

A LÓGICA LABORATORIAL DA ARTE E A METACIÊNCIA DO MESTRE IGNORANTE

The laboratory logic of art and the metascience of the ignorant master

La lógica laboratorial del arte y la metaciencia del maestro ignorante

Rui Mourão [Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal]*

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v24i41.59019>

Resumo

Este artigo estabelece um paralelismo entre arte e ciência, sublinhando a capacidade da arte também permitir obter formas de conhecimento segundo processos laboratoriais. Foca-se numa certa metaciência da arte enquanto pesquisa sobre as lógicas operativas da pesquisa artística que, caso haja um compromisso verdadeiro na compreensão de determinados aspetos da realidade sensível, faculta conhecimento existencial. Partindo do conceito de mestre ignorante desenvolvido por Jacques Rancière será abordado o processo artístico como produtor de experiências em processos complementares de interpretação e expressão, que se podem identificar com a lógica experimental das ciências que acontece em laboratório. A arte enquanto lugar de experimentação busca estar à parte do real mas visa o real, numa dupla lógica separadora e relacional que se distancia para compreender e deduzir, semelhante a quando se retiram amostras para estudo científico. Nesse sentido, o artigo identifica o princípio e prática de laboratório como algo comum à arte e à ciência. Nomeadamente, destaca a lógica laboratorial da arte pelo seu potencial de estruturar consciência a partir de um inconsciente conhecimento, ou melhor, de um reconhecimento. Um (re)conhecimento do sensível que, trazido aos sentidos pelo poder transformador que as metáforas geram, aponta sentidos individuais e coletivos que intuitivamente se tornam conhecidos, reconhecidos, conscientes.

Palavras-chave: Arte, Ciência; Laboratório; Conhecimento; Metáfora.

* Rui Mourão é artista visual e investigador em estudos artísticos. Faz videoarte desde 2005, cruzando videoinstalação, antropologia visual e dimensões performativas entre arte e vida. Pesquisa sobre o potencial laboratorial da arte em termos de identificação e transformação. É atualmente doutorando em Estudos Artísticos na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa. E-mail: mourao.rui@gmail.com. Site: <https://sites.google.com/view/ruimourao>.

Abstract

This article establishes a parallelism between art and science, underlining the ability of art to also allow to obtain forms of knowledge according to laboratory processes. It focuses on a certain metascience of art as a research on the operative logics of artistic research that, if there is a real commitment to understanding certain aspects of sensitive reality, provides existential knowledge. Starting from the concept of the ignorant master developed by Jacques Rancière, the artistic process will be approached as a producer of experiences in complementary processes of interpretation and expression, which can be identified with the experimental logic of sciences that takes place in the laboratory. Art as a place of experimentation seeks to be apart from the real but aims at the real, in a double logic of separation and connection that distances itself to understand and deduce, like when samples are taken for scientific study. In this sense, the article identifies the laboratory principle and practice as something common to art and science. In particular, it highlights the laboratory logic of art for its potential to structure consciousness from an unconscious cognition, or rather, from a recognition. A sensitive (re)cognition that, brought to the senses by the transforming power that metaphors generate, points to individual and collective meanings that intuitively become known, recognized, conscious.

Keywords: Art, Science; Laboratory; Knowledge; Metaphor.

Resumen

Este artículo establece un paralelismo entre arte y ciencia, subrayando la capacidad del arte para también permitir obtener formas de conocimiento según procesos laboratoriales. Se centra en una cierta metaciencia del arte como investigación sobre las lógicas operativas de la investigación artística que, si existe un compromiso real por comprender ciertos aspectos de la realidad sensible, proporciona conocimiento existencial. Partiendo del concepto de maestro ignorante desarrollado por Jacques Rancière, se abordará el proceso artístico como productor de experiencias en procesos complementarios de interpretación y expresión, que pueden identificarse con la lógica experimental de las ciencias que se desarrolla en laboratorio. El arte como lugar de experimentación busca apartarse de lo real, pero se destina a lo real, en una doble lógica separadora y relacional que se distancia para comprender y deducir, similar a cuando se toman muestras para estudio científico. En este sentido, el artículo identifica el principio y la práctica del laboratorio como algo común en el arte y en la ciencia. En particular, destaca la lógica de laboratorio del arte por su potencial para estructurar la conciencia a partir de un conocimiento inconsciente, o sea, a partir de un reconocimiento. Un (re)conocimiento de lo sensible que, llevado a los sentidos por el poder transformador que generan las metáforas, apunta a significados individuales y colectivos que intuitivamente se vuelven conocidos, reconocidos, conscientes.

Palabras clave: Arte; Ciencia; Laboratorio; Conocimiento; Metáfora.

Como citar: MOURÃO, RUI. A lógica laboratorial da arte e a metaciência do mestre ignorante. Revista Poiésis, Niterói, v. 24, n. 41, p. 23-38, jan./jun. 2023.

