

A arte e sua natureza interdisciplinar

Marcos Rizolli (PUC-Campinas / UP Mackenzie) rzll@uol.com.br

Resumo: A criação artística envolve os mais diversificados recursos comunicativos, os mais amplos meios materiais e as mais variadas nuances expressivas. O labirinto da criação artística determina caminhos racionais: 1) a articulação dos códigos de linguagem; 2) a escolha material e seus procedimentos técnicos; 3) os modos poéticos – determinantes do sujeito criativo. A atividade artística transita entre a epistemologia da criação e a metodologia da produção. Este trabalho quer pensar a arte em sua natureza interdisciplinar, reconhecendo-se as instâncias nascentes das linguagens artísticas. Conhecer, sob o compêndio de teorias e práticas, os meandros próprios do ato criativo ao mesmo tempo auto-gênico, derivado e, imaginariamente, definitivo – até que se manifeste um novo e necessário desejo de linguagem.

Palavras-chave: Arte, Epistemologia, Metodologia, Interdisciplinaridade.

Introdução

Fala-se de razões de artistas. Argumenta-se acerca da subjetividade da Arte. Pensa-se no fenômeno da criação artística como uma dimensão privilegiada do fazer humano: quase sempre estranha e impenetrável e, então somente passível da admiração!

Preferimos pensar, aqui, no processo criativo a partir de sua real dimensão: uma ação complexa – que envolve os mais diversificados recursos comunicativos, os mais amplos meios materiais e as mais variadas nuances expressivas. Transdisciplinaridade?

O artista age, sim, com ampla subjetividade e com tamanha objetividade. Paradoxalmente, o labirinto da criação artística determina caminhos racionais: 1) a articulação do código da linguagem escolhida para gerar uma significação, em processos semióticos ininterruptamente re-definidos – com a consciência orientando a prática de linguagem; 2) a escolha material – o domínio dos procedimentos técnicos que, diante de tantas peculiaridades, devem ser sobrepostos pelo sopro expressivo; 3) e, por falar em expressão, os modos poéticos que se determinam à luz de referências internas e externas ao sujeito criativo.

A criação artística, assim, deve ser compreendida como uma multi-tarefa. O artista, enquanto cria, se envolve com toda sorte de conhecimento – em contínuo desafio. Vejamos, senão: a química das cores, quando age o pintor; a física da resistência dos materiais, diante da engenharia escultórica; a psicologia do universo perceptivo, quando nos expomos a toda e qualquer forma; a conceituação filosofante do objeto artístico; a economia do sistema da arte; o juízo de valor, na esfera crítica.

A atividade artística transita entre a epistemologia da criação e a metodologia da produção. Algo transitório, algo permanente – instante imaterial, momento material: configurando o seu encaminhamento simbólico. É só desse pedacinho que o espectador, ser comum – repleto de senso-comum – pode saber.

Para pensar a arte em sua natureza interdisciplinar é preciso emergir-se no universo instrumental da linguagem...reconhecendo as instâncias nascentes das linguagens artísticas. Conhecer, sob o compêndio de teorias e práticas, os meandros próprios do ato criativo ao mesmo tempo auto-gênico, derivado e, imaginariamente, definitivo – até que se manifeste um novo e necessário desejo de linguagem.

Do estudo de três artistas, paradigmáticos em seus percursos criativos, devem desprender elementos de comprovação da natureza interdisciplinar da arte. São eles: Leonardo da Vinci, Marcel Duchamp e Joseph Beuys.

Leonardo e o conhecimento natural

Leonardo da Vinci (Vinci, 1452 – Amboise, 1519) foi um homem plural. Antes de tudo, pensador e artista. Pintor: antes de todos, percebeu as sutilezas tonais das figuras e aplicou no corpo da pintura o claro-escuro – o *chiaroscuro*.

Dotado de uma capacidade universal, se interessou pela atividade ampla da natureza e pelos fundamentos científicos da arte:

A idéia fundamental de sua carreira (...) é a da universalidade da arte [pictórica] que não deixa inexplorado qualquer aspecto do mundo (Chastel, 1964, p. 420).

A sabedoria Leonardiana acontece na expressiva relação entre experiência (sensível) e razão (matemática). Considerando: *A experiência é a mãe de toda certeza: os fenômenos devem passar por um dos cinco sentidos e precisam de ser demonstrados matematicamente* (Griffiths, 1955, p. 268), com técnica e arte.

