



Periódico
Permanente.

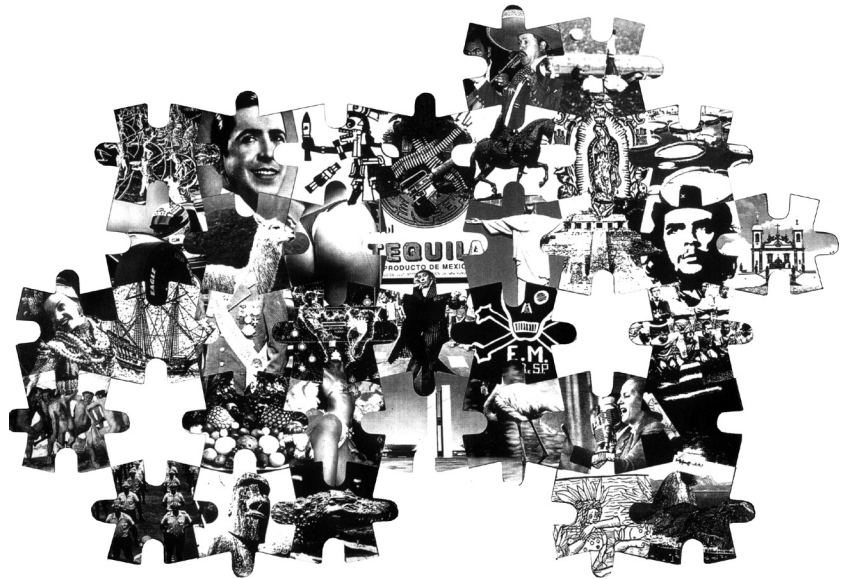
Nº 9
abril 2021

Em direção a uma *sócio-história* da nossa realidade artística

Juan Acha

Tradução: Cássia Perez da Silva

Fonte: Apresentação feita no XVII Congresso Extraordinario de la AICA em Caracas, setembro de 1983



To be continued... Latin american puzzle - 1998.

Vinil adesivo sobre recortes de espuma vinílica - 128 peças - 40 x 50 cm cada

Um dever elementar de autocritica nos trouxe aqui para manifestar o fato que desde há muito tempo estamos reconhecendo como absurdo, nosso erro profissional de considerar a crítica de arte como apêndice da pronúncia artística, isto é, como uma atividade limitada a comentar de maneira parasita ou analisar com sentido crítico os produtos denominados obras de arte; erro, infelizmente, muito frequente, e que cada dia resulta mais e mais crasso. Cabe afirmar então, por isso, que a crítica de arte deforma a realidade ao sobrestimar a produção, o produto e o produtor, se apequenando conseqüentemente junto com a distribuição a que pertencem. Uma situação assim nos incita ao questionamento: nós, críticos, devemos nos ocupar exclusivamente das obras de arte ou nos cabe dar prioridade à realidade artística de nosso entorno?

A resposta não tarda: a crítica de arte hoje está obrigada, sem dúvida, a escutar a realidade artística e a produzir teorias ou conhecimentos da mesma, a partir de critérios realistas, conceitos renovadores, instrumentação atualizada ou como queiram se denominar os recursos críticos mais eficazes que hoje pode nos oferecer a cultura ocidental. Precisamos, em suma, questionar os conceitos ocidentais e fundamentais da arte.

A ideia de realidade artística nos induz a pensar individualmente em nossa realidade local imediata. Não importa se muitos europeus ou estadunidenses ainda supõem, através de uma arrogância ingênua, que a sua realidade local seja exemplar e que corporiza, portanto, a universalidade mesma. O certo é que alguns latino-americanos como nós começamos a nos interessar pela realidade artística da nossa América, em geral e de cada um de nossos países em particular, cujas singularidades nos cominam a procurar critérios e conceitos de arte que se ajustem melhor à nossa realidade: melhor que os europeus que temos a disposição. Depois de tudo, os critérios e conceitos que a cultura ocidental difundiu pelo mundo como únicos válidos soçobram hoje em toda a parte. Majoritariamente são recusados pelo atual pensamento europeu de espírito progressista ou revolucionário.

A evidência anteriormente dita nos suscita a necessidade de diferenciar a cultura ocidental autêntica e a oficial, assim como nos instiga a preferir a imediata revisão radical dos modos de ver e conceituar nossa realidade, no lugar de descrevê-la com a visão e os conceitos europeus estabelecidos. Por esse caminho, esperamos chegar ao conhecimento realista e atualizado do que é nosso, de nossa realidade artística, que nós, latino-americanos, temos omitido por termos seguido de maneira submissa os conceitos europeus oficiais que só têm olhos para o estrangeiro.