O ARTISTA COMO MESTRE IGNORANTE

Rui Mourão

Aprender a improvisar era, antes de qualquer outra coisa, aprender a vencer a si próprio, a vencer esse orgulho que se disfarça de humildade para declarar sua incapacidade de falar diante de outrem — isto é, a recusa de submeter-se a seu julgamento. Era, em seguida, aprender a começar e a terminar, a fazer por si mesmo um todo, a aprisionar a língua em um círculo. (RANCIÈRE, 2002, p.53)

No seu livro *O Mestre Ignorante* (2022), Jacques Rancière defende um método de "Ensino Universal" que parte do princípio de igualdade das inteligências. Princípio que não passa por provar que todas as inteligências são iguais, mas em ver o que se pode fazer a partir dessa premissa, explorando o potencial humano que existe em todos e cada um de nós. Trata-se portanto de um método emancipador que visa fornecer, não o saber, mas o querer saber. Segundo este método, nem o mestre, nem o aluno conhecem o que se quer saber, mas comprometem-se a uma busca com esse fim, num exercício continuado e incansável, baseado na prática experimental, associado à consciência de que o podem fazer se acreditarem no seu potencial de questionarem se questionando. "Ensinar o que se ignora é simplesmente questionar sobre tudo que se ignora" (RANCIÈRE, 2002, p. 41). Nesse sentido, são as perguntas que cada um se coloca que urgem que se experimente uma interpretação na improvisação do ato da expressão. Obviamente que esta metodologia está em total oposição à tradicional pedagogia de transmissão de conhecimento por um professor que domina matérias e as ensina àqueles que as desconhecem. No entanto, segundo Jacotot¹ (RANCIÈRE, 2002), esse modelo é opressor por permanentemente reproduzir uma dinâmica de estatutos fixos e formatados, onde o formador com conhecimento está em posição de comando intelectual face ao formando².

Sem descartar o facto de que transmitir os saberes alcançados nas diversas áreas é não só necessário como fundamental na formação, perpetuação e desenvolvimento do conhecimento, na perspectiva das artes, pelo seu carácter de busca de sentidos pessoais e originais, o que frequentemente exige questionamento e experimentação, é interessante colocar a figura do mestre ignorante como análoga à do artista. Nesta perspectiva o artista seria simultaneamente discípulo e seu próprio mestre ignorante, num compromisso consigo mesmo de busca de respostas às suas inquietações, que no percurso talvez reverberem com inquietações de outros. Por vezes não sabe bem o que busca ou como o fazer, nem encontra o que pretendia ou o que outros preferiam que encontrasse, mas como "tudo está em tudo" (RANCIÈRE, 2002, p. 52), se for persistente, consistente e potente, libertando-se do medo de errar, encontra algo novo. Algo novo que é necessário expor e relacionar com o que já se sabia. Nesse processo, enquanto ser que se emancipa, ou que se vai emancipando nessa busca, pode também ser um fator emancipador na sociedade em que se insere.

A lição emancipadora do artista, oposta termo a termo à lição embrutecedora do professor, é a de que cada um de nós é artista, na medida em que adota dois procedimentos: não se contentar em ser homem de um ofício, mas pretender fazer de todo o trabalho um meio de expressão; não se contentar em sentir, mas buscar partilhá-lo. O artista tem necessidade de igualdade, tanto quanto o explicador tem necessidade de desigualdade. E ele esboça, assim, o modelo de uma sociedade razoável, onde mesmo aquilo que é exterior à razão — a matéria, os signos da linguagem — é trespassado pela vontade razoável: a de relatar e de fazer experimentar aos outros aquilo pelo que se é semelhante a eles. (RANCIÈRE, 2002, p. 79)

O dever do artista é assim o de se expressar, isto é, o de se esforçar por fazer ver, ouvir ou sentir o que o seu corpo viu, ouviu ou sentiu, experimentando-se na experiência

de interpretar o que há de verdade na relação consigo por via do outro³. No fundo, o que se pode em qualquer idade experimentar no processo artístico não é muito diferente do que se processa na criança que vive a experiência da sua própria imagem durante o que Lacan chamou de estágio do espelho. De acordo com este autor pode-se entender o estágio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, é a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem. (LACAN, 2006). Este é um processo psíquico que ocorre sobretudo entre os 6 e os 18 meses, quando a criança vai tomando consciência do seu corpo pelo inconsciente reconhecimento com a imagem dos outros seres humanos semelhantes a si e, em particular, pela paulatina percepção da sua própria imagem ao espelho. Essa relação com a imagem, que sendo separada lhe devolve o semelhante, vai ajudar a identificar-se e simultaneamente a criar uma construção simbólica do seu espaço imaginário.

Com a arte, de alguma forma, repete-se esse mesmo dispositivo de identificação simbólica onde o artista trabalha e expõe o seu espaço imaginário. Como tal vê-se, sente-se, identifica-se, na procura de tocar o outro, de nela ver a imagem do espelho relacional onde se percebe como ser humano. É um descobrir-se fazendo para o outro, fazendo do relacional algo especular e do especular relacional. Surge da busca de tocar o outro, tocando-se a si mesmo ao sentir-se que toca o outro. Este processo é perfeitamente identificável nas artes performativas, com a relação viva in loco dada pelo olhar da assistência, mas também acontece nas artes visuais de forma diferida. É aí mediada por imagens ou objetos criados (ou selecionados) pelo artista, apresentados ao

olhar do espectador em diferentes espaços e tempos, funcionando como espelho onde o artista se reflete. Esse elo contém em si o potencial de reaproximar algo que é inconsciente, que o mestre ignorante ignora, mas que traz à luz, à vista de todos.

Como escrevia em 1930 Fernando Pessoa no seu poema Autopsicografia: "O poeta é um fingidor / finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente". A emoção expressa conscientemente é uma emoção que vem do inconsciente. O simulacro, fruto da relação especular que a arte oferece, permite instrumentalizar esse inconsciente em prol do consciente. De acordo com autores como Adorno ou Borgdorff, o valor cultural da arte reside nesse seu caráter epistémico (Erkenntnischarakter) de expor aspectos ocultos acerca de temáticas sombrias do Eu e da sociedade convertendo-o em algo perceptível, portanto conhecimento novo (ou melhor, constantemente renovável). É porém um conhecimento específico. Por ser tão subjetivo como relacional, tão íntimo como expansivo. Por se constituir ao nível do sensível, das emoções, do indizível (BORG-DORFF, 2011).

