

# O Destino da Arte na Era do Terror

**Boris Groys<sup>1</sup>**

**Tradução: Alexandre Sá<sup>2</sup> e Davi Pereira<sup>3</sup>**

---

<sup>1</sup> Boris Groys é crítico de arte, teórico da mídia e filósofo. É professor da New York University e pesquisador da Karlsruhe University of Arts and Design, na Alemanha. Tradução de Giovane Martins Vaz dos Santos PUCRS/ Centro de Estudos em Filosofia Americana (CEFA).

<sup>2</sup> É artista, curador, crítico de arte e psicanalista. Pós-doutorando em Filosofia pelo PPGF-UFRJ sob supervisão de Rafael Haddock Lobo. Pós-doutor em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense sob supervisão de Tania Rivera. Doutor (2011) e mestre (2006) em Artes Visuais pela Escola de Belas-Artes da UFRJ, tendo sido orientado por Glória Ferreira. É atual diretor e professor do Instituto de Artes da UERJ, além de professor do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES) na mesma instituição. E-mail: alexandresabarretto@gmail.com ; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7846-5145>.

<sup>3</sup> Artista visual, performer e pesquisador; Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Mestre com estágio Docente em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF), graduado em Artes Plásticas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: davi.pereira.ufrj@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7066-5794>.

A relação entre arte e poder, arte e guerra ou arte e terror sempre foi ambivalente, para dizer de forma moderada. É verdade, a arte precisa de paz e tranquilidade para seu desenvolvimento. E eventualmente tem usado essa quietude para cantar os louvores dos heróis de guerra e seus feitos heroicos. A representação da glória e do sofrimento da guerra foi durante muito tempo um tópico preferido pela arte. Mas o artista da época clássica era apenas um narrador ou um ilustrador dos eventos de guerra - nos velhos tempos, o artista nunca competia com um guerreiro. A divisão do trabalho entre guerra e arte era bastante clara. O guerreiro fazia a luta de fato e o artista representava essa luta, narrando-a ou retratando-a. Isso significa que guerreiro e artista eram mutuamente dependentes. O artista precisava do guerreiro para ter um tema para uma obra de arte. Mas o guerreiro precisava do artista ainda mais. Afinal o artista era capaz de encontrar outro assunto, mais pacífico, para seu trabalho. Apenas o artista foi capaz de conceder ao guerreiro a fama e garanti-la para as gerações vindouras. Em um certo sentido, a ação heroica da guerra era fútil e irrelevante sem um artista que tivesse o poder de testemunhar essa ação heroica para inscrevê-la na memória da humanidade. Mas em nossos dias a situação mudou drasticamente: o guerreiro contemporâneo não precisa mais de um artista para ganhar fama e inscrever sua ação na memória universal. Para esse fim, o guerreiro contemporâneo tem toda a mídia à sua imediata disposição. Todo ato de terror, todo ato de guerra é imediatamente registrado, representado, descrito, retratado, narrado e interpretado pela mídia, já que esta máquina da cobertura midiática funciona quase que automaticamente, não sendo necessária nenhuma intervenção artística individual ou nenhuma decisão artística individual para que seja posta em movimento. Ao apertar o botão que deixa uma bomba explodir um guerreiro ou um terrorista contemporâneo, aperta-se também um botão que liga a máquina midiática.

De fato, o *mass media* surgiu como a maior e mais poderosa máquina para produzir imagens – vastamente mais extensa e eficaz do que o nosso sistema de arte contemporânea. Somos constantemente alimentados por imagens de guerra, terror e catástrofes de todos os tipos, em um nível de produção e distribuição de imagens com o qual o artista, com suas habilidades artesanais, não pode competir. Enquanto isso, a política também migrou para o domínio das imagens produzidas pela mídia. Atualmente, todo grande político, estrela do rock, artista de TV ou ídolo do esporte gera milhares de imagens através de suas aparições públicas - muito mais do que qualquer artista vivo. E um general famoso ou um terrorista produz ainda mais imagens. Sendo assim, parece que o artista, este último artesão da modernidade atual,

não tem chance de rivalizar com a supremacia dessas máquinas geradoras de imagens de caráter comercial. Além disso, os próprios terroristas e guerreiros começaram a agir como artistas nos dias de hoje.

