

Editorial

A Revista Trilhas retoma com este número 6 sua história e atividades editoriais dando continuidade a um projeto interdisciplinar próprio do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp. Trata-se de uma revista institucional que pretende pôr em circulação temas, idéias, projetos e trabalhos que tenham por objetivo as Artes e suas inter-relações dentro do contexto da contemporaneidade.

Seu projeto editorial é claro e objetivo, é o de dar vazão à produção intelectual, criativa e teórica dos departamentos que compõem o Instituto de Artes: Cênicas, Artes Corporais, Multimeios, Música e Artes Plásticas. Além de incorporar nesse projeto outros autores, **Trilhas** propõe-se atuar no espaço produtivo existente entre pós-graduação e graduação acolhendo trabalhos que apontem na direção do conhecimento dessas áreas artísticas e multimídiais.

Sempre que possível, a Revista publicará: um “Dossiê Temático” com temas pertinentes à contemporaneidade das artes, uma seção de análises críticas, metodológicas, ou artigos de problemática diversificada, outra seção com resenhas sobre livros, edições, exposições etc. bem como um caderno intitulado “Ensaio criativo” que tratará de recolher produções não-verbais nos diversos meios, sejam fotografia, cinema, música, artes plásticas, infografia etc., junto com as manifestações de outras possíveis linguagens criativas.

Neste número o dossiê temático trata das relações entre Arte e Universidade.

A periodicidade da Revista Trilhas propõe-se semestral.

Trocas e intercâmbios com outras revistas congêneres serão bem-vindas.

Autores são estimulados a submeter textos e trabalhos para um membro do Conselho Editorial. Artigos e trabalhos recebidos com o endosso de um membro do conselho editor receberão tratamento prioritário pelo editor.

Julio Plaza
Editor

Arte, Ciência, Pesquisa: Relações

Julio Plaza - 1994-96

“Não há solução porque não há problema.”

Marcel Duchamp

ARTE E INSTITUIÇÃO: CONFLITO DE MODELOS

O modelo medieval de ensino da arte tinha como característica a relação direta e pessoal entre mestre e discípulo, visava à convivência técnica e ao aprendizado através das encomendas de obras de arte. A este sucede o modelo da Academia no século XVI (Roma, Florença, Bolonha) que dispõe os saberes e fazeres em disciplinas organizadas, tendo como finalidade a complementação teórica e intelectual do trabalho meramente artesanal dos ateliês. Já o termo *Beaux-Arts* foi instituído pela Académie Royale de Paris (1648) tornando-se rapidamente universal, mas é no século XVIII que as academias conhecem o máximo de prestígio que coincide com a mensagem do Iluminismo em favor de uma cultura laica, enciclopédica e universal. O declínio verifica-se no século XIX com o Romantismo que procura uma arte liberta de regras (“a arte não pode ser ensinada”). Inaugura-se então o período de oposição às academias, seguido depois pelas vanguardas que rejeitam sua função bem como os seus métodos (*Enc. de l'Art*, 1991:2-3).

Com o surgimento de novos canais de distribuição e promoção de arte (galerias e salões de exposições etc.) as academias são condenadas a uma sobrevivência medíocre, mesmo ao ostracismo.

Já o sistema mercadológico e democrático herdado dos salões, museus e galerias, assume a arte como mercadoria cujo valor artístico é estabelecido na bolsa de valores e tem como centro a mídia e seu colonismo social (o *beau monde*), serve também ao poder e à lavagem de dinheiro.

Com a democratização da arte, numerosas pessoas procuram uma formação artística para desenvolver as suas expressões em ateliês de artistas (adaptação do paradigma medieval) de forma quase autodidata ou bem como “arterapia”.

Também, a crise da arte na contemporaneidade é evidente. Pois enquanto insistimos em chamar de “arte”, o produto das atividades primárias e/ou artesanais, o que temos hoje é um formidável sistema de manifestações mediáticas e códigos (artesanais, industriais e pós-industriais) que se misturam, interpenetram e recodificam. Assim, as idéias-chave de multiplicidade, complexidade, multi-mediação e recodificação são fundamentais para entendermos esse processo da arte contemporânea. A complexidade dessas relações e discursos, torna inevitável a aquisição de teorias e metalinguagens apropriadas para esclarecer essas relações. O espaço de elucidação das relações entre o “fazer” e o “saber” artísticos é a Universidade. Ora, este novo paradigma é necessariamente crítico em relação aos anteriores, porque os pensa e analisa. Dessa forma, os antigos papéis reservados ao “mestre” e ao “discípulo” reconfiguram-se, por sua vez, como metáfora, nas figuras do professor e do aluno.