Há toda uma série de processos mentais e culturais que não são racionalmente conscientes na arte (ou que o não são imediatamente), mas que as ciências humanas têm precisamente procurado compreender. A Psicologia, em particular, permite analisar a arte como manifestação subliminar da psique humana (a este nível as interpretações são múltiplas, podendo-se aplicar, entre outras, perspectivas freudianas — ex: analisando a dimensão expansiva do id, a dimensão restritiva do super-ego e a de consciência do ego ao nível da criação — ou perspectivas junguianas — ex: tendo em conta a presença de arquétipos na arte). A expressão desse

inconsciente é no entanto algo que depende sempre de um filtro interpretativo que determina a concepção expressa. Tal interpretação varia dependendo quer do olhar pessoal de cada artista, quer do coletivo regime escópico (BAXANDALL, 1972) de cada época e de cada cultura (refletindo diferentes modos de ver e fazer e, conseqüentemente, diferentes estilos artísticos criados a partir de diferentes ontologias, valores, emoções, técnicas etc.).

Estamos portanto perante todo um jogo de espelhos entre a interpretação e a expressão, que o artista sente que lhe é essencial desencadear para buscar responder às inquietações suscitadas pelo que ignora, procurando na arte simultaneamente delas emancipar-se e envolver-se. Para fazê-lo necessita de chegar a algo inconsciente que em si seja da mesma natureza que outro inconsciente noutra pessoa. E que nesse outro inconsciente esteja em sintonia com a sua identidade, com algo idêntico que a partir do sensorial mexa autenticamente consigo. Resumindo, o artista tal como o mestre ignorante, mais que conhecer a verdade, de forma absoluta, busca por ela, de forma pessoal. No percurso, se estiver comprometido com o mesmo, vai fazendo experiências que trazem inúmeras descobertas. Serão válidas apenas para si?

Nós observamos certos factos. Nós acreditamos que tal poderia ser a razão para esses factos. Faremos, e podereis fazer também, algumas experiências para verificar a solidez dessa opinião. Parece-nos, inclusive, que o procedimento não é totalmente inédito. Não é assim que agem, frequentemente, os físicos e os químicos? Mas, nesse caso, fala-se, em tom respeitoso, de hipótese, de método científico. (RANCIÈRE, 2002, p. 55)

O LABORATÓRIO COMO PRINCÍPIO COMUM À ARTE E À CIÊNCIA

Tal como a ciência, a arte assume um compromisso de busca de saber, ou melhor, traduz uma necessidade insaciável de busca de consciência sobre a realidade⁴. A diferença é que a ciência faz uma pesquisa orientada, seguindo uma hipótese que deseja comprovar e a arte pode colocar hipóteses, mas é fundamentalmente movida pela livre descoberta (RUBIDGE, 2005). O que não quer dizer que não seja necessária técnica para operar os seus media. Inclusivamente são inúmeros os casos de mútua estimulação entre arte e ciência, entre técnica artística e tecnologia científica. É possível tomar como exemplo, entre vários possíveis, os casos de Ritter e das suas experiências com eletricidade (ZIELINSKI; CUSTANCE, 2011) ou do desenvolvimento de um tipo único de flauta no laboratório dos irmãos Muhammad, Ahmad e AlHasan, filhos de Musa bin Shakir na Bagdad do séc. IX (ZIELINSKI; CUSTANCE, 2011). Inclusive, há ainda hoje métodos de equilíbrio artístico-científico que permanecem como legados históricos ativos. Por exemplo, a chamada regra de ouro matemática vinda da Antiga Grécia ou a perspectiva geométrica desenvolvida no Renascimento, ambas as técnicas frequentemente usadas ainda hoje na composição de imagens e objetos. Seguindo essa tradição de relação entre artes e ciências — que se pode até ligar com a ideia antiga de “ter arte” como um saber fazer — há autores contemporâneos que defendem uma reaproximação da arte à ciência (ZIELINSKI; CUSTANCE, 2011), mas a partir da valorização do sensível (BORG DORFF, 2011). Nesse sentido, já se têm feito cruzamentos da arte com a engenharia genética, robótica e vida artificial (REICHLE, 2013), da performatividade com o digital e a internet (COLEMAN, 2011) e

crecem as ligações da arte com as ciências sociais e humanas, com movimentos como o do artista como etnógrafo (FOSTER, 1996) ou do artista como historiador (GODFREY, 2002).

Essa relação é possível porque arte e ciência têm em comum um processo experimental de simultâneo isolamento e relacionamento do objeto de pesquisa face ao caos do mundo. Não é por acaso que também para espaços de pesquisa artística é tão comum a denominação de "laboratório". A pesquisa artística pode ser mais subjetiva e ambígua, porém em ambas as áreas se registram processos complementares de interpretação e expressão ligados a inerentes lógicas intra-laboratoriais (por introspectivo afastamento material e/ou imaterial do mundo) e extra-laboratoriais (de analogia com o meio exterior, face ao qual se deduzem relações de semelhança que potencialmente permitem estabelecer conclusões). A arte funciona numa dinâmica laboratorial pelo separador corte físico e/ou conceptual com o quotidiano, onde é possível testar, observar, ensaiar, redefinir as experiências as vezes que forem necessárias e, por fim, estabelecer deduções face à realidade. Deduções que liguem à realidade. A arte espelha então esse esforço de dedução.

