



Volume V – maio de 2009 - <http://www.revistaexagium.com>

Sobre a arte e o gosto, bem depois de Kant e Hume

Imaculada Kangussu (UFOP)

O fundamento kantiano do juízo de gosto

Na *Crítica da Faculdade de Julgar*¹, Kant atesta a validade geral do juízo sobre o belo. “Belo é o que apraz universalmente”, escreve o filósofo (p.64). E o prazer, ou desprazer produzido por uma representação é o elemento subjetivo “*que não pode de modo nenhum ser uma parte do conhecimento*” (Introdução, XLIII, p.33). “Se o prazer estiver ligado à simples apreensão (*apprehensio*) da forma de um objeto da intuição, sem a relação dessa forma com um conceito destinado a um conhecimento determinado” (Introdução, XLIV, p.33), nesse caso o prazer exprime “a adequação desse objeto” às faculdades que estão em jogo no juízo de gosto: imaginação e entendimento. Quando a imaginação é sem intenção posta de acordo com o entendimento mediante uma dada representação e, deste modo, desperta um sentimento de prazer, tal representação é considerada bela. “Um tal juízo é um juízo estético [...] que não se fundamenta em qualquer conceito existente para ajuizar o objeto e nenhum conceito é por ele criado” (XLIV, p.34). Ao se ajuizar a forma do objeto como fundamento de um prazer, “este prazer é julgado como estando necessariamente ligado” (XLV, p.34) a este objeto, para todo aquele que com ele se defrontar. “O objeto chama-se então belo e a faculdade de julgar mediante um tal prazer (universalmente válido) chama-se gosto” (XLV, p.34). “O juízo de gosto exige ser válido

¹ KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

para toda gente [...]O que é estranho e invulgar é somente o fato de ele não ser um conceito empírico e sim um sentimento de prazer” (XLVI, p.35). “O fundamento para este prazer encontra-se na conformidade a fins de um objeto (seja produto da natureza ou da arte)” (XLVII, p.35). “A conformidade a fins de uma coisa [...] também não é uma característica do próprio objeto [...] é o elemento subjetivo, não podendo ser parte do conhecimento. Por isso, um objeto só pode ser designado conforme a fins porque a sua representação está imediatamente ligada ao sentimento e prazer. E esta representação é ela própria uma representação estética da conformidade a fins” (XLIII, p.33).

“A beleza não tem por fundamento senão a forma da *conformidade a fins* de um objeto” (§11, p.66). “A beleza é a forma da *conformidade a fins de um objeto*, na medida em que ela é percebida nele sem *representação de um fim*” (p.82). “Nenhuma outra coisa senão a conformidade a fins subjetiva [...] e pode constituir o prazer que julgamos como comunicável universalmente, sem conceito, por conseguinte, o fundamento determinante do juízo de gosto” (§11, p.67). Kant dá um exemplo: “quando na floresta encontro um relvado, em torno do qual as árvores estão em círculo e não me represento nenhum fim, ou seja, de que ele deve porventura servir a uma dança campestre” (§15, p.66), ele pode ser considerado belo. As formas capazes de provocar prazer são aquelas percebidas como se fossem compostas segundo uma finalidade, sem que tragam em si a representação de nenhum fim. Algo é belo quando sua forma é percebida como se fosse conforme uma finalidade não conceituável. Cassirer esclarece a questão ao nos informar que

Na terminologia usual do século XVIII, a expressão de ‘conformidade a fins’ possui um sentido bastante amplo, ligado à idéia de coordenação entre as partes de um todo múltiplo para formar uma unidade, quaisquer que sejam as razões sobre as quais descansa essa coordenação [...] Nesse sentido, a expressão seria a transcrição alemão do mesmo conceito que Leibniz incorpora a seu sistema com o nome de ‘harmonia’.²

Uma forma é considerada conforme a fins quando suas partes parecem ter sido ordenadas segundo um princípio que não se deixa ver, de modo que a forma por elas constituída não é um mero ajuntamento das partes, *a la diable*, e sim uma unidade harmoniosa. A coordenação, a composição interior, a harmônica relação interna entre as partes pode ser percebida na forma e provocar prazer. Sendo, para Kant, o fundamento universal do juízo sobre a beleza.

² CASSIRER, E. *Kant, vida y doutrina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948; p.337.

