

Como explicar a arte. (Gabriel Borba, Galeria Paulo Figueredo).

(2) Explicar a distribuição. (Palestra de 30/10)

Antes de explicar como são distribuídas as mensagens artísticas, é preciso considerar porquê precisam ser distribuídas. A necessidade ressentida pelo artista de fazer com que sua mensagem atinja um "público", e a necessidade, (muito menor), ressentida pelo "público" de receber mensagens artísticas, é problema muito curioso, e sua consideração revelará aspecto característico da situação presente. Com efeito: o problema não existiu em épocas anteriores ao Renascimento, e não existe em culturas não ocidentais, pela simples razão que não há, em tais culturas, "arte" a ser ou não ser distribuída. Nem há "público" que possa receber suas mensagens.

Por certo: o homem é ente que articula suas vivências para que sirvam de modelo a outros homens. Neste sentido não apenas há "arte" em toda cultura, como não há homem que não faça "arte". Mas o homem é ente que não pode vivenciar sem conhecer e valorar o vivenciado. Não há vivência "puramente estética", toda vivência envolve epistemologia e ética. Toda arte envolve ciência e política, como toda política envolve ciência e arte, e toda ciência envolve política e arte. A arte é um método de conhecimento e de modificação do mundo, como a ciência é um método de modificar a vivência e o mundo, e como a política é um método de modificação da vivência e do conhecimento. Neste sentido tudo que o homem faz, seja estátua, flexa ou lei, é articulação de vivência, conhecimento e valor, e nada disto é "obra de arte" no sentido ocidental moderno do termo.

As sociedades "não-modernas" vivem culturalmente, isto é: participam da cultura que cerca o indivíduo, e o indivíduo abriga a cultura no íntimo do seu estar-no-mundo. O indivíduo encontra sua cultura em torno de si, e no mais íntimo das suas vivências, dos seus sonhos, desejos e pensamentos. O "público" e o "privado" se confundem a ponto de perderem tais termos todo significado. A "consciência infeliz" hegeliana, que faz com que perca o mundo quando me encontro, e que me perca quando encontro o mundo, é consciência moderna. Nas sociedades "não-modernas" encontro o mundo em mim e me encontro no mundo. Não há pois, em sociedades "não-modernas", nem arte a ser distribuída, nem público para o qual devesse ser distribuída. O que há são modelos de vivência, que são também modelos de conhecimento e de comportamento, e que pervadem a vida do indivíduo e da sociedade.

O que aconteceu no humanismo e no renascimento é reformulação radical da teoria grega. Para os gregos "teoria" é contemplação de modelos eternos, modelos imutáveis. Passou a ser elaboração deliberada de modelos modificáveis e aperfeiçoáveis. Tal reformulação da teoria se revelou extremamente poderosa no campo do conhecimento. Surgiam teorias científicas que permitiam conhecimento sempre melhor do mundo. E tais teorias permitiam "aplicações", isto é: tornaram possível a transformação sempre mais eficiente do mundo. De maneira que surgiu algo desconhecido no resto da humanidade: ciência pura e técnica aplicada, o que permitiu ao ocidente moderno conquistar o mundo e praticamente destruir as demais culturas. Mas isto levou à amputação da dimensão estética dos modelos. A técnica seguiu modelos de conhecimento científico e modelos de comportamento político, e passou a produzir, pela primeira

-- 2/2

vez na historia da humanidade, cultura "feia", cinzenta e invivível, exemplificada pelas cidades industriais do século 19. A dimensão estética ficou divorciada, pela primeira vez na historia, do fazer humano. Simultaneamente a grande massa da sociedade, arrancada do campo e aglomerada em torno de máquinas, deixou de participar da cultura no sentido acima esboçado. A cultura que o proletário encontrava no seu íntimo não mais correspondia à cultura que encontrava em seu torno. Destarte se ia constituindo um "público" a receber modelos de fóra para dentro.

