



*As
structures molles
e o
factum est
da
pintura*

António Quadros Ferreira

Portugal. Professor emérito da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Académico da ANBA, Academia Nacional de Belas Artes. Presidente da CAE de Belas Artes/Artes Visuais da A3ES. Investigador do IdRA, Institut de Recerca de l'Aiguada Universitat de Barcelona, do i2ADS, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade da Universidade do Porto, e do CIEBA, Centro de Investigação em Belas Artes da Universidade de Lisboa.

antonio.quadros.ferreira@gmail.com

Resumo

Este ensaio pretende alcançar dois grandes objectivos: o da especulação acerca do *estado da investigação artística*, da investigação que, sendo de natureza prospectiva ou implícita, não deixa de aliar os sentidos da autoria e da teoria numa mesma dimensão, e o de um ponto de situação pós BCIP, *Projecto Baees Conceptuais da Investigação em Pintura* que teve, como grande propósito, o de procurar determinar e auto-determinar caminhos cruciais da investigação da pintura na escola de arte. Mas estes dois grandes objectivos e caminho têm como *chão* a compreensão da história e da teoria dos modelos de criação alicerçados no pensar, no fazer, e no dizer – isto é, sublinhados na perspectiva de que a teoria das *structures molles* (Sanouillet) nos concede e nos abre para os imaginários operativos do *factum est* como lição da pintura.

Palavras-chave

Structures molles, Factum est, Investigação implícita, Lição da pintura.

Resumen

Este ensayo pretende alcanzar dos objetivos principales: el de la especulación sobre el estado de la investigación artística, investigación que, siendo prospectiva o implícita en su naturaleza, no deja de combinar los significados de autoría y teoría en una misma dimensión, y el de un punto situación de partida después del BCIP, *Projecto Baees Conceptuais da Investigação em Pintura* que tenía como objetivo principal buscar determinar y autodeterminar caminos cruciales de investigación sobre pintura en la escuela de arte. Pero estos dos grandes objetivos y caminos se basan en la comprensión de la historia y la teoría de los modelos de creación basados en el pensar, el hacer y el decir –es decir, subrayados en la perspectiva que la teoría de las estructuras blandas (Sanouillet) nos otorga y nos abre a Los imaginarios operativos del *factum est* como lección de pintura.

Palabras clave

Estructuras molles, Factum est, Investigación implícita, Lección de pintura.

Abstract

This essay aims to achieve two main objectives: that of speculation about the *state of artistic research*, research that, being prospective or implicit in nature, does not fail to combine the meanings of authorship and theory in the same dimension, and that of a point of departure situation after BCIP, *Projecto Bases Conceptuais da Investigação em Pintura* which had, as its main purpose, to seek to determine and self-determine crucial paths of research into painting in art school. But these two major objectives and path have as their *basis* the understanding of the history and theory of models of creation based on thinking, doing, and saying – that is, underlined in the perspective that the theory of *soft structures* (Sanouillet) grants us and opens us to the operative imaginaries of the *factum est* as a lesson in painting.

Keywords

structures molles, factum est, implicit research, painting lesson.

*À Memória de Michel Sanouillet*¹**1.
introdução**

(...) que cousa é a pintura, se é arte, se é ofício, se é cousa nobre ou inobre, se é cousa leve e ridícula, ou mui gravíssima ou intelectual, a qual dúvida não nasce senão entre os engenhos inobres e tristes (...) não prometo eu de maneira que ensine a pintar a quem o não sabe, mas ao menos darei algum conhecimento para sentir a pintura (...)²

Este texto pretende equacionar tanto um possível ponto de situação como uma possível hipótese de caminho (futuro) relativo ao *projecto Bases Conceptuais da Investigação em Pintura* (BCIP)³. Neste sentido, os diferentes territórios elencados (*investigação e criação, prática pictórica e reflexão teórica, ideia de pintura, e ensino artístico na escola de arte*) possibilita o desenvolvimento de uma estratégia de trabalho colectivo e comum a partir do realizado. De qualquer modo, este ensaio pretende revelar um momento director no que concerne ao projecto BCIP em que esteve inserido, mas não só. Assim, a ideia de que *a pintura é uma lição* autodetermina-se na circunstância de que a investigação em pintura não pode nem deve responder a um paradigma exclusivamente teórico ou desligado de uma praxis, antes responder a um paradigma que, centrado na correspondência entre investigação e criação, possibilite remeter a *equação da pintura em mundo* para três principais instâncias: a do *pensar*, a do *fazer*, e a do *dizer*.

Por isso, e para além de uma breve introdução e conclusão, este texto está dividida em seis partes: (1) *o projecto BCIP e a lição da pintura* (onde o projecto BCIP tem como objectivo pensar *as bases conceptuais da investigação em pintura* e, neste contexto, *pensar o modo como os grandes territórios da investigação em pintura podem acontecer em contexto de escola de arte*, isto é, em contexto de *paradigma de investigação-criação*), (2) *o pensar, o fazer, e o dizer a pintura* (onde pensar, fazer, e dizer não é mais do que o culminar de uma realidade mista de investigação-criação, para além de que *a pintura como factum est* determina-se entre *a teoria e a praxis*, e entre *dar voz ao dizer a pintura que se pensa e o fazer em experiência e reflexão*), (3)

a praxis e o aprofundamento da teoria (onde na verdade da prática artística o *sentido da praxis* é o que melhor parece fundamentar *o aprofundamento da teoria*, em que a consciência da criação respeita *a investigação como fragmento de mim* para que pensar, fazer e dizer (cor)responda sempre ao *parler vrai*), (4) *o processo ou corpo de memória* (onde o *processo ou corpo de memória* deseja enfatizar as *structures molles* e o implícito processo de criação artística como *metodologia operativa de um pensar, fazer, e dizer*: desse modo *o processo enquanto corpo de caminho* parece coincidir com *a viagem enquanto processo*), (5) *a structure molle como ideia operativa* (onde a *structure molle* na investigação em pintura parece comportar-se como possibilidade de se reflectir sobre *o processo e a memória no caminho da pintura*, ou a possibilidade de se pensar a teoria como emergência de uma organização da ordem), e (6) *a pintura faz a lição em mundo* (onde o *paradigma de que a pintura faz a lição em mundo* parece constituir-se ou centrar-se na relação entre investigação e criação artística: *a pintura como vertigem de um absoluto, ou o pensar, o fazer, e o dizer da investigação-criação como lugar permanente de interrogações permanentes*). Assim, parece constituir-se o *factum est* da e na pintura.

2. o projecto BCIP e a lição da pintura



Figura 1 - Harry Shunk, Yves Klein, “Le peintre de l’espace se jette dans le vide”, fotografia, 1962.