Definição constitutiva da realidade artística

Entenderemos aqui por realidade artística as atividades produtivas, distributivas e consuntivas que, em cada um de nossos países, desenvolvem as instituições, pessoas e classes sociais em torno de cada um dos três sistemas artísticos que ocorrem historicamente e hoje coexistem. São elas: o artesanato, as artes cultas e os desenhos. Todas essas atividades nascem das relações sensitivas ou estéticas que predominantemente mantêm os diferentes membros de nossas sociedades com a realidade de todos os dias, atividades que depois retornam, em forma de obras de arte, a essas mesmas relações, com o propósito de serem corrigidas, inovadas ou ampliadas. Ou seja, as relações sensitivas com o cotidiano constituem parte principal – senão central – da realidade artística de toda a coletividade.

A definição constitutiva da realidade que acabamos de fazer, em termos de atividades, sistemas e relações, cria a necessidade de elaborarmos quatro definições complementares a partir do critério histórico-materialista: a histórica e a cultural, a sociopolítica e a relacional-processual da dita realidade, ou, o que é igual, da arte. Não é em vão que a realidade artística, como qualquer outra, dê lugar a muitas identificações que atuam mutuamente, porque nunca a esgotam.

Definição histórica

Muitas teorias insistem na natureza histórica da arte. No entanto, esta continua sem ser definida historicamente. Todos se apegam a conceitos ocidentais de arte e conseqüentemente apontam-na em sua qualidade de constante ou de faculdade humana que se repete com diferentes vestimentas estilísticas, em toda época e cultura. Ao omitir as diferenças, incorrem, sem dúvida, em um reducionismo lamentável.

Depois de tantos esforços europeus para impor e conservar a definição universalista da arte e considerar sua arte como paradigma, é explicável que hoje, como reação, busquemos sua definição histórica. Precisamos, afinal, compreender as diferenças entre a arte sacra e a profana, como duas maneiras diferentes de exercer o poder ideológico (a Igreja e o Estado) que tiveram sucessivamente o poder econômico. Propriamente, o artesanato se identifica com a arte sacra, e a profana se divide em culta e em desenhos. De maneira geral, não é preciso estabelecer as diferenças entre os modos pré-capitalistas de produzir, distribuir e consumir arte (o artesanato) que ainda subsistem na América Latina, e os modos capitalistas, tanto o de sua promoção (as artes cultas), como as de sua atual etapa monopólica (os desenhos), própria da sociedade do consumo, com suas transnacionais e sua indústria cultural.

Essas diferenciações nos permitem pormenorizar o processo histórico dos distintos modos artísticos e nos fazem compreender a atual formação estética e artística de nossos países, enquanto hoje eles dispõem de múltiplos modos, novos e velhos, locais e de fora, elitistas e populares, de se relacionar sensitivamente com a realidade e de praticar as artes. Assim teremos maior clareza nos atuais problemas dos desenhos que despejam, desde 1950, às artes cultas como essas que tiraram o trono do artesanato durante o rescaldo do nosso século XVIII e os começos do XIX.

A dinâmica histórica da cultura ocidental identificada com o capitalismo e com a ocidentalização da América Latina, procurou sempre substituir, onde for possível, o trabalho manual, individual e livre, pelo mecânico, assalariado e a favor do capital; substituição que também incumbe ao trabalho artístico e que produziu o aceleração da tecnologia comunicacional (produção e reprodução mecânica de imagens incluídas), da qual se derivam nossas novas artes, assim como o comércio e a industrialização de algumas tradicionais. Em síntese, o conceito de realidade artística cobre as maiores demográficas, enquanto define historicamente a arte, conceituando o artesanato como um trabalho artístico regulamentado, individual e manual, tomando as artes cultas como um trabalho livre e competitivo, classificando os desenhos como atividades *projetuais* e diretoriais que, assalariadas, são colocadas no mesmo polo do trabalho industrial prático-utilitário.

De maneira concreta, a definição histórica nos permite elaborar uma *sócio-história* de nossa realidade artística, que analisa cuidadosamente suas três transições histórico-políticas em que mudam radicalmente nossos modos de produzir, distribuir e consumir arte: 1. do mundo pré-colombiano à Colônia; 2. da Colônia à República; 3. das artes cultas ao desenho, a partir de 1950.