A videoarte se tornou, em especial, o meio escolhido pelos guerreiros contemporâneos. Bin Laden está se comunicando com o mundo exterior principalmente através deste meio: todos nós o conhecemos, em primeiro lugar, como videoartista. O mesmo pode ser dito sobre os vídeos de decapitações, confissões de terroristas, etc. Em todos esses casos, nos relacionamos com eventos, consciente e artisticamente encenados, que têm uma estética própria e facilmente reconhecível.

O povo não espera pelo artista para representar seus atos de guerra e terror: ao invés disso, o próprio ato de guerra coincide com sua documentação e com sua reprodução. A função da arte como meio de representação e o papel do artista como mediador entre realidade e memória estão completamente abolidos. O mesmo pode ser dito sobre as famosas fotografias e vídeos da prisão de Abu-Ghraib, em Bagdá. Tais vídeos e fotografias demonstram uma assombrosa semelhança estética com a arte e cinema alternativos-subversivos da Europa e dos Estados Unidos dos anos 1960 e 1970. A semelhança iconográfica e estilística é, de fato, impressionante. (Accionistas de Viena, Pasolini, etc.). Nos dois casos, o objetivo é revelar um corpo nu, vulnerável e desejoso, comumente coberto pelo sistema de convenções sociais. Mas é claro que a estratégia da arte subversiva dos anos 1960 e 1970 tinha por objetivo minar o conjunto tradicional de crenças e convenções que dominavam a própria cultura do artista. Na produção artística de Abu-Ghraib, esse objetivo foi, e podemos dizer isso com segurança, completamente pervertido. A mesma estética subversiva foi usada então para atacar e enfraquecer uma outra cultura diferente, em um ato de violência, em um ato de humilhação (ao invés de um autoquestionamento que incluiria a auto-humilhação) - deixando conseqüentemente, os valores conservadores de sua própria cultura, completamente inquestionados. De qualquer forma, é importante mencionar que em ambos os lados da guerra contra o terror, a produção e distribuição de imagens são efetuadas sem a intervenção de um artista.

Desconsiderarei agora as ponderações éticas e políticas, bem como as avaliações dessa produção de imagens, já que acredito que são mais ou menos óbvias. No momento, é importante assegurar que estamos nos referindo às imagens que se tornaram ícones do imaginário coletivo contemporâneo. Os vídeos terroristas e os vídeos da prisão de Abu-Ghraib estão impregnados em nossa consciência ou até mesmo em

nosso subconsciente de forma mais profunda que qualquer trabalho de qualquer artista contemporâneo. Essa eliminação do artista da produção de imagens é especialmente dolorosa para o sistema de arte, já que desde o início da modernidade, o artista queria ser radical, ousado e quebrador de tabus, indo além de todas as limitações e fronteiras. O discurso da arte de vanguarda faz uso de muitos conceitos da esfera militar, incluindo a própria noção de vanguarda. Fala-se em explodir normas, destruir tradições, violar tabus, praticar certas estratégias artísticas, atacar instituições existentes, etc. A partir disso, é possível considerar que a Arte Moderna não apenas acompanha, ilustra, elogia ou critica a guerra como fizera anteriormente, mas também trava para si a guerra. Os artistas da vanguarda clássica viam-se como agentes de negação, destruição, erradicação de todas as formas tradicionais de arte. De acordo com o famoso ditado "negação é criação", inspirado pela dialética hegeliana e difundido por autores como Bakunin ou Nietzsche sob o título de "nihilismo ativo", os artistas de vanguarda se sentiram poderosos o suficiente para criarem novos ícones através da destruição dos antigos. Uma obra de arte moderna era medida pelo quão radical era, por quão longe tinha ido o artista na destruição da tradição artística. E embora a própria modernidade já tenha sido muitas vezes declarada como algo ultrapassado, até hoje, esse critério de radicalidade nada perdeu de sua relevância para nossa avaliação da arte. O pior que se pode dizer de um artista, continua sendo, que sua arte é "inofensiva".

