

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

(3) Explicar a recepção. (Palestra de 4/11).

A enorme maioria das informações que vamos adquirindo no curso da nossa vida consiste de informações codadas. Isto é: de informações compostas de símbolos que foram organizados segundo determinadas regras. São informações culturais, que foram emitidas com o propósito de serem recebidas. O resto das informações que recebemos, por exemplo as experiências do mundo externo e do nosso corpo, como o são os raios solares ou as dores intestinais, são informações não codadas, e foram emitidas sem o propósito de serem recebidas. A distinção ontológica entre "cultura" e "natureza" repousa, no fundo, sobre a nossa capacidade de distinguirmos entre mensagem codadas e dirigidas deliberadamente para a nossa recepção, e mensagens não-codadas e não-deliberadas. Pois quem diz "código", diz "significado intencional". Os símbolos contidos em código significam algo, e quem os decifrar descobrirá tal significado. De maneira que a distinção entre "cultura" e "natureza" é distinção entre contexto que se quer significativo, e contexto a ser significado. Fazer tal distinção não é tarefa fácil, porque as mensagens naturais passam pelo crivo da cultura antes de alcançar-nos, e porque as mensagens culturais podem, por sua vez, ser significadas contra a sua intenção, e destarte formar "segunda natureza". Não obstante tal dificuldade, pode-se afirmar que o mundo que nos informa é predominantemente cultural, mundo codado. Mundo de livros, imagens, instrumentos, leis, teorias, não mundo de impressões sensoriais como sons, cores, formas, ou como gozos e sofrimentos. Mundo de segundo grau portanto.

Mas tendo dito isto, é preciso considerar o seguinte: todo símbolo significa, em última análise, uma experiência concreta, sob pena de ser símbolo vazio. O mundo de segundo grau, o mundo da cultura, significa, em última análise, o mundo da experiência concreta, sob pena de ser mundo vazio. O mundo da cultura pode tapar quase inteiramente o da experiência concreta, mas seu propósito é, em última análise, o de significar tal mundo concreto, de mediar entre nós e tal mundo. De modo que a cultura se justifica na medida em que consegue significar experiência concreta. E na medida em que não consegue fazê-lo, na medida em que se substitui à experiência concreta, será cultura alienante. Isto é o critério fundamental de toda crítica da cultura, e, mais especificamente, de toda crítica de arte.

Em linhas gerais, pois, é assim que toda mensagem cultural vai ser recebida: (1) verifica-se se há intenção por detrás da mensagem, afim de constatar-se que se trata de informação codada. (2) Procura-se, na memória, se esta armazena o código da mensagem. (3) Decifra-se o significado da mensagem. (4) Armazena-se a mensagem decifrada na memória, afim de servir como mediação, modelo, para a aquisição de informações futuras, e sobretudo de informações providas da experiência concreta. Por certo: os passos de recepção acima catalogados são percorridos, via de regra, com rapidez de relâmpago, e não são conscientizados. Mas tornam-se conscientes, quando há dificuldade de travessá-los. Exemplos: antropólogo que encontra pedra da qual não pode decidir se sua forma é intencional, se se trata de informação cultural codada. Explorador que encontra objeto codado, (máscara, instrumento), que não consegue decodar por falta de código correspondente na sua memória. Crítico que confronta mensagem em código conhecido, mas repleta de ruídos que dificultam o deciframento. Receptor que verifica que a mensagem decodada não se enquadra nos modelos já armazenados por ele.

Os quatro passos enumerados são percorridos durante a recepção de toda mensagem cultural, não importa que tipo de informação transmitam. Mas tratando-se de mensagens artísticas, isto é mensagens cuja intenção é a de fornecer modelos de vivências concretas, (e não, primariamente, de conhecimentos ou de comportamentos), o terceiro e o quarto passo são difíceis a serem transpostos, e tal dificuldade está inscrita na intenção do emissor da mensagem. O artista quer que sua mensagem contenha ruídos, e que o modelo proposto por ele entre em conflito com os modelos já disponíveis. É portanto sobre isto que a crítica da arte deve concentrar-se.

