PENSAR ALÉM DO TERROR O ISLAMISMO E A TEORIA CRÍTICA DE ESQUERDA

Susan Buck-Morss

Uma contra-cultura global?

Pode-se argumentar que a violência global iniciada pelo dia 11 de setembro tem tido um impacto geral na percepção e na expressão – no olhar e no falar; e que nosso negócio cotidiano, como praticantes da cultura, tem se tornado difícil senão impossível, porque os próprios instrumentos de nosso ofício – linguagem e imagem – estão sendo apropriados como armas por todos os lados. Mas certamente esta apropriação é sintomática de uma crise divulgada na prática cultural que começou bem antes do dia 11 de setembro, sobre a qual temos marcante conhecimento.

Que eu não seja mal interpretada aqui. Não é o conteúdo das armas culturais sendo desenvolvidas pelos Estados Unidos ou al-Qaeda, por Israel ou Hamas, que *necessariamente* perturba nosso trabalho – embora política e eticamente esse conteúdo interfira; ao invés, trata-se de algo mais insidioso: não o que é dito, ou o que se mostra, mas o como. A linguagem como instrumento do pensamento, e a imagem como instrumento da percepção cognitiva, estão sendo apropriados hoje pelos discursos do poder de modo muito específico ao *negar* a utilidade das práticas críticas da teoria e da arte.

Não é fácil estabelecer a questão, baseada como está em uma distinção filosófica entre ontologia (*ser*) e epistemologia (*conhecer*) – em certo sentido entre Heidegger e Adorno – e em uma distinção mais além, feita pela lógica dialética, que implica uma inversão de sujeito e predicado, desenvolvida por Feuerbach em um modo socialmente crítico. Tentarei usar exemplos concretos ao invés do jargão filosófico.

Consideremos duas variantes do discurso político, examinando as bases de suas pretensões lógicas. O primeiro se exemplifica na afirmação:

1. Porque os Estados Unidos não violam os direitos humanos, são uma nação civilizada.

Esta é uma descrição epistemológica, e permite julgamentos do tipo verdadeiro/falso – verdade entendida no sentido modesto do que é o caso factual. Permite que críticos teóricos – ou simplesmente cidadãos – façam um argumento constrangedor em protesto, caso ocorra uma violação aos direitos humanos, i. e., que o conhecimento de tal violação roube a legitimidade da nação para reivindicar seu direito à civilização. A linguagem aqui não está comprometida. Colocando o argumento de forma silogística:

1. Nações civilizadas não violam os direitos humanos
2. Os Estados Unidos (não) violam os direitos humanos.
3. Portanto, os Estados Unidos (não) são uma nação civilizada.

Mas agora, atente-se para o que ocorre com uma pequena mudança na estrutura da linguagem – a inversão do sujeito e do predicado que envolve uma transformação dialética de sentido, transformando a epistemologia em ontologia. Aqui está a segunda variante:

2. Porque os Estados Unidos são uma nação civilizada, não violam os direitos humanos.A implicação neste exemplo é a de que o quer que seja que os Estados Unidos façam, *por*

definição, não pode ser uma violação de direitos humanos – até se a mesma ação feita por uma nação *in*civilizada *fosse* uma violação. Aqui a pretensa verdade deixou o domínio (ontológico) da identidade. *Ser* os Estados Unidos é *ser* civilizado (a pretensão ontológica). Portanto as ações dos Estados Unidos – não importa quais sejam – não podem ser chamadas *in*civilizadas. Ou, um outro exemplo: porque sou Americano (a pretensão ontológica) estou pronto para morrer pelo meu país o que quer que ele faça , seja certo ou errado (suspensão de julgamento, daí qualquer falta de necessidade de justificação epistemológica). Eu morro como conseqüência de minha identidade, meu próprio ser. Ou ainda outro exemplo: porque minha luta é *Jihad*, uma luta sagrada, qualquer que seja a minha forma de luta – ou violência empregada – não pode ser *des*sacralizada. Outro: o imperialismo é claramente não-democrático, mas Israel é uma democracia; portanto a ocupação da Palestina por Israel durante 35 anos não é imperialista, mas, ao invés, a defesa da democracia.