Isso significa que a Arte Moderna tem uma relação mais do que ambivalente com a violência e com o terrorismo. A reação negativa de um artista ao poder repressivo organizado pelo Estado é algo que quase não precisa ser dito. Artistas comprometidos com a tradição da modernidade sentir-se-ão inequivocamente compelidos por essa tradição de defender a soberania do indivíduo contra a opressão do Estado. Mas a atitude do artista em relação à violência individual e revolucionária é mais complexa, na medida em que também pratica uma afirmação radical da soberania do indivíduo contra o Estado. Há uma longa história sobre a profunda cumplicidade interior entre a Arte Moderna e a violência revolucionária individual moderna. Nos dois casos, a negação radical é equiparada a criatividade autêntica, seja na área da arte ou da política. Repetidamente, essa cumplicidade resulta em uma forma de rivalidade. Arte e política estão conectadas pelo menos em um aspecto fundamental: são áreas nas quais uma luta por reconhecimento está sendo travada. Conforme definido por Alexander Kojève em seu comentário sobre Hegel, essa luta por reconhecimento ultrapassa a luta habitual pela distribuição de bens materiais, que na modernidade geralmente é regulada pelas forças do mercado. O que está em jogo aqui não é apenas a satisfação de um

determinado desejo, mas inclusive, seu reconhecimento como socialmente legítimo. Enquanto a política é uma arena na qual vários interesses de grupo lutaram, tanto no passado quanto no presente, pelo reconhecimento; artistas da vanguarda clássica lutaram pelo reconhecimento de todas as formas individuais e por todos os procedimentos artísticos que até então não eram considerados legítimos. Em outras palavras, a vanguarda clássica lutou para conseguir o reconhecimento de todos os sinais visuais, formas e mídias como objetos legítimos do desejo artístico e, portanto, também, pela representação na arte. Ambas as formas de luta estão intrinsecamente ligadas entre si e têm como objetivo uma situação na qual todas as pessoas, com seus diversos interesses, todas as formas e procedimentos artísticos, terão finalmente direitos iguais. E tais formas de luta são consideradas no contexto da modernidade, como sendo intrinsecamente violentas.

Nesse sentido, Don DeLillo escreve em seu romance *Mao II* que terroristas e escritores estão envolvidos em um jogo de soma zero: ao negar radicalmente o que existe, ambos desejam criar uma narrativa capaz de capturar a imaginação da sociedade - e, assim, alterar a sociedade. Dessa maneira, terroristas e escritores são rivais - e, como observa DeLillo, hoje o escritor é facilmente derrotado porque a mídia usa os atos dos terroristas para criar uma poderosa narrativa com a qual nenhum escritor pode lutar. Mas, claro, esse tipo de rivalidade é ainda mais evidente no caso do artista, se comparado ao escritor. O artista contemporâneo usa, nomeadamente, os mesmos meios que o terrorista: fotografia, vídeo, filme. Ao mesmo tempo, é certo que o artista não pode ir além do terrorista. O artista não pode competir com o terrorista no campo do gesto radical. Em seu *Manifesto Surrealista*, André Breton proclamou o famoso ato terrorista de atirar na multidão pacífica como o gesto artístico autenticamente surrealista. Hoje, esse gesto parece ter sido deixado para trás pelos recentes acontecimentos. Em termos da troca simbólica, operando por meio do *potlatch*, como descrito por Marcel Mauss ou por Georges Bataille, ou seja, pela rivalidade na radicalidade da destruição e da autodestruição, a arte está obviamente no lado perdedor.

