisão do lado maior pelo lado menor é igual a 1,618, ou seja, Φ , o número de ouro) reenviando para a natureza e a sua geometria. Precisamente, a geometria destes enquadramentos funda-se nas lógicas dos Pitagóricos na Grécia antiga, numa íntima relação com a Música e a Matemática, defendidas posteriormente por autores renascentistas como Leon Bautista Alberti e Leonardo da Vinci nos seus *Tratados de Pintura*. A proporção deste rectângulos enquadadores é igualmente patente nos formatos de papel que usamos diariamente sem nos apercebermos da magia que eles convocam em potência. Estão igualmente presentes nas dimensões das telas na pintura que, por sua vez, implicam

directamente nas proporções das coisas representadas, na composição e, neste sentido, devem ser utilizadas adequadamente e em acordo com o que se vai pintar.

Caminhar e encontrar pela descoberta

A criatividade é intrínseca à humanidade. Desde sempre, o homem é criativo: inventa os utensílios de que necessita, e este inventar requer imaginação, necessidade, adequação e modos de usar. A criatividade sustenta, por isso, o conhecimento. Aristóteles define cinco níveis para o conhecimento. O primeiro nível é o do conhecimento científico que se foca na explicação da realidade ou natureza das coisas. O segundo nível é o do conhecimento prático que implica e está interdependente da experimentação; a aplicação de modo eficiente de uma acção, depois a ter compreendido teoricamente. O terceiro nível é o do conhecimento técnico (*tekhnê*) que incide sobre a adequada utilização do corpo, dos utensílios, ferramentas e dispositivos, ou seja, sobre a tecnologia. O quarto nível refere-se ao conhecimento artístico e expressa-se através da imitação da realidade usando modos de expressão plástica, cénica, sonora cuja estética visa o deleite dos sentidos, a busca do prazer sensorial no modo como as coisas são feitas. O quinto nível é o do conhecimento intuitivo que se manifesta sob a forma de prognóstico, fundamentado nos conhecimentos (teórico e prático) anteriores, ou seja, funda-se na experiência prévia e no reconhecimento de padrões repetitivos.

Atentemos ao conhecimento artístico. O fazer artístico é um apurado fazer criativo, aquilo a que civilização da Grécia antiga chamou *poiien*. Este termo está na génese das palavras “poesia” e “poeta”. Poeta significa (apenas) “aquele que faz” ou “aquele que cria”.

Ontologicamente, o fazer criativo advém de um impulso, é da ordem da pulsão. Aristóte-

les estabelece que o conhecimento prático (a *praxis*) é aquilo que se aprende com a experiência, na aplicação prática de uma teoria e pela repetição de um modo de fazer. Se começa por ser uma acção isolada, pela repetição torna-se um hábito. Contudo, este tipo de conhecimento exige uma explicação teórica – aquela de comunicar e transmitir um determinado saber. Esta interação – passagem de saberes – é obrigatória. Por exemplo: ninguém se atira à água, sem antes saber que movimentos deve efectuar para nadar (conhecimento teórico) e tê-los praticado (conhecimento prático), repetidamente. A boa execução dos movimentos (conhecimento técnico) conduz a melhores resultados na natação (LÓPEZ, 2006, 11-13).

Se as metodologias requerem saber cada passo, cada etapa ordenadamente e a sua aplicação correcta e rigorosa ao problema ou hipótese, o fazer criativo admite – diria mesmo, exige – inventividade: o artista investe no desconhecido, sem rede, para descobrir qualquer coisa no seu fazer informado. O artista enforma (dá forma) pelo gesto desse fazer. Uma ideia (vaga) e a vontade de dar forma a uma ideia principia este labor de carácter heurístico (do grego *heuriskein* que significa “encontrar” pela descoberta). As evidências são geradas na prática de atelier. “O termo ‘atelier’, com origem na língua francesa (*ateliê*), significa ‘lugar onde o artista trabalha’. O conceito admite várias acepções, mas, regra geral, refere-se ao espaço onde se produz trabalho experimental” (MATOS, 2015, 9).

O atelier é o espaço próprio para gesto artístico e implica *a priori* o questionar desse gesto. Gesto como origem de um fazer particular (o *factum est* da arte, a coisa gerada num cometimento – *res gerere* – pela e com a arte) que se distingue de outros fazeres: este gesto é a responsabilidade de um a-fazer que retém, no sentido de captar a forma, que dá forma, que

enforma. “O gesto (numa distinção com o fazer) *res gerere* implica alcançar alguma coisa, retê-la sobre si, assumir a inteira responsabilidade” (AGAMBEN, 1997, 20).