Leonardo estuda a natureza e se empenha na definição das estruturas comuns a todos os aspectos do universo. Compreende que *a vida na terra se manifesta na diversidade das espécies e no jogo incessante dos elementos – potências animadas cujas combinações e rupturas explicam a diversidade dos fenômenos* (Chastel, op. cit., p. 427). E, para ele, *a beleza da natureza é competência do pintor* (Chastel, op. cit., p. 431); *a ciência do pintor faz com que sua mente se transforme numa similaridade da mente divina, expondo a generalização das diversas essências* (Trattato, 68 I, p. 126). E mais, *o pintor reproduz o mundo externo em presença ou imaginação e o celebra como maravilhosa criação* (Trattato, op. cit., p. 132).

Ele percebe que a exata comunicação entre a natureza e a arte reside num, assim chamado, objeto-lei: o olhar... *é a janela do corpo humano, por onde a alma especula e absorve a beleza do mundo e toda teoria deve conduzir à visão e toda visão à arte* (Chastel, op. cit., p. 429-30).

Entre ciência–arte e intelecto–e–percepção, Leonardo se preocupa com a vida da natureza – o dia e a noite. *O deixar–de–ser azul do horizonte* (Codice Arundel, 1505, 57 R). Teoriza sobre a luz, que ocupa o espaço do universo. E, como pintor, desenvolve uma nova técnica: o *sfumato*, que anula os contornos das figuras e recria os efeitos de luminosidade – luzes e sombras.

A arte de Leonardo *é uma pintura que renuncia à multiplicidade das cores do real* (Castelfranco, 1952, p. 07). Que acredita numa realidade natural objetiva - racional:

Treva é privação de luz e sombra é diminuição de luz. Sombra primitiva é aquela aplicada aos corpos sombreados. Sombra derivada é aquela que se expande dos corpos sombreados e alcança o ar (Codici – C, 1492).

A sombra pertence à natureza da treva – privação de luz. A luminosidade pertence à natureza da luz, é a potência da luz (Codici – A, 1490).

O *sfumato* apresenta-se como uma revelação volumétrico–cromática dos fenômenos da luz e sombra. O *sfumato* é uma inovação pictórica que define a relação figura–fundo. Estabelece, na bidimensionalidade do quadro, uma atmosfera tridimensional dada pela articulação das luzes, presentes nos volumes dos corpos ou derivadas das projeções espaciais. Estudos de luz e sombra incluem a perspectiva aérea.

Leonardo pensava visivelmente. As mais de quatro mil folhas de desenhos e anotações, incluídas em seus cadernos temáticos, códigos e tratados (um terço do que provavelmente produziu) foram um ambicioso diário figurativo – um grande arquivo que contém todas as experiências de uma vida dedicada à inteligência das formas. Sua vida revela a organização de métodos de linguagem, comunicação e arte: 1) composição simétrica; 2) efeito de continuidade – ritmo e movimento; 3) qualificação formal; 4) espacialidade; 5) efeito de tridimensionalidade; 6) determinação planar; 7) atenção às luminescências; 8) uso do claro–escuro; 9) progressão tonal da profundidade; 10) conduta cromática; 11) figuração estilizante; 12) esquemas fisionômicos; 13) modelos figurativos; 14) desenhos anatômicos; 15) uso emotivo na construção das figuras; 16) valorização da pintura de superfície; 17) técnica da tinta a óleo; 18) técnicas gráfico–pictóricas; 19) texturas pictóricas; 20) conduta cromática; 21) atenção aos detalhes; 22) concepção naturalística; 23) plasticidade clássica; 24) unidade de inspiração; 25) vanguarda.

Para Leonardo a arte é um problema de cognição e todas as imagens significam:

Criando a ilusão de que espaço pictórico e espaço real transitam e continuam um no outro. O espectador se encontra assim, preso ilusoriamente dentro da ficção pictórica. Uma nova conexão, mais dinâmica, se estabelece entre ele e os personagens pintados... Efeito de realidade (Reti, 1974, p. 30).

Afinal, para ele, o quadro é um sistema de relações visuais. Afinal, *a relação do olhar com o mundo é, na realidade, uma relação do intelecto com o mundo do olhar* (Codici, 1492, 24/1-2).

Duchamp e o conhecimento material

Marcel Duchamp (Blainville, 1887 – Nevelly, 1968) considerava que *o mundo era só um objeto para decifrar* (Boatto, 1969, p. 12) e, por intermédio do cotidiano, transformava a arte numa ação direta do pensamento e da sensibilidade.