Mas me parece que essa maneira muito popular de comparar arte e terrorismo, ou arte e guerra, é, fundamentalmente, falha. E agora tentarei mostrar onde percebo tal falácia. A arte de vanguarda, a arte da modernidade era iconoclasta. Não há dúvida sobre isso. Mas poderíamos dizer que o terrorismo é iconoclasta? Não, o terrorismo é, ao invés, iconófilo. A produção de imagens do terrorista ou do guerreiro tem como objetivo produzir imagens fortes - as imagens que tenderíamos a aceitar como sendo "reais", como sendo "verdadeiras", como sendo os

"ícones" da oculta e terrível realidade, que é para nós, a realidade política global do nosso tempo. Eu diria: essas imagens são os ícones da teologia política contemporânea que domina nosso imaginário coletivo. Essas imagens extraem seu poder e sua persuasão de uma forma muito eficaz de chantagem moral. Depois de tantas décadas de crítica moderna e pós-moderna à imagem, à mimese, à representação, sentimo-nos um pouco envergonhados ao dizer que as imagens de terror ou tortura não são verdadeiras, não são reais. Não podemos dizer que essas imagens não são verdadeiras porque sabemos que essas imagens são pagas por uma perda real de vidas - uma perda de vida que é documentada por essas imagens. Magritte poderia facilmente dizer que uma maçã pintada não é uma maçã real ou que um cachimbo pintado não é um cachimbo real. Mas como podemos dizer que uma decapitação em vídeo não é realmente uma decapitação? Ou que um ritual de humilhação gravado em vídeo na prisão de Abu-Ghraib não é um ritual real? Após tantas décadas de crítica da representação dirigida contra a ingênua crença na verdade fotográfica e cinematográfica, estamos agora prontos para aceitar certas imagens fotografadas e filmadas como inquestionavelmente verdadeiras, novamente.

Isso significa: o terrorista, o guerreiro é radical - mas ele é radical, não no mesmo sentido do artista. Ele não pratica o iconoclasmo. Ao contrário, ele quer reforçar a crença na imagem, reforçar a sedução e o desejo iconófilos. E ele toma medidas radicais excepcionais para acabar com a história do iconoclasmo, para acabar com a crítica da representação. Somos confrontados aqui com uma estratégia que é, historicamente, bastante nova. De fato, o guerreiro tradicional estava interessado nas imagens que poderiam glorificá-lo, para apresentá-lo de maneira favorável, positiva e atraente. E nós, é claro, acumulamos uma longa tradição de criticar, desconstruir essas estratégias de idealização pictórica. Mas a estratégia pictórica do guerreiro contemporâneo é uma estratégia de choque e temor. É uma estratégia pictórica de intimidação. E, claro, isso só é possível após a longa história da arte moderna, produzindo imagens de angústia, crueldade, desfiguração. A crítica tradicional da representação foi motivada pela suspeita de que deve haver algo feio e aterrorizante escondido atrás da superfície da imagem convencional e idealizada. Mas o guerreiro contemporâneo nos mostra precisamente isso - essa fealdade oculta, a imagem de nossa própria suspeita, de nossa própria angústia. E justamente por isso nos sentimos imediatamente compelidos a reconhecer essas imagens como verdadeiras. Vemos coisas que são tão ruins quanto esperávamos que fossem - talvez até piores. Nossas piores suspeitas são confirmadas. A realidade oculta por trás da imagem nos é mostrada como tão feia

quanto esperávamos que fosse. Então, temos a sensação que a nossa jornada crítica chegou ao fim, que nossa tarefa crítica foi concluída, que nossa missão como intelectuais críticos foi cumprida. Agora, a verdade da política se revela - e podemos contemplar os novos ícones da teologia política contemporânea sem a necessidade de ir mais longe. Porque esses ícones já são terríveis o suficiente por si mesmos. E, portanto, é suficiente comentar sobre esses ícones - não faz mais sentido criticá-los. Isso explica o fascínio macabro que se expressa em muitas publicações recentes dedicadas às imagens da guerra contra o terror que emergem dos dois lados da frente invisível.