Se há uma metodologia assumida no labor artístico é, necessariamente, de carácter heurístico, e faz da experiência, no atelier/estúdio, a sua legitimação. O termo “estúdio” é utilizado na língua portuguesa como sinónimo da palavra “atelier” e tradução do termo inglês *studio* que remete para *study* que, por sua vez, significa “estudo, esforço intelectual para a obtenção de conhecimentos, investigação, exame cuidadoso, ramo do saber, assunto estudado, meditação profunda, gabinete de estudo, coisa digna de ser observada ou que atrai a atenção”. O significado dos dois termos – atelier e estúdio – coincide com o lugar da prática artística, “o lugar onde o artista trabalha”, e por inerência etimológica, explicita este trabalho como uma investigação experimental, um lugar onde se caminha em direcção a um conhecimento circunscrito a uma determinada área ou campo do saber – o artístico. (A definição de laboratório é idêntica e está ancorada ao termo “labor” que significa “trabalho, faina, tarefa árdua e demorada, esforço, sofrimento, dor, fadiga – que se experimenta na realização de um trabalho.)

É pela experimentação, no acto próprio do fazer artístico, que se dá uma aproximação à ideia (ou, no vocabulário científico, à problemática ou hipótese), progressivamente. A inevitável exploração, em atelier ou no estúdio, é tomada como prática laboratorial onde o gesto criativo se formaliza (dá forma e enforma) em obra, num aparecer assertivo e firme que passa por estádios intermédios e que tem como fito, como horizonte de expectativa, o pensamento sobre a obra que concretiza a ideia germinal em questão. Neste lugar “ir, ir e chegar ao fim” é a premissa fundamental – o que em nada exclui, a falha, a

desistência de uma ideia (de modo permanente ou momentâneo), o erro, o acidente. Pelo contrário, a experiência depende estruturalmente destes acontecimentos e dos caminhos (opções) que, através deles, se instauram.

O labor é o trabalho de fazer nascer, o trabalho da germinação que é da mesma ordem da *natura naturans*. O termo “natureza” é traduzido para o latim por *Averróis* no século XII, a partir de Aristóteles. Traduz a palavra grega *physis*, dividindo-a em dois conceitos (indivisíveis na língua grega): *natura naturans* – o nascer ou a natureza enquanto acção, verbo, força produtiva –, e *natura naturata* – o nascido ou o conjunto dos seres e das leis criadas por aquela mesma força. Assim, a coisa criada, o *factum est*, é da mesma ordem da *natura naturata*.

A investigação no atelier resultada num corpo criado – a obra – que é inseparável e co-dependente de um corpo teórico, conceptual, filosófico, histórico, e (auto-)crítico. O(s) processo(s) utilizados são sempre de carácter heurístico: procuram a forma – como dar forma a uma ideia, como materializar um pensamento – através de experiências que se consolidam com o tempo a que obriga este gesto. O artista toma decisões de acordo com a sua ideia primeira que, neste movimento, se metamorfoseia, assume variantes, desmultiplica-se. Por isto, a forma final – o *factum est* – é, muitas vezes, plural, no sentido em que a partir de cada ideia se dá um estilhaçamento de opções possíveis (e exequíveis), para a obra, ou seja, a experiência no atelier abre múltiplos caminhos durante a procura e a obra (ou obras) que resulta(m) desse labor abre(m), igualmente, a outras possibilidades, umas vezes ancoradas à ideia primeira, outras vezes apartadas. O fazer criativo informado é uma actividade que oscila entre o labor(atório) teórico e labor(atório) artístico pois

(...) a experimentação teórica, semiótica, não tem outra finalidade a não ser levar ao conceito o pensamento da obra, formular, sob a forma de regras, as variações e princípios das transformações, a dinâmica da repetição (da identidade e da diferença) dinâmicas do fazer (gesto) criador da obra (MARIN, 1991, 95).

Na aproximação à obra, o fazer artístico encerra, em si, uma abordagem múltipla, e exige todos os níveis de conhecimento determinados por Aristóteles. A abordagem à ideia alia-se primeiro e em simultâneo com a necessidade de fazer, necessidade da ordem da pulsão que principia o processo, no gesto criativo, num élan.