Em 2014 iniciar-se-ia a coordenação e implementação de um projecto de investigação com o título de *Bases Conceptuais da Investigação em Pintura* (BCIP), alocado ao iZADS e FBAUP, e que pretendia, de certa maneira, abrir alguma discussão e reflexão colectivas em torno dos processos de criação e de investigação artística. Como se pretendeu no passado com *Pensar a Arte, Pensar a Escola*, e com *Fazer Falar a Pintura* (naturalmente num contexto diferente), pretendia-se e pretendeu-se *pensar e fazer a investigação, fazer e pensar a criação*. O que acabaria por acontecer no termo da primeira fase ou parte do projecto, em 2017, com a publicação de *Pensar o Fazer da Pintura*. Dizia-se, em 2014, em *texto de introdução e de apresentação do projecto* (envolvendo cerca de 30 docentes-investigadores-artistas), que a investigação em arte tem o objectivo, aparente, não só de *tornar mais nítida a consistência teórica da prática artística*, como a de *tornar a obra de arte mais polissémica*, pelo que:

a investigação artística não parece ser igual a criação em arte, justamente porque o método (da investigação) é aparentemente diverso do processo (da criação). Se da criação depende o objecto, da investigação parece depender uma especulação sobre os contextos desse mesmo objecto. Não só a criação e a prática artísticas são a substância e o sentido da investigação, como a mesma investigação enquanto caminho de processo e de método é potencialmente fundadora de uma prática artística que encontra no pensar o sentido do fazer, e neste o do pensar. Por esta razão a investigação não se sabe como caminho prévio – a investigação que se faz em contexto artístico acompanha o interior da acção de arte, e com ele se confunde.⁴

Com o decorrer da primeira fase do projecto, fase de âmbito ainda individual, o resultado suscitado e publicado em *Pensar o Fazer da Pintura* acabou por implicar respostas às perguntas ou questões iniciais. Mas não terão sido nem claras nem inequívocas. Aliás, tratando-se de territórios ambíguos ou híbridos, as respostas havidas não terão sido suficientemente esclarecedoras ou consensuais. O que, sendo expectável, acabaria por confirmar a complexidade enorme que é a do *universo da investigação artística em pintura*.

Nesta conformidade impõe-se compreender *a ideia enquanto modo ou acontecimento da arte*. Dir-se-ia que a arte acontece, nomeadamente, como ideia que alimenta o

pensamento e a realização, seja do domínio teórico seja do domínio prático, como nos diz René Pradel: “l’art n’apparaît pas comme un objet mais comme une idée, il réside plus dans une volonté que dans la réalité et l’essence de l’art se confond avec l’acte de création (...)”⁵. Pelo que, parece ser a ideia que permite germinar o caminho da criação artística, o caminho que, sendo da criação, é obviamente do processo que fundamenta as acções de dizer e de fazer: “Sans cesse le créateur doit pouvoir lier consciemment sa *volonté de dire* à sa *volonté de faire*, à son désir de médiatiser sa pensée (...)”⁶.



Figura 2 - António Quadros Ferreira, *Pensar a Arte, Pensar a Escola*, Afrontamento, 2007.

Verdadeiramente, uma investigação artística teórico-prática parece diluir-se, ou confundir-se, com o que se designa de criação artística. Investigação teórico-prática ou investigação implícita, ou ainda investigação prospectiva (em oposição a uma ideia de investigação retrospectiva) que decorre no interior de um inerente pensamento teórico, enquanto lugar de sistema e de ordem, que adequa a inteligência à sensibilidade, que nos diz que a arte é, afinal, e sempre, um processo que constrói um caminho único de verdade. De verdade da obra: onde tanto a arte e a ciência, como a pintura e a estética, coabitam e se fundem; onde a investigação implica-se na criação, e a teoria na prática; onde tanto a arte é um processo intelectual, um conhecimento em estado de recepção, como nos diz Almada Negreiros, como *o essencial da pintura é o essencial do mundo*, como nos diz Daniel Arasse; ou o que

persegue a arte e a pintura é, finalmente, uma espécie de *sentido de eterno*. A teoria estética parece assim organizar-se, finalmente, numa dimensão absolutamente relacional entre o arbitrário e o não arbitrário (entre o caos, aparente, e a ordem, certa), entre o singular que inicia e o plural que continua.

Entre o pensar e o fazer institui-se uma relação, coerente, de previsibilidade interna – pelo *dizer*. O pensamento *molle* é, por isso, crucial para que o discurso seja simultaneamente circular e possível, isto é, um discurso que não seja exclusivo, apenas, do pensar ou do fazer. Mas exclusivo de um *pensar para fazer*, e de um *fazer com pensar*. Aliás, como nos sugere Arnaud Villani:

La pensée molle c'est le fini-infini, le *peirar apeiron* des bagues sans limites, c'est le renversement circulaire des discours "tressés" (...) C'est le départ dans un espace non inscriptible, avec des traces que nul ne peut suivre (...) Un lieu mou est un "lieu sans lieu", origine de tous les lieux. (...) Un temps mou réintroduirait dans la valorisation du temps de travail, du temps objectif et cosmique, l'imprévisible du rythme vivant, de la faveur du momento (*Kairos*) de la liberté (*scholé, otium*). (...) Une communication molle implique le silence, le secret, le négatif. Dans cette communication négative (Kierkegaard), ce qui se transmet n'est rien et cela ne peut se faire que par le vide créé par le séducteur. La contagion sans transport de matière est "double réflexion. (...)".⁷

3. o pensar, o fazer, e o dizer a pintura

O grande objectivo do projecto BCIP parece ter sido, na minha opinião, o da *procura de caminhos de investigação*, o da procura dos *caminhos da pintura*. Caminhos estes que são, primordialmente, os caminhos consubstanciados por uma consciência de construção de territórios de acção passíveis de serem nomeados ou elencados tendo em conta: (a) o conhecimento da pintura através das pinturas enquanto objectos, (b) a compreensão e o ensaio da explicitação da pintura enquanto pintura, e (c) o processo operativo e conceptual em definição disciplinar e deontológica da pintura. Consequentemente, e num primeiro grande desdobramento, parece ser possível consignar a *problemática da investigação em pintura* em dois essenciais níveis: (1) o nível da prática, ou o *nível das metodologias do projecto e da acção pictural* (do seu

fazer), e (2) o nível da reflexão, ou o *nível da recepção ou observação poética da pintura* (do seu pensar). Mormente: (a) *processo* (o lugar da investigação, e as metodologias de investigação que permitem fomentar e dar consistência ao processo, respectivamente), (b) *criação* (a obra, a teoria, a prática, e a consciência, respectivamente, como implícito, como participante, como legitimador, e como inerente), e (c) *atelier* (o resultado da criação, e a obra como resultado, sequencialmente como investigação em acto – para um *factum est*, e como realização de um pensar e de um fazer).

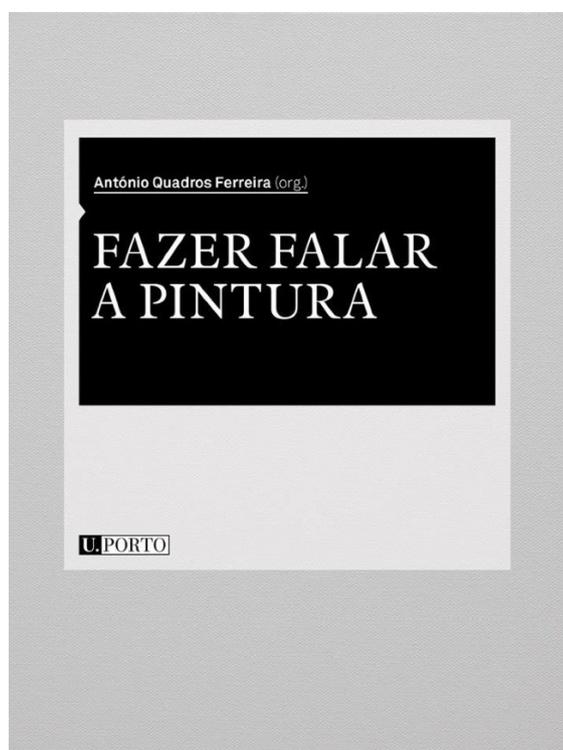


Figura 3 - António Quadros Ferreira (coord), *Fazer Falar a Pintura*, Editora UP, 2011.