Os renascentistas acreditavam que a amputação da dimensão estética tinha emancipado a arte da sua servidão aos modelos de conhecimento e de comportamento, de sua servidão à Igreja. Que ia surgir a grande "Arte", o gênio, o "uomo universale", a qual ia elaborando modelos estéticos para a ciência, a técnica, a política, (por exemplo Leonardo). E os príncipes e banqueiros renascentistas, estes burgueses vitoriosos, construam armazens para tais modelos estéticos gloriosos, os museus. O propósito dos museus era triplo: Guardar os modelos. Imortalisar o artista. Sustentá-lo económica- e socialmente. Mas a interpretação renascentista da arte "emancipada" se revelou enganada. A ciência, a técnica e a política não seguiam os modelos propostos pelos artistas. Os museus passaram a formar ghettos na sociedade. O fazer artístico ia adquirindo mentalidade de ghetto, separava-se sempre mais da cultura geral, e passava sempre mais a ser inacessível ao resto da sociedade. Por certo: os desenvolvimentos científicos, técnicos e políticos não passavam despercebidos pelos artistas, e sua arte os reflete. Mas tal comércio entre cultura geral e arte passou a ser de mais em mais unilateral: o artista, este incomprendido pela sociedade, ia se marginalizando. E, embora sempre "glorificado", passou a ser indesejável, desempregado nato. Tal marginalização da arte se revelou conveniente para os detentores das decisões, já que lhes permitiu manter a sociedade em inconsciência vivencial, e mais facilmente manipulável. Por isto foram instituidas academias e escolas de arte, instituições para contestadores indesejáveis. É em tal contexto, (atualmente em vias de transformação), que se coloca o problema da distribuição da arte.

O problema era, (e ainda é parcialmente), este: O artista se sente cortado da sua sociedade, e almeja, às vezes desesperadamente, transmitir-lhe os modelos da sua vivência que está elaborando. A grande massa, o "público", é incapaz de decifrar tais modelos, e embora ressinta surdamente sua carência de modelos vivenciais, não está interessada em empenhar-se na tarefa difícil do deciframento. A elite, esse único "público" acessível ao artista, vai recebendo tais modelos como divertimento dos autênticos modelos de conhecimento e de comportamento que a programam, ou como justificativa de tais modelos. E os canais de distribuição disponíveis ao artista são instrumentos dos detentores da decisão, e eliminam modelos indesejáveis, ou os recuperam para as próprias finalidades, ou obrigam o artista a adaptar-se a elas. De maneira que o fazer artístico se encontrava, (e se encontra ainda parcialmente), em impasse. De um lado a "arte" é desnecessária e indesejável para o desenvolvimento da ciência, da técnica e da política, em suma: da cultura. Do outro lado a falta de arte torna a cultura estritamente invivível. Os modelos científicos, técnicos e políticos, cortados de sua dimensão estética, são estritamente des-humanos.

Pois com a segunda revolução industrial, (na qual falei na última palestra), a cena vai se modificando. O divórcio entre o fazer artístico e os demais fazeres

humanos vai sendo superado. Neste sentido vai sendo superada a modernidade. Estamos elaborando, pela primeira vez desde o gótico, um autêntico "estilo de vida". Os cientistas estão se tornando conscientes que um dos critérios das suas "verdades" é critério estético: economia de termos. Os técnicos estão recorrendo a critérios estéticos, ao "design", na elaboração das suas obras. Os políticos estão se havendo com critérios estéticos, com a "qualidade da vida". E, sobretudo, vão sendo elaborados, pelos novos meios de comunicação, numerosos modelos de vivência, (imagens, músicas, textos, gestos), a constituírem autêntica "arte da massa". De cinzenta e enfadonha, a sociedade passa a ser novamente, como no gótico, colorida e barulhenta. Por certo: o nosso novo estilo não é articulação de consenso, como o era no gótico, mas articulação de programas. Mas a arte passou novamente a participar da vida quotidiana, e a ser dimensão inseparável do conhecimento e do comportamento.

Pois o surpreendente, (para não dizer o macabro), em tudo isto é que isto se esteja passando com a quase exclusão e contra a intenção dos "artistas". É como se o ghetto das artes representasse um resquício da idade moderna no contexto da sociedade pós-moderna. E são sobretudo as artes de vanguarda que representam o verdadeiro anacronismo. A explicação da marginalização ainda mais acentuada da arte no significado moderno do termo é esta: O novo estilo de vida que está irrompendo é intolerável para quem reflete sobre modelos estéticos, porque é Kitsch, estilo de vida programada. E para quem vive em tal estilo, os modelos propostos pelos artistas são intoleráveis, já que põem em perigo o estilo. A nova forma de vida é inimiga dos "artistas", e os "artistas" são inimigos da nova vida. Tal contradição entre a "arte da massa", (que é arte em sentido pós-moderno), e a "arte de vanguarda", (que é arte em sentido moderno), não é sempre bem concientizada nem pelo "público" nem pelo "artista", e dá origem a numerosos mal-entendidos, dos quais as Bienais são um exemplo. E são estes malentendidos que caracterizam atualmente a distribuição da arte.

