

Fabíola Silva Tasca

POR UM CONCEITO DO POLÍTICO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

O *Fator* Santiago Sierra

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Arte e tecnologia da imagem

Linha de pesquisa: Criação, crítica e preservação da imagem

Orientadora: Prof^a Dra. Maria Angélica Melendi

Tasca, Fabíola, 1969-

Por um conceito do político na arte contemporânea [manuscrito] : o fator Santiago Sierra / Fabíola Silva Tasca. – 2012.
346 f. : il.

Orientadora: Maria Angélica Melendi.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011.

1. Arte – Aspectos políticos – Teses. 2. Política na arte – Teses.
3. Arte moderna – Séc. XX-XXI – Teses. 4. Site-specific art – Teses.
5. Sierra, Santiago, 1966- Crítica e interpretação – Teses. I. Biasizzo, Maria Angélica Melendi, 1945- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 701.08



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES


Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **FABÍOLA SILVA TASCA**
Número de Registro **2007668828**.

Título:

Por um conceito do político na arte contemporânea O Fator Santiago Sierra



Prof. Dra. Maria Angelica Merendi Biazziso, Orientadora – EBA/UFMG




Prof. Dr. Jochen Volz - INHOTIM



Prof. Dr. Raúl Hector Antelo - UFSC



Prof. Dr. Stephane Denis Albert Renné Philipe Huchet – EA/UFMG



Prof. Dra. Mabe Machado Bethonico – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 22 de junho de 2011

Para meus pais

AGRADECIMENTOS

A Adolfo Cifuentes, Adriano Célio Gomide, Alexis Azevedo Morais, Antonio Marcos Pereira, Benedickt Weirtz, Fábio Silva Tasca, Fernando Mencarelli, Inês Linke, Jeferson Machado Pinto, Lúcia Helena Silva, Luzia Gontijo, Maria das Graças Silva, Pedro Paulo Costa Tasca, Ronan Cardozo Couto, Zina Pawlowski de Souza; aos colegas do grupo de estudos “Estratégias da Arte numa Era de Catástrofes”; a todos os entrevistados e pessoas com as quais conversei sobre a tese no México, cujos nomes integram o corpo desta pesquisa; a todos os artistas que responderam à questão que constitui o quarto capítulo desta tese.

Agradeço à UEMG e à Escola Guignard pela liberação dos encargos didáticos durante um ano, o que me permitiu viajar ao México e concluir esta tese.

Agradeço à CAPES pela concessão da Bolsa Sanduíche, a qual me permitiu residir no México por quatro meses e assim desenvolver a pesquisa no contexto da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), conforme desejado e planejado.

Agradeço a Deborah Dorotinsky pelo acolhimento desta pesquisa.

Agradeço a Stéphane Huchet e Jochen Voltz pela participação em minha banca de qualificação, e pela oferta de contribuições preciosas.

Agradeço a Maria Angélica Melendi pelas lições de emancipação intelectual.

Agradeço a Isaura Pena pela ajuda tão necessária em um momento delicado deste percurso.

Agradeço a Zilda Machado e Musso Garcia Greco pelas indispensáveis companhias.

Agradeço a Ricardo Rodrigues Dutra.

This is not life, this is just an artwork.

Felix Gonzalez Torres

Não se trata de fazer arte política, mas de fazê-la politicamente.
Adaptação de uma frase de Jean Luc Godard

RESUMO

Esta tese interroga a questão do político na arte contemporânea. O trabalho do artista Santiago Sierra constitui o foco de interesse da pesquisa, na qual são abordados, principalmente, os seus trabalhos reunidos sob a expressão “estética remunerada”. Alguns dos trabalhos que desenvolvi como artista durante o período do doutorado são considerados como parte do procedimento de pesquisa e integram a tese a partir do artifício discursivo da digressão, insinuando seu pertencimento ao campo delineado pela questão do político na arte. Não se trata aqui de descrever as possibilidades de articulação entre arte e política na contemporaneidade, que certamente são múltiplas, mas de considerar que o trabalho de Santiago Sierra constitui uma imprescindível colaboração se queremos *problematizar* um conceito do político na arte contemporânea.