O padrão do gosto, em David Hume

O ensaio *Do padrão do gosto* inicia-se assinalando ser “demasiado óbvia a extrema variedade de gostos que há no mundo”.³ Hume observa que quando se discutem casos particulares surgem muitas divergências, enquanto aparece certa concordância quando se trata de generalidades. “Em todas as línguas há termos que implicam censura, e outros aprovação”, de um modo geral, “todas as vozes se unem para aplaudir a elegância, a propriedade e o espírito”, registra o filósofo escocês. Unanimidade que se desvanece quando se trata de casos particulares. Diante disso, parece-lhe “natural” a procura por um padrão de gosto, por uma regra capaz de conciliar as opiniões diversas. O grande empecilho é a existência de uma filosofia que impede qualquer esperança de sucesso nessa tentativa, por acreditar na existência de uma enorme diferença entre julgamento e sentimento. Para tal filosofia, “o sentimento está sempre certo” – porque não tem outro referente além de si mesmo e é sempre real – mas nem todo ajuizamento é correto por ter como referentes os fatos reais. Entre distintos juízos, que pessoas diferentes podem fazer sobre um mesmo assunto, só alguns são justos e verdadeiros. Ao contrário, os diversos sentimentos despertados pelo mesmo objeto em pessoas diferentes, são todos verdadeiros, “porque nenhum sentimento representa o que realmente está no objeto” (p.58): ele limita-se a assinalar certa conformidade entre o objeto e as faculdades do sujeito. Deste ponto de vista, como a beleza não é uma propriedade das próprias coisas e existe apenas na mente de quem as contempla, procurar estabelecer uma “beleza real” seria tarefa tão infrutífera quanto procurar estabelecer uma “doçura real”, ou um “amargor real”. Conforme a disposição dos órgãos dos sentidos, um mesmo gosto pode ser doce ou amargo e, portanto, certo está o ditado popular segundo o qual “gosto não se discute”.

Entretanto, abandonando essa filosofia, criadora do provérbio, Hume percebe, entre as obras de arte diferenças qualitativas impossíveis de serem ignoradas. Por exemplo, afirmar que nas obras de Paulo Coelho encontra-se o mesmo gênio e elegância presentes nas de Shakespeare é tão extravagante quanto afirmar que uma poça d’água é maior que o

³ HUME, D. “Do padrão do gosto”, em DUARTE, R. (Org.) *O belo autônomo*. Belo Horizonte, UFMG, 1997.

oceano.⁴ Embora muitos prefiram o primeiro autor, o evidente absurdo criado pela comparação de objetos tão desproporcionais, leva ao abandono do princípio de igualdade entre gostos particulares.

O problema é que nenhuma regra de ajuizamento é estabelecida a priori. Permanece obscura “a relação que a natureza estabeleceu entre a forma e o sentimento” (p.60). Hume volta-se então às “obras que sobreviveram a todos os caprichos da moda” e despertaram uma “admiração duradoura”, capaz de atravessar a peneira do tempo através da consonância dos gostos. “O mesmo Homero que agradava a Atenas há dois mil anos é ainda admirado em Paris e Londres” (p.60), escreve o filósofo. “Vemos, portanto, que em meio a toda variedade e capricho do gosto, há certos princípios gerais de aprovação e de censura [...] Há determinadas formas e qualidades que, devido à estrutura original da constituição interna do espírito, estão destinadas a agradar e outras a desagradar” (p.61). Podemos perceber aqui que a possível comunhão do gosto está ligada à existência de um *sensus communis*, como em Kant: é porque os seres humanos compartilham a mesma fôrma da natureza – uma espécie de molde padrão da subjetividade – que somos, tendencialmente, afetados de modo semelhante pelas formas exteriores. Hume matiza essa concordância ao observar que, “para todas as criaturas há um estado de saúde e um estado de enfermidade, e só do primeiro podemos esperar um verdadeiro padrão de gosto” (p.61). O filósofo apresenta também, como pré-requisito para o gosto, a “delicadeza da imaginação”, cuja falta é um motivo evidente em razão do qual há uma notória falta de gosto em muitos indivíduos. Não define, mas ilustra a “delicadeza da imaginação” com uma passagem do Dom Quixote e lista os atributos necessários a sua formação.