Daí, dizermos que a teoria pensa a praxis. E a praxis [que] faz a teoria. De um outro modo, parece não existir teoria sem praxis. Nem praxis sem teoria. A teoria envolve a praxis, na sua antecedência pela preparação das condições de funcionamento e de comportamento organizacional de uma prática. Mas a teoria não implica, como consequência, a prática. A teoria afirma em si-mesma, na absoluta coerência interna, as condições essenciais para a compreensão do seu *paradigma nuclear*. A teoria pela teoria, ou o aprofundamento da teoria que advém de uma necessidade de auto-

afirmada independência. A teoria pela teoria constrói-se, então, em possibilidade de existência de um pensamento que não se plasma em objecto, ou que não se resolve em praxis. Todavia, a teoria pela prática ou a teoria que se constrói ou é construída pelo exercício de uma prática parece ser a ideia ou princípio de uma *teoria implícita*. Por outro lado, o seu contrário é a possibilidade da *teoria explícita* ser a que se faz descolar de um objecto, que se sugere numa dimensão exclusivamente processual e de âmbito especulativo ou indagativo (ou dimensão da investigação retrospectiva), enquanto que a *teoria implícita* é, de facto, a que existe, sem disso termos verdadeira consciência, em associação com um *objecto nascente* ou com a emergência de um *objecto final*.

A *experiência artística* é crucial para o entendimento da investigação artística: se para Henk Borgdorff a experiência tem que ser resolvida num produto artístico ou objecto, já para Dieter Lesage a experiência pode ser suficiente sem a presença de um objecto. O que quer dizer que a investigação artística assume-se obrigatoriamente com objecto (Borgdorff) ou eventualmente sem objecto (Lesage). O pressuposto comum a ambos é o de que a investigação artística é manifestamente coincidente com o caminho processual da criação artística. Por outro lado, um dos objectivos centrais da investigação artística parece ser, também, o de suscitar reflexão sobre as relações entre ciência e arte, por via da transformação de fronteiras disciplinares. Segundo Henk Borgdorff:

In a material sense, then the research impacts on the development of art practice and in a cognitive sense, on our understanding of what that art practice is⁸.

Se o fazer é eventualmente efémero, porque contingente, o pensar – que está antes, durante, e depois -, pretende, de algum modo, inverter a fragilidade do fazer como acto objectivo de um fechamento, de um *dar voz ao pensar*. Mas o fazer é efémero na medida em que os objectos são reportórios e ou contentores de memórias em *processo de dar a ver*. Por isso, *dar voz ao pensar* implica ou inclui o tempo do fazer. O pensar é, com efeito, um permanente e fundamental mediador, pelo que não implica o tempo do pensar. Assim, e como mediador, o pensar não tem tempo, ou não se rege por impulsos temporais, antes rege-se por processos de ser – amplos e universais -, onde os reportórios existem mas não se sabem. *O pensar é, discorre, faz, e percorre o espaço*.

O processo dá voz ao pensar, dá voz à possibilidade de um fazer, dá voz à realidade de

um tempo que, registando-se num momento contextual, escreve a retórica e o ensaio como coisa do âmbito das memórias. Pensar não representa. Fazer é o representar de um pensar. Pensar tem por objectivo a realização de sinapses ou de possíveis estados relacionais. Pensar é uma passagem, por isso, não tem tempo. É um caminho. É futuro. O fazer é uma paragem, por isso, tem tempo. Consequentemente, a relação entre pensar e fazer é equívoca porque a sua natureza ambígua prejudica o sentido do movimento das coisas. Pensa-se para se fazer? Faz-se para se pensar? Ou o pensamento é independente de um fazer?

A investigação artística existe no interior da pintura, da sua praxis e do seu pensamento. Provavelmente, o que importará é pensar a investigação como um fazer da pintura, ou pensar a investigação orientada ou não para um problema, condicionada ou não para uma pergunta, implicada ou não para uma vontade. A investigação de que se fala, e quando se fala estamos a pensá-la como dimensão exterior ao objecto ou exterior à natureza do objecto, é a investigação que se deseja operativa, que se deseja metodológica de uma disciplina, no fundo, a investigação numa perspectiva bem duchampiana no sentido em que, ao impor-se como realidade autonomizada, estamos indubitavelmente a proporcionar a possibilidade de existência da *investigação em pintura antes da pintura*. Isto é, a investigação em pintura seria, então, e neste âmbito, uma realidade comprometida e promovida a um *estado de arte*, atribuindo-se-lhe um estatuto novo e distintivo. Deste modo, a possibilidade da investigação artística ser portadora de uma realidade e de uma autonomia novas, e independente. A investigação artística de um montante da praxis é já, ela mesmo, uma possibilidade de obra, de uma *obra em estado de pensamento*.

4. a praxis e o aprofundamento da teoria

A investigação em pintura participa tanto do pensar e do fazer, como ainda do dizer. Participa de uma acção prospectiva (do pensar o fazer), e de uma acção retrospectiva (do fazer o pensar). Por isso, e numa perspectiva dinâmica, o que acontece, com efeito, é a admissão do *princípio da investigação* como *acção de disciplina e de método*, para que seja possível uma maior consciência da criação. De facto, longe de

imaginarmos que a investigação em pintura possa ser, ou deva ser, um *mecanismo de resposta*, será antes um *mecanismo de implícito* – de um implícito, de um antes, de um montante.

A investigação é ou será a acção da construção da coisa pela transformação do *objecto num fragmento de mim*. Em síntese, e voltando de novo ao estado relacional entre pintura e investigação, é factual a importância da investigação no processo da pintura – sendo verdadeiro o inverso -, é também factual a importância da pintura no processo da investigação. Pois, se a investigação pode não ser visível no corpo da pintura, a pintura é seguramente inevitável no corpo da investigação. A distância ou a diferença entre o *domínio pintura* e o *domínio investigação* é aquela que é assegurada por uma realidade e por uma função. Se a investigação faz aprender (antes) aquilo que é visível, a pintura faz inventar (depois) aquilo que não se vê. Mas a pintura não é o fim da investigação, nem a investigação é uma obrigatoria ante-câmara da pintura. Pintura e investigação correspondem a um *estado relacional* e organizam-se como *momentos detentores de uma mesma disciplina*.