Élan é o termo francês que significa o movimento progressivo que prepara a execução de salto de um exercício; o movimento ardente e súbito inspirado por um sentimento vivo. É o impulso, sendo esta impulsão como a preparação para um mergulho ou, ainda, um movimento

afectuoso em expansão, um *pathos* – uma paixão que não é alheia ao sofrimento – caloroso e cheio de vivacidade. O élan é “*livre é querer ir e ter um rumo e ir sem medo, mesmo que sejam vãos os passos. É pensar e logo transformar o fumo do pensamento em braços. É (...) arrancar teimosamente do caminho sonhos de sol com fúrias de raiz. É estar atado, amordaçado, em sangue, exausto e, mesmo assim, só de pensar gritar gritar e só de pensar ir ir e chegar ao fim*”.

O poeta coincide com a figura do artista, na medida em que, por definição, o poeta é “aquele que faz” – a definição não explicita o que é feito, nem se esse fazer tem alguma finalidade. Precisamente por esta razão é que o artista coincide com o poeta de modo rigoroso: porque a obra como resultado do fazer *poético* corresponde a uma “finalidade sem fim”, ou seja, expõe a finalidade da *poiesis* como uma a-finalidade, uma finalidade sem um fito (sem uma função) (CÍCERO, 2007, 96-97).



Fig. 1. Carlo Saraceni (1579-1620). *Dédalo adverte Ícaro sobre os perigos do Sol* (da Série de cenas a partir das Metamorfoses de Ovídeo), 1606-1607, óleo s/ tela, 41x53cm. Museu Nacional de Capodimonte, Nápoles.

Fig 2. Carlo Saraceni (1579-1620). *A queda de Ícaro* (da Série de cenas a partir das *Metamorfoses de Ovídeo*), 1606-1607, óleo s/ cobre, 41x53cm. Museu Nacional de Capodimonte, Nápoles.



O trabalho de atelier é tendencialmente repetitivo – sobretudo na aplicação das técnicas e da tecnologia – embora, consoante a ideia e as possibilidades que esta abre à sua exequibilidade (ao tomar forma) hajam inúmeras variáveis e opções. Neste sentido, dá-se uma analogia a propósito das formas fixas dos textos literários, nomeadamente no poema, e da necessidade destes em melhorar com o fim de alcançar a sua condição perfeita e insubstituível. O leva a reflectir, indirectamente, na repetição: a insistência nos mesmos temas, o recurso sistemático às mesmas palavras e à mesma estrutura faz da repetição, na poesia, a condição para a diferença pois nenhum poema substitui outro ou se “traduz” por outro. É, de resto, esta a proposta de António Cícero. O mesmo acontece no atelier com as artes plásticas e visuais.

No atelier, a *tekhnê* alia-se à *poiesis*. *Tekhnê* é a palavra grega que está na origem do termo “técnica”. Por sua vez, “técnica” significa o conjunto

de procedimentos (artifícios, habilidade de manuseamento) próprios a determinada disciplina: é um conhecimento do saber fazer, ou melhor, um fazer (*praxis*) e um saber (científico e teórico) que se enleiam. A *tekhnê* exige competência, mas também um conhecimento artístico que estaria implicado originalmente no termo grego. Por seu lado, o termo *poiesis* não designa um género – e sobretudo não um género poético nem a suas regras próprias de fazer – mas aquilo que dentro da arte excede a arte. Este excesso é o ausente na obra, é o que pertence à obra, mas está ausente de toda a sua forma (no sentido aristotélico da palavra), fora do artefacto, mas dentro do ofício da verdade. (BAYLLY, 18-19).

Há uma relação entre *tekhnê* e *poiesis* na medida em que a capacidade de agir (o gesto artístico onde se conciliam impulso e técnica) deve ser adequada, deve estar em acordo com a obra. As competências técnicas devem estar à altura das intenções e das necessidades que



Fig 3. Carlo Saraceni (1579-1620). Paisagem com o enterro de Ícaro (da Série de cenas a partir das Metamorfoses de Ovídeo), 1606-1607, óleo s/ tela, 41x53cm. Museu Nacional de Capodimonte, Nápoles.

a criação da obra exige. Por seu lado, a obra enfrenta-as dá a ver as implicações da competência: do pensamento e do fazer como pensamento e do fazer poético. Esta aliança entre *tekhnê* e *poïesis* não é um simples procedimento, mas a força criativa originária – que origina, por exemplo, a pintura – uma força da ordem da *natura naturans*. A *tekhnê* possibilita trazer para diante de, permite mostrar porque oferece um desvelamento: dá a ver.

A *tekhnê*, certamente, comanda – e distingue – uma certa divisão (do trabalho) dos sentidos, pelo menos na sua distinção a que correspondem materiais e instrumentos diferentes consoante a especialização, rudimentares ou subtis, inatos ou adquiridos, do corpo – que existe incontestavelmente (...). Mas a *tekhnê*, propriamente não é divisível (LABARTHE, 2009, 238).