É por isso que não acredito que o terrorista seja um rival bem-sucedido do artista moderno - sendo ainda mais radical que o artista. Prefiro pensar que o terrorista ou o guerreiro antiterrorista, com sua máquina de produção de imagens embutida, são os inimigos do artista moderno, porque eles tentam criar imagens que alegam ser verdadeiras e reais - alheias à qualquer crítica da representação. As imagens de terror e guerra foram de fato proclamadas por muitos autores atuais como os sinais do "retorno do real" - como provas visuais do fim da crítica à imagem tal como era praticada no século passado. Mas acho que é muito cedo para desistir dessa crítica. Obviamente, as imagens sobre as quais estou falando têm uma verdade elementar, empírica: documentam certos acontecimentos e seu valor documental pode ser analisado, investigado, confirmado ou rejeitado. Existem alguns meios técnicos para estabelecer se uma determinada imagem é empiricamente verdadeira ou se é simulada, modificada ou falsificada. Mas temos que diferenciar entre essa verdade empírica e o uso empírico de uma imagem como, digamos, uma evidência judicial e seu valor simbólico dentro da economia midiática da troca simbólica.

As imagens de terror e contra-terrorismo que circulam permanentemente nas redes da mídia contemporânea e que se tornaram quase inevitáveis para um telespectador contemporâneo são mostradas, principalmente, não no contexto de uma investigação empírica e criminal. Elas têm a função de mostrar algo mais que esse ou aquele incidente concreto e empírico. Elas produzem as imagens universalmente válidas do sublime político. A noção de sublime está associada para nós, em primeiro lugar, à análise de Kant, que usou como exemplo as imagens das montanhas suíças e das tempestades do mar. Ou com o ensaio de Jean-François Lyotard sobre a relação entre avant-garde e sublime. Mas, na verdade, a noção de sublime tem sua origem no tratado de Edmund Burke sobre as noções de sublime e belo, onde Burke usa como exemplo do sublime a exposição pública de decapitações e torturas que eram comuns nos

séculos anteriores ao Iluminismo. Mas também não devemos esquecer que o reinado próprio do Iluminismo foi introduzido pela exposição pública das decapitações em massa pela guilhotina no centro da Paris revolucionária. Em sua *Fenomenologia do Espírito*, Hegel escreve sobre essa exposição que criou uma igualdade verdadeira entre os homens, já que deixou perfeitamente claro que ninguém mais pode afirmar que sua morte tem um significado superior. Durante os séculos XIX e XX, ocorreu a despolitização maciça do sublime. Agora estamos experimentando o retorno, não do real, mas do sublime político - na forma de repolitização do sublime. A política contemporânea não se apresenta mais tão bela - como até os estados totalitários do século XX ainda o faziam. Ao contrário, a política contemporânea novamente se representa como sublime - ou seja, como feia, repulsiva, insuportável, aterrorizante. E ainda mais: todas as forças políticas do mundo contemporâneo estão envolvidas na produção cada vez maior do sublime político - competindo pela imagem mais forte e aterradora. É como se a Alemanha Nazista fizesse propaganda de si mesma usando as imagens de Auschwitz e a União Soviética Estalinista - usando as imagens do Gulag. Tal estratégia é nova. Mas não tão nova quanto parece ser.

O ponto que Burke originalmente tentara dizer é precisamente isso: também uma imagem aterrorizante e sublime da violência ainda é apenas uma imagem. Também uma imagem de terror é produzida, encenada - e pode ser esteticamente analisada e criticada em termos de crítica da representação. Este tipo de crítica não significa falta de senso moral. O senso moral está presente ao se relacionar com o evento individual e empírico que é documentado por uma determinada imagem. Mas, no momento em que uma imagem começa a circular nas redes e adquire o valor simbólico de ser uma representação do sublime político, ela pode ser submetida a uma crítica de arte como qualquer outra imagem. Essa crítica de arte pode ser teórica. Mas também pode ser uma crítica pelos meios próprios da arte - como se tornou uma tradição no contexto da arte modernista. Parece-me que esse tipo de crítica já está ocorrendo no contexto artístico, mas eu não gostaria de citar nomes no momento, pois isso me afastaria do objetivo imediato da minha apresentação, que consiste no diagnóstico do regime contemporâneo de produção e distribuição de imagens, quando este se apresenta na mídia contemporânea. Gostaria apenas de salientar que o objetivo da crítica contemporânea à representação deve ser duplo. Em primeiro lugar, essa crítica deve ser dirigida contra todos os tipos de censura e supressão das imagens que nos impediriam de ser confrontados com a realidade da guerra e do terror. E esse tipo de censura, é claro, ainda existe. Há algumas semanas, o canal ABC se