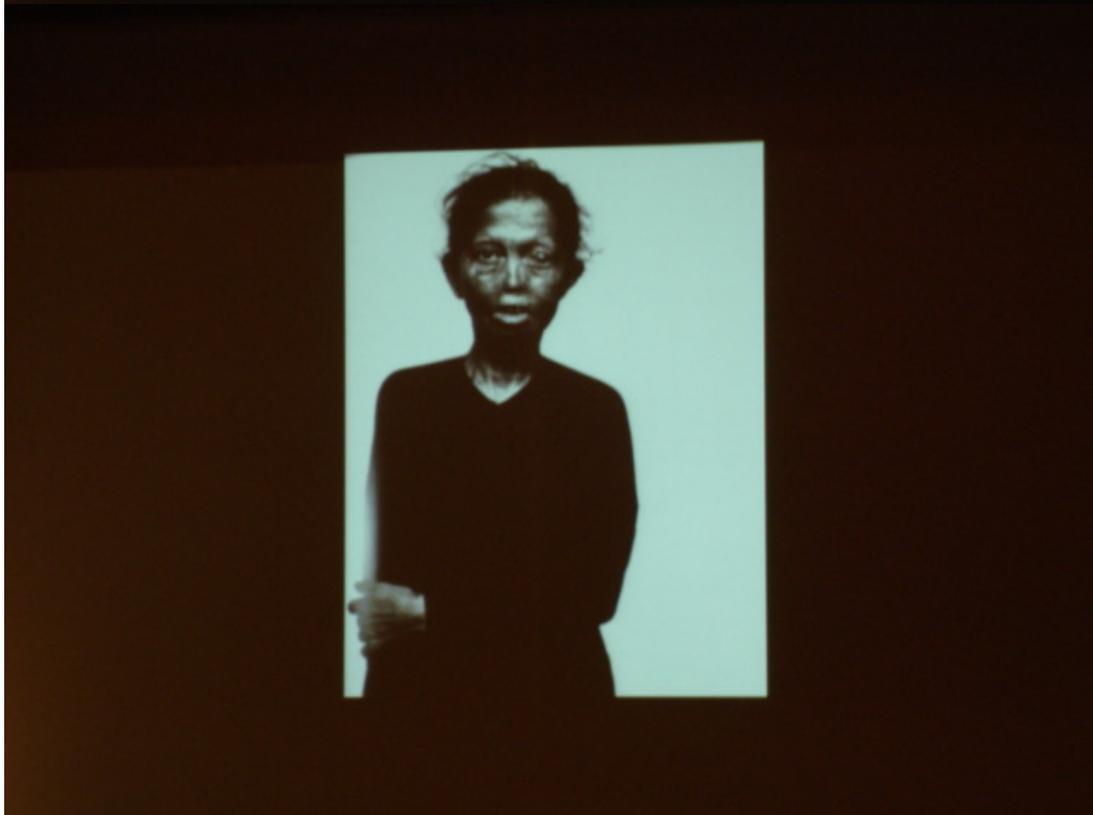
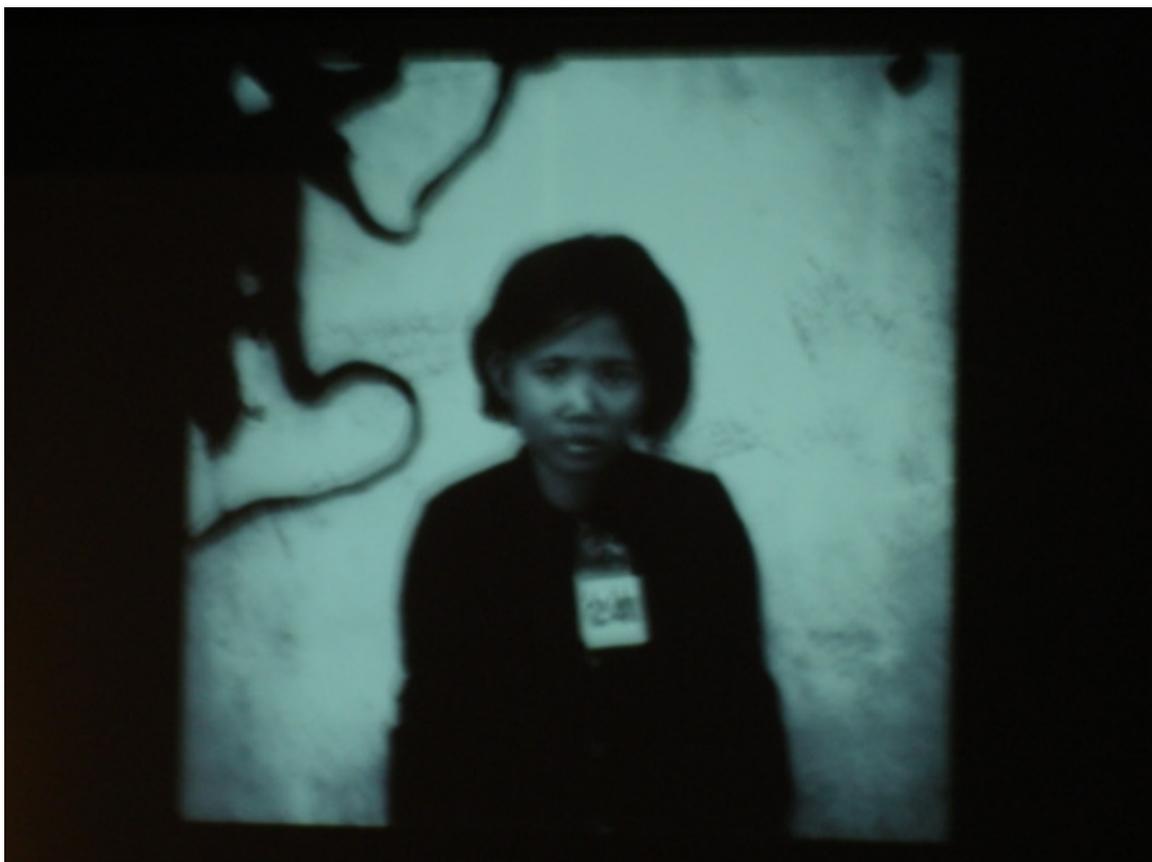
O primeiro é a “delicadeza dos sentidos”, a “capacidade de perceber da maneira mais exata os objetos mais diminutos [...] Não é com sabores fortes que se põe à prova um bom paladar” (p.63), afirma Hume. Desenvolver a delicadeza da imaginação exige ainda a prática, a frequência, e a capacidade de se estabelecer comparações entre os diversos graus de excelência. É preciso também livrar-se de preconceitos e manter o bom senso, pois, se a razão “não é uma parte essencial do gosto é necessária para suas operações” (p.65). E mesmo assim, adverte o filósofo, “não obstante todos os nossos esforços para