ABSTRACT

The approach to the idea of politics in contemporary art constitutes the core of this thesis. The work of artist Santiago Sierra makes up its central focus and, more specifically, the particular corpus of his work assembled under the label "remunerated aesthetics". Some of my personal work, produced during the same time period in which I was doing my PHD research, is considered here as part of the methodology. They make part of this thesis as a discursive device of "digression", insinuating themselves as belonging to that field sketched by the embedment of politics and art. Our goal is not to describe the possible articulations of those two particular fields in contemporary art, which certainly are vast and multiple. We limited our research to the specific consideration of Santiago Sierra's work as a vital and invaluable contribution to a meaningful approach of the concept of politics in contemporary art.

RESUMEN

Esta tesis aborda la cuestión de lo político en el arte contemporáneo. El trabajo del artista Santiago Sierra constituye su foco de interés central, abordándose en ella, principalmente, aquellos trabajos agrupados en el rótulo de "estética remunerada". Algunos de los trabajos que desarrollé como artista, durante el periodo de mi investigación doctoral, son tomados aquí como parte de la metodología de investigación a partir del artificio discursivo de la digresión. Insinuamos así su pertenencia al campo delineado por la cuestión de lo político en el arte. No se trata sin embargo de describir las posibilidades de articulación entre arte y política en la contemporaneidad, las cuales serían, ciertamente, múltiples. Se trata mas bien de una aproximación al trabajo de Santiago Sierra considerándolo como un aporte imprescindible a la hora de problematizar el concepto de lo político en el arte contemporáneo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Oscar Bony, <i>La familia obrera</i> , 1968	313
Figura 2 - Santiago Sierra, <i>Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas</i> , 1999	313
Figura 3 - Hans Haacke, <i>Pesquisa de opinião</i> , 1970	314
Figura 4 - Santiago Sierra, <i>Cuatro automóviles negros con el motor encendido en el interior de una sala de arte</i> , 2007	314
Figura 5 - Fabíola Tasca, <i>12 imagens guardadas: procedimento jogo</i> , desde 2001	315
Figura 6 - Santiago Sierra, <i>Traslación de un automóvil</i> , 1998	315
Figura 7 - Richard Serra, <i>Tilted Arc</i> , 1981-89	316
Figura 8 - Santiago Sierra, <i>Puente peatonal obstruido con cinta de embalaje</i> , 1996	316
Figura 9 - Richard Serra, <i>Terminal</i> , 1977	317
Figura 10 - Santiago Sierra, <i>Contenedor industrial</i> , 1991	317
Figura 11 - Santiago Sierra, <i>Obstrucción de una vía con un contenedor de carga</i> , 1998	318
Figura 12 - Fabíola Tasca, <i>Primeira Pessoa</i> , 2010	319
Figura 13 - Rubens Mano, <i>Bueiro</i> , 1999	320
Figura 14 - Santiago Sierra, <i>Público transportado entre dos puntos de la ciudad de Guatemala</i> , 2000	320
Figura 15 - Christo e Jeanne-Claude, <i>Wrapped Reichstag</i> , 1971-1995	321
Figura 16 - Santiago Sierra, <i>Edifício Iluminado</i> , 2003	321
Figura 17 - Teresa Margolles <i>Vaporização</i> , 2003	322
Figura 18 - Santiago Sierra, <i>Público iluminado con generador de gasolina</i> , 2008	322
Figura 19 - <i>Tucumán Arde</i> , 1968	323
Figura 20 - Santiago Sierra, <i>Persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas</i> , 2000	323