CIÊNCIA/ARTE: O PROBLEMA DO CONHECIMENTO

Quando o cientista ou o filósofo se interrogam, sobre que é isto, ou aquilo, iniciam um processo de busca do conhecimento. Contudo, o ser da coisa não é a coisa. A coisa está aí, o seu ser não. Para o filósofo (Ortega y Gasset, 1992:139-158), se queremos conhecer o ser da coisa temos que investigar e não nos podemos abandonar às nossas percepções, e mais, temos que começar pela humilde tarefa de entender o significado da palavra *ser* (grifos meus).

A luz numa percepção visual (o exemplo é de Ortega) não apresenta o seu ser. A luz é uma coisa que tenho diante de mim, que está aí. Vê-la não é conhecê-la. Em contraposição, conhecer a luz é saber da sua *essência* e esta essência não está aí, ela não se mostra.

O ente luz me ilumina, vejo-a, mas o ser, a sua essência, não me ilumina nem a vejo, nem talvez tenha nunca a noção dessa essência.

Não é a coisa que o conhecimento apreende, mas o seu ser, ou a sua essência, o ser de uma coisa não é a coisa, nem uma hipercoisa, é um *esquema intelectual*. O seu conteúdo revela-nos o que a coisa é, e o que a coisa é, está constituído pelo papel que a coisa representa na vida.

Conhecimento é pois, para Ortega, um esforço mental que extrai do caos um esquema de ordem, um cosmos, uma informação, uma linguagem diríamos.

Conforme com Robert Henry Srour (1978:36) o pensamento científico é concebido como processo produtivo que não se confunde com o reflexo especular ou

duplicação mental da realidade. “Produzir conhecimentos não é uma leitura direta da essência na existência”, diz Srour, isto porque “o real não é transparente e dele não se faz uma leitura imediata”. Produzir conhecimentos é transformar informações complexas (científicas ou tecnológicas, sensíveis e técnicas), em resultados de um processo de trabalho. Trata-se, pois, de uma intervenção intelectual sobre objetos simbólicos (intuições, observações, representações) e não de uma transformação da própria realidade observada, já que o “Real” somente é acessível pelo signo, pois “o máximo grau de realidade só é atingido pelos signos”, como disse Peirce.

Max Bense, como semioticista, coincide com Ortega, para aquele, “o conhecer repousa na intervenção de seres inteligentes no mundo o qual deve ser identificado para torná-los conscientes...”). Bense propõe que a identificação do mundo como algo dado (o físico), dá-se sob um esquema causal. A identificação do mundo como sentido e significação dá-se sob o esquema semântico e comunicativo. Já, a identificação do mundo como algo feito, tem o seu lugar sob o esquema criativo. Estes três estados se distinguem por uma *determinação*. O físico está fortemente determinado, o semântico o está convencionalmente, já o estado estético o está débil e singularmente, ambigualmente.

Somente o que está suficientemente determinado pode ser conhecido e fixado, já o que está totalmente indeterminado (como o caos), não pode ser identificado e fixado: para se identificar deve ser primeiramente transposto em certa medida a um estado determinado por débil que seja, isto é, uma ordem (Bense, 1971:61).

Estados físicos como sistemas de planetas, estruturas de cristais etc., são fortemente determinados, mas estados estéticos como, por exemplo, a distribuição de cores numa tela de Tiziano, ou a seqüência de palavras num texto poético são determinados duma maneira fraca, equiprobável.

Ainda, para o ensaísta Albrecht Fabri “a essência da arte é a tautologia”, pois as obras artísticas “não significam, mas são”. Na arte, “é impossível distinguir entre representação e representado”. Esta tese permite a Max Bense desenvolver o conceito de “fragilidade” da informação estética, informação esta que transcende a informação semântica, no que concerne à “imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação dos signos”. Bense chega a falar da impossibilidade de uma “codificação estética” (Campos, 1970: 21).

Enquanto a ciência procura a determinação na hipercodificação, a arte, em contraposição, tende ao singular e à baixa codificação, pois a arte não é linguagem em sentido estrito.