⁴ No exemplo dado, a primeira analogia é minha, a segunda é do próprio Hume. Foi necessário inventar um exemplo porque os artistas menores citados pelo filósofo não chegaram até nós, e isso anularia um dos lados da relação.

obter um padrão de gosto e conciliar as concepções discordantes, continua havendo duas fontes de variação que [...] muitas vezes têm como efeito a produção de uma diferença de graus de nossa aprovação ou censura. Uma delas são as diferenças de temperamento entre os indivíduos, a outra são as opiniões e costumes peculiares de nossa época e de nosso país” (p.69). Deste modo, Hume em parte concorda com Kant, a respeito da possibilidade de se estabelecer um padrão de gosto, e dele distancia-se ao não universalizar esse padrão, sujeito às diferenças produzidas pelo tempo, pelos costumes, e por ambos no interior dos indivíduos. “aos vinte anos, Ovídio pode ser o autor preferido; aos quarenta, Horácio; e Tácito aos cinquenta [...] Escolhemos nosso autor preferido tal como escolhemos um amigo, baseados na conformidade de temperamento e disposição” (p.70).

Isso é arte?

Voltei a estes clássicos depois de assistir à palestra “Arte na face do mal radical” (*Art in the Face of Radical Evil*), proferida pelo filósofo belga Thierry de Duve, durante o XVII Congresso da *International Association for Aesthetics*, em Ankara, Turquia. De Duve apresentou oito fotos perturbadoras, de vítimas fotografadas antes da execução, no campo de extermínio de Tuol Sleng, onde mais de 14.000 pessoas foram assassinadas durante o genocídio perpetrado no Camboja pelo regime do Khmer Vermelho de Pol Pot (1975-1979). As fotografias publicamente exibidas nos *Rencontres photographiques d’Arles*, na França, em 1997, foram negociadas como “obras de arte”. O fotógrafo Nhem Ein confessou ter sido obrigado a fotografar, sob ameaça de morte, mais de 600 pessoas por dia, que ele sabia inocentes e condenadas à morte. Fazia o trabalho como um autômato e às cegas, como forma de escapar ao sofrimento (Cf. DE DUVE, “Art in the Face Of Radical Evil”, p.409).