No domínio da arte, o afastamento para a partilha dá a constatação sensível de uma empatia entre a experiência criada e a realidade exterior, incluindo o sentir do espectador. Alcançam-se sínteses (e variações) dos sentimentos, posicionamentos e questões dos indivíduos envolvidos, como se deles fossem retiradas amostras. As quais funcionam como projeção onde se sai de si mesmo. Para que a projeção se concretize como simulacro, exige-se um dispositivo de distinção que simbolicamente corte com o real (ex: a personagem, o figurino

ou o cenário nas artes dramáticas; o plinto, a moldura ou o título nas artes visuais). Esse dispositivo de busca de separação do real estabelece certas fronteiras físicas e/ou conceptuais que podem até implicar uma diferenciação espacial (ex: o palco nas artes dramáticas ou a sala de exposições nas artes visuais). Vários autores se debruçaram sobre esses dispositivos e regimes que constituem espaços neutralizados (O'DOHERTY, 1999; RANCIÈRE, 2008).

Nessa lógica, vemos como se têm adotado espaços expositivos minimalistas que visam criar condições de despojamento face ao ruído visual exterior, reproduzindo uma ideia de espaço neutral, monocromático e puro que permita isolar, destacar e valorizar as obras de arte. É o caso da caixa-preta nas artes dramáticas e do cubo branco nas artes visuais. Em ambos os casos domina o minimalismo monocromático, mas com a caixa-preta estimula-se um intimismo que permita uma introspeção que transporte inconscientemente para o interior humano, enquanto que com o **cubo branco** domina uma dimensão mais luminosa que parece favorecer mais a dimensão conceptual⁵. De forma diversa mas semelhante, nas ciências naturais também se recorre ao frio e asséptico laboratório químico, o qual também é minimal e em luminoso cubo branco; enquanto nas ciências humanas o enquadramento dos fenómenos a estudar reporta a algo mais intrínseco ao ser humano (embora haja instrumentos qualitativos e quantitativos como as performativas entrevistas, os casos de estudo ou as estatísticas que extraem deduções e amostras do todo psicológico ou social).

Dentro da lógica laboratorial da arte face à vida, é de ter em conta o filósofo Alain Badiou (2003), por argumentar que a arte se faz num processo de purificação que

converte o não-artístico em artístico. Este autor defende que o não-artístico é parte do artístico e portanto a arte é consequentemente impura, ou melhor, é uma operação de “purificação incompleta” (BADIOU, 2003, p. 111) onde cada artista cria os seus próprios moldes de purificação em constante necessidade de questionamento quanto ao que os definem como arte⁶. Apesar das rupturas com o passado e com as concepções tradicionais da sociedade e do mundo, a própria arte contemporânea mantém uma certa lógica de purificação entre a conexão com o real e a tentativa de separação dedutiva. Essas lógicas de purificação são em certa medida devedoras das origens pré-modernas da arte (da arte rupestre às antigas artes sacras) como representação do sagrado (imane e transcendente), o qual é estimulado por dispositivos sacralizadores que evocam tanto introspectivos rituais das cavernas (a caixa-preta), como luminosos templos de ascese (o cubo branco).

Contudo, embora atualmente cada artista crie os seus próprios moldes de purificação pela arte, no caso de alguns artistas, os seus questionamentos levam-nos a uma recusa da própria ideia de purismo. Seja por conectarem consciente ou inconscientemente a noção de “puro” com elitismo, classismo e essencialismo (sobretudo entre os artistas que buscam uma intervenção mais sociopolítica), seja por terem um foco mais antropocêntrico que místico e, portanto, crítico com noções de linhagem espiritual ou religiosa. A esse nível há que ter em conta que no Ocidente, em grande medida, a ciência se substituiu à figura de Deus — o qual se pode dizer que em termos ontológicos a modernidade “matou” (NIETZSCHE, 2012, p. 125) —, mudando a referência central na relação do ser humano com o mundo e com o seu entendimento; pelo que os antigos princípios de purifi-

cação na arte seguem agora dessacralizados, o que na sua dimensão laica e secular de expressão aproxima mais a arte da ciência do que da religião. Algo que, curiosamente, se reflete na própria arquitetura dos lugares de criação e exibição da arte, os quais são concebidos e identificados entre a comunidade artística mais como laboratórios do que como templos.

Toda a modernidade tem sido marcada por uma aproximação da arte à vida humana, porém ainda assim a arte necessita de manter sempre algum vínculo — concreto ou simbólico, por mínimo e subtil que seja — fora do que se considera ser real, para poder continuar a existir como arte e desse modo experimentar, trabalhar e expressar o que de outra forma não teria lugar para ser experimentado, realizado ou expressado. Até em práticas artísticas que procuram envolver-se mais com a vida quotidiana encontramos elementos de distinção (ex: na estética de contrapoder recorre-se ao uso de assinatura ou marca de autoria para validar um graffiti como arte; na estética do poder, recorre-se frequentemente ao pedestal para na rua elevar do chão a estátua pública da personalidade ou classe que se pretende homenagear). A distinção revela um esforço de empoderamento, de concentração do objeto artístico em relação com o domínio da mente, que assim domina de forma sensível o meio envolvente, canalizando a consciência e circunscrevendo o que se pretende apreender do todo. A experiência da arte — no sentido em que permite testar algo e ser vivência concreta — como num laboratório, inscreve uma amostra num meio isolador. É uma amostra daquilo que se experimenta no momento, mas se isola da realidade, mesmo se apenas de forma conceptual. Assim se vai para dentro e para fora do sujeito, para o sentir do artista e a exposição ao espectador, num gesto

de compreensão íntima e exibicionista para conexão entre o eu, o outro e o mundo, ligando o que é objeto da arte ao que é parte da vida.