A sensibilidade artística se inventa e constrói como objeto em si, enquanto a linguagem científica codifica seu objeto, ela é um discurso sobre um fenômeno (mesmo virtual).

Nas relações entre arte e ciência podemos perceber o *jogo* do cientista com as regras, já para o artista é o jogo com as possibilidades perceptivas (utiliza-se aqui o “raciocínio perceptual”, entendido por Arnheim –1980: 265 –, como trabalho criativo com as relações entre qualidades sensíveis) e qualitativas da luz, vale dizer, com as suas aparências concretas, já para o cientista, interessa a sua natureza ou essência, corpuscular ou ondulatória, ou ambas; é dizer, seu código ou linguagem.

Para o artista tecnológico o domínio tem que ser total, isto é, ele tem que ter acuidade perceptiva para o qualitativo da luz e também conhecimento das leis que a regem e codificam em linguagem.

Em síntese, a questão do conhecimento em ciência ou em arte, apresenta-se de forma muito diferente. Para a primeira, no plano do conhecimento abstrato de qualquer fenômeno que ocorre universalmente, em qualquer época e qualquer sítio; para a segunda, no plano do conhecimento concreto de um objeto concreto e individual, insubstituível e singular (Srouf, 1978: 38). A arte não se doa ao mundo como informação semântica, mas como informação estética.

Mas, numa situação em que a ciência está à procura de novos modelos de interpretação da complexidade universal regida pelo “princípio de indeterminação” (Heisenberg), numa situação, onde tanto a filosofia e a própria arte estão em crise, é porque os modelos de representação e determinação do conhecimento e sensibilidade não são mais adequados. De fato, como os fenômenos para os cientistas, ou são complexos demais, ou estão fora do alcance dos instrumentos e tecnologias, não podem ser codificados. Parece que é aqui que a sistematicidade harmoniosa e teleonômica da omniciência clássica (o paradigma newtoniano que procura as regras imutáveis do universo – Prigogine, 1979) entra em entropia, abrindo-se caminho para a ambigüidade, o caos, a desordem, a indeterminação, a confusão e também para a interpretação estética.

Nestes casos, onde a ciência entra em colapso, só resta a abdução, a teoria, e é nesse ponto que se abre um possível contato para a arte e o estético. Cria-se então um vácuo, uma tábula rasa, e isso ao mesmo tempo que é inquietante, também é entusiasmante, porque abre-se a janela para o criativo, o experimental, isto é, no fundo existe a possibilidade de se reunir estas áreas, de estabelecer uma coerência (holismo) entre elas.

ARTE/CIÊNCIA: IDENTIDADES

Comparando a criação científica e a artística observamos que na origem do ato criador o cientista não se diferencia do artista, apenas trabalham materiais diferentes do Universo. Ciência e arte têm uma origem comum, na abdução ou capacidade para formular hipóteses, imagens, idéias, na colocação de problemas,

e nos métodos infralógicos, mas é no seu desempenho e *performance* que se distanciam enormemente, como nos processos mentais de análise e síntese.

Em 1945, o matemático francês J. Hadamard que conduzia o estudo *The Psychology of Invention in the Mathematical Field* (Arnheim, 1980), registra o processo de criação, conforme declara nas palavras de Einstein:

As palavras ou a linguagem, escritas ou faladas, parecem não desempenhar nenhum papel em meu mecanismo de pensamento. As entidades físicas, que parecem servir de elementos no pensamento, são certos signos e imagens mais ou menos claras, que podem ser voluntariamente reproduzidos e combinados... (...) ...De um ponto de vista psicológico, este jogo combinatório afigura-se como traço essencial no pensamento produtivo, antes de haver qualquer conexão com a construção lógica em palavras, ou em outras espécies de signos comunicáveis a outrem.

Os elementos acima referidos, são de qualquer modo, de tipo visual e mesmo, alguns de tipo muscular. Palavras convencionais ou outros signos têm de ser procurados laboriosamente e somente num segundo estágio, quando o jogo associativo está suficientemente instaurado e pode ser reproduzido à vontade.