No terreno ontologicamente definido, criticar as ações dos Estados Unidos é *ser* impatriótico; criticar a violência islâmica é *ser jahili* (pagão); criticar o estado de Israel é *ser* anti-semita. Mas este tipo de argumento, cada vez mais divulgado na retórica política hoje em dia, elimina, de fato, a própria possibilidade de debate. Sua lógica é tão claramente falaciosa (e sua falsa justificação de poder é tão gritante) que se poderia supor que a falácia poderia ser facilmente reconhecível para não se cair na armadilha.

Se considerarmos outra área da prática humana, o mundo da arte, a situação não é tão diferente quanto se poderia supor. Mas não nos detenhamos na lógica silogística, onde talvez a falácia seja muito fácil de ser exposta. Seria produtivo (se não mais difícil) observar este problema dentro do contexto que se definiu como campo discursivo legitimador da história da arte ocidental.

Na era moderna da cultura ocidental, a arte foi secularizada, desligada do ritual, como Walter Benjamin observou, e logo, desligada do domínio da "verdade" metafísica. Ao mesmo tempo, a arte assumiu um papel epistemológico central na modernidade européia. Não é à toa que a Terceira *Critique* de Kant, que lida com a experiência estética, seja uma crítica do *juízo* ou julgamento. A estética para Kant significava a percepção sensórea, cujas representação e avaliação sendo subjetivas, reivindicam, no entanto, validade objetiva e universal. A própria definição de arte se envolve em críticas de juízo sobre o mundo material, especificamente julgamentos de gosto relacionados a beleza, equilíbrio e harmonia – todo o vocabulário tradicional de crítica de arte, que nos soa tão fora-de-moda. Não sugiro uma volta a esta tradição, que seria tão impossível quanto indesejável, até porque o projeto de Kant era social e politicamente ingênuo. Observo simplesmente que na era moderna, a definição de arte foi primeiramente colocada de forma epistemológica, e o discurso presumia a necessidade de julgamentos críticos. Os julgamentos coletivos foram institucionalizados, de modo que se podia dizer: Porque é (boa) arte, está no museu.

Foi claramente o famoso gesto de Duchamp de colocar um urinol na parede do museu que efetivou uma reversão dialética de sujeito e predicado: Porque está no museu, é arte.

Uma crucial insuficiência de estética kantiana significava que sua epistemologia crítica, enquanto reconhecia a diferença cultural, não se estendia aos trabalhos de arte feitos e validados – todas as práticas sociais por trás do estabelecimento dos julgamentos críticos de uma estética coletiva em qualquer cultura. A prática de Duchamp transformava a estética epistemológica, o que é arte? (como a reconhecemos? como a validamos?) em um modo de crítica social, uma ontologia *negativa* do estado-de-ser de toda a estrutura legitimadora dos museus. Este gesto (que em suas implicações socialmente críticas são paralelos à crítica materialista da filosofia de Feuerbach) nos força, como praticantes de julgamento estético, a incluir o mundo exterior ao trabalho de arte. Tem sido a fonte de uma tradição rica da arte como instituição crítica.

Ainda assim, a questão epistemologicamente formulada – o que é a arte? (O que conta como arte boa? Qual é o valor da arte?) – não desapareceu quando as respostas foram buscadas no campo social. Se considerarmos o movimento Antropofágico de Tarsila e Oswald num Brasil que expunha a conexão entre os juízos de arte e o contexto eurocêntrico e imperialista, ou o desafio à prática artística que devia sua inspiração à revolução bolchevique; se considerarmos o movimento mural mexicano que ligava a arte ao projeto cultural de imaginar a nação, ou a luta e a vitória de Clement Greenberg em colocar o discurso do expressionismo abstrato como

o estilo internacional legítimo; e (especialmente) quando consideramos o teste de fronteira experimental como abordagem central dos conceitualistas dos anos 60 e 70, a questão "o que é arte" é central. O critério epistemológico de julgamento estabeleceu a base da prática artística, e com ele, a possibilidade de experiência estética como crítica.