A METALINGUAGEM: A RELAÇÃO METAFÓRICA COMO TRANSFORMAÇÃO

A arte opera no domínio do laboratório simbólico porque se posiciona face à realidade como amostra da mesma, porém não é apenas interpretação da realidade. É também expressão da vontade. É no fundo, de forma simultânea, interpretação e expressão. Como tal, adota um estilo mais realista ou mais poético, é uma amostra a um só tempo reveladora e alterada, num paradoxal processo que codifica para códigos próprios os códigos que lhe são alheios porque encriptado neles há algo de semelhante. Primeiro, mostra algo da realidade que exemplifica. Segundo, é também amostra da vontade de quem se expõe na mostra seletiva que faz da realidade. Tudo condensado numa só manifestação artística. O que faz da amostra de investigação do laboratório da arte algo mais subjetivo e ambíguo que a crua amostra direta para fins científicos. Até porque é simultaneamente amostra e já dedução aplicada, materializada em objetos ou incorporada em atuações. Objetos e atuações que funcionam como interfaces de conexão, permitindo afunilar e sublinhar determinadas propriedades, interiores e exteriores, intensificando-as na nossa consciência.

A arte, tal como a ciência, desenha pois uma forma de conscientemente compreender o real, mas o faz de forma paradoxal e não-exata⁷. O cientista crê em provas materiais sustentado na eficácia da reprodução do seu efeito no real. O artista crê no potencial dos signos sustentado na eficácia da reprodução do seu efeito no sentir⁸. As reações ao signos variam, mas o facto é que o sim-

bólico tem impacto no sentir. Ao sentir algo estimulado pela arte muda-se o sentir, treina-se a sentir. Treina-se a sentir a reconhecer algo essencial, autêntico. A arte ensaia-o como num laboratório e toma como hipóteses as tentativas que fazem artistas e espectadores chegarem à tradução dos seus sonhos, ansiedades, intuições, medos, alegrias, insatisfações etc. Desse modo, pela significação não só mostra como simultaneamente transforma.

Como defende o filósofo Nelson Goodman (2006), criar uma imagem participa na criação do que se quer representar. O saber das emoções e da sensibilidade tornadas conscientes (pela interpretação) e conscientemente manipuladas intelectual e fisicamente para a criação (pela expressão) provém da ambiguidade transformadora da compreensão integradora das duas dinâmicas. A aproximação ao que se quer conhecer faz-se pelo processo de orientação da pulsão de se conhecer, reconhecer. Reconhece-se na representação porque há nela uma subjetividade que sendo uma extensão do sujeito dá a ver ao sujeito esse mesmo sujeito e a sua extensão relacional. Tal reconhecimento, ou busca de reconhecimento, por encanto ou conflito, muda a forma de se sentir. É uma busca que muda, nos muda, através da sensibilidade experimentada à parte do real — recorde-se: como uma experiência —, mas que só imaginariamente está à parte do real porque sentir, ter corpo e motivos para sentir, já faz parte do real.

A metalinguagem usada na arte pode-se em suma identificar como essencialmente metafórica, pois as imagens, os sons, os objetos, os corpos, os movimentos ou as palavras usam-se na experiência artística como códigos representando outras coisas além de si mesmos. Sendo uma metáfora, coloca duas realidades em

paralelo (uma referencial e outra representativa) num ambíguo resultado único que por nos fazer ver, ouvir ou ler as coisas de outra forma é já outra coisa.

Metaphor is, in fact, metamorphic, transformative. "Metaphor is our means of effecting instantaneous fusion of two separated realms of experience into one illuminating, iconic, encapsulating image". It is likely that scientists and artists both think primordially in such images; metaphor may be the form of what M. Polanyi calls "tacit knowledge." (TURNER, 1969, p. 25)

De acordo com a teoria da interação semântica de Black, o signo do objeto representado e o signo do objeto representante fundem-se para paradoxalmente abrir novo espaço cognitivo, por via de uma sinapse criativa (BLACK, 1962). Ou seja, uma nova ligação entre duas cognições pré-existentes transcende numa inédita terceira cognição. A síntese metafórica cria sentido, um sentido que é de desvio à regra previamente estabelecida (RICOEUR, 1982). Tendo em conta a própria etimologia desta figura de estilo central à arte, observamos que "meta", do grego **μετα** (em português: para fora, mudança), mais "fora", do grego **φέρω** (em português: levar, carregar) comporta um afastamento de sentido, uma transposição, uma transferência.

A metáfora é portanto uma linguagem de mudança que exerce efetivas mudanças cognitivas, estando vinculada à ideia de movimento. Aristóteles identificava essa dinâmica como sendo de substituição, mas a moderna psicologia postula que é de interação geradora de nova combinação com "impertinência semântica" (RICOEUR, 1982, p. 4). O linguista Roman Jakobson vem no entanto defender que, embora a teoria académica se tenha desenvolvido sobretudo em torno da importância da metáfora, é importante distinguir a sua metalinguagem da metalinguagem da metonímia. Comparando, ambas levam a processos de transformação de sentido, mas

a metáfora rege-se pelo princípio da semelhança, a metonímia, que tem sido menos estudada, obedece ao princípio da contiguidade, substituindo um elemento por outro, de forma mais direta, com base numa relação de proximidade conceptual (JAKOBSON, 1956). A semelhança de significado em que se funda a metáfora conecta símbolos de uma metalinguagem com símbolos da linguagem a que se refere, e portanto é a figura de estilo mais óbvia numa linguagem simbólica como a artística. Segundo este autor a metáfora está portanto presente em linguagens poéticas e pode-se ligar mais a uma abordagem romântica, enquanto a metonímia está mais presente na produção realista, destacando-a particularmente ao nível da prosa literária (JAKOBSON, 1956).