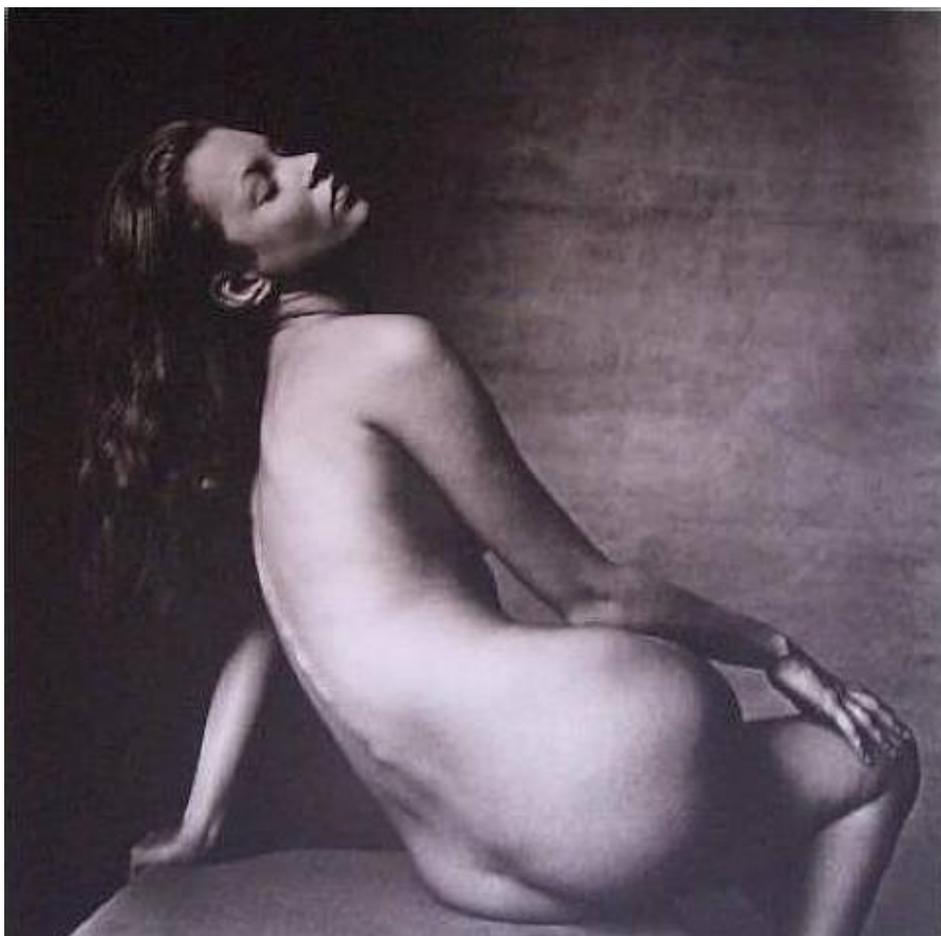






O Museu de Arte Moderna de Nova York expôs vinte dessas fotos e a questão central colocada por de Duve a essa exposição foi: “isso é arte?” Os fotógrafos norte-americanos que encontraram, restauraram e ampliaram os negativos julgaram as fotos “belas”, e o curador da exposição no MOMA comparou o trabalho do, até então, anônimo cambojano ao de Irving Penn e Richard Avedon, fotógrafos norte-americanos há muito presentes nos museus e nas revistas de moda mundo afora.

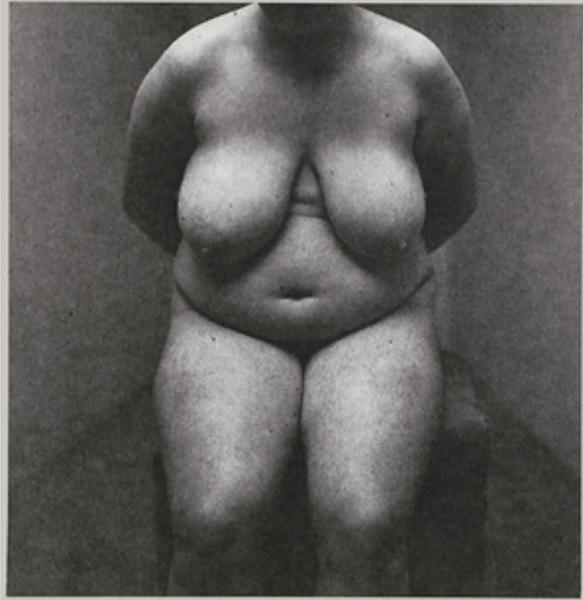
As três primeiras fotos seguintes são de Penn e as seguintes de Avedon, cujas obras em preto e branco, rigidamente enquadradas, com os modelos centralizados pode, de fato, ter algo em comum com o do fotógrafo cambodjano, certamente muito distante do mundo da arte no momento quando realizava o trabalho forçado.