Muitos de nós investimos realmente na idéia de que a prática artística foi liberada quando os julgamentos de ambos o gosto e a política cessaram de ser o critério para a (boa) arte. Mas existiu um preço, e são os artistas que o pagam – embora à primeira vista, se trate, aparentemente, do caso oposto. O mundo contemporâneo da arte valoriza os artistas, não a arte. Os objetos de arte não são necessários. Não se requer utilidade política ou social. As práticas artísticas foram desreguladas. Elas são estratégias escolhidas pelos próprios artistas como expressão de sua liberdade individual e sem censura. Artistas são incorporações icônicas , quase anúncios, para o *slogan* (senão a realidade) "liberdade de expressão". Não digo a realidade, porque até um grau significante, é o museu , a decisão curatorial, e os biênios que legitimam o artista, e sobre os quais eles dependem (em sua falta de liberdade).

Mas aceitemos até o nível ideológico, o anúncio, como verdade: a liberdade existe, mas que ela tenha migrado do trabalho da arte para o artista, como o curador mexicano Cuauhtémoc Medina me descreveu recentemente ser a nova situação, pareceria uma grande vitória para as forças da liberdade cultural. Os artistas são, a partir daí, colocados sob uma enorme pressão de não-pressão. Seu poder aparente pode rapidamente reverter em seu oposto: evidência de que os museus e outras instituições do mundo da arte realmente não se importam *com o que* estão fazendo. As instituições de poder cultural não são ameaçadas pelo que o artista cria, desde que seja feito dentro do espaço autorizado da arte. (Aqui, a analogia com o "mundo teórico" pareceria absoluta, enquanto a liberdade dos críticos teóricos coincide com nossa falta de influência em debate público e político).

Os museus tiveram uma ressurgência impressionante na década passada. Eles são a forma preferida de turismo cultural em uma era de globalização, onde viajar significa viajar por cidades. Como novas estrelas arquitetônicas da paisagem urbana, os museus são destinos turísticos atraentes porque os visitantes não precisam de competência em linguagem para apreciar o que se oferece (como no caso do teatro, por exemplo). E enquanto o filme vem ao viajante, ele ou ela precisa ir à cidade para ter a experiência das colocações institucionais da "arte".

Os museus se tornaram modernos centros de importância para restauração urbana, centros para entretenimento que combinam comida, música, compras e socialização com objetivos econômicos de renovação urbana. O sucesso do museu se julga pelo número de seus visitantes. A experiência do museu é importante – mais importante- do que a experiência estética da prática dos artistas. Não importa – de fato isso pode-se até encorajar – que as instalações artísticas sejam piadas, que moda e arte confundam-se, que as lojas do museu misturem *connoisseurs* a consumidores. Enquanto isso, os artistas, emblemas da liberdade, estão presentes na experiência do museu de modo fantasmático, como traços de um trabalho criativo, como imagens de desejo de um labor não-alienado, tendo um papel imaginário – paralelo, talvez, ao de jogadores de basquette cujas presenças assombram as lojas de NIKETOWN.

Em poucas palavras, a "liberdade" artística existe proporcionalmente à irrelevância dos artistas. Enquanto em Dada, a falta de sentido se localizava no trabalho da arte de modo a refletir criticamente no próprio significado social, agora a falta de sentido faz uso do artista, cujos poderes críticos e criativos se mantêm isolados do efeito social. Como Peter Schjeldahl escreveu no *New Yorker* (23 de março de 2002): "A arte americana hoje pode ser tudo, exceto o necessário". É a estrutura e a função do mundo da arte que garante a falta de sentido de muito da prática artística de hoje. O mundo da arte é uma armadilha. A promessa de proteger o trabalho dos artistas da instrumentalização comercial da indústria cultural: ela absorve os melhores, os mais talentosos praticantes da cultura visual e dispersa seu poder crítico, tornando-os impotentes dentro de uma esfera pública mais ampla.

A famosa declaração de Donald Judd: "Se alguém diz que seu trabalho é arte, é arte", enunciada pela primeira vez (em 1966) como uma crítica do conformismo cultural, tem sido neutralizada na presente situação: A arte é o que os artistas fazem – a partir de onde a ontologia da arte é reduzida a uma mera tautologia, e o poder ditatorial do artista se traduz

em impotência social. A arte hoje é "livre" porque não obedece nenhuma lei de juízo, gosto, ou relevância, submetendo-se somente ao decisionismo do artista, que pode ser escandaloso, jocoso, aborrecido, chocante, ou qualquer coisa – modos de *ser* que não têm efeito social ou cognitivo. Até a arte "boa" não pode escapar à trivialização e seu meio insípido. Até a arte "política" é despolitizada, tornando-se simplesmente outro gênero de prática contemporânea – que tem todo o direito de *ser*, mas não de *interessar*.