Dizer de determinada mensagem que contém ruídos pode significar duas coisas: que a mensagem foi perturbada durante a transmissão, ou que o emissor introduziu elementos estranhos ao código. O primeiro caso se aplica a mensagens de longo percurso, por exemplo a quadros gastos pelo tempo, ou a manuscritos rabiscados. O crítico deve eliminar os ruídos e restabelecer a mensagem. O segundo caso se aplica quando o artista procurou modificar o código, afim de torná-lo mais rico e permitir que transporte mensagens de tipo novo. Não é sempre fácil distinguir-se, em tal dificuldade de deciframento, entre estes dois tipos de ruído. Mas o critério de distinção é este: ruídos que empobrecem a mensagem são de transmissão, ruídos que a enriquecem são deliberados. De maneira que quanto mais difícil o deciframento de determinada mensagem por causa de ruídos intencionais, mais vale a pena procurar decifrá-la. Será mensagem tanto mais informativa. E tanto mais enriquecerá a memória do receptor, já que aumentará a competência dos códigos por ele armazenados.

Mas é claro que dificuldade nenhuma é agradável. É mais comodo receber-se mensagens facilmente decodáveis. De maneira que quando determinada mensagem artística é recebida com agrado, com a sensação de satisfação, de calma, quando é tida por "bonita", pode se ter a certeza que tal mensagem pouco informa e pouco enriquece. Esta é a definição do Kitsch: mensagem facilmente decodável. Por outro lado, a dificuldade no deciframento de determinada mensagem não é garantia que, uma vez decifrada, será informativa e enriquecedora. O artista, ao introduzir os ruídos, pode ter feito isto apenas com o intuito de tornar-se mais interessante, original, e não com o intuito de transmitir informação nova. Isto é a razão porque programar computador a introduzir ruídos em códigos não é método eficiente para produzir-se informações novas. A distinção difícil entre ruídos produtivos e não-produtivos de informação nova tem a ver com o problema do processamento de informações, da "criatividade", discutido na primeira palestra. Mas se determinada mensagem, quando decodada, for constatada rica devido aos ruídos que contém, será recebida com um prazer "sui generis", isto é: como bela. A beleza se revela pois não apenas como resultado do esforço do emissor, mas igualmente do esforço do receptor da mensagem. A beleza não é fácil.

Abrigamos em nossa memória grande quantidade de modelos que triam e modelam as informações que vamos adquirindo. Tais modelos se situam em todos os níveis da nossa memória, desde os mais superficiais, (caso do modelo de átomo de Bohr), até os níveis mais profundos, (caso dos arquétipos e dos modelos inatos). Os modelos funcionam como rede para captar informações, e informações não captáveis pelos modelos não são adquiridas: passam por entre as malhas da rede. O nosso mundo externo e interno porta a marca dos modelos, das "categorias", que abrigamos. Em seu conjunto,

que pode ser complexo e contraditório, os modelos nos capacitam de vivenciarmos o mundo, orientarmo-nos nele, e agirmos sobre ele. Em seu conjunto, são rede para as nossas vivências, nosso conhecimento, e nosso comportamento. Kantianamente: são categorias da razão pura, da razão prática, e do juízo. Mas anti-kantianamente: não são "apriori", (salvo talvez os modelos inatos), mas são, eles próprios, adquiridos no curso da nossa vida.

Pois se recebermos modelo novo, que não se enquadra nos modelos já armazenados, a rede toda, isto é: a nossa existência toda no mundo, pode ser abalada. Com efeito: isto é a experiência mais abaladora pela qual passamos. Obviamente, a profundidade do abalo dependerá do nível da memória sobre o qual o modelo novo incide. Em tese, se o novo modelo atingir níveis superficiais, o abalo será menos forte. Mas há interferência entre os níveis, e os superiores podem afetar os profundos. Por exemplo: o modelo do espaço-tempo proposto pela teoria da relatividade é modelo altamente técnico e neste sentido superficial, mas, uma vez adquirido, abalará a nossa existência até as raízes.

As mensagens artísticas transmitem modelos para a vivência do concreto, e ferem pois níveis profundos da rede. Com efeito: pode-se afirmar que vamos vivenciando o mundo, em determinado nível, graças aos modelos elaborados pelos artistas da nossa cultura: pelos pintores paleolíticos, pelos mitólogos neolíticos, pelos poetas judeus e dramaturgos gregos, pelos escultores do românico e do gótico, pelos músicos do renascimento. Pois se recebermos modelo artístico novo, isto pode vir a abalar, a pôr em questão, toda a nossa vida. É este o sentido do verso de Rilke face ao torso do Apolônio do Belvedere: "du musst dein Leben ändern", (deves mudar tua vida). O quanto pode ser abaladora a aquisição de um novo modelo artístico, nos é dado observar sobretudo graças aos novos meios de expressão: as experiências com filmes e vídeos abalam, literalmente, os nossos modelos de tempo e espaço, e as experiências com hologramas os nossos modelos de volumes.