Assim, aquele que faz é, igualmente, aquele que instaura a *poïesis*, do grego “criação de um

campo poético”, aquele que problematiza as opções (autorais), as intenções, os *a priori* e as resoluções plásticas implicadas e exigidas pelo *media* eleitos, em detrimento de uma análise do ponto de vista do observador (o outro que não é o pintor) – de uma análise da recepção que se manifesta nas interpretações e livre-associações desse observador sobre um já feito ou um já dado, sobre o *factum est*.

Para uma compreensão íntima, de carácter filosófico, e interna, nomeadamente de carácter formal, técnico, conceptual, teórico da arte há que a pensar como prática de atelier, no seu contexto laboratorial (de experimentação) onde a possibilização das problemáticas está em aberto. O termo “possibilização” como tradução para *Ermöglichung* significa o acto ou o facto que torna possível. Na realidade, há uma diferença entre uma possibilidade (o que pode ocorrer dentro dos domínios do possível) e uma possibilização (a instauração deste ou daquele domínio do possível). No atelier, o artista está

Fig 4. Jacob Peter Gowy (1610-1664), *A Queda de Ícaro*, 1636-1637, óleo s/ tela, 195x180 cm, Museo del Prado, Madrid.



condicionado *a priori* pela coincidência autoral, na figura do pintor/autor numa duplicação crítica, a do pintor/observador.

obra como produção ou queda, mas da arte, e da arte como ela pode ser, desde o pensamento, que para ele é já ilusão e milagre, triunfo e exaltação (BAILLY, 2009, 16-17).

O artista (...) é aquele *Outro* umas vezes familiar, outras, distante, que atravessa a vida tomado por modos outros de apreensão, com habilidade e inventividade que, a todo o momento, admira e teme porque, para ele, o que está sempre em jogo não é o resultado ou o controlo – que não deixam de ter a sua importância (jamais negada) ou o seu efeito – mas a fidelidade a uma ideia, não tanto da

Em toda a investigação no atelier, o artista é simultaneamente autor e observador. Esta desmultiplicação está implicada no distanciamento imprescindível relativamente à análise crítica da obra enquanto processo e coisa feita. O desdobramento autoral implica na ligação íntima entre os dois modos da visão: o do olhar



Fig 5. Herbert James Draper (1863-1920), *O lamento de Icaro*, 1898, óleo s/ tela, 180x150cm, Tate Britain, Londres.

(contemplativo) e do ver (analítico). A coincidência entre artista e autor (entre autorias) e entre artista e observador (entre pontos de vista) abre espaço a uma discursividade informada “por dentro” e a partir “de dentro”: o artista está no ponto oposto ao do observador, está “do outro lado do espelho”, numa posição privilegiada, onde a experimentação resulta na criação de testemunhos – a obra, o *factum est*. Este des-

dobramento releva de duas modalidades da percepção visual que permitem articular “olhar” e “ver” e determinar estas ações como dois conceitos. Usados, frequentemente, na língua portuguesa como sinônimos, derivam efetivamente na sua significação. O verbo “olhar” significa “observar atentamente, contemplar, exercer o sentido da visão”. O verbo “ver” significa “perceber pela visão, estabelecer como real

Fig 6. Charles Paul Landon (1760-1826), Ícaro e Dédalo, 1799, óleo s/ tela, 54x43cm, Museu de Belas Artes de Dentelle d'Alençon.

Fig 7. Lord Frederic Leighton (1830-1896), Ícaro e Dédalo, c.1869, óleo s/ tela, 138.2x106.5 cm, Coleção privada.



a partir do sistema perceptivo visual". "Olhar" é um verbo intransitivo, exprime uma acção limitada ao sujeito que olha e, por isso, é próximo de "contemplar", pois a sua actividade funda-se no modo subjectivado que implica dirigir o sentido da visão em direcção a um lugar ou objecto específicos e seleccionados, em busca de um prazer sensorial que, no limite, tende para uma perda de vigor das sensações, das emoções e, então, petrifica-se, preso em si mesmo, fixo, indiferente, insensível, desgostado, fatigado: os olhos dirigem-se para o vazio ou o infinito sem agir. O verbo "ver" constrói-se como modalidade participativa do raciocínio: é a observação inteligível e o seu carácter é transitivo porque põe em relação o sujeito (que vê) com o objecto visionado (o visto) e admite uma alteração, ao nível da cognição, quer do sujeito que vê, quer do objecto percebido. O modo "ver" funda-se no sentido (é da ordem da significação): o modo "olhar" funda-se no *pathos* (é de ordem sensorial). Para o artista são fundamentais os

dois modos da visão uma vez que articula a contemplação (estética) e a análise (teórica e plástica) da obra; para o cientista, a questão sensorial é afastada para dar total protagonismo ao exame que o modo "ver" possibilita. Mas, no cerne da (in)visibilidade das coisas e da sua observação, a imagem é o estímulo que funda qualquer um dos modos da percepção visual. Para a ciência, as imagens são fundamentais e desdobram-se na sua aparência, na sua visibilidade, constituindo uma linguagem específica – com códigos particulares e distintos daqueles utilizados nas artes – afecta a cada dispositivo na sua funcionalidade própria.