Definição cultural

Definir culturalmente nossa realidade artística significa situá-la no seu âmbito cultural, hoje mundial e dominado pelo Ocidente, onde a América Latina aparece como um satélite. Uma vez situada, temos que traçar seus vínculos internacionais e os inter-latino-americanos. Ora, nesse âmbito mundial, vemos que cada um de nossos países possui uma cultura hegemônica local que paira sobre uma cultura

alternativa, sendo impossível delimitá-las taxativamente, pois acusam muitos setores comuns.

Em primeiro lugar, a cultura hegemônica local engloba as ciências, tecnologias e artes que praticamos internacionalmente, sob o controle da classe dominante local e na dependência das ciências, tecnologias e artes da cultura hegemônica internacional, que é a ocidental, hoje representada pelos Estados Unidos, seu país mais poderoso. A dependência centra-se na obrigatória importação do instrumental científico, tecnológico e artístico que produz o Ocidente, que é requerido pelo nosso processo civilizatório também rotulado como *ocidentalização*.

Além do instrumental, nós normalmente importamos outros elementos ocidentais de aceitação internacional que depois aparecem nas obras junto aos nacionais. De fato, não existem produtos culturais sem elementos nacionais ao lado dos internacionais, dependendo do equilíbrio mútuo de cada caso concreto, já que existem várias ciências, tecnologias e artes. Assim, nossa botânica terá mais elementos nacionais que nossa física, a novela mais que a poesia e a pintura figurativa mais que a abstracionista.

Em segundo lugar, a cultura hegemônica local entende os usos e costumes das classes dominantes, muito próximos dos usos e costumes das classes hegemônicas internacionais. Para sermos exatos, é o caso hoje dos usos e costumes dos EUA, que difunde a indústria cultural deste país, e nossas políticas culturais. E a dita indústria inclui meios de massa com seu poder indiscutível de persuasão ideológica. Hoje, como sabemos, até países como a França têm que se defender dos usos e costumes estadunidenses e todos os países coincidem em defender seus usos e costumes locais como parte do patrimônio nacional. O pior estará, então, em que, como processo cultural, adotemos usos e costumes internacionais por puro desenvolvimentismo e em detrimento dos interesses locais. O que não significa desconhecer que devemos aceitar as adoções dos usos requeridos pelo bom funcionamento no nosso processo civilizatório.

Em terceiro lugar, temos os interesses econômicos da classe hegemônica local, dependentes dos [interesses] hegemônicos internacionais e adversos aos populares. Os internacionais são os do imperialismo que sempre vêm escondidos nas importações científicas, tecnológicas e artísticas, assim como também vêm aderidos aos usos e costumes internacionais que, com o prejuízo nacional, difunde por intermédio dos meios de massa, a indústria cultural forense e nossas políticas culturais locais. Aqui está a importância da mecânica do nosso atual âmbito cultural, hoje planetário. Os interesses econômicos condicionam então o curso do nosso processo civilizatório e cultural.

Até aqui, os vínculos internacionais. Vejamos agora os intranacionais. O que equivale a focar os da cultura hegemônica local com a cultura popular local (também existem *intra-hegemônicos*, que vamos omitir). O povo está muito longe de carecer de cultura e existe, na realidade, uma cultura popular com suas ciências, tecnologias e artes. As primeiras como produtos do pensamento mítico, e por isso diferem das ocidentais; as segundas vêm das experiências milenares; as terceiras

são os artesanatos, que geralmente abastecem elementos renovadores à arte culta e hegemônica. Para fins populistas são utilizados dessa maneira os usos e costumes populares. Talvez seja conveniente referir que a cultura hegemônica local saqueia a cultura popular, fazendo este saque parecer uma dignificação cultural do popular. Os interesses econômicos populares, no final das contas, são os mais prejudicados. Eles, no entanto, determinam o nacional tanto quanto se identificaram com a maioria demográfica, cujo benefício deve se encaminhar toda a produção cultural com o fim de ser sociologicamente importante.

A cultura popular, hoje de contexto rural e provinciano, carece de possibilidades de continuidade e de primazia. Nosso processo civilizatório inclui o aumento das técnicas, as quais trarão o aumento do proletário dos setores populares, passando pelos atuais corretores da miséria de nossos maiores centros urbanos.

Definição sociopolítica

A dinâmica internacional adquire maior clareza pela definição sociopolítica da nossa realidade artística. Uma vez que, de nosso ponto de vista, essa definição toma como representante da sociedade não uma sociedade civil um tanto amorfa, mas os três poderes que a regem: o político, o econômico e o ideológico. E estamos interessados no último, que é exercido pelos aparatos do Estado e pela mídia de massa em representação de interesses estrangeiros, sobrando à Igreja – antiga monopolizadora do poder ideológico – poucos e reduzidos campos de ação.