Figura 21 - Rirkrit Tiravanija, <i>Untitled (Still)</i> , 1992	324
Figura 22 - Santiago Sierra, <i>Cubo de pan de 90 x 90 cm</i> , 2003	324
Figura 23 - Hans Haacke, a) <i>Rain Tower</i> , 1962; b) <i>Column with Two Immiscible Liquids</i> , 1964	325
Figura 24 - Santiago Sierra, <i>Brazo de obrero atravesando el techo de una sala de arte desde una vivienda</i> , 2004	325
Figura 25 - Chris Burden, <i>Samson</i> , 1985	326
Figura 26 - Santiago Sierra, <i>300 toneladas</i> , 2004	326
Figura 27 - Hans Haacke, <i>Der Bevölkerung</i> , 1999-2000	327
Figura 28 - Santiago Sierra, <i>Sumisión (Antes palabra de fuego)</i> , 2006-2007	327
Figura 29 - Mônica Nador, <i>Projeto Paredes-pintura</i> , 2000	328
Figura 30 - Santiago Sierra, <i>8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón</i> , 1999	328
Figura 31 - Krzysztof Wodiczko, <i>Homeless Vehicles</i> , 1988 – 1989	329
Figura 32 - Santiago Sierra, <i>133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio</i> , 2001	329
Figura 33 - Fabíola Tasca, <i>Escritura</i> , desde 2002	330
Figura 34 - Santiago Sierra, <i>persona diciendo una frase</i> , 2002	330
Figura 35 - Sebastião Salgado, <i>Fazenda Giacometti</i> , 1996	331
Figura 36 - Santiago Sierra, <i>Elevación de seis bancas</i> , 2001	331
Figura 37 - Sebastião Salgado, <i>Serra Pelada</i> , 1986	332
Figura 38 - Santiago Sierra, <i>3.000 buracos de 180 x 50 x 50 cm cada um</i> , 2002	332
Figura 39 – Sebastião Salgado, <i>Trabalhadores das minas de carvão</i> , 1989	333
Figura 40 - Santiago Sierra, <i>89 Huicholes</i> , 2006	333
Figura 41 - Teresa Margolles, <i>Bandeira</i> , 2009	334
Figura 42 - Santiago Sierra, <i>Palabra tapada</i> , 2003	334
Figura 43 - Teresa Margolles, <i>Limpieza</i> , 2009	335

Figura 44 - Santiago Sierra, <i>Muro cerrando un espacio</i> , 2003	335
Figura 45 - Teresa Margolles, <i>Bordado</i> , 2009	336
Figura 46 - Santiago Sierra, <i>Mujer con capirote sentada de cara a la pared</i> , 2003	336
Figura 47 - Fabíola Tasca, <i>1ª Polifônica de Belo Horizonte</i> , 2007	337
Figura 48 - Santiago Sierra, <i>Disparos</i> , 2002-2003	337
Figura 49 - Fabíola Tasca, <i>1ª Polifônica de Diamantina</i> , 2008	338
Figura 50 - Santiago Sierra, <i>100 personas escondidas</i> , 2003	338
Figura 51 - Lilian Minsky, <i>Trocações</i> , 2006	339
Figura 52 - Santiago Sierra, <i>465 personas remuneradas</i> , 1999	339
Figura 53 - Krzysztof Wodiczko, <i>Tijuana Projection</i> , 2000	340
Figura 54 - Santiago Sierra, <i>11 personas remuneradas para aprender una frase</i> , 2001	340
Figura 55 - Hans Haacke, <i>Oelgemaelde, Hommage à Marcel Broodthaers</i> , 1982	341
Figura 56 - Santiago Sierra, <i>El Pasillo de la Casa del Pueblo</i> , 2005	341
Figura 57 - Richard Serra, <i>Greve</i> , 1969 – 71	342
Figura 58 - Santiago Sierra, <i>3 Cubos de 100 cm de lado cada uno, movidos 700 cm</i> , 2002	342
Figura 59 - Hans Haacke, <i>Shapolsky at al. Propriedades imobiliárias em Manhattan, um sistema social em tempo real, 1º de Maio de 1971</i> , 1978	343
Figura 60 - Santiago Sierra, <i>Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas</i> , 2000	343
Figura 61 - Francis Alys, <i>Paradojas de la práctica 1</i> , 1997	344
Figura 62 - Santiago Sierra, <i>10 personas remuneradas para masturbarse</i> , 2000	344
Figura 63 – Francis Alÿs, <i>Cuando la fe mueve montañas</i> , 2002	345
Figura 64 – Santiago Sierra, <i>Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada</i> , 1998	346

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	SEM TÍTULO (arte e política: fracasso exemplar)	18
3	O <i>FATOR</i> SANTIAGO SIERRA	
3.1	Como ler Santiago Sierra? Notas para uma comunidade interpretativa em construção	52
3.2	Entre Richard Serra e Santiago Sierra: redefinindo a especificidade de localização	65
3.3	Entre Hans Haacke e Santiago Sierra: posições críticas	76
3.4	Entre Nicolas Bourriaud e Santiago Sierra: o antagonismo como estratégia relacional	97
3.5	Entre Sebastião Salgado e Santiago Sierra: o Outro como questão	113
3.6	Entre Teresa Margolles e Santiago Sierra: do visível e do enunciável	133
3.7	Santiago Sierra: <i>performer</i> ?	154
4	CONSIDERAÇÕES SOBRE O ARTISTA E A POLÍTICA EM 12 VOZES	176
5	CONCLUSÃO	215
	REFERÊNCIAS	220
	APÊNDICE A - Entrevista com Cuauhtémoc Medina	235
	APÊNDICE B - Entrevista com Taiyana Pimentel	250
	APÊNDICE C - Entrevista com Tomás Ruiz-Rivas	260
	APÊNDICE D - Entrevista com Ivan Mejia	278
	APÊNDICE E - Entrevista com Hilário Galguera	288
	APÊNDICE F - Entrevista com Mariana Botey	299
	ANEXO – Imagens	312