Duchamp deve ser reconhecido como um homem que produziu signos de passagens e como artista que, talvez como nenhum outro em seu tempo, provocou alterações da rota da arte do nosso século. Se, enquanto o pintor percebeu influências dos

impressionistas, vivenciou as práticas cubistas e foi, ainda, um dos protagonistas do futurismo, logo – aos 25 anos - abandonou os procedimentos artísticos convencionais. E, dedicou-se ao vasto problema da materialidade nas artes.

Foi o primeiro artista a contestar o mito da técnica, ao requerer a mais absoluta liberdade expressiva. Assim acontece: 1) rompe com a pintura retiniana; 2) Promove um distanciamento da parte física da pintura; 3) Investe no desenvolvimento do elemento intelectual na arte. Inventa outros paradigmas lingüísticos (potência expressiva além da capacidade do código pictórico, explicitado pelos problemas formais e cromáticos, a sintaxe autônoma): os *Ready-made*.

Ready-made são objetos apreendidos como são e usados diversamente de seus sentidos ou [função cotidiana] (...) ou ligeiramente transformados para alterar seus significados originais (Duchamp, 1915, depoimento).

Com os *ready-made*, Marcel Duchamp enfrentou os princípios fundamentais da criação artística. Sua consciência especulativa considerava que os resultados visuais seriam o signo expressivo de uma idéia. O objeto de arte seria, então, a *prova factual de uma pesquisa de linguagem – o sentido da criatividade contemporânea* (Boatto, op. cit., p. 33).

Duchamp está na origem de todas as formas contemporâneas de expressão artística (Claus, 1975, p. 64). Primeiro, porque o *Ready-made* deve ser compreendido como um signo de apresentação: rápido e eficiente. Segundo porque a sua atualização prevê um imenso universo de signos objetivos. Terceiro, porque o objeto incorpora a crise do signo–imagem.

A presentidade do objeto, então, é a entidade que faz a mediação entre o artista e o espectador. Segundo Duchamp:

O artista faz algo um dia e é reconhecido pela interferência do público, pela intervenção do espectador; desse modo, passa mais tarde à posteridade. Esta realidade não pode ser suprimida, porque trata-se de um produto de dois pólos: existe o pólo daquele que faz a obra de arte e o pólo daquele que a contempla. Dou mais importância àquele que olha do que àquele que a faz (1967, entrevista a Pierre Cabanne).

Toda essa importância atribuída ao espectador tem origem localizada nos primeiros momentos de exposição dos *ready-made*, que causaram grande estranhamento na cultura visual da época. E, o artista, precisava orientar os seus interlocutores:

O modo mais eficaz para aproximar-se de uma obra de arte, ou de sua poética, é aquele de segui-la e cultivá-la desde seus primeiros estranhamentos, de respeitar as suas implicações e contratá-la nos seus desenvolvimentos (Claus, op. cit., p. 38, citando Duchamp).

Era necessário explicar ao público o sentido de retirar um objeto comum de seu lugar habitual para colocá-lo em outro novo e inusual. Duchamp insistia no conceito de *ready-made* ou objeto encontrado. *Desafiou os procedimentos tradicionais daquilo que é arte. Afirmava que não era importante fazer o trabalho com as próprias mãos; o que interessava era a escolha. Idéia e seleção eram, já, uma forma de criação* (Butler, 1994, p. 142).

Contudo, sua obra:

Intrinsecamente ou historicamente, incomunicável ao grande público pôde, todavia, operar uma transmutação entre artistas, poetas e músicos, particularmente receptivos. Estes, fazendo, por assim dizer, uma obra de interpretação, divulgaram, através do canal de suas próprias produções pessoais, esta idéia-força (...), contribuindo para formar o gosto de uma época (Sanouillet, 1969, p. 57).

O modo duchampniano de conceber e produzir arte, disseminado nas outras linguagens, cria, irreversivelmente, um cenário de montagem multimídia. Com o propósito de: 1) exaurir os sentidos; 2) violentar atributos; 3) apartar decisivamente conteúdo e forma; 4) estranhamento improvisadamente visível; 5) imagem–idéia; 6) humor absurdo; 7) nova ótica da vida social; 8) influência nos costumes; 9) nova realidade física da obra de arte, surpreendentemente interprete de uma realidade.

Duchamp é o elemento catalizador de uma descoberta que se propõe dar a cada forma um valor semântico arbitrário (Sanouillet, op. cit., p. 32). Assim, *a aventura da linguagem evoluiu em nexos contrários à pesquisa estilística, sempre voltada para o original e para as sensações visuais mediadas pelo intelecto* (Sanouillet, op. cit., p. 33).