Isto não é tudo. A "novidade" de um modelo não é função do momento presente. Confrontados com estátua arcaica grega podemos presenciar o surgir de um novo modelo, fundador de todo um estar-no-mundo ocidental, confrontados com capitel românico podemos presenciar o surgir de um novo modelo de existência ocidental, confrontados com um fresco de Simone Martini podemos presenciar o surgir do modelo da existência moderna. Isto é experiência abaladora, porque reveladora da estrutura do nosso próprio estar-no-mundo. Dai a trans-temporalidade da arte: Shakespeare e os impressionistas continuam a abalar-nos, porque nos confrontam com as raízes do nosso estar-no-mundo, ao relembrar modelos gastos em sua original novidade. Neste sentido Bach é pelo menos tão novo quanto o é Schoenberg.

Mas há uma diferença entre uma pintura paleolítica e um holograma. A pintura está guardada na nossa memória, queiramos ou não queiramos, embora não saibamos dizer graças a quais métodos foi ela guardada. O que podemos fazer com ela é utilizá-la inconscientemente, ou tentar conscientizá-la. Mas quanto ao holograma, não está memorizado. De maneira que podemos recusar o modelo, afim de preservar a integridade da nossa rede. Podemos fechar-nos para ele. O método mais fácil de tal fechamento esclerotizado é o da minimização: já sei que o holograma, se comparado

4
com a pintura paleolítica, é desprezível. E há a seguinte agravante: feito o esforço penoso de incorporar o novo modelo, pode constatar-se efetivamente tratar-se de modelo inócuo, inconsistente, ou inoperante. O qual não valeu a pena do esforço despendido.

Eis pois a problemática da recepção da mensagem artística: O artista procura introduzir ruídos no código por ele utilizado, afim que este possa transmitir ao receptor modelos novos de vivência, modelos que o abalem e o obriguem a mudar de vida. Na grande maioria dos casos fracassa em ambos os seus esforços. O código por ele manipulado pode ser mais pobre que o código original, e o modelo por ele elaborado pode ser inoperante. A grande maioria da produção artística não vale a pena de ser decifrada e armazenada. Mas se quisermos descobrir, nessa massa de propostas, as mensagens que nos enriquecerão e abrirão para nós novas gamas de experiências, (portanto também de conhecimentos e comportamentos), estamos obrigados a decifrar essa massa desprezível toda. Tarefa gigantesca.

Tal problemática é agravada atualmente por dois fatores. Um é a massa de Kitsch que nos solicita de todos os lados, que se constitui na "arte efetiva", já que de fato modela as nossas vivências, nossos conhecimentos, e nosso comportamento, e que é dificilmente criticável pelos critérios expostos, já que funciona subliminarmente. Tal "arte da atualidade", (filmes, programas TV, jukeboxes, projetos urbanísticos), satisfaz-nos, é bonita, não exige esforço de deciframento, fortalece o nosso estar-no-mundo, e não nos convida a confrontarmos a "outra arte".

O segundo fator agravante é a revolução na qual falei na segunda palestra. O fazer artístico está se modificando radicalmente. O artista tende a não mais informar objetos, mas canais, e quando informa objetos, são eles muitas vezes objetos não-tradicionais, (fitas de celulose ou magnéticas, memórias de computadores). De maneira que o artista vai recorrendo a códigos que precisamos aprender, antes de poder decifrar as mensagens. O perigo é que confundamos a novidade do código com a novidade dos ruídos introduzidos pelo artista, e a não-objetividade do modelo com a novidade de sua estrutura. Nos códigos novos podem mascarar-se regras gastas, e nos objetos novos modelos gastos. Fita de vídeo pode parecer novidade, quando é requecimento de pintura ou história gasta. De modo que a revolução nos meios pode mascarar tradicionalismo e academismo. Em tal caso não vale a pena aprendermos os novos meios, para recebermos sempre as mesmas mensagens.

Receber mensagens artísticas jamais foi tarefa fácil. Geralmente resulta em decepção, e se for bem sucedida, abala. Mas jamais foi tarefa tão difícil como o é atualmente. Mas vale a pena tentar empreendê-la. Porque, se for bem sucedida, emancipará o receptor da opressão programadora exercida pela "arte da massa", e abrirá regiões insuspeitadas de vivências abaladores. E não será isto "viver": mudar-se por vivências novas que levam a decisões novas e ações novas?