O *aprofundamento da teoria* tem sido uma opção para, em contexto de produção artística, se desenvolver objectivos e estratégias que consideram uma maior consciência dos processos criativos e, designadamente, de um acréscimo crítico das acções que visam pensar e fazer o objecto de arte. Em estado, obviamente, de um exercício de prática investigativa. Muitas das vezes confunde-se a dimensão teórica com a dimensão crítica. Pois, se o aprofundamento teórico é geralmente a antecedência de uma praxis, a dimensão e o aprofundamento crítico é certamente a consequência de um objecto ou estado, normalmente situada no exterior do âmbito da dimensão artística. É, supostamente a partir deste berço de condições (e) de realidades que se configura (ou não) aquilo a que se designará de *territórios de práticas oriundas da acção pela teoria*. Os lugares onde presumivelmente é possível o acontecimento privilegiado destes territórios são, justamente, os da escola de arte. Também por isso poder-se-á pensar que o paradigma da investigação em arte e ou em pintura é o paradigma que acontece, obviamente, enquanto realidade que surge sempre exacerbadamente única, como único é o tempo da escola de arte.

Neste contexto, Gerald Raunig entende o aprofundamento da teoria como uma espécie de *reapropriação de um tempo próprio*, onde a eventual recusa à produção artística só se justificaria pela aceitação, recíproca, de decisões de ruptura e de apropriação. Por isso, o aprofundamento da teoria mais não é do que a prática de um exercício de reflexão que coloca a instância do projecto como *lugar da redução radical da complexidade*.

O processo de aprofundamento teórico, como aliás todo o processo criativo e artístico, supõe-se como simultaneidade entre a *alfabetização* e a *desalfabetização*. O que implica uma produção de saber para além das convenções académicas, e de todas as possíveis aprendizagens, pelo que é susceptível de provocar, sempre e ao mesmo tempo, um movimento entre a *territorialização* e a *desterritorialização*. Se a alfabetização significa ou simboliza um processo para procedimentos de orientação e de formação de discursos actuais, a *desalfabetização* tem, ou terá, por missão e função de suscitar o oposto ou o negativo. Como nos descreve Gerald Raunig:

Approfondir la théorie signifie également se confronter aux contextes, aux lieux et aux discours de la formation de théories et de la production artistique. L'« approfondissement » ne peut pas consister simplement à s'aménager un petit monde et à cuisiner une petite soupe élitiste entre l'art et la théorie⁹.



Figura 4 - António Quadros Ferreira (coord.), *Pensar o Fazer da Pintura*, FBAUP-i2ADS/Afrontamento, 2017.

Mais importante do que a solução – que fecha, é o problema – que abre. E, neste

contexto, pensar a teoria, ou o seu aprofundamento, é uma desejada possibilidade. O aprofundamento da teoria mais não é do que a possibilidade de se realizar o pleno exercício da *parrêsia*, isto é, do *parler vrai*. A adopção da estratégia da realização da *parrêsia* mais não faz do que possibilitar a exigência da consciência da criação, isto é, a exigência de uma acção de se *pensar o pensar*, ou de se *pensar o objecto* e o seu fazer para além de uma mera relação próxima e funcional. *Pensar o pensar* é o princípio do lugar onde *a verdade se fala*, onde a verdade acontece porque existe em independência de um lugar, de um contexto, ou de uma conjuntura. *Pensar o pensar* é o *pensar o fazer antes do fazer*, é pensar o que faz acontecer o objecto, é pensar a liberdade do movimento e da *parrêsia*, é pensar a possibilidade de um todo.

Por isso, o *aprofundamento da teoria* não pode ter por missão ou objectivo, apenas, a consumação do objecto ou da praxis. Deslocada ou destacada, ou em estado de relação, a *praxis* permite a configuração da teoria, mas *a teoria liberta a acção do pensar*. O aprofundamento da teoria tem como grande objectivo, então, o exercício de uma acção de reflexão, pura, absoluta e total. De uma acção de reflexão sem que a procura de um efeito condicione ou possa condicionar qualquer resultado ou função¹⁰. A acção de aprofundamento da teoria é, também, do âmbito das *structures molles*, o que possibilita ao pensar a descoberta de um *caminho de método*.

5. processo ou corpo de memória

A *condição do processo* é verdadeiramente a condição da viagem, de uma viagem: pensar o processo é já fazer a viagem enquanto procura criativa de uma identidade e de um sentido. A viagem é, por isso, uma espécie de prática que inventa uma metodologia de caminho. É essa metodologia (o *como*, e o *modo*) que permite inspirar e realizar a viagem. Viagem enquanto entidade e conceito puro ou aplicado, objectivo ou subjectivo, que possibilita entendimentos múltiplos acerca do espaço e do tempo. A viagem primeira impõe-se como inexplicável condição original para a invenção proporcionada pelo movimento, extensão, deslocamento, e percurso, de lugares e tempos, de um processo ou corpo de memória.

A *viagem antes da viagem* (ou *processo antes do processo*) é já o lugar de uma espécie de ruptura nómada, ou a ideia de viagem como enunciação da não viagem, por exemplo, que nos permite pensar a imagem como mãe de todo o pensamento. Mãe e condição de um pensamento que acciona o processo como lugar da intenção e da extensão. A viagem que se pensa e que se faz é verdadeiramente a viagem de um caminho único e singular – caminho que orienta aquilo a que designamos de *método* ou de *metodologia*, e que mais não faz do que caracterizar a especificidade do que é irrepetível – o exercício da arte e da pintura. É já em caminho de projecto que se revela o processo de uma certa itinerância dos objectos (picturais), nas suas progressões e regressões, nas suas sístoles e diástoles, nas suas rupturas e (des)continuidades.

Sendo que o paradigma do processo parece ser central e transversal tanto à criação como à investigação, entendido como estratégia de fundamento e de associação, o que está por detrás do princípio das *structures molles*¹¹ é inegavelmente a questão do processo e do método: isto é, o que fundamenta e justifica a acção de pensar e de fazer e, neste contexto, a decisão mesma enquanto opção. Decidir é escolher, é seguramente realizar opções. É sempre o espaço de um caminho que se deseja percorrer. Um caminho de processo. De processo enquanto lugar único da diferença. O que significa dizer que estaremos perante a necessidade da diferença como procura do que é essencial para um exercício de mudança e de transformação. A acção da arte é esta mesma: a do processo que constrói o caminho, e a do caminho que constitui o processo, sendo o grande critério constituído por uma emergência de diferenciação. Como bem nos refere Arnaud Villani em ligação com a essência da *estrutura das coisas*:

La différenciation est la constellation du virtuel, la différenciation en est l'actualisation (...) l'histoire est un corps indéterminé, un grand flux, un sujet *larvaire*, c'est-à-dire un être sans identité, sans linéarité et déplacé par rapport à toute totalisation, à côté de l'universel dont il se sert en fait, par une ruse de la raison inversée. (...) Structure molle, c'est-à-dire, à venir, mais indéterminée en profondeur, toujours déplacée par rapport aux prévisions, (...) le mou, le potentiel, l'indéterminé, la *physis* suscitent en général, comme si

entre chaos et cosmos, il ne pouvait y avoir, du moins pour une pensée du “comput”, ce point d’hésitation du *chaosmos*, qui, comme métamorphique, permet toutes les rencontres (...)¹²

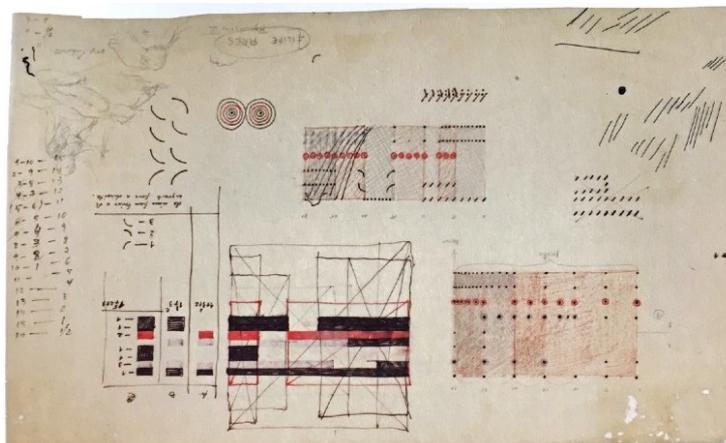


Figura 5 - Jorge Pinheiro, *Estudo*, n/d.