Metáfora e metonímia podem no entanto identificar-se como construção frásica complementar, estando os processos linguísticos de "seleção" baseados no fator semelhança — ou seja, na metáfora, — e os processos de "combinação" no fator contiguidade — isto é, na metonímia. Para compor uma frase⁹ é necessário "seleção" — separar em paradigma (ex: palavras, imagens etc.) — e "combinação" — articular em sintagma (ex: sintaxe, sequência de planos etc.) (JAKOBSON, 1956). Tal vai de encontro aos princípios psicológicos de "condensação" e "deslocação" no inconsciente, inicialmente classificados por Freud para a mente humana, mas que Lacan veio depois articular com os de "seleção" (metáfora) e "contiguidade" (metonímia), apropriados dos estudos linguísticos de Jakobson e presentes no "estádio do espelho" a que aludi no início desta dissertação. A experiência refletida que o exercício de significação relacional faculta, para gerar identificação necessita de ir condensando e deslocando o espaço entre o ser e a

imagem criada em torno do outro.

Se a arte não desempenhasse algum papel na psique dos indivíduos e no coletivo social perdia o próprio sentido de existir e extinguiu-se. As criações artísticas funcionam como espelhos do olhar humano cuja reflexão — simultaneamente reflexo visual e ato de refletir mentalmente — devolve a cada um de nós e remete para os outros reverberantes dimensões do eu, da relação com o outro e da consciência da existência. Na prática a arte é uma bela ferramenta para compreender e manipular o que é individual na individualidade de cada um; o que é relacional na relação com o outro, com os outros, com o ser humano; e o que enfim, é existencial como sujeito e objeto da existência. A consciência percebe (condensa / interpreta) e age (expande / expressa) simultaneamente separada e ligada do resto do mundo, em processos dedutivos e performativos. A experimentação onde se materializa a atitude de busca, de compreensão e de agência do que faz sentido enquanto algo sentido como verdadeiro, opera numa lógica laboratorial semelhante à ciência, mas a ciência age centrada na razão e faculta conhecimento em torno da razão, enquanto a arte age centrada no sensível e faculta conhecimento em torno da sensibilidade. Em ambos o fim é o mesmo — o conhecimento — mas por meios diferentes — os quais transmitem o tipo de informação que esses meios podem captar.

In a culture like ours, long accustomed to splitting and dividing all things as a means of control, it is sometimes a bit of a shock to be reminded that, in operational and practical fact, the medium is the message. This is merely to say that the personal and social consequences of any medium — that is, of any extension of ourselves — result from the new scale that is introduced into our affairs by each extension of ourselves [...]. (MCLUHAN, 1964, p. 7)

Aplicando a célebre máxima "o meio é a mensagem"

(MCLUHAN, 1964)¹⁰, o que se verifica é que a arte enquanto meio de busca de profundidade transmite uma profunda ação de busca *per se*. Portanto a própria obra de arte torna-se em si um fim de onde se deduz "agência, intenção, causação, resultado e transformação" (GELL, 1998, p. 251). A arte como busca sensível, formal, emocional e intelectual, parte de uma qualquer inquietação e, assim sendo, enquanto inquietação anuncia uma necessidade existencial de sair de um estado para outro. Aponta um futuro. Transporta em si desejo de transformação. Um desejo que leva a uma performatividade experimental que permite precisamente experimentar perceber-se ao perceber e ao dar a perceber o que não se vê, potenciando viagens transformadoras como as de um mestre ignorante pela ignorância. Nesse processo de compromisso com a invenção que é em si o processo artístico — criando e partilhando, interpretando e expressando, inspirando-se e inspirando — é-se sempre discípulo e mestre, é-se sempre busca. É uma busca em movimento ambíguo, onde a busca da arte é a arte da busca. É uma transferência como um meio, transformando-se no fim desse mesmo meio. É uma ambiguidade de desejo de encontro, de encontro a si indo ao encontro do outro.

No fundo, a arte procura experimentar, aprofundar e agir na compreensão do ser humano, de cada ser humano, da sua relação com o mundo. Para fazê-lo o artista necessita de chegar a algo que em si seja da mesma natureza que aquilo que toca outra pessoa. Simultaneamente, ao procurar chegar ao outro procura chegar a uma sintonia com algo idêntico que a partir do sensorial mexa autenticamente consigo. Isto partindo do princípio de que a arte deve ser um instrumento da filosofia pela alquimia das emoções. Se assim for, tampouco se pode

esquecer que a estética é um meio sensível que abre portas nos sentidos explorando a linguagem representacional dos signos. Historicamente, a arte fê-lo desde a sua ligação à filosofia na Antiguidade Clássica (basta pensar na Poética de Aristóteles, a primeira grande teorização sobre arte que embora incompleta chegou até nós). Recuando muito mais, fê-lo mesmo intuitivamente desde as suas primitivas experiências rupestres ligadas ao sagrado, posteriormente seguidas e complexificadas pelas religiões, mas das quais a arte se emancipou na Modernidade, nomeadamente a partir da ruptura pelo antropocentrismo empoderador do Homem no Renascimento — onde emergiu a figura e o prestígio do artista como autor — expandido mais tarde nos ideais libertários do Iluminismo e radicalizado na oposição ao poder das vanguardas artísticas do séc. XX.