Hadamard, via Campos (1977: 85-90), menciona uma opinião de R. Jakobson:

Signos são um suporte necessário do pensamento. Para o pensamento socializado (estágio da comunicação) e para aquele em vias de socializar-se (estágio da formulação), o sistema de signos mais usual é a linguagem propriamente dita. Mas o *pensamento interior*, especialmente quando criativo, de bom grado usa outros sistemas de signos, que sejam mais flexíveis, menos padronizados do que a linguagem e deixem mais liberdade, mais dinamismo para o pensamento criativo.

O que confirma Peirce, pois para este autor só pensamos com signos e os pensamentos são conduzidos por três espécies de signos, sendo, na sua maioria, aqueles “da mesma estrutura geral das palavras”, tendo, por isso mesmo, um caráter simbólico. Mas os que não são assim, são signos que servem para complementar ou melhorar a incompletude das palavras. Esses signos pensamentos não-simbólicos são de duas classes: figuras, diagramas ou imagens “tais como aqueles mais ou menos análogos aos sintomas que eu chamo de índices e que nos servem para apontar para um objeto fora de nós”. Assim, cada tipo de signo “serve para trazer à mente objetos de espécies diferentes daqueles revelados por uma outra espécie de signos” (C.S.Peirce, 1974: 6.338). Como se pode ver, o próprio pensamento já é intersemiótico, ou seja, o verbal e o não-verbal interagem nele.

Estes aspectos servem para demonstrar a capacidade tradutora do cérebro humano em relação ao tema que nos ocupa, ou seja, a colaboração entre o sensível e o inteligível. Estas capacidades interpenetram-se e traduzem-se para detonar a criação, o *pensamento interior*. Já quando a arte entra no estágio de formulação, surge a especialização pelo “raciocínio perceptual” e assim, a arte se doa ao mundo como arte determinada (música/pintura/dança/cinema/etc.) desmistificando, com isso, a ideológica dicotomia entre teoria e prática, saber e fazer.

ARTE/CIÊNCIA: SIMILARIDADES

As mentes científicas e artísticas são sensíveis às analogias e similaridades icônicas como bem registrou Einstein. Também Kekulé (químico alemão do século XIX), ousou “pensar em serpente” (Augusto de Campos), ou seja, ele criou a fórmula da molécula do benzeno em analogia (G. Jung) com o “Uroboros” (serpente que se morde a cauda). E Edgard Allan Poe com seu ensaio “A Filosofia da Composição”, se auto-intitula “engenheiro literário” ao mostrar o processo de composição literária que parte dos efeitos para as causas (*feedback*) na narrativa verbal. Já Meyerhold criava suas “marionetes” para o “teatro-máquina” segundo os princípios dos autômatos em síntese com o estilo simbolista.

Por outro lado, há inúmeros signos icônicos e diagramáticos que contêm traços pansemióticos e que agem como verdadeiros princípios ordenadores espaciais e temporais que, como a Seção Áurea ou mesmo a série de Fibonacci (entre outros) foram usados em todas as artes: arquitetura, cinema, pintura, cerâmica, música, escultura, gráfica, fotografia, instalação etc.

A apropriação pelo artista de esquemas representacionais de cunho científico, constitui-se num recurso lícito e necessário, de caráter intertextual, que, transpostos para uma nova ordem (mesmo que seja desordem), servirão ao artista para pensar e elaborar as suas idéias e/ou modelos mentais.

Isto, porque o artista é sensível às aparências da representação científica que é o lugar onde se instala a dimensão estética da ciência. Assim como existe na ciência uma estética do simples (os retângulos áureos de Gustav Fechner, por exemplo), existe também uma estética do complexo (as metáforas entre um *chip* e diagramas utilizados nas diversas culturas, que sugerem a relação analógica e metafórica que procura assimilar o menos ao mais familiar, o desconhecido ao conhecido), como íntima conexão entre imagens visuais e poéticas e o pensamento sensível e produtivo de outro.

Mas, entre o uso estrutural de elementos da ciência e seu uso metafórico, há um abismo. É o abismo existente entre o não-verbal e o verbal. A condição: ter a cons-ciência de que não se está fazendo ciência. Conforme com Adorno

(1983: 83), é muito fácil demonstrar que os artistas, entusiasmados com a nomenclatura científica, cometem muitos erros e que a terminologia que empregam para seus processos artísticos não corresponde às realidades que com eles tratam de significar. E Lotman (1981:28): “Quanto mais a arte for arte e a ciência, ciência, tanto mais específicas serão as suas funções culturais e tanto mais o diálogo entre elas será possível e fecundo”.