Para Michel Sanouillet as *structures molles* adaptam-se e adequam-se a toda a criação artística, a todo o processo artístico: a *structure molle* (que se situa entre *l’absence de sens* e *le sens*, segundo Arnaud Villani), corresponderá a uma abordagem que revela e que cria, que elabora na ambiguidade das decisões a possibilidade da modernidade. Tornando o caminho da arte e da pintura um caminho de enorme imprevisibilidade. Pelo que, e de facto, “le chemin des peintres est droit et courbe”, segundo Héraclite. Em suma, mais do que uma filosofia de acção e de comportamento, ou um instrumento de análise e de construção, ou até um estado de espírito, as *structures molles* são, ou parecem ser, um conceito, onde a procura da diferença é sempre a procura de um novo, de um fluxo larvar que diz e que actualiza, que resolve o caos e o cosmos e, nesse contexto, cumpre um pensamento que é o de uma ordem que se determina no indeterminado¹³.

La construction sémantique du concept repose sur une dialectique qui est le reflet de notre monde (...) les structures molles sont l’expression de la liberté. Les structures molles ne sont pas le reflet de la stabilité, mais celui de l’adaptation continue, dans un monde en pleine mutation.¹⁴

Aliás, na transposição das *structures molles* para o processo, Tony Tschaegle diz-nos o seguinte:

Les “structures molles” se veulent évolutives, mais chaque “moment” fait partie intégrante du tout avec les acquis des “moments précédents”. La pensée se veut globale. Nous prenons le mot “pensée” au sens d’Engels: “la dialectique dite objective opère dans la nature, et la dialectique subjective, dite “pensée”, ne fait que refléter le mouvement entre les conbtraires et leur passage final en un autre qui, par le conflit continuel des oppositions et leur passage final en un autre ou en une forme plus élevée, détermine la vie de la nature.¹⁵

6. a *structure molle* como ideia operativa

Pensar arte, fazer arte, ou dizer arte é abordar o vestígio, ou a utopia, permitindo a organização de um tempo de memória, de densidade e de projecto. Como em Jackson Pollock, ou em Nan Goldin, onde parece ocorrer uma similar natureza de gestão da ideia do processo e do projecto que concentra, principalmente no artista e na obra, o sentido do que é, ou do que pode ser, o entendimento em *estado de aberto* da arte contemporânea. O artista faz parte, então, da “(...) densidade de um *continuum* não censurado, que nem começa nem termina com qualquer decisão ou acção da sua parte”, na opinião de Robert Rauschenberg¹⁶. O que poderá significar, talvez, que, se a arte começa com o artista, não termina com a obra. Cada vez mais a obra, que se socorre de múltiplos processos, linguagens, estratégias, e expressões, será a possibilidade de uma lógica de simultaneidades, de junções, de associações. De uma *estética do absoluto* passar-se-ia a uma *estética da relação* (que tanto em Pollock como em Goldin não se suscita em óbvia separação de modelos), ou a uma *estética da surpresa*, como *estética* formulada por um pensar, mais do que formulada por um agir, enquanto sentido essencial de uma típica formulação discursiva, formal e instalatória, que se implementou decisivamente a partir da segunda metade do século XX¹⁷.



Figura 6 - Telmo Quadros Ferreira, *Ilustração*, Cortesia de Heracleous, Loizos, and Mekkaoui, Najat El, in *How to do your PhD: in a nutshell*, Edition Kindle, 2018 (direitos reservados).

Para a organização do pensamento (e da teoria) como razão de uma ideia operativa, a teoria estética, qualquer que ela seja, organiza-se sempre em torno de um sistema e de uma estrutura. Segundo leis geométricas essenciais, a estrutura que se preconiza fará coabitar a *razão das regras* com a *emoção das intuições*. Pelo que a teoria estética só poderá ser de natureza aberta e flexível. Por isso, não podemos falar de *estruturas rígidas*, mas antes falarmos de *structures molles* (de acordo com o conceito definido e defendido por Michel Sanouillet¹⁸).

A teoria estética mais não é do que a previsível reflexão e solução do conflito ou tensão entre a ordem e a desordem. Pretende a teoria estética sistematizar um processo de criação, do mesmo modo que as *structures molles* privilegiam também o sensível? O acto criador poderá acontecer, sempre, entre o *mou* e o *aleatório*? O termo *mou* (que imana das *structures molles*) parece definir-se entre a matéria e a forma, onde Arnaud Villani nos sugere que “toute structure est molle: (e que) le mou est la terra inconnue, le réel à l’oeuvre, le point d’hésitation comme pontage incessant de la matière et de la forme”¹⁹.

As *structures molles* implicam, por isso, e de certo modo, uma determinada especificidade difusa, a da arte, na sua relação mesma com a investigação:

En effet, les structures molles demandent une pédagogie molle, dont la définition et les techniques restent encore très difficiles à appréhender (...) Nous nous sommes donc résignés à un compromis entre le désir légitime de savoir, exprimé par nos interlocuteurs potentiels, et notre souci non moins légitimement fondé de préserver le sens d'une démarche originale. (...) plus que les champs épistémologiques des diverses disciplines concernées, ce qui importe par-dessus tout, c'est le processus communicationnel lui-même, le *cheminement* qui conditionne, dans sa nature, sa forme et ses fonctions, le transfert d'information et donc l'ensemble des relations sociales.²⁰

A própria noção de *structures molles* parece derivar de uma *praxis* e de um *modus operandi*, associando-se à *teoria molle* o respectivo postulado:

Théorie molle, c'est-à-dire un ensemble de données constamment fluctuantes, évanescentes et difficilement préhensibles, dont le mouvement n'est pas régi par des lois permanentes et scientifiquement démontrées par l'expérience, mais selon des algorithmes appartenant en l'état actuel de nos connaissances au domaine de l'aléatoire ou du stochastique (...) le domaine propre des structures molles, qui ne se peut réduire ni à une discipline déterminée, ni à un thème particulier, ni à une doctrine, ni à un phénomène localisé dans le temps ou dans l'espace (...) Nous savons bien que le mouvement vrai, le vivant, c'est lui justement qui ne se *décompose* pas et le secret des structures molles se dissimule peut-être dans cet intervalle subliminalement perceptible qui sépare deux images pelliculaires (...)²¹

Numa perspectiva bem mais vasta, e até radical, dir-se-ia que o conceito de estrutura aplicável a uma grande diversidade de situações, mas com prevalência para as situações da fenomenologia artística, corresponderia a um conceito novo, ou até ecológico. Porque *toute structure est molle*, como bem definiria Arnaud Vilani, a propósito do termo *mou* do seguinte modo:

Le terme "mou" en effet, bien plus nettement que "souple", "fluide", "multiforme", semble plus intuitif et connoté que rigoureux (...) le mou est la qualification essentielle, eidétique et transcendente, de la structure en tant que singularité (...) La matière serait, selon la mythographie usuelle, le "réceptacle" que la forme viendrait remplir ou mouler.²²



Figura 7 - Giorgio Di Chirico, *O Regresso de Ulisses*, óleo sobre tela, dimensões desconhecidas, 1973.