Ready-made é, antes de ser uma obra de arte, um suporte mediador entre a criação e o artista e entre a observação e o espectador. (Schwarz, 1976, p. 58). *Uma obra de Duchamp não é exatamente aquilo que está diante dos olhos, mas o impulso que este signo oferece ao espírito daqueles que o vêem* (Lévesque, 1955, catálogo).

Um objeto qualquer apresentado como se fosse obra de arte, por alteração de juízo. Duchamp, ao assinar no corpo de objetos industrializados, assume a autoria de sua re-significação. O conceito de arte está centrado no sujeito que cria e deve ser transferido ao sujeito que observa.

Mais ou menos assim:

Retirando [o objeto] de um contexto em que, por ser todas as coisas utilitárias não pode ser estético, situa-o numa dimensão na qual, nada sendo utilitário, tudo pode ser estético. Assim, determinar o valor estético já não é um procedimento técnico, um trabalho, mas um puro ato mental, uma atitude diferente em relação à realidade (Argan, 1992, p. 358).

Com Duchamp, apresenta-se, objetivamente, um novo coeficiente de arte: a intensidade poética. No caso duchampiano uma meta-ironia, mesmo porque, *a obra de arte não vale, de fato, por aquilo que seu criador condensou de experiência e talento, mas pelas ressonâncias e as harmonias, muitas vezes imprevistas, que esta provoca no observador* (Sanouillet, op. cit., p. 44).

Beuys e o conhecimento sógnico

Joseph Beuys (Krefeld, 1921 – Dusseldorf, 1986), artista experimental, desde sempre apresentou uma especial maneira de enfrentar a materialidade artística. Alemão, compartilhou, principalmente com americanos e japoneses, a idéia de arte como evento – como um fluir ininterrupto de situações e de emoções. Na prática, ousaram eliminar as barreiras que separam as distintas manifestações artísticas. As exposições eram acontecimentos interdisciplinares que propunham a interseção de diversas linguagens: música, teatro, dança, artes plásticas. *Tudo é improvisado, passageiro, que serve de intermediário, e que assim se apresenta ao público com a intenção deliberada de ativar a sua capacidade de vivência sensorial* (Thomas, 1982, p. 101-102).

Assim, a apreensão sensorial, que integra os sentidos, deve acontecer no instante eventual. Como as formas de sensibilização não se apresentam fixas, a atenção aos níveis imagéticos é quase suprimida e, então, a topografia espacial – que inclui som, gestos e objetos – só pode ser vivenciada na sua incontestada presentidade. Tudo o que é conceito, precisa compreender a sua dimensão física.

Beuys opta por uma materialidade pobre. Nas suas performances, freqüentemente usava elementos como feltro e cobre. Acreditava que estes dois materiais tinham o poder de polarizar as energias que se acumulavam durante os seus eventos. Incluía, também, animais – *imagens reais e míticas da energia vital* (Vecchi, 1996, p. 632).

Beuys opta por uma via pulsional: filosófica, criativa, de estranhos significados. Da equivalência entre vida e arte deriva, por descontinuidade, o sujeito:

A individualidade radical do sujeito, a sua irredutibilidade e imediateza: é este o escândalo que contrasta a concepção universalista da arte inaugurada pelas vanguardas históricas e continuado pelo standard ideológico-dependente das neo-vanguardas. Uma energia que violenta a experiência de arte, enquanto desejo de inatingibilidade: assim, antes de qualquer representação e qualquer conhecimento (Beuys, 1990, p. 82).

Beuys orienta-se na transgressão das ideologias vanguardistas. Para tanto, articula instrumentalmente a linguagem: *teatraliza o real, porque sabe que sua modificação é impossível; significa o vazio, porque insiste em manipular a história e a filosofia* (Tomassoni, 1980, p. 08). E cria uma antropologia (um rito vertical) imaginária:

A imagem é uma sabedoria que antecede a filosofia e a representação. As imagens que se aprofundam em suas próprias qualidades vivem como um choque a separação do corpo para imaginar a existência (Beuys, op. cit., p. 83).

Era um crítico da arte que propunha a autonomia da linguagem. Foi um crítico da modernidade: *os artistas modernistas achavam-se no direito de interromper a própria existência, atribuindo à arte uma modalidade auto-gerativa* (Beuys, op. cit., p. 83). Com isso, identificava um quadro de crise na relação entre mundo e imagem: a excessiva imaterialidade.