Cabe aqui assinalar um exemplo notável na arte visual: é o trabalho de Escher, que se apropria das estruturas das relações Figura/Fundo (teorizadas pioneiramente pelo psicólogo da Gestalt E. Rubin em 1915), para construir com inovação estética seus universos espaciais e utópicos, ambigualmente figurativos e relacionais.

A dimensão estética da ciência reside no modo, ou seja no “como” o cientista representa seu objeto e não no “quê” representa. Já a dimensão científica da arte reside nas estruturas e/ou diagramas ordenadores que são seu próprio objeto-finalidade-sem-fim. E P. Valéry arrisca: “As artes não têm método, têm modo”.

Daí que resulta inadequado falarmos em “progresso” ou mesmo em “evolução” nas artes. Mesmo as séries artísticas que se utilizam das tecnologias de representação e de conceitos científicos para atingir determinados objetivos (realismo renascentista, realismo fotográfico, a reprodutibilidade na gravura, logo conseguida pela via da fotografia e fotomecânica), não explicam a qualidade atribuída a um Rembrandt, um Goya ou um Cartier Bresson, por exemplo. “Eu não evoluo, eu viajo” (F. Pessoa).

Da mesma forma que não existe uma ciência “artística”, tampouco existe uma arte adjetivada de “científica”. Aliás, não existe nem uma estética (especulação, reflexão) de cunho científico. O que existe, sim, são cruzamentos “intertextuais” entre ciência e arte.

O artista fica, portanto, nesse namoro (mal correspondido) com a ciência, seduzido com a forma “como” o cientista codifica seu objeto.

Isso está claro, a pesquisa tem um compromisso com a verdade (relação signo-objeto) do conhecimento de seu objeto e a arte com as qualidades do objeto que cria: objeto-finalidade-sem-fim.

Arte (produto) não é pesquisa (*stricto sensu*), mesmo que esta faça parte (*lato sensu*) de seu processo. A pesquisa (procura) de materiais, cores, formas, temas, sons, diagramas, movimentos, enfim, matérias-primas e procedimentos heurísticos etc., se caracteriza como meio e não como fim. O artista assim, opera como o *bricoleur*: “Isto também pode servir”. Lévi-Strauss (1976: 37-55) nos ensina que

o artista tem, por sua vez, algo de cientista e de *bricoleur*. (...) Distinguimos o homem de ciência e o *bricoleur* pelas funções inversas que, na ordem instrumental e final, conferem ao acontecimento e

à estrutura, um criando acontecimentos (mudar o mundo) por meio de estruturas, e outro, estruturas por meio de acontecimentos.

É o percurso do artista ao inventar a sua poética de tal forma que, enquanto a obra se faz, se inventa o modo de fazer.

A arte não tem compromisso com a verdade e sim com a estesia ou sensibilidade (aliás, algo instável). Assim, a arte se mostra mas não demonstra.

ARTE/CIÊNCIA: DIFERENÇAS

A pesquisa, em ciência, é caracterizada pela indagação sobre um objeto codificado em linguagem, sendo que, tanto objeto como linguagem são também investigados e inquiridos a partir de uma meta-linguagem. A pesquisa, assim, trata de transmitir informação e conhecimento sobre o objeto pesquisado, requer, portanto, o distanciamento crítico necessário para poder abordar e determinar seu objeto desde todos os pontos de vista possíveis. O cruzamento dos pontos de vista elimina o subjetivismo, delimita e define a verdade sobre o objeto pesquisado. Isto, de acordo com o “princípio de incerteza” e também com o conceito de Niels Bohr sobre a relatividade do conhecimento. Diz Bohr (via Arnheim, 1980:223), que todas as informações sobre um objeto atômico, obtidas através de diferentes planos experimentais, são complementares.

Para o artista, a partir de um conceito de arte como divergência da norma, do código e da convenção na geração de interpretantes (significados), a arte instala um desarranjo nos hábitos, crenças, expectativas e convenções instituídas como significados estabelecidos. De acordo com o poeta: “uma obra de arte deveria ensinar-nos sempre que não havíamos visto, o que vemos. A educação profunda consiste em desfazer a educação primitiva” (Valéry, 1991: 145).