Darei exemplo mais concreto. Quem passear por não importa que rua de não importa que cidade ocidental, será exposto a um sem-número de imagens: nas vitrines, nas latas de conservas, nos cartazes. Tais imagens lhe transmitem modelos de vivências, de conhecimentos e de comportamentos que são modelos que não podem ser escapados. Programam as vivências, os conhecimentos, e os comportamentos. Tais imagens são parte da sua cultura, e ele faz parte da cultura expressa em tais imagens. Se tal passante entrar em "galeria de arte" instalada em tal rua, estará confrontando imagens de outro tipo. Imagens de cultura exótica, estranha, o que torna difícil seu deciframento. Por certo: com algum esforço reconhecerá em tais imagens aspectos insuspeitos de sua própria cultura. E reconhecerá o esforço do produtor das imagens de combater a cultura da qual ele, o passante, participa. Mas para quê fazer todos esses esforços? O passeio pela rua é experiência mais rica, e mais acessível, que a visita da galeria. É a rua, e não a galeria, que distribui a arte atual, e a distribui fazendo participar o receptor, não relegando ele a papel passivo, como o faz a galeria.

O propósito da galeria é, pelo menos em tese, emancipar o passante do poder programador das imagens da rua. A galeira se quer anti-rua. (Pode se perguntar se tal propósito não é pretexto, e se o verdadeiro propósito não é espantar o passante para que o dono da galeria, o artista e o aparelho que sustenta a ambos possa ganhar dinheiro). Mas admitindo mesmo o propósito aparente, não se vê que tal "buraco na

rua" possa interromper o trânsito programado pelas técnico-imagens. Parece óbvio que, se o propósito do "artista" no significado moderno do termo for efetivamente a emancipação da sociedade dos modelos programados, a única estratégia viável é a de penetrar os tais modelos programados. Isto é: em vez de fazer exposições em galerias, o artista deve fazer vitrines, latas de conservas e cartazes. Parece óbvio que deve deixar de ser "artista" no significado moderno, para sê-lo no pós-moderno.

Não discutirei hoje os problemas envolvidos em tal estratégia da subversão dos modelos programados por penetração por outros modelos, já que isto é tema da quarta palestra. O que importa no presente contexto é constatar-se que a questão da distribuição da mensagem artística não é: "quais são os canais dos quais o artista se pode servir para transmitir sua mensagem?", mas: "quais são os canais que o artista deve penetrar para poder perturbar as mensagens que transmitem?". A situação atual do artista não é a situação romântica do século passado: a do um marginal que elabora seus modelos em ghetto privado, e depois procura publicá-los por canais disponíveis. A sua situação é mais parecida com esta: a de quem está mergulhado em arte massificada e massificante, e quem procura nadar contra a corrente.

Um dos aspectos mais característicos dos atuais canais de transmissão é que rotulam as suas mensagens, e que o fazem segundo critérios alheios as próprias mensagens. Por exemplo: Fotografia da superfície lunar é rotulada "científica" quando publicada no Scientific American, "política" quando exposta em consulado americano, e "artística" quando exposta em galeria de arte. São os canais que decidem o que deve ser considerado "arte". O malentendido acima mencionado faz com que os artistas procurem penetrar aqueles canais que se dizem "arte": determinados programas TV, exposições, galerias, salas de concerto, determinados cinemas. Na realidade, na situação atual, como na pré-moderna, toda mensagem tem dimensão estética, e nada é "arte" no significado moderno. De modo que os canais rotulados "arte" nada deveriam ter de especialmente atrativo para o artista. Participar da elaboração de modelos de automóveis, de canetas, de programas políticos ou de planejamento econômico é empenho artisticamente tão "válido" quanto o é participar de Bienais ou concertos. O artista não deve cair no logro da cultura de massa, e escolher seus canais segundo os rótulos que tal cultura lhe propõe para recuperá-lo.

Por certo: tal passo para traz da situação cultural programada, exigido do artista, e tal ação artística sobre a situação destarte transcendida, implica modificação radical da praxis do artista. Não mais elaborará seus modelos em função de determinado objeto, (pedra, tela, vibração sonora), mas em função de determinado canal, (TV, propaganda comercial ou política, planejamento urbano). Isto é: não mais em função da obra, mas em função da distribuição do modelo, em função do outro. Tal nova praxis é chamada "arte sociológica" na França, mas pode ser observada em toda parte. O seu impacto, (transferência do interesse a partir do objeto rumo ao outro), foi discutido na primeira palestra. Na medida em que o artista vai conseguir transferir seu interesse da obra para a distribuição, vai ele deixar de ser "moderno", e haverá a esperança de sermos salvos do poder programador da verdadeira arte atual, a do Kitsch a serviço dos aparelhos produtores e distribuidores das mensagens.

Bcc