Independentemente da época é sempre a mesma lógica de uso dos signos e da transformação que estes facultam. Um uso que pode ser encontrado não só na arte como em áreas tão díspares (que no passado e no presente se cruzam com a arte) como a política, a religião ou a economia. Inclusive está presente no mais abrangente e estruturante instrumento do Homem: a linguagem. O que o mundo moderno ocidental fez, foi na construção cultural da arte especializar aplicações do simbólico e do sensível como representações miméticas (da realidade e da vontade) onde se adota uma metalinguagem que face à realidade separa para relacionar e deduzir. Na ciência há também uma lógica essencial de separação/relação, mas é presidida pela razão e por um método único, mais objetivo independentemente de por quem é feito ou onde. Na arte, a lógica essencial de separação/relação adquire contornos próprios, mas difusos. É uma espécie de exercício de purificação laica pela reflexão das

representações metafóricas. A esse nível pode presidir a conhecimento pela sensibilidade e, em particular, pela consciencialização de experiências mais profundas de si e do que de comum, mesmo se verbalmente ininteligível, há nas dimensões que são interiores e exteriores ao sujeito. Para o bem e para o mal, tal permite ao ser humano ver-se e mostrar-se ao espelho, estruturando a consciência a partir do reconhecimento dessas imagens. O que em última instância, como conhecimento dá sempre uma forma de poder, assim como evidencia a necessidade de uma ética, a qual se aplica ao conhecimento que a arte faculta pela sabedoria que ser-se mestre ignorante dá.

Em suma, há na arte uma paradoxal metaciência de separar para relacionar e assim obter deduções, o que se pode pôr em paralelo com a lógica laboratorial. Essa lógica aplicada sob um foco mais racional e objetivo preside à ciência e à tecnologia, mas sob um foco mais intuitivo e emocional preside à arte e à simbologia, não obstante razão e emoção estarem sempre interligadas. De qualquer forma, a lógica laboratorial aplicada à arte permite estruturar consciência a partir de um conhecimento, ou melhor, de um reconhecimento. Um (re)conhecimento do sensível, que trazido à flor da pele volta a ser conhecido, reconhecido, consciente. Afinal, há todo um jogo de espelhos entre o exercício da interpretação do que vê ou sente um artista comprometido com o que faz e a própria expressão de si pelo que vê ou sente. Nesse exercício busca responder aos sonhos que aspira, aos mistérios que ignora, às problemáticas que procura ultrapassar. Entre a identidade e a alteridade busca no todo um lugar original e em si aquilo que no fundo toca no outro. Nesse sentido, o artista sensível com postura ética de mestre ignorante é um moderno alquimista que busca

verdade(s) que metaforicamente convertam a pesada realidade de chumbo em ouro, segundo um laboratório de consciencialização de experiências mais profundas de si e do que de comum há nas dimensões vibrantes que lhe são interiores e exteriores. Tal permite experimentar de forma mais intensa a realidade, reconhecer o seu potencial e transformar-se nessa consciência.

Sem outro intuito

Atirávamos pedras

à água para o silêncio vir à tona.

O mundo, que os sentidos tonificam,

surgia-nos então todo enterrado

na nossa própria carne, envolto

por vezes em ferozes transparências

que as pedras acirravam

sem outro intuito além do de extraírem

às águas o silêncio que as unia.

Luis Miguel Nava, in "Vulcão"

NOTAS:

¹ Joseph Jacotot (Dijon, 1770 - 1840) mentor do método de "Ensino Universal" no princípio do séc. XIX. Pedagogo francês movido pelos ideais da Revolução Francesa a que Rancière dá voz no seu livro.

² A esse nível exemplifica com o método socrático que no seu dispositivo de perguntas-respostas em que o sábio responde iluminando o ignorante, não faz mais do que repetidamente reiterar a posição de memorização do discípulo, o escravo de Ménon.

³ Esta reflexão resulta não só da minha investigação académica em Estudos Artísticos, como da minha prática como artista. É algo que tem sido especialmente pesquisado e aprofundado ao longo do processo artístico / tese de doutoramento do projeto Laboratório Huni Kuin.

⁴ O uso do termo realidade implica uma noção segundo a qual o real existe independentemente da exclusiva vontade individual. Mesmo tendo em conta que o indivíduo pode agir sobre a realidade e que a realidade tem impacto no indivíduo, de alguma forma a mente humana — cada mente humana — projeta-se na sua perceção do real e, simultaneamente, faz parte da realidade e nela se constitui. No entanto, apesar da complexidade da relação sujeito-realidade e da sua interpenetração, a realidade pode-se definir como uma "qualidade pertencente a fenómenos que reconhecemos terem um ser independente de nossa própria volição" (BERGER; LUCKMANN, 2003, p. 11).

⁵ Reportando aos conceitos de Nietzsche podemos identificar a caixa-preta das artes performativas com um lado mais dionisiaco (por dominar a envolvente interior, escura e cavernosa, que transporta para um maior intimismo e aproximação às emoções, ao humano e ao terreno) e o cubo branco das artes visuais com uma dimensão mais apolínea (que pelas suas características mais luminosas, dá uma etérea sensação de abertura que parece favorecer a expansão das ideias).

⁶ No livro *Infinite Thought: Truth and The Return of Philosophy*, Badiou (2003) centra-se sobretudo na análise do cinema como arte, mas por exemplo numa conferência online o autor expande a mesma lógica de pensamento a outros media (exemplificando com os objetos dadaístas vindos do quotidiano mas tornados arte, como o urinol convertido na Fonte de Marcel Duchamp, ou o caso da linguagem popular da cidade de Dublin tornada alta literatura no *Ulisses* de James Joyce).