Kate Moss



Anais Nin



Sem título



Marilyn Monroe



Andy Wahrol



Criador de abelhas

A questão de definir “o que é arte?” preocupa de Duve desde seu mais famoso livro, *Kant after Duchamps*, onde ele cita – para colocar-se contra – as posições de Novalis (“Todo homem deveria ser um artista”⁵) e, entre outros, de Joseph Beuys (“Todo ser humano é um artista”⁶). Resumindo violentamente, o texto desse crítico contemporâneo retoma as reflexões kantianas, apresentadas na *Crítica da Faculdade de Julgar*, para aplicá-las no julgamento sobre arte contemporânea, substituindo “*isso é belo*” por “*isso é arte*”, e apresentar os juízos decorrentes dessas substituições não mais como *juízos de gosto* e sim como *juízos estéticos*. Abandono aqui a sofisticada releitura da *Terceira Crítica*, realizada pelo autor, por considerar mais efetiva a percepção da necessidade de novos conceitos para se compreender a produção cultural contemporânea, capazes de introduzirem-se nas cesuras existentes entre os limites postos pelas afirmações “*isso é Arte*”, ou “*isso não é Arte*”. Com esse propósito, apresento duas perspectivas que me parecem mais agudas e sagazes. Deixarei aqui de lado a perspectiva de filósofos de linhagem analítica – Arthur Danto, Morris Weitz, Nelson Goodman, entre outros – por considerar que suas abordagens dirigem-se antes ao chamado “*mundo da arte*” do que às especificidades intrínsecas de um determinado objeto que o constitua – ou não – como “*obra de arte*”.

Enigmas da fotografia, segundo Walter Benjamin

No famoso e mal lido texto sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”⁷, Benjamin considera “confusa e irrelevante” a controvérsia surgida no século XIX, com a invenção da fotografia, sobre o valor artístico desta. A polêmica é percebida como expressão de uma transformação histórica da qual nem os fotógrafos têm consciência.

A época não se deu conta da refuncionalização da arte [...] Ela não foi percebida, durante muito tempo, nem sequer no século XX, quando o cinema se desenvolveu. Muito se escreveu no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte; sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte (*RT*, p.176).

Está implícita no texto a função social que a arte exerce, ainda, é claro, que não seja escrava desta. A função da fotografia é ligada à “*liquidação do valor tradicional da cultura*”,

⁵ NOVALIS. *Werke*. Munich, 1969; p.367. *Apud* DE DUVE, *Kant after Duchamps*. Massachusetts: MIT Press, 1996; p.288.

⁶ BEUYS. “Interview with Irmerline Lebeer”, in *Cahiers du Musée National d’Art moderne*, 4, 1980. *Apud* DE DUVE, *op.cit.*, p.284.

⁷ BENJAMIN. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, citarei como *RT*.

escreve o filósofo, tendo em vista que “*no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência*. O modo pelo qual se organiza a percepção, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente” (RT, p.169). Transformações sociais encontram expressão nas metamorfoses dos modos de perceber. A reprodutibilidade técnica transforma a função social da arte, “ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (RT, p.172). E isso é necessário, porque o avanço técnico-científico, sob a égide do capital, confronta a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza “que o homem inventou, mas há muito não controla”, e diante da qual “somos obrigados a aprender como outrora diante da primeira” (RT, p.174). O ritmo alucinado trazido pela expansão industrial desafia os indivíduos com uma temporalidade cujo enfiamento não irá encontrar modelos nem estratégias na tradição ou nas experiências do passado.

O desenvolvimento técnico-industrial e a conseqüente necessidade de braços para as fábricas foram responsáveis pelo surgimento de multidões urbanas que colocaram os homens cara a cara em número nunca antes existente. Nas cidades, o ajuntamento de pessoas que viviam da venda de sua força de trabalho criava cenas onde “a brutal indiferença, o insensível isolamento de cada indivíduo em seus interesses privados, surgem de modo mais nojento e assustador quanto mais estes indivíduos estão espremidos em um espaço diminuto”⁸ Segundo Baudelaire (citado por Benjamin sem mencionar a fonte), “essa massa aspirava a um ideal que fosse digno dela e de acordo com sua natureza... um Deus vingador ouviu-lhe as prece e Daguerre foi o seu profeta”.