Uma vez estabelecido que o poder político e econômico controlam o ideológico, temos que aceitar que a arte é parte deste último, tornando-se um instrumento de persuasão ideológica nas mãos do Estado. Não é por acaso que os aparatos estatais sejam os encarregados da distribuição artística. Não só de obras e de meios materiais de produção, mas também – e isto é o mais importante – dos meios de aprendizagem e dos meios intelectuais de produção e consumo artístico. O Estado é aquele que difunde os modos de consumo das obras que lhe convêm. O artista pode ter liberdade para inovar sua produção, mas o curso social de suas obras depende do fato de que os aparatos do Estado as justifiquem, prestigiem e as façam circular.

Hoje, o Estado controla os três circuitos da distribuição artística: o circuito comercial com suas galerias e bienais; o da difusão de escolas e museus, educação artística e política cultural; o da criação de novas necessidades artísticas, que opera quando é necessário para as obras velhas ou novas. Dito isso, os grupos independentes são os chamados para desafiar o curso social de tais circuitos, para persistir em manter vigentes os sentidos liberadores, cognitivos e expressivos que atribuem à arte os artistas e os amadores.

Definição relacional-processual

Como podemos supor, essa definição consiste em considerar os diferentes componentes de nossa realidade artística como processos relacionais. Primeiro, porque quando estudamos essa realidade há necessidade de ter sempre em conta a relação tripla de produção,

distribuição e consumo. Os conceitos ocidentais de arte, como já sabemos, têm mutilado a realidade ao limitá-la à produção, ao produto e ao produtor como seus únicos elementos importantes. Uma supervalorização assim, tão enganosa, é a que dá prestígio ao Ocidente, uma vez que, por seu desenvolvimento tecnológico, tem monopolizada a produção de inovações objetais e formais da arte culta, arte precisamente definida e imposta pelo Ocidente como a única válida.

Não é preciso ter muita perspicácia para perceber, na atual sociedade de consumo, a forma como a distribuição e o consumo costumam hoje determinar a produção. Por exemplo, são criadas necessidades artificiais, necessidades que são satisfeitas por um novo produto industrial que aparece simultaneamente. Por outro lado, vemos que nossos países não produziram inovações objetais nem formais de importância mundial ou internacional. Mas não por isso carecemos de realidade artística ou de subjetividade estética. Na verdade, o que temos experimentado é um conjunto de mudanças radicais em nosso consumo artístico, mudanças que justamente vemos desfilar nas transições históricas e políticas da história social da nossa realidade artística (Colônia, República, mundo pré-colombiano).

O consumo, além do mais, é objetivado pela relação sujeito-objeto, termos entre os quais se interpõe a distribuição ou os meios de consumo. O consumidor produz uma imagem artística particular do objeto físico. Isso parte do fato de que o consumo incumbe a mais pessoas e que o maior problema da arte do nosso tempo esteja justamente no consumo massivo de arte que difunde a indústria cultural. Tudo isso suscita a necessidade de dar primazia ao consumo e à distribuição. Dito de outra maneira, precisamos recuperar a importância do consumidor como produtor de sentidos e de significações, para com isso devolver ao público a confiança que perdeu em si mesmo.

Conclusões

Para terminar, devemos manifestar que, a fim de estudar com propriedade nossa situação artística, trouxemos para consideração e discussão os seguintes conceitos e pontos: 1. da realidade artística no lugar da sucessão de obras; 2. da história social, com seus sistemas, atividades e relações; 3. do artesanato, artes cultas e desenhos, como modelos distintos de produção, distribuição e consumo de arte; 4. a identificação da arte culta e dos desenhos com a cultura hegemônica e do artesanato com a cultura popular; 5. a definição da arte como parte do poder ideológico, como instrumento de dominação nas mãos do Estado e em contradição com a ideia de arte como instrumento de liberação, expressão e conhecimento sensitivo; 6. a conjugação obrigatória em três partes, produção, distribuição e consumo, com o atual predomínio do consumo e da distribuição.

Com isso teremos iniciado a discussão. Porque essa não pode terminar em um congresso de críticos e nem em uma geração. Requer várias gerações que decantem e arraiguem a necessidade de subverter os conceitos estabelecidos da arte como inapropriados, deficientes ou tendenciosos, a fim de criar outros que nos aproximem da nossa realidade e que a podamos ver com os nossos próprios olhos.