Não foi outra a percepção de Marcel Duchamp no “Grande Vidro” (inacabado em 1923), quando fez da ironia e da atitude antimecânica os seus antídotos ao utilizar pseudogeometrias na criação das “máquinas delirantes” (O. Paz). Mesmo o gesto duchampiano, antitécnico e inutilizador da função do objeto ao transformá-lo em *ready made*, é criador da diferença (crítica), homologando a indeterminação e contradição humanas.

Ainda mais, o arbítrio da criação artística permanece visível na obra acabada, enquanto é eliminado na criação científica pelo recurso à verificação e à construção lógica durante a formulação. A obra artística é assim mais independente, esta, elabora-se sob o princípio do paradigma, do modelo, do singular, do “eterno retorno”, já a obra científica é elaborada sob o signo do geral, do sintagma, do progresso “e está ligada a todo o edifício da ciência” (Moles,

1981). Também, enquanto a obra científica procura a monossemia e o “interprete final”, a obra artística procura a polissemia (“abertura” às muitas interpretações). Aqui é que se verifica essa transmissão do processo criador do artista para o espectador, que é a característica da arte.

Por outro lado, o “texto artístico” tem um caráter “modelizante” porque se projeta sobre a realidade de seu próprio modelo (I. Lotman, 1981:19). E Paul Valéry (1991: 140): “As ciências e as artes diferem principalmente nisto, que as primeiras devem visar resultados certos ou enormemente prováveis; as segundas podem esperar apenas resultados de probabilidades desconhecidas”.

Também para E. Gombrich, o objetivo perseguido pelo artista não é uma proposição verdadeira como na ciência, senão, um efeito psicológico. “Tais efeitos podem ser estudados, mas não podem ser demonstrados”.

Como disse Marcel Duchamp: “Não há solução porque não há problema”.

ARTES E CIÊNCIAS: INTERDISCIPLINARIDADE

Mas, como diz Arnheim (1980: 312), “o ensino da arte não pode ser eficaz se não se tem uma idéia correta de para que serve a arte e sobre que versa”. Para responder a esta questão, devemos levar em conta que, as várias “esferas” que se articulam na dimensão cultural ou “universo simbólico estruturado” são a matéria-prima das práticas culturais, são abstrações, não o próprio real na sua concretude. Dessa forma, a “esfera ideológica”, como campo nuclear da cultura (sistemas de representações, valores e crenças); a “esfera cognitiva”, (como sistema de conhecimentos científicos); a “esfera artística” (como forma multifacetada e contraditória de apropriação “sensível” do real); e a “esfera técnica” (modos de proceder das várias práticas), interagem e se recobrem (Srouf, 1978: 37). Desde esse ponto de vista, a “esfera artística” multifacética se apropria e interage, contraditória e não antagonicamente, com o resto das “esferas”.

É o que acontece no século XVIII quando as artes se libertam da esfera ideológica (moral e religião), elas partem para a procura da própria especificidade e autonomia, surgindo assim: pintura pura, música absoluta, escultura pura, arquitetura pura, poesia pura etc., encontrando nesse processo de busca, novas heteronomias e fatos extra-artísticos. As artes, nessa procura, terminam-se se inscrevendo no espírito da geometria, da técnica, da ciência, da construção e da linguagem.

Mas é com a Revolução Industrial que começa no século XIX a transformação radical das artes, pela influência dos novos códigos, linguagens e meios de produção, que “alteram maravilhosamente a mesma noção de arte...” (Paul Valéry, 1957: 1.284-1.287). Assiste-se assim à transformação operada na formação do artista e nos modelos de ensino.

Dessa forma, o experimentalismo, funcionalismo e sincretismo, constituem os procedimentos modernos por excelência (Ferrara, 1981: 9-20) que unem, definitivamente, poética e metalinguagem no campo da arte.

Esta mudança de paradigma, vem sendo modificada constante e sistematicamente pela ação dos meios tecnológicos, que, como a fotografia, cria o “Museu Imaginário” como “imprensa das artes plásticas” (A. Malraux, 1951) e a reprodutibilidade da obra de arte (W. Benjamin, 1980). Processo este que continua atuante com o crescimento das tecnologias de base informática e eletrônica que providenciam recursos e instrumentos para todas as atividades humanas, incluída a arte. Por outro lado, temos que reconhecer, com Adorno (1983: 82),

que a técnica é um constitutivo da arte do passado na proporção incomparavelmente mais relevante do que a admitida por essa ideologia cultural que nos pinta a era por ela denominada técnica como uma corrompida continuação de outras em que reinava a espontaneidade humana.