Este perturbador deslocamento do objeto de arte epistemologicamente definido ao ser ontologicamente definido do "artista" assinala a neutralização do protesto artístico dentro de um mundo de arte globalmente comercializado, auto-contido e auto-absorvido. Os artistas têm adotado muitas estratégias à altura para manter viva a prática crítica. Uma estratégia é a de o artista usar a sua (dele ou dela) identidade sócio-ontológica – como Chicano, como mulher, como Africano-americano – enquanto conteúdo de arte, e, deste modo, tornar a experiência estética socialmente crítica. Outra estratégia é fazer o ser corpóreo do artista o *site* da arte, muitas vezes de modos fisicamente dolorosos ou abjetos. Uma terceira estratégia é a arte performática, ou arte de *performance*, dissolvendo o *ser* do artista na *ação* que desaparece. Como conseqüência de todas estas formas em que o corpo do artista tem mais importância do que o corpo do trabalho, a história da arte contemporânea se torna uma biografia de práticas. O "auto-retrato" que uma vez precisou da tarefa material e epistemológica de auto-reconhecimento, se substitui por vários modos de auto-exposição.

Escrevi alhures sobre o gesto de "desaparecimento" que me impressionou como sintomático no trabalho de artistas do inSITE2000, o show bi-nacional de SanDiego/Tijuana em que auxiliei na curadoria. A reversão dialética de muitos dos projetos do inSITE2000 era esse: ao invés de o artista oferecer a arte pública para a comunidade, a comunidade oferecia proteção pública ao artista. Projetos como "O homem invisível" ("The Invisible Man") de Carlos Amorales, "Busca" ("Search") de Iñigo Manglano-)Valle, e "Cegueira/Esconderijo" (Blind/Hide") de Mark Dion, foram manifestações desta temática de desaparecimento. Os artistas pareciam antecipar um pós-11 de setembro bravo-novo-mundo de vigilância que, por estar sendo construído por um mundo "livre", (a reivindicação ontológica!) não se supõe uma violação da liberdade. Os artistas seqüestraram os instrumentos de alta tecnologia em vigilância (Jordan Crandall, "Heat Seeking" / "Busca de Calor") ou desviaram os agentes humanos/caninos de controle de fronteira (Maurício Dias e Walter Riedweg, "Mama) e, sob o disfarce de tornar os projetos impotentes ao mostrá-los como "arte", o conteúdo socialmente crítico era clandestinamente inserido neles. Muitos artistas desenharam ações que ficaram invisíveis a um turismo artístico (Mônica Nador e Moclovio Rojas, Diego Gutiérrez e Alberto Caro-Limón em seu projeto de entrega-de-video, "Parque Infantil"/Children's Park). Em "Retratando o Paraíso" ("Picturing Paradise") de Valeska Soares, os espelhos faziam a fronteira, ou o limite desaparecer. Tornar visíveis as *in*visíveis fronteiras conceituais, incluindo o limite entre a arte que se expõe e a vida cotidiana, marca a instalação de vídeo de Judith Barry ("histórias de fronteira, título que trabalha, de um lado a outro") e o projeto de Gustavo Artigas "As Regras do Jogo", que é esporte/arte/ballet/performance. Krzysztof Wodiczko fez uso de jovens mulheres trabalhadoras de maquilagem para mostrar o poder de exibição do artista, - enquanto Allen McCullum fez o mesmo para pintores amadores ("Sinais do Vale Imperial") e o vídeo de Silvia Gruner sobre sua própria psicoterapia móvel ("Fenda Estreita") fez um ato de performance ao editar sua própria voz e silenciar-se. Todas estas estratégias apagavam o "artista" como foco, e por isso desafiavam a base ontológica da arte contemporânea. Os artistas do inSITE2000 escaparam temporariamente das condições de estar-no-mundo-da-arte, movendo na hibridade protetora de comunidades fronteiriças de modo a definir a arte pública menos como avant-garde e mais como contra-cultural. O artista-como-fugitivo desmerecia a relação fomentada pelas estratégias de mercado dos museus. Sugere a possibilidade de mudar a situação da produção artística, e até de toda a produção cultural, e que pode ter uma pequena, mas importante chance de sucesso.