6. o *factum est* faz a lição da pintura

Toda a obra é uma obra de acto e de autor. Toda a arte é uma arte da procura de uma permanência (e persistência) do absoluto fundada no princípio do *novo*. Princípio de um projecto que nos permite pensar o artista-pintor enquanto *corpo falante* de um discurso. Toda a procura da *vertigem do absoluto* pode ser inscrita na liberdade do acto de pintar, pelo que não é possível separar o autor da obra, ou a obra do autor, sob pena de tal pressuposto conduzir-nos ao paradigma da arte sem artistas, ou de artistas sem arte. Todo o gesto aspira ser de um *absoluto*: de um *instante do absoluto* o gesto que, repetindo-se na sua acção de persistência, repete-se também na sua adequação processual.

Na pintura, de silêncios e de conflitos, de rastos e de realidades, o suporte é supostamente o lugar de uma narrativa de todos os lugares. Desse modo, o gesto localiza-se entre o excesso e a ausência, libertando-se em *acontecimento de um fazer*. Estratégia de uma imprevisibilidade total: arte, por isso, de um permanente efémero ou em trânsito, que se discorre entre o desenho e a pintura. Toda a obra plástica corresponde a um exercício de síntese configurando um princípio de oscilação entre

uma *ideia de forma* e um *gesto de matéria*, pelo que, e em situação de liberdade absoluta, tanto a autobiografia como a memória possibilitam configurar uma *ideia de processo* de extrema e radical importância seminal. A pintura parece ser, então, o lugar e o objecto de um discurso de vida que não se distancia do enunciado que lhe precede. Tudo acontece por um impulso, total e, desse modo, o gesto não é o do discurso, ou só do discurso – que concretiza um enunciado, é antes a de um movimento, permanente e (im)preparado. Pintura que arrisca, pintura que preenche e que ocupa, em expressão pessoal a pintura que questiona a aprendizagem e a desaprendizagem.

O livre *arbítrio da arte* é o que verdadeiramente caracteriza o processo do acto de pintar: o acto de criar como acto de decidir; pintura de fazer com as mãos, pintura de desafio das regras, dos limites, das tradições, e das histórias. Antes de ser pintura o gesto é o da acção, do desenho enquanto movimento, que faz prevalecer a arte como linguagem de uma periferia e de um centro; no processo o fascínio do momento do dizer; na pintura a verdade de um fazer em ambiente de gestão de acasos e de acidentes. O julgado aparente arbítrio da pintura, que nos envolve, e que nos provoca, isenta ou não o desempenho de um papel central da pintura enquanto estratégia, projecto, e processo? Enquanto expressão, linguagem, disciplina, e método, para a afirmação lúcida da criação artística?

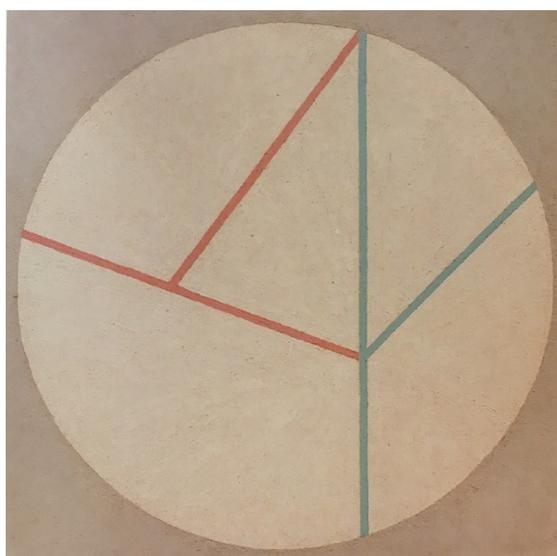


Figura 8 - Fernando Lanhas, *09-49*, 1949.

Investigar e ou criar remete-nos, sempre, para uma consciência dos territórios artísticos que se situam entre o pensar e o fazer (mas também entre o fazer e o dizer), e que se movem entre processos e projectos. Em conciliação de narrativas e de discursos (de objectos verdadeiramente singulares) a consciência da investigação permitiria acrescentar ciência a factos e a acontecimentos que, desse modo, tornar-se-ia numa espécie de acréscimo ou extensão de uma inquietação onde a experimentação se opõe desejavelmente a uma dimensão de congelamento ou fixação. Muitas das vezes o que a investigação faz é traduzir fixando, limitando, comunicando. Mas a investigação que interessa é a que se insta e a que se funde como mecânica de uma natureza artística essencial.

A investigação artística, a que dá a conhecer o acto de criar, é a da reflexão do que se produz, mas também a da produção do que se reflecte. Investigar em arte é ensaiar a compreensão tanto da correspondência entre o *estado de teoria* e o *estado de prática*, como da correspondência entre o *como se faz* e o *como se pensa*. A investigação artística é, conseqüentemente, o *como se organiza*, mas também é o *como se dá a conhecer: fazendo-se pensar e pensando-se fazer*. Pelo *pensar* a criação melhor se faz como reflexão e ou como produção da obra, em sede, seja da criação, seja da recepção. Pelo *fazer* a criação melhor se pensa como criação. Pelo *dizer* melhor se convoca a correspondência entre investigação e criação. O que permite um ganho maior de consciência do *corpo de memória enquanto processo*, aproximando a teoria com a praxis, isto é, o pensar, o fazer e o dizer em pintura.

6. conclusão

A idea na pintura é uma imagem que ha de ver o entendimento do pintor com olhos interiores em grandissimo silencio e segredo (...) a idea é a mais altíssima cousa na pintura que se pode imaginar dos entendimentos, porque como é obra do entendimento e do spirito, convem-lhe que seja mui conforme a si mesma, & como isto tever, ir-se ha alevantando cada vez mais e fazendo-se spirito e ir-se ha misclar com a fonte e exemplar das primeiras ideas (...) ²³

Com o ensaio *As structures molles e o factum est da pintura* tivemos como objectivo- pretexto reaproximar, reenquadrar e recentrar o projecto BCIP onde, nas suas várias dimensões previstas (*investigação e criação, teoria e praxis, ideia de pintura, e ensino superior artístico na escola de arte*), foi possível discernir o que de mais essencial aconteceu em termos de uma equação para um processo colectivo e partilhado. No essencial, o rumo que muito possivelmente será possível trilhar pelos investigadres do será o de se ter como meta ou linha de horizonte uma *ideia de pintura enquanto praxis*. Parece não ser possível ou, pelo menos desejável, a consumação de iniciativas que pareçam ser estanques (a investigação artística não é viável sem o objecto da criação artística ou da pintura, ou a teoria enquanto resultado de uma reflexão crítica desligada do objecto de pintura).