As artes lidam directamente com a natureza múltipla da imagem como *virtus* – no sentido de uma força, de uma potência, que convoca tanto o visível presencial (real) na concretude de uma presença ou de uma representação, como o invisível (mas não menos real) das imagens mentais.



Fig.8. Andrea Sacchi (1599–1661), *Dédalo e Ícaro*, c. 1645, óleo s/ tela, 147x117 cm, Musei di Strada Nuova, Génova.

Toda a argúcia de semiólogo está aqui em entender a imagem como fundadora do olhar, na força presentificadora que ela possui. É, portanto, à visibilidade que a imagem faz apelo, que não se confunde com o visto mas com a sua possibilidade e, nessa medida, toca o invisível como potência, como virtualidade da imagem (MARIN, 1993, 11).

Porque o pensamento por imagens é imprescindível e tendencialmente inato aos artistas visuais, a coincidência entre autor, artista, observador, leitor, intérprete, crítico vem possibilitar reflectir e trabalhar (no atelier) sobre e a partir de imagens convocando o legado da história. *Non nova sed nove* (não novo, mas outra maneira) é a grande lição que a história nos lega. Tra-

balhar a partir de imagens – do visível e no âmbito do visual – é preterir o novo a favor de uma outra maneira de as conceber. Justamente, a criação artística (e científica) gera-se a partir de alguma coisa. A inventividade estrutura-se no já criado que, em primeira instância, terá sido a *natura naturata*, a natureza nas suas mais variadas manifestações onde se inclui o céu como espaço de contemplação e análise.

Referências

AAVV, **Le nouveau Petit Robert de la langue française**, Paris, le Robert, 2007 (edição revista), p. 831.

AGAMBEN, Giorgio, (1997), **Notas sobre o gesto**, in: **Interactividades: Artes, Tecnologias, Saberes**, Lisboa, co-edição CECL – FCSH/UNL e Dep. Cultura da CML.

BAYLLY, Jean-Christophe (2009), *L'étrange emotion* (prefácio) in : LACQUE-LABARTHE, Philippe, **Écrits sur l'art**, Genève, Les presses du réel, collection MAMCO, 2009.

CHRISTIN, Anne-Marie, (2009), **L'image écrite ou la déraison graphique**, Paris, Editions Flammarion, col. Idées et Recherche, (1ª ed., 1995)

CÍCERO, António (2007), **Finalidades sem fim, Vila Nova de Famalicão**, Quasi edições, col. Biblioteca espaço do invisível.

HEIDEGGER, Martin, (2002), A origem da obra de arte, in: **Os caminhos de Floresta** trad. Helga Hook Quadrado, Lisboa, edições Fundação Calouste Gulbenkian.

LACQUE-LABARTHE, Philippe, (2009), **Écrits sur l'art**, Genève, Les presses du réel, collection MAMCO.

LÓPEZ, Daniel Fernando (2006), Los límites de la imaginación y de la creatividad El ingenio y la innovación en la gestión del conocimiento, el modelo de la Inteligencia Organizacional, **IO, REVISTA Universidad EAFIT**, Vol. 42. No. 144.

pp. 9-33.

MARIN, Louis (1993), **Des pouvoirs de l'image: Gloses**, Paris, Éditions du Seuil, col. L'ordre philosophique.

MARIN, Louis (1991), Experiências estéticas no laboratório da escrita-figura, in: **Revista de Comunicação e Linguagem** – a experiência estética, coord. Emídio Rosa de Oliveira e Maria Teresa Cruz, trad. Maria Luísa Alves Lopes, nº 12/13, Lisboa, ed. Cosmos.

MATOS, Sara Antónia (2015), O Museu como atelier. Relendo Glicenstein, em *L'Art: une histoire d'expositions* (apresentação), in MAIA, Tomás, **Incandescência**. Cézanne e a Pintura, Lisboa, Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta.

Margarida Prieto - artista plástica e professor da Universidade Lusófona de Lisboa.