Na “Pequena história da fotografia”⁹, Benjamin ressalta que “o pedante conceito de ‘arte’, ao qual é estranha qualquer consideração de ordem técnica, [...] com o provocador surgimento da nova tecnologia, sente ter soado o seu fim” (p.220). E é com essa “concepção fetichista da arte [...] que os teóricos da fotografia procuraram se confrontar por quase cem anos, sem, naturalmente, conseguirem o menor resultado. Pois não fizeram mais do que tentar justificar o fotógrafo perante aquele tribunal que ele subvertia” (p.220). Dessa perspectiva, seria necessária uma ampliação do conceito de arte, elástico o bastante para

⁸ ENGELS. *Die Lage der Arbeitenden Klasse in England*. Leipzig, 1849; p.36-37. Apud BENJAMIN. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, em *Walter Benjamin*. Coleção “Sociologia”, volume 50. São Paulo: Ática, 1991; p.85.

⁹ BENJAMIN. “Pequena história da fotografia”, em *Walter Benjamin, op.cit.*

subsumir as novas expressões? E, neste caso, como escapar do risco de tornar o juízo tão amplo a ponto de perder os seus contornos e nada definir?

Construtos estético-sociais, a partir de Rodrigo Duarte

Mantendo os limites do juízo sobre a arte, delineados por Th. Adorno, Rodrigo registra a existência de alguns “fenômenos estéticos contemporâneos que ostentam, por um lado, traços de mercadorias culturais, por não apresentarem a sofisticação formal de obras de arte propriamente ditas e serem, pelo menos parcialmente, veiculados pelos meios de comunicação típicos da indústria cultural.”¹⁰ Mas que também,

por outro lado, não se encaixam totalmente na rubrica de mercadorias culturais por apresentarem conteúdos críticos e – principalmente – por estarem vinculados a práticas que se entendem como transformadoras da sociedade. Em alguns casos, tais fenômenos são oriundos de comunidades extremamente carentes e se caracterizam como autênticas expressões estéticas do sofrimento e da esperança de sua superação.

Segundo o autor,

o privilégio conferido por Adorno às obras de arte tem como fundamento o fato de nelas se encontrar encapsulado um núcleo de profunda oposição ao *status quo*, o qual, ao não ser facilmente atingido pela linguagem da cultura de massas, é preservado e as faz – a partir de seu próprio interior – mais resistentes aos ataques e à cooptação pela indústria cultural. Os aludidos fenômenos-limite, ao não possuir esse núcleo duro formal resistente à espoliação pelos poderes constituídos, demonstram uma fragilidade, semelhante àquela que a cultura popular tradicional já apresentara e pode ser – como eventualmente tem sido – absorvido e instrumentalizado pela indústria cultural.

Mesmo discordando da posição adorniana, no que diz respeito à pureza da potência de negatividade das obras, prossigo com as palavras de Rodrigo, que vão se referir ao movimento Hip hop:

No entanto, parece-me difícil negar o aspecto de negatividade de movimentos que vivem à margem da ideologia dominante. Uma vez que não vejo como simplesmente abrir mão do critério adorniano da negatividade de origem estética presente apenas nos fenômenos culturais mais complexos, proponho que a solução desse impasse seja considerar a presença de uma negatividade de caráter misto, i.e., não apenas estética, já que os critérios formais não estariam aqui observados, mas *também* estética, uma vez que a adesão a esse movimento pressupõe o cultivo de um certo tipo de linguagem expressiva – sonora, visual, cênica, discursiva ou corpórea. Nesse caso, a negatividade, em vez de se traduzir exclusivamente no

¹⁰ DUARTE. “Sobre o construto estético-social”. Conferência proferida em agosto de 2007, no evento comemorativo do cinquentenário da *Dialética do Esclarecimento*, realizado na USP; e na reunião do GT de Estética, na Fafich, UFMG.

elemento estético, oscila continuamente entre esse e um posicionamento ético-político de transformação radical do existente [...]

No entanto, é necessário introduzir o conceito de um modelo de cultura semi-autônoma, i.e., esteticamente dependente de fórmulas já conhecidas – sem o quesito de inovação quase sempre associado à complexidade formal –, porém política e ideologicamente independente do discurso predominante do capitalismo tardio. Por isso, tendo em vista a existência de situações novas, não previsíveis à época de redação da crítica de Horkheimer e Adorno, proponho a complementação do seu esquema com o conceito de “construto estético-social”, o qual pode ser aplicado não apenas ao fenômeno do Hip Hop, mas a outros movimentos políticos, radicalmente oposicionistas, calcados em expressão fortemente estética, lembrando que tal conceito deve ser reservado apenas a fenômenos muito peculiares, sob pena de ele se tornar mais uma rubrica a ser explorada pela indústria cultural, o que seria mortal para o seu caráter de negatividade.