Assim, parece ser viável a proposta de uma emergente prática artística que possa reflectir, dialecticamente, a partir de uma ideia de teoria. Deste modo, fazer a obra e ou o projecto permitirá mais e melhor pensar e dizer o projecto.

Parece-me, neste sentido, que a partir do entendimento da pintura como *factum est* será possível a realização, ainda, de uma multiplicidade de sinapses: *dar voz ao dizer a pintura que se pensa e que se faz em experiência e reflexão*. Pois, na verdade da prática artística o *sentido da praxis* é o que melhor parece fundamentar o *aprofundamento da teoria*, e onde a consciência da criação parece respeitar a *investigação como fragmento de mim* para que pensar, fazer e dizer (cor)responda sempre a um *parler vrai*. O que quer dizer que o *paradigma da investigação em pintura* parece implicar a consciência da imprescindibilidade de um objecto- contentor de um processo: corpo de memória ou caminho *como vertigem de um absoluto, ou o pensar, o fazer, e o dizer da investigação-criação como lugar de um absoluto e de uma interrogação*.

Por outro lado, perguntar-se-ia: *qual o lugar do dizer a pintura no contexto do seu pensar e do seu fazer?* Pensar e fazer parece ser da ordem da organização das ideias e das coisas. Pelo que, pensar [e fazer, e dizer] *a pintura* implica a existência ou a adopção de uma estratégia permanente e total de construção ou de *fábrica*, na acepção

de Antoine Perrot. Pelo fazer a criação melhor se pensa como criação. Pelo pensar a *criação melhor se faz como reflexão* – isto é, a natureza da pintura instala-se como *ser do mundo ou ser pensante*, como possibilidade de uma acção de transcendência que descobre no seu processo a *matriz de um continuum*.

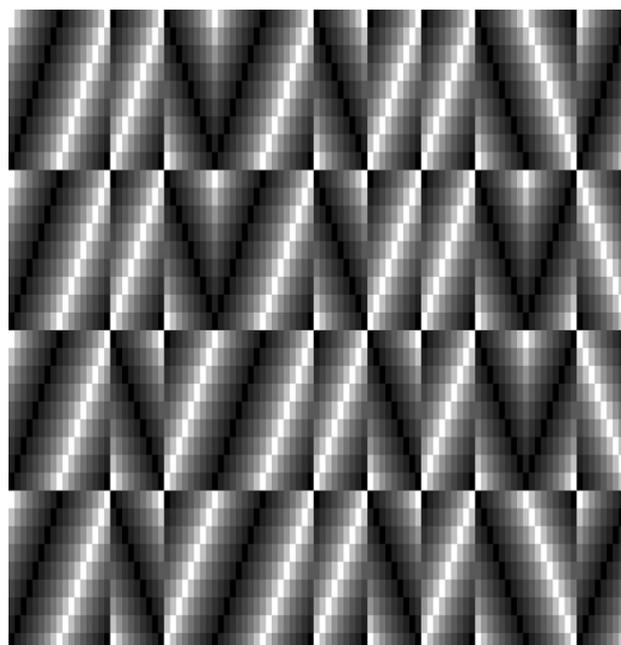


Figura 9 - António Quadros Ferreira, *Alfabeto Modulable E*, impressão fotográfica sobre papel Lambda, 105x105cm, 2010.

Que relação entre *a pintura que pensa* (Didi-Huberman) e *o pensar para um pintor* (Yve-Alain Bois)? Dito de uma outra maneira, e à luz do que são as preocupações mais actuais da investigação artística em sede de escola de arte (e em sede de atelier), temos que o pensamento enunciado por Damisch parece inscrever-se numa esfera de reflexão sobre a pintura: *sobre a pintura ser uma prática teórica*. A *arquitectura da pintura* (que *a investigação do pensar diz*) condiciona ou parece condicionar o seu fazer – isto é, o fazer pictórico. *Pensar a arquitectura da pintura é pensar a investigação como metodologia de um dizer*. E, como nos diz Michel Sanouillet, o *modo operatório* ou a *metodologia* parece ser a grande emergência do *processo enquanto corpo de memória* para a pintura pensar e fazer *a lição em mundo*: “Plutôt que définir le produit mou ou celui qui n’est plus mou [moi] ce qui [m’] intéresse, c’est le mode opératoire”²⁴. Isto é, o princípio de que as *structures molles* podem ser uma espécie de *fundamento e método* para o *factum est* da pintura.

Referências

- Bois, Yves-Alain. *Painting as Model*. MIT Press (1993)
- Borgdorff, Henk. *The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia*. Amsterdam, Leiden University Press (2012)
- Damisch, Hubert. *A Theory of Cloud: Toward a History of Painting*. Stanford University Press (2002)
- Didi-Huberman, Georges. *La Peinture Incarnée*. Les Éditions de Minuit (1985)
- Heracleous, Loizos, Mekkaoui, Najat. *How to do your PhD: in a nutshell*. Edition Kindle (2018)
- Holanda, Francisco de. “Da Pintura Antiga [1548]”. In *Da Pintura Antiga*, I-I (comentários e notas de Joaquim de Vasconcellos). Renascença Portuguesa, (1930)
- Quadros Ferreira, António. *Pensar a Arte, Pensar a Escola*. Afrontamento (2007)
- Quadros Ferreira, António, (coord.). *Fazer Falar a Pintura*. Editora UP, (2011)
- Quadros Ferreira, António, (coord.). *Pensar o Fazer da Pintura*. FBAUP/i2ADS-Afrontamento (2017)
- Raunig, G, e Ray, G. *Critique of Creativity*. MayFlyBook (2011)
- Sanouillet, Michel. *Médianalyses, Cahiers de recherches communicationnelles*, número 3/4, dedicado ao tema “Structures Molles”, Centre du XXe Siècle, Nice (1984)
- Sanouillet, Michel. *Dada à Paris*. CNRS Editions (2005)

Notas

¹ O Professor Michel Sanouillet foi o meu orientador da tese de doutoramento realizada na Universidade de Sophia Antipolis, Nice (França), com o título *Les Relations Artistiques entre le Portugal et la France (1910-1930): analyse et réception de la modernité chez Almada*, e defendida em 4 de Maio de 1990. Director do *Centre du XXè Siècle*, Michel Sanouillet foi uma personalidade marcante da *Escola de Nice* e da Resistência Francesa da Segunda Grande Guerra Mundial. Personalidade ímpar da cultura francesa e europeia, e investigador-divulgador pioneiro da obra duchampiana, foi para mim uma grande dádiva e privilégio o tê-lo conhecido. Por isso, a razão desta minha *Dedicatória*.

² Holanda, Francisco de. “Da Pintura Antiga [1548]”. In *Da Pintura Antiga*, I-I (comentários e notas de Joaquim de Vasconcellos), Porto: Renascença Portuguesa, 2ª edição, 1930, p. 64, 65.