1 INTRODUÇÃO

Logo que cheguei à Cidade do México procurei pela Rua Regina 51, lugar de produção e exibição de alguns trabalhos de Santiago Sierra e, também, sua residência durante algum tempo. Depois fui à Rua Isabel La Católica n. 5, buscar pela galeria Art & Idea, onde ele fez o trabalho *Fardo de 1.000 x 400 x 250 cm, compuesto de plásticos em desuso y suspendido de la fachada de un edificio sito en la calle Isabel La Católica, 5*¹. As pessoas demonstravam surpresa quando eu perguntava por uma galeria de arte. O endereço é simpático, há uma alfaiataria no local, em meio a outras lojinhas, mas nada relativo a uma galeria de arte. Estava curiosa para conhecer o espaço que foi queimado com gasolina², mas esta galeria não existe mais. Estive na Rua Gante e nada dos grandes cubos que causavam incômodos³. Nenhum vestígio. A Rua Gante está povoada por bares e artistas urbanos que posam como esculturas vivas. Há músicos também. Procurei, assim, por elementos que me aproximassem da passagem de Sierra pelo México⁴, esperando que, ao encontrar o cenário de algumas de suas obras, encontraria alguma coisa que não está nos livros, não está em seu *site* oficial, alguma coisa que escapa à documentação e que poderia configurar uma espécie de experiência.

Na porta da casa na Rua 51 há um homem assentado, o carro que Sierra suspendeu não está lá⁵ - era o carro de Teresa Margolles, conforme me contaram -

¹ O trabalho consistia em um enorme aglomerado de papelões e plásticos pendurado com cordas na fachada do edifício. No interior da galeria viam-se as cordas que sustentavam o fardo, de maneira um tanto caótica, enquanto na rua via-se a totalidade do fardo. Tomás Ruiz – Rivas pontua que a obra usa o espaço de exposição como suporte e não como continente para o trabalho, operando uma sorte de desfunção do espaço. RUIZ – RIVAS, 1997, p. 43.

² O trabalho *Galería quemada con gasolina* (1997) consistiu em queimar o interior da galeria Art Deposit por ocasião da sua reinauguração.

³ *15 Hexaedros de 250 cm de lado cada uno* (1996) consistiu em instalar o referido número de cubos (construídos de maneira precária) na Rua Gante, no Centro Histórico da Cidade do México, uma rua de pedestres que nesta época era ocupada por comércios de roupas e bares noturnos. Os cubos foram utilizados pela população de rua como refúgio. O trabalho gerou forte oposição dos vendedores estabelecidos. Depois de cinco dias, as autoridades mandaram retirar os cubos. <http://www.santiago-sierra.com>.

⁴ Santiago Sierra viveu no México por aproximadamente uma década. Conforme sublinha Cuauhtémoc Medina, foi ali que sua obra encontrou as condições para o desenvolvimento do argumento que vinha gestando e que não podia se desenvolver na Europa. MEDINA em entrevista que me concedeu, disponível no APÊNDICE A.

⁵ *Coche elevado en 60 cm* (1998) tratou de suspender um veículo estacionado na porta da Rua 51, no Centro Histórico da Cidade do México, com cordas atadas ao interior da habitação. As rodas levantadas foram retiradas e a peça esteve dois dias em exibição. A porta da casa teve que ser mantida aberta. <http://www.santiago-sierra.com>.

sequer há carros na rua, que agora é exclusivamente para pedestres. Busquei endereços de galerias que não existem mais, de obras que, enquanto efêmeras, só permanecem em filmes e fotografias. Santiago Sierra também não está no México, ele agora mora na Europa. Como artista global que é, vive entre a Itália e a Espanha, foi o que me disseram. Eu tentei falar com ele em algumas circunstâncias, por meio da galeria Helga de Alvear, que o representa na Espanha, e depois diretamente pelo e-mail que Cuauhtémoc Medina me forneceu. Dele, nunca recebi resposta, apenas, da galeria, um educado “ele está muito ocupado, espera poder colaborar em outra ocasião”.