Com o conceito de construto estético-formal, o autor nomeia fenômenos que, por sua negatividade extrapolam os limites da indústria cultural e que, pelo pouco desenvolvimento formal não podem ser considerados “obras de arte”. Parece-me ser o caso, nas artes visuais do fenômeno inglês, o grafiteiro Banksy: homem? Mulher? Coletivo?







A intensidade interpelativa

Tendo como guia o que foi exposto, apresento agora a idéia da possibilidade de existência de fenômenos tão intensos que não podem ser ignorados. Como se portassem uma intensidade tal, que exercessem influência exterior, assim como a gravidade, através da qual um corpo atrai os outros para si, por sua densidade: quanto mais denso, maior a atração. Também assim com a “intensidade interpelativa”, fenômeno observável em diversas épocas e culturas, como desenvolverei em um próximo escrito. No mundo da técnica, que não conseguimos mais perceber nem representar, exceto de maneira muito fragmentada, a urgência de expressão leva às vezes a formas de objetividade mal formadas, quase *a la diable*, mal ditas e por isso malditas pela chamada Alta Cultura, mas portadoras de um teor de verdade que salta – grita, batuca, dança, clama – aos olhos. Outras vezes é o contrário, posições ignóbeis encontram um arranjo formal tão perfeito, ou criam formas tão ousadas, atrevidas e desafiadoras que facilmente se introduzem na sacralidade dos museus. A apresentação da estultícia não é o mesmo que uma apresentação estulta. Penso por exemplo nas cortes retratadas pelo Rococó, nos filmes de Leni Riefensthal, nos textos de Ferdinand Céline. A beleza parece ser amoral; a forma, criadora de injustiças. E, que a

forma seja o segredo da obra de arte não admite discussão. Entretanto, é impossível ignorar um fenômeno, pessoa, coisa, portadores de uma intensidade interpelativa – seja ela de teor estético ou social. Que por sua vez, julgo eu, pode ser a base, essência fundamental na constituição do que o Rodrigo nomeou de “construto estético-social”. Nome que, por um lado, me parece bastante frio e feio, como o mundo em que vivemos; e por outro, há uma dureza, aridez, em sua expressão tão seca, quase científica, que compensa a falta de uma bela metáfora, muitas vezes denúncia de excesso de decadência.

Na “Pequena história da fotografia”, ao expor as diferenças entre os retratos pintados e as imagens fotográficas, Benjamin ilustra bem o que tenho em mente, quando falo em “intensidade interpelativa”. O filósofo observa que o interesse pelos quadros de pessoas feitos por pintores dura três ou quatro gerações, enquanto as pinturas permanecem na família, e depois fenece: os que sobrevivem fazem-no graças à assinatura e à mestria do pintor, “tais imagens só perduram enquanto testemunho da arte que as fizera” (p.221). Distintamente, em imagens fotográficas, algumas vezes “encontra-se algo de novo e incomum”, e o gênio do fotógrafo importa pouco diante da intensidade do retratado.

A técnica mais exata pode conferir a seus produtos um valor mágico [...] o espectador sente-se irresistivelmente forçado a procurar em tal retrato a minúscula faísca de acaso, de aqui e agora, com que a realidade ultrapassou o caráter de retrato para encontrar o incerto lugar em que, ainda hoje e com tanta eloquência, se aninha o futuro naquele momento há muito já transcorrido (p.222).

Ilustra tal posição a foto tirada por David Octavius Hill (fotógrafo escocês, 1802-1870), sobre a qual Benjamin comenta:



Naquela mulher de pescador de New Haven que, com pudor tão negligente e sedutor, olha para o chão, permanece algo que não se reduz a um testemunho em favor da arte do fotógrafo Hill, algo que não pode ser reduzido ao silêncio, algo que insistentemente pergunta pelo nome daquela que lá viveu e que ainda aqui também é real e verdadeira e que jamais se deixará inserir completamente na “arte” (p.221).

Penso que as últimas frases também podem ser aplicadas às fotos dos cambojanos executados. Cujas intensidade supera em muito os limites da “arte”.

BIBLIOGRAFIA:

- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. “Pequena história da fotografia”, em *Walter Benjamin*. Coleção “Sociologia”, volume 50. São Paulo: Ática, 1991.
- DE DUVE, Thierry. “Art in the Face of Radical Evil”, in *Congress Book “Aesthetics bridging Culture”*. Ankara: Sanart, 2008.
- HUME, David. “Do Padrão do Gosto”, em DUARTE, Rodrigo (Org.), *O belo autônomo*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.