recusou a transmitir o filme de Steven Spielberg "O Resgate do Soldado Ryan" por causa das cenas de "violência gráfica" neste filme. Esse tipo de censura que se legitima pela defesa de "valores morais" e "direitos da família" pode naturalmente, ser aplicada à cobertura das guerras que ocorrem hoje - e higienizar suas representações na mídia. Essa foi também a reação imediata de alguns jornalistas americanos (Frank Rich, do NY Times). Mas, ao mesmo tempo, precisamos da crítica analisando o uso dessas imagens de violência como novos ícones do sublime político e da competição simbólica, do *potlatch* na produção de tais ícones.

E parece-me que o contexto artístico é especialmente apropriado para esse segundo tipo de crítica. O mundo da arte parece ser muito pequeno, fechado e até irrelevante em comparação com o poder dos mercados de mídia atuais. Mas, na realidade, a diversidade de imagens que circula na mídia é altamente limitada em comparação a diversidade da arte contemporânea. De fato, para serem efetivamente propagadas e exploradas nos meios de comunicação comerciais, as imagens precisam ser facilmente reconhecíveis pela ampla audiência. Isso torna o *mass media* extremamente tautológico. A variedade de imagens que circulam nos meios de comunicação de massa é, portanto, mais limitada que a gama de imagens preservadas em museus de arte moderna ou produzidas pela arte contemporânea. Mesmo as imagens aterrorizadoras do sublime político são apenas imagens entre muitas outras imagens - não menos, mas também não mais. De fato, a vanguarda clássica já abriu o campo infinito de todas as formas pictóricas possíveis, todas alinhadas umas às outras com direitos iguais. Uma após a outra, a chamada arte primitiva, formas abstratas e objetos simples do cotidiano, adquiriram o tipo de reconhecimento que antes era concedido às obras-primas historicamente privilegiadas. Essa equalização da prática artística tornou-se progressivamente mais acentuada ao longo do século XX, na mesma proporção em que as imagens da cultura de massa, do entretenimento e do kitsch receberam status de igualdade no contexto tradicional da alta arte.

Agora, essa política de igualdade de direitos estéticos, essa luta pela igualdade estética entre todas as formas visuais e mídias que a arte moderna lutou para estabelecer foi - e ainda é até agora - frequentemente criticada como uma expressão de cinismo e, paradoxalmente, elitismo. Esta crítica era dirigida contra a Arte Moderna da direita e da esquerda - de modo que a Arte Moderna foi criticada pela falta de amor genuíno pela beleza eterna e, ao mesmo tempo, pela falta de um compromisso político autêntico. Mas, na verdade, a política da igualdade de direitos no plano estético é uma condição necessária para qualquer engajamento político.

De fato, a política emancipatória contemporânea é uma política de inclusão - dirigida contra as exclusões existentes das minorias políticas, étnicas ou econômicas. Mas essa luta pela inclusão só é possível se os sinais e formas visuais em que os desejos das minorias excluídas se manifestam não forem rejeitados e reprimidos desde o início por qualquer tipo de censura estética operando em nome de valores estéticos superiores. Somente sob o pressuposto da igualdade de todas as formas visuais e mídias no plano estético é possível resistir à desigualdade factual entre as imagens - imposta de fora e que por sua vez, também reflete as desigualdades culturais, sociais, políticas ou econômicas. Mas, ao mesmo tempo, a política da igualdade estética também está impedindo que certas imagens reivindiquem à representação exclusiva do sublime político. Desde Duchamp, a arte moderna praticou uma elevação das "meras coisas" a um status de obras de arte. Esse movimento ascendente criou uma ilusão de que ser arte é algo maior e melhor do que ser simplesmente real, sendo uma mera coisa. Mas, ao mesmo tempo, a arte moderna passou por um longo período de autocrítica em nome da realidade. O nome "arte" pode ser usado neste contexto como acusação, como difamação. Dizer que é "mera arte" é um insulto ainda maior que dizer que é um mero objeto. O poder equalizador da Arte Moderna e Contemporânea funciona nos dois sentidos - valoriza e desvaloriza ao mesmo tempo. E isso significa: considerar as imagens produzidas pela guerra e pelo terror que, no plano simbólico, são meramente arte, não significa elevá-las ou santificá-las, mas criticá-las.