⁷ Também podemos questionar até que ponto a ciência é exata. A ciência segue provas demonstradas no real, mas coloca-se na dupla problemática da impossibilidade do investigador ser um observador neutral e da dúvida do fenómeno estudado poder de facto ser integralmente observado e representado, uma vez que a sua representação inevitavelmente é já outra coisa (ex: imagens de radiografia ou telescópio traduzem realidades ocultas ou inacessíveis, mas são traduções, não são a realidade que indicam). Estas são questões particularmente difíceis e com maior grau de subjetividade nas ciências sociais e humanas (MORPHY; BANKS, 1997, p. 13).

⁸ Como o sistema capitalista tão bem sabe. Basta ver como através da representação simbólica usada em imagens publicitárias, logotipos e campanhas de marketing se busca a transformação das mentes no sentido da necessidade da compra, instrumentalizando e capitalizando o desejo com o fim de lucro. O capitalismo, como qualquer estrutura de poder, faz um uso aplicado dos símbolos, e portanto não podia deixar de englobar a arte, porque a arte faz parte da sociedade. Converte assim a sua dimensão subjetiva num campo sintomaticamente fértil para a especulação financeira.

⁹ No sentido expandido de frase, que pode ser de palavras (na escrita) como de imagens (numa edição de cinema / vídeo), de movimentos (numa frase coreográfica) ou de sons (numa partitura musical).

¹⁰ Aplicação aos meios artísticos do princípio que McLuhan desenvolve na análise dos mass media. Afinal, como O Mestre Ignorante defende: "tudo está em tudo" (RANCIÈRE, 2002, p. 52).

REFERÊNCIAS

- BADIOU, Alain. **Infinite Thought: Truth and the Return of Philosophy**. Londres, Nova Iorque: Continuum, 2003.
- BAXANDALL, Michael. **Painting and Experience in 15th century Italy**. Oxford: Oxford University Press, 1972.
- BERGER, P.; LUCKMANN, T. **A Construção Social da Realidade**. Tradução de Floriano Fernandes. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003 [Obra original publicada em 1985].
- BLACK, Max. Models and Metaphores: **Studies in Language and Philosophy**, Ithaca: Cornell University Press, 1962.
- BORGENDORFF, Henk. **The Production of Knowledge in Artistic Research**, In: *BIGGS, Michael; KARLSSON, Henrik. The Routledge Companion to Research in the Arts*, Londres, Nova Iorque: Routledge Ed., 2011. p. 44-63.
- COLEMAN, Beth. **Hello Avatar: Rise of the Networked Generation**. Cambridge, Londres: MIT Press, 2011.
- FOSTER, Hal. **The Artist as Ethnographer?** In: *FOSTER, Hal. The Return of the Real*, Cambridge: The MIT Press, 1996. p. 302-309.
- GELL, Alfred. **Art and Agency: An Anthropological Theory**, Oxford: Clarendon, 1998.
- GODFREY, Mark. **The Artist as Historian**. October. Cambridge, n. 120, p. 140-172, spring 2007.
- GOODMAN, Nelson. **A Realidade Recriada**. In: *GOODMAN, Nelson. Linguagens da Arte*. Tradução de Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006 [Obra original publicada em 1976], p. 35-72.
- JAKOBSON, Roman. **The Metaphoric and Metonymic Poles**. In: *LODGE, David (ed.). Modern Criticism and Theory*. Nova Iorque: Longman, 1988 [Obra original publicada em 1956]. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/337662136/The-Metaphoric-and-Metonymic-Poles>. Acesso em: 20 jul. 2022.
- LACAN, Jacques. **Écrits**. Tradução de Bruce Fink. Nova Iorque, Londres: Norton & Company, 2006. [Obra original publicada em 1966]. Disponível em: https://monoskop.org/images/d/da/Lacan_Jacques_Ecrits_1966.pdf Acesso em: 20 jul. 2022.
- MCLUHAN, Marshall. **The Medium is the Message**. In: *MCLUHAN, Marshall. Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, Londres: The MIT Press, 1964, p. 7-21. Disponível em: <https://designopendata.files.wordpress.com/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf> . Acesso em: 20 jul. 2022.
- MORPHY, Howard; BANKS, Marcus. **Rethinking Visual Anthropology**. New Haven, Londres: Yale University Press, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Ciência Gaia**. Tradução de Paulo Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 [Obra original publicada em 1882].

O'DOHERTY, Brian. **Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space**. Berkeley, Londres: University of California Press, 1999 [Obra original publicada em 1976].

RANCIÈRE, Jacques. **O Mestre Ignorante: Cinco Lições Sobre a Emancipação Intelectual**. Tradução de Lilian Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002 [Obra original publicada em 1987]. (Coleção Educação: Experiência e Sentido).

REICHLÉ, Ingeborg. **Art in the Age of Thechnoscience: Genetic Engineering, Robotics and Artificial Life in Contemporary Art**. Nova Iorque: SpringerWien, 2013.

RICOEUR, Paul. **Imaginação e Metáfora**, In: *Psychologie Médicale*, n. 14, 1982. Disponível em http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/imaginacao_metafora. Acesso em: 20 jul. 2022.

RUBIDGE, Sarah. **Artists in the Academy: Reflections on Artistic Practice as Research, 2005**. Disponível em <http://ausdance.org.au/articles/details/artists-in-the-academy-reflections-on-artistic-practice-as-research> . Acesso em: 20 jul. 2022.

TURNER, Victor. **The Ritual Process: Structure and Anti-structure**. Chicago: Aldine Publishing Company, 1969.

ZIELINSKI, Siegfried. **Thinking About Art After the Media: Research as Practised Culture of Experiment**. In: *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Tradução de Gloria Custance. Londres, Nova Iorque: Routledge Ed, 2011. p. 293-312.