De repente, percebi-me hospedada muito próxima a *Edifício iluminado*⁶ que, embora não esteja mais iluminado, é bastante visível enquanto um edifício abandonado. Mas, certamente, a visibilidade que assume para mim é tributária do trabalho de Sierra.

O que quero transmitir-lhes com essas palavras não é o sentido de alguma coisa que se perdeu, de alguma coisa que não deixou marcas, como seria um relato algo melancólico e nostálgico. É, antes, a constatação de que perguntar acerca da passagem de Sierra pelo México, compreender como o México marca a obra de Sierra é dirigir-me ao mundo da arte, aos críticos, curadores, galeristas, aos artistas que trabalharam com ele; de maneira mais evidente, aproximar-me da arte de Sierra seria dirigir-me ao próprio Sierra. Você dirá que isto é óbvio e me perguntará “O que é que você esperava? Encontrar alguma revelação olhando ruas, edifícios, visitando galerias sem as obras? Não há o que testemunhar. As ações são efêmeras, elas subsistem agora por meio de fotografias e filmes que circulam pelo mundo da arte”. Para conhecer *465 personas remuneradas*⁷ não adiantará ir ao Museu Rufino Tamayo, procurar pela sala 7 (como fiz), será preciso assistir ao longo vídeo que agora é propriedade da Coleção Daros, ou buscar algum contato por meio dos catálogos e dos registros de recepção desta obra. Logo, o que quero dizer é que os trabalhos de Sierra, embora mantenham estreitas relações com as condições de vida da Cidade do México, existem como obras de arte e, enquanto tais é preciso buscá-las no contexto do mundo da arte.

⁶ FIG. 16. Esse trabalho é comentado em 3.6 - Entre Teresa Margolles e Santiago Sierra: do visível e do enunciável.

⁷ FIG. 52. Esse trabalho é comentado em 3.7 - Santiago Sierra: *performer*?

Tão logo cheguei ao México, busquei pelo crítico e curador Cuauhtémoc Medina, comecei a freqüentar o Seminário Zonas de Distúrbio que ele coordena, juntamente com a artista Mariana Botey, no Museu Universitário de Arte Contemporânea (MUAC). Eu me apresentei como orientanda de Piti (Maria Angélica Melendi). Funcionou. Ele foi muito gentil e disse que me receberia para uma conversa, apesar de ser uma pessoa muito ocupada. Depois da entrevista, ele generosamente me ofereceu alguns contatos. Sugeriu-me que procurasse Taiyana Pimentel, curadora mexicana, e mencionou o nome de Tomás Ruiz-Rivas - artista e curador espanhol que esteve próximo a Sierra no início de sua carreira - o que me interessou.

Tentei agendar uma entrevista com Enrique Guerrero, um dos galeristas que trabalhou com Sierra, mas a secretária foi objetiva e me pediu que enviasse as perguntas por e-mail. Acho que meu espanhol não foi muito convincente. Fui, de surpresa, à galeria e consegui alguns minutos com Guerrero, que demonstrando como o seu tempo é precioso, respondia às minhas perguntas também de maneira objetiva. Entrei em contato com Tomás Ruiz-Rivas que prontamente se dispôs a encontrar-me pessoalmente, já que estaria no México articulando um evento.

Encontrei Ruiz-Rivas e ao final da entrevista ele me sugeriu procurar Teresa Margolles, artista mexicana. Enrique Guerrero já havia endereçado-me a ela também. Ele disse que certamente Margolles teria coisas interessantes a acrescentar, já que ela e Santiago são muito amigos. Guerrero disse uma coisa engraçada, disse que, como eu queria saber fofocas de Santiago Sierra, seria mais conveniente procurar uma amiga dele, que acompanhou de perto a feitura de muitas peças. Não sei o que lhe causou a impressão de que eu estava buscando “fofocas”. Será que minhas perguntas sugeriram algo neste sentido? Informaram-me o e-mail de Margolles, na galeria, mas ela não retornou minhas mensagens.

Depois da entrevista com Ruiz-Rivas, consegui agendar um horário com Taiyana Pimentel que me recebeu, suponho, em função de eu ter mencionado o nome de Cuauhtémoc Medina. Na entrevista com Pimentel, perguntei sobre o trabalho *La Trampa*⁸, e ela endereçou-me ao crítico chileno Pastor Justo Mellado, que participou desta obra.