³ Projecto de investigação desenvolvido, entre 2014 e 2019, no âmbito da concessão do Título de Professor Emérito da Universidade do Porto, conforme Despacho Reitoral (Nº GR.02/05/2014), para “coordenar equipa de investigadores e artistas sobre a estratégia de investigação em arte na FBAUP”.

⁴ Excerto de sinopse de apresentação do projecto BCIP, *Bases Conceptuais da Investigação em Pintura*.

⁵ Predal, René. “Bernard-l’Ermite super star: audio, visuel et mou”. In *Médianalyses, Cahiers de recherches communicationnelles*, número 3/4, dedicado ao tema “Structures Molles”, Centre du XXe Siècle, Nice, janvier 1984, p. 41.

⁶ Ferrier, Eric, Guillemont, Benoît. “Le non indifférent médiat entre créateur et message”, In *Médianalyses, Cahiers de recherches communicationnelles*, número 3/4, dedicado ao tema “Structures Molles”, Centre du XXe Siècle, Nice, janvier 1984, p. 48.

⁷ Vilani, Arnaud. “Contribution à l’étude des structures molles: métamorphose, pensée des fluides, ordre et désordre”. In *Médianalyses, Cahiers de recherches communicationnelles*, número 3/4, dedicado ao tema “Structures Molles”, Centre du XXe Siècle, Nice, janvier 1984, p.10.

⁸ Borgdorff, Henk. “The Production of Knowledge in Artistic Research”. Routledge Companion to Research in the Arts. London: Routledge, 2011, p.45.

⁹ Cf. <http://www.zhdk.ch/index.php?id=inventionen0> et http://www.zhdk.ch/index.php?id=aesthetik_subversion.

¹⁰ O aprofundamento da teoria suscita-se como grande estratégia de afirmação para um *pensar criador* (assimétrico e irregular), onde o que parece acontecer é o mero exercício de uma transfiguração no interior do pensar sem que exista qualquer meta no sentido em que *a teoria em estado de aprofundamento* resulta num *estado de relação* ou num *estado de dedicação*, isto é, num estado de preparação ou de antecipação a um presente, a um objecto, a uma praxis. Pensar a teoria é pensar no aprofundamento da teoria, é pensar na lógica de uma *parrêsia* onde o absoluto é o *caminho único sem destino*.

¹¹ A designação de *structures molles* corresponde a um termo-conceito definido por Michel Sanouillet, e que pretendia propor o entendimento de que seria possível um desdobramento ou leitura outra à ideia de estrutura: em alternativa ao princípio da estrutura rígida, a possibilidade da existência de estruturas dissipativas, alternativas, ou abertas.

¹² Vilani, Arnaud. “Contribution à l’étude des structures molles: métamorphose, pensée des fluides, ordre et désordre”. In *Médianalyses, Cahiers de recherches communicationnelles*, número 3/4, dedicado ao tema “Structures Molles”, Centre du XXe Siècle, Nice, janvier 1984, p4.

¹³ Pelo que o conceito de *structure molle* é o de um *aberto*, e o de um *ambíguo*. Poderemos mesmo dizer que o conceito proposto e definido por Michel Sanouillet (amigo de Duchamp e investigador da sua obra) é visionário, porque justamente torna nítida a origem da atitude duchampiana, isto é, uma atitude consagrada por Michel Duchamp ao comprometer na acção instalatória o *método de arte*, ou a distinção do objecto em *estado de arte*.

¹⁴ Tschaegle, Tony. “Les structures molles comme dynamique de l’application des théories économiques dans un espace rigide”. In *Médianalyses, Cahiers de recherches communicationnelles*, número 3/4, dedicado ao tema “Structures Molles”, Centre du XXe Siècle, Nice, janvier 1984, p. 119.

¹⁵ *Idem. Ibidem.*

¹⁶ Citado por Oyvind Fahlström, in *Art and Literature 3*, 1964, p. 219.

¹⁷ Entre Jackson Pollock e Nan Goldin o igual e o diferente surgem, embora com estratégias diferentes, como paradigmas cruciais de um modo de se pensar, e de se fazer, a arte contemporânea. Se toda a pintura é desejo de memória, a obra é, então, anseio de uma expressão seminal, expectativa de uma realidade nova (sem pintura, sem escultura?). Autores como Donald Judd, Frank Stella, ou Steven Parrino, convocam-nos para uma ideia de objecto em ruptura eminente com o princípio da superfície ou do plano. Nesta conjuntura, tanto a pintura invadiu o espaço do espectador, como o espectador se vê confrontado com estratégias novas de recepção.

¹⁸ O *Centre du XXe Siècle*, da Université de Sophia Antipolis (Nice) publica, em Janeiro de 1984, o número 3/4 da revista *Médianalyses, Cahiers de recherches communicationnelles*, um conjunto de textos, seminários, dedicados ao tema das “structures molles”. Este tema de investigação foi muito dinamizado pelo Professor Michel Sanouillet, da referida universidade francesa, e presidente da Associação Internacional para o Estudo de Dada e do Surrealismo, fazendo com que do seu entusiasmo tivessem ocorrido outras formas de pensar nomeadamente a recepção artística, ligando-se a recepção à dimensão e contexto autorais. As “structures molles” pretendiam então enunciar, enquanto princípio e filosofia, uma reflexão profunda sobre os mecanismos da criação artística,

configurando-se a ideia de que a questão crucial é a do *caminho que condiciona*, isto é, do *modo operatório*. De um modo muito inequívoco, e a propósito do âmbito mesmo do que pode ser a *structure*, o *mou* ou a *mollitude*, diz-nos Michel Sanouillet o seguinte: “La question que je me pose est la suivante: est ce-qu’une structure molle existe vraiment ou bien n’est-elle qu’un concept de l’esprit?”.

¹⁹ Vilani, Arnaud. “Contribution à l’étude des structures molles: métamorphose, pensée des fluides, ordre et désordre”, in *Médianalyses, Cahiers de recherches communicationnelles*, numéro 3/4, dedicado ao tema “Structures Molles”, Centre du XXe Siècle, Nice, janvier 1984, pp. 1-10.

²⁰ Sanouillet, Michel. Introduction, in *Médianalyses, Cahiers de recherches communicationnelles*, numéro 3/4, dedicado ao tema “Structures Molles”, Centre du XXe Siècle, Nice, janvier 1984, pp. III-XII.

²¹ *Idem, Ibidem*.

²² Vilani, Arnaud. “Contribution à l’étude des structures molles: métamorphose, pensée des fluides, ordre et désordre”, in *Médianalyses, Cahiers de recherches communicationnelles*, numéro 3/4, dedicado ao tema “Structures Molles”, Centre du XXe Siècle, Nice, janvier 1984, pp. 1-10.

²³ Holanda, Francisco de. “Da Pintura Antiga [1548]”. In *Da Pintura Antiga*, I-XV (comentários e notas de Joaquim de Vasconcellos), Porto: Renascença Portuguesa, 2ª edição, 1930, p. 99, 100.

²⁴ Sanouillet, Michel. In *Médianalyses, Cahiers de recherches communicationnelles*, numéro 3/4, dedicado ao tema “Structures Molles”, Centre du XXe Siècle, Nice, janvier 1984, p.153.