Como Kojève já havia apontado, o momento em que a lógica geral da igualdade subjacente às lutas individuais por reconhecimento se torna aparente, cria a impressão de que essas lutas renderam, em certa medida, a sua verdadeira seriedade e inflamabilidade. Foi por isso que mesmo antes da Segunda Guerra Mundial, Kojève pôde falar do fim da história - no sentido da história política das lutas por reconhecimento. Desde então, o discurso sobre o fim da história deixou sua marca particularmente no cenário da arte. As pessoas estão constantemente se referindo ao fim da história da arte, querendo dizer que hoje em dia todas as formas e objetos são, 'em princípio', já consideradas obras de arte. Sob essa premissa, a luta pelo reconhecimento e igualdade na arte atingiu seu fim lógico - e tornou-se, portanto, ultrapassada e supérflua. Pois se, como se argumenta, todas as imagens já são reconhecidas como sendo de igual valor, isso privaria o artista das ferramentas estéticas com as quais ele poderia vir a quebrar tabus, provocar, chocar ou estender os limites existentes da arte - como era possível durante toda a história da Arte Moderna. Ao invés disso, quando a história chegar ao fim, cada artista será suspeito de produzir apenas mais uma imagem arbitrária

entre muitas. Se assim fosse, o regime de direitos iguais para todas as imagens teria que ser considerado não apenas como o telos da lógica seguida pela História da Arte na modernidade, mas também como sua negação terminal. Assim, testemunhamos agora, repetidas ondas de nostalgia por uma época em que obras de arte individuais ainda eram reverenciadas como obras-primas preciosas e singulares.

O fascínio pelas imagens do sublime político que agora podemos assistir em quase todos os lugares pode ser interpretado como um caso específico dessa nostalgia por uma obra-prima, de uma imagem verdadeira e real. A mídia - e não o museu, não o sistema de arte - parece ser agora o lugar onde se espera que o desejo de uma imagem tão esmagadora e imediatamente persuasiva seja satisfeito. Temos aqui uma certa forma de reality show que tem a pretensão de ser uma representação da própria realidade política - em suas formas mais radicais. Mas essa afirmação só pode ser sustentada pelo fato de não sermos capazes de praticar a crítica da representação no contexto da mídia contemporânea. A razão para isso é bastante simples: a mídia nos mostra apenas a imagem do que acontece agora. Ao contrário dos meios de comunicação de massa, as instituições de arte são lugares de comparação histórica entre passado e presente, entre a promessa original e a realização contemporânea dessa promessa e, portanto, possuem os meios e as possibilidades de serem locais de discurso crítico. Porque todo discurso precisa de uma comparação, precisa de uma moldura e uma técnica de comparação. Dado o nosso clima cultural atual, as instituições de arte são praticamente os únicos lugares onde podemos realmente nos afastar do nosso próprio presente e compará-lo com outras épocas históricas. Nesses termos, o contexto artístico é quase insubstituível, pois é particularmente adequado para analisar criticamente e desafiar as reivindicações do zeitgeist orientado pela mídia. As instituições de arte são um lugar onde nos lembramos dos projetos de arte igualitários do passado, de toda a história da crítica da representação e da crítica do sublime - para que possamos medir nosso próprio tempo contra esse panorama histórico.

Originalmente publicado em *The Fate of Art in the Age of Terror*. In: LATOUR, Bruno; WEIBAL, Peter. *Making Things public: Atmospheres of Democracy*. Londres: Karlsruhe/Cambridge, 2005. Traduzido inicialmente para o português na revista *Ágora filosófica* da Universidade Católica de Pernambuco em 2015. Trata-se agora de uma nova tradução, também com a devida autorização do autor; o qual, obviamente, gostaríamos de agradecer a concordância, atenção e disponibilidade.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