Deixe-me dar um exemplo do passado distante. Nos anos 60 e início dos 70 (a era de Fluxus, da arte do grafite e do feminismo), os textos de Adorno, Horkheimer, Benjamin, o jovem Marx, e outros críticos teóricos (Feuerbach, por exemplo) se esgotaram. Assim mesmo, circularam amplamente através de edições piratas e xerocadas que se tornaram um sucesso enorme sem ajuda nenhuma de anúncios comerciais. O mesmo foi verdade para a música de Lennon, Baez, Dylan, e outros compositores, que se moviam livremente dentro

de um circuito proliferador de tocadores de guitarra amadores. (Pode-se especular que papel teria tido Napster se existisse naquela época.) Tal disseminação cultural espontânea prova que podem existir leitores e recepções de arte sem departamentos de *marketing*. Vejo a possibilidade de algo semelhante – algo até melhor – emergir hoje.

A prática artística pode contribuir para uma reativação geral da imaginação social, circular via um novo poder sem precedentes da mídia – nada menos que uma contra-cultura do povo-comum, globalmente extensa, multiplamente articulada, radicalmente cosmopolita. Nela, os artistas renunciariam ao seu poder impotente como residentes da comunidade fechada dentro dos portões do mundo da arte, em troca da relevância social, relacionando-se a públicos não como seus porta-vozes, não como etnógrafos ou advogados que representam os desprivilegiados e excluídos para um mundo de arte global, mas como parte de um contexto global criticamente criativo, onde a experiência estética consegue escapar não só ao mundo da arte, mas a todos os "mundos" como regimes disciplinários.

Podemos sobreviver sem os objetos de arte, sem o mundo da arte, sem os artistas ontologicamente designados. Mas não podemos sobreviver sem a experiência estética – afetiva, cognição sensórea – que implica em fazer juízos críticos tanto sobre as formas culturais, como também sobre as formas sociais de estarmos no mundo. Mas se no clima político presente da cultura todos os espaços culturais da esfera pública global se sujeitam à apropriação do poder, se é impossível existir aí, em outros termos que não sejam aqueles colocados pelas instituições de controle cultural, então este potencial tem débil chance de se realizar.

O famoso comentário do compositor alemão Karlheinz Stockhausen mostra o ataque terrorista às torres do World Trade Center na cidade de Nova York como "a maior obra de arte para todo o cosmo. Eu não poderia fazer aquilo. Contra aquilo nós, compositores, não somos nada". Ao dizer isso, ele abriu uma linha de debate que foi censurada antes mesmo que pudesse se desenvolver. Ela poderia nos levar, não para uma análise abstrata, "artística" das imagens de 11 de setembro – precisamente a direção errada – mas à reflexão crítica sobre a autonomia do artista, a impotência da arte, e a recepção anestesiada das imagens globais da realidade. Poderíamos considerar o espetáculo terrorista como a encenação da definição ontológica de Heidegger do ser humano como um "ser-em direção-à-morte" – não como uma afirmação da "verdade" do espetáculo, mas negativamente, como uma crítica da primazia da dimensão ontológica no pensamento. Nós precisaríamos reconhecer na ação terrorista em Nova York uma re-encenação da telepresença militar no Oriente Médio – a matança à distância que foi usada pelos militares norteamericanos para bombardear o Iraque em 1991. Com ou sem intenção, as imagens do ataque a Nova York espelharam a experiência estética dos jogos de computador, dos filmes sobre desastres, e a dos militares norteamericanos – com a exceção de que os seres humanos se tornaram "bombas espertas" e os telespectadores no tempo real não tinham capacidade para interagir. As implicações sensatas de tais reflexões poderiam nos levar a rejeitar a ontologia essencialista e voltar à epistemologia crítica, ao fazer julgamentos com relação à cultura visual e cultural em todos os seus aspectos, incluindo a distinção difícil mas crucial entre a estetização da política e a politização da arte, aquela que, como a franca declaração de Stockhausen esclarece, está em perigo de desaparecimento em nossa época.

Tradução Ana Luiza Andrade

CHRISTIAN DOTREMONT

Logograma, 1978. tinta de escrever sobre papel chinês, 150 x 91,5 cm.