Reivindicava a matéria! Como suporte e técnica: *poliester; plástico; papel, papelão; madeira; espaço, ambiente; ação, gestos, posturas, interferências; voz, palavras, letras; vidro; lousa; quadros; elementos naturais, a natureza; vídeo, super-8; caixas; recortes, rasgos; colagens; terra; ferro; fogo; escorrimentos; feltros; tecidos; fios e cordões; fotos; serigrafia, litografia, heliografia, off-set; xerox; lápis; timbres, carimbos, clichês; água, infusão de ervas, mel; vidros; objetos prontos; animais; escrituras, caligrafias, signos, sinais; datilografias, telegramas; envelopes; moldes vazados; imagens sacras, estampas; dobras; livros; tintas; lixo, resíduos; jornal, revistas; giz; couro; graxa, manteiga; dinheiro; sangue* (Celant, 1978, p. 86).

Tamanha diversidade de materiais e procedimentos, para reforçar uma idéia: *eu, como indivíduo considerado num nível extra-sensorial, posso refletir-me em qualquer matéria deste mundo* (Beuys, 1980, p. 40). Mais: *a capacidade criativa do homem (um desejo antropológico) está na transformação da matéria... como produção... a arte é a relação do deteriorável com a renovação* (Beuys, op. cit., p. 37). Afinal, *se o conceito de criatividade, em suas definições tradicionais, incorpora intuição e imaginação localizadas numa zona de sentimentos e emoções, as definições atuais falam da vontade de articulação e de formação: realidade e realização do homem intelectual* (Beuys, op. cit., p. 40).

Beuys acredita que a arte atual abre o debate com uma realidade de articulações saturadas, no que se refere à relação homem–linguagem–sociedade–cultura, campo onde se realizam as capacidades e os produtos artísticos.

Para ele, a produção artística deveria ser considerada como parte de um conceito ampliado de economia. As questões da arte poderiam estar em estreito contato com os conceitos econômicos:

Num organismo social articulado (...) não encontraríamos mais aquelas contradições que se apresentam cotidianamente em nossa vida atual; alcançaríamos, ao contrário, a integração de todos os elementos de uma construção enérgica, onde tudo, em

relação à arte, poderia refletir-se sobre o homem; não somente sobre o trabalho do artista, mas também sobre qualquer atividade humana (Beuys, op. cit., p. 37).

Tudo condensado na força da matéria que compreenderia, por ação, a livre atividade cultural: a transformação criativa da realidade orgânica e objetual como forma de um novo ordenamento expressivo.

Conclusão

A análise semiótica dos processos criativos destes três artistas – Leonardo, Duchamp, Beuys – bem exemplifica e demonstra os complexos movimentos, em busca de formas sensíveis de conhecimento, próprios da expressão artística.

Objetivamente, em subjetividade, há algo no fenômeno artístico que jamais poderemos acessar. Mas, contudo, se nos instruímos acerca da linguagem, formas sígnicas de aproximação poderão ser estrategicamente disponibilizadas. Isso tudo quer dizer: a arte e o seu conhecimento semiótico são traduzidos em atitudes interdisciplinares que, do todo às partes e das partes ao todo, forma um universo paralelo de compreensão da existência humana – e que, às vezes, apresenta-se com tal legitimidade que ocupa o espaço do real: aqui e agora, na linguagem.

Nota

Os ensaios sobre Leonardo da Vinci, Marcel Duchamp e Joseph Beuys são partes constituintes de minha Tese de Doutorado, discriminada nas Referências Bibliográficas.

Referências Bibliográficas

BRITTES, B. (Org.) *O Meio como Ponto Zero*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

BUORO, A. B. *O olhar em Construção*. São Paulo: Cortez, 1996.

CALABRESE, O. *A Linguagem da Arte*. Lisboa: Presença, 1986.

CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CRISPOLTI, G. *Come Studiare L'Arte Contemporanea*. Roma: Donzelli, 1997.

DONDIS, D. A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

HARRISON, C. H. & WOOD, P. *Art in Theory*. Cambridge/Oxford: Blackwell, 1992.

OSTROWER, F. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 1978.

RIZOLLI, M. *Artista-Cultura-Linguagem (Um estudo sobre Metodologias Pictóricas)*. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC/SP, 1999.

SANTAELLA, L. *Matrizes de Linguagem e Pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

ZAMBONI, S. *Pesquisa em Arte*. Campinas: Autores Associados, 2000.