Pode se constatar então fluxos/refluxos, tensões/distensões, aproximações/distanciamentos, somas/exclusões entre as diversas esferas e, portanto, entre os pensamentos científico e artístico.

O fazer-pensar arte na universidade significa o estabelecimento de laboratórios vivos que vão de encontro ao esgotamento do campo dos possíveis mediante métodos heurísticos. Isto é crítico, em relação ao modelo romântico, como cultura do ego expressivo, e aos mitos do inconsciente e da falácia da “linguagem própria”. O fazer-pensar arte, socializa assim as poéticas e ilumina as práticas artísticas demonstrando que, precisar o impreciso é sempre um possível.

O artista-teórico, põe em prática uma ação contemplativa, de examinador e especulador sistemático. Com lucidez vai ao encontro dos princípios que fundamentam a sua arte. É neste sentido que ele se opõe ao mistério e à ingenuidade em arte, pois “o inconsciente só funciona a plena satisfação quando a consciência cumpre sua missão até o limite das suas possibilidades” (Arnheim, 1980: 226). Assim, o meramente lúdico, é completado pelo lúcido, pois Mestre, é aquele que domina as regras de seu jogo.

Os artistas querem entender como se processa o fazer, este é seu significado. Este querer-saber-do-fazer é ir ao encontro da metalinguagem própria do artista, ou seja, aquela que diz respeito à Poética como processo formativo e operativo da obra de arte. De tal forma que, enquanto a obra se faz, se inventa o modo de fazer.

Há, contudo, muitas artes, com especificidades, complexidades e formulações próprias, mas os dois elementos constituintes do princípio criativo, a “formação espontânea” e o “ato consciente”, são comuns a todas elas. “O reflexivo sucedendo ao espontâneo e vice-versa, dentro dos caracteres

principais das obras, mas estes fatores estão sempre presentes” (Valéry, 1957: 1.412-1.415).

Conclui-se que a intuição sem conceito não existe e que o conceito sem a intuição é vazio, assim “a arte é a união do instinto (intuição) com a inteligência” (F. Pessoa).

É esta a relação que, entendo, deve ser estudada em qualquer Poética (síntese operativa do fazer-pensar), utilizando-se, para isso, do cruzamento iluminador de todas as artes e ciências como meios possíveis (o que aponta para uma comparação entre elas). Assim, o *raciocínio perceptual* (saber sensível) e o pensamento como *interação combinatória* (a procura do inteligível), constituem o cenário do pensamento criativo, de forma correlata, complementar, cooperativa, interdisciplinar e multimidiática no intuito de pensar-fazer a luz.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W. *Teoría Estética*. Barcelona, E. Orbis, 1983.
- Arnheim, Rudolf. *Hacia una psicología del arte*. Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- Benjamin, Walter. *A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução*, in *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- Bense, Max. *Pequena Estética*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- Campos, Haroldo. (org.) *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo, Cultrix, 1977.
- _____. *Metalinguagem*. Rio de Janeiro, Vozes, 1970.
- Encyclopédie de l'Art*. Paris, La Pochothèque, Garzanti, 1991.
- Ferrara, Lucrecia D'Alessio. *A Estratégia dos Signos*. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- Lévi-Strauss. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976.
- Lotman, Iuri. *Semiótica Soviética*. Lisboa, Horizonte Universitário, 1981.
- Malraux, André. “Le Musée Imaginaire”, in *Les Voix du Silence*. Paris, La Galerie de la Pleiade, 1951.

- Moles, Abraham. *A Criação Científica*. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- Ortega y Gasset, José. *Qué es conocimiento?* Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- Peirce, C.S. *Escritos Coligidos*, in *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1974.
- Prigogine, Ilya. *La nouvelle alliance*. Paris, Gallimard, 1979.
- Srour, Robert Henry. *Modos de Produção: Elementos da Problemática*. Rio de Janeiro, Graal, 1978.
- Valéry, Paul. “La conquête de l’ubiquité, Pieces sur l’art”, in *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, 1957.
- _____. *Variedades*. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- _____. “L’Invention Esthetique”, in *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, 1957.

Julio Plaza - Professor do Depto. de Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp, Artista multimídia e Professor de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes, USP.