⁸ Este trabalho é comentado em 3.7 – Santiago Sierra: *performer*?

Troquei alguns e-mails com Pastor Justo Mellado que me indicou os textos que produziu, por ocasião desta peça, nos quais ele explicita seu posicionamento crítico sobre o trabalho. Justo Mellado também forneceu-me o e-mail de Camilo Yanez - curador de *La Trampa* - atendendo ao meu pedido.

Troquei alguns e-mails com Yanez, enviei perguntas e combinamos de realizar uma entrevista por *skype*. Não compreendo por que, mas o contato se interrompeu.

Frequentei o curso de Brian Holmes, no MUAC, e lá conheci Carla, quem me falou de Ivan Mejia, historiador da arte, que havia iniciado uma pesquisa de doutorado sobre Santiago Sierra e que, posteriormente, mudou de tema. Procurei Mejia, que me recebeu prontamente. Ele me falou de seu encantamento pelo trabalho de Sierra, do desejo de retomar a pesquisa futuramente, mostrou *slides* e comentou os trabalhos. No mesmo curso conheci David Gutierrez, quem me falou de Sol Henaro, ex-assistente de Santiago Sierra e curadora. Conversei com Henaro e, também, com Ana Elena Mallet, curadora mexicana amiga de Piti e que atualmente está mais envolvida com a área de *design*, mas que me falou do início da carreira de Santiago Sierra e ofereceu-me informações que eu desconhecia.

Malu Teodoro e Vinícius Assêncio, um jovem casal de brasileiros estudantes de fotografia, que moravam no mesmo hotel que eu, apresentaram-me a um de seus professores, o curador e artista Carlos Aranda, que já havia exposto no espaço da residência de Sierra, na Rua 51. Procurei Aranda, que também cursava o seminário Zonas de Distúrbio, no MUAC, e ele me falou brevemente das dificuldades de Santiago no início da carreira, bem como ofereceu-me uma cópia do catálogo da Rua 51, produzido por Sierra.

Sabendo que o galerista Hilário Galguera havia trabalhado com Sierra fui à galeria e propus uma entrevista, o que foi acolhido sem maiores dificuldades.

Minha tutora no México, Débora Dorotinsky, endereçou-me à Miréia Sallares, uma artista catalã que estava desenvolvendo um trabalho na Cidade Juarez. Conversamos por *skype* e ela me falou sobre sua percepção acerca do trabalho de Sierra, além de apresentar-me, via e-mail, à Mariana David, esposa de Sierra e curadora. Enviei um e-mail para David, mas ela também não retornou minha mensagem.

E por fim, entrevistei Mariana Botey, artista e professora universitária, que coordena, juntamente com Cuauhtémoc Medina, o Seminário Zonas de Distúrbio, no MUAC, que frequentei. Enquanto aluna da disciplina, marquei um horário com Botey que atenciosamente respondeu as minhas perguntas.

Este é, resumidamente, o mapa dos contatos que tracei em minha estada no México e que me permitiu realizar as entrevistas que apresento nos APÊNDICES. Procurei outras pessoas que trabalharam com Sierra, mas que não retornaram minhas mensagens. Entre estes contatos fui conduzida também pela intenção de encontrar alguma coisa que não estivesse nos livros, que não estivesse no *site*, nos jornais, que não fosse uma informação, nem mesmo uma teoria, mas que se oferecesse como uma experiência. Esta ambição só poderia ser equacionada pela elaboração de minha vivência, residindo por quatro meses na Cidade do México. Embora esta elaboração ultrapasse as possibilidades de formalização, é apresentada agora como a peça sonora *Para Servirle*, que segue como parte integrante desta tese.

Para Servirle

Gravações efetuadas no metrô da Cidade do México, no período de setembro de 2010 a janeiro de 2011. A peça sonora está disponível no seguinte endereço: <http://vimeo.com/21820000>

O metrô está repleto de vendedores informais, pessoas que caminham pelos vagões enquanto pronunciam um texto decorado e cadenciado, vendendo uma miríade de produtos. Há vendedores crianças e cegos também. Os produtos custam 5 ou 10 pesos, de maneira geral, o que equivale a aproximadamente 70 centavos de real a 1,42 reais. A quantidade generosa de vendedores no metrô, aliada à presença maciça de ambulantes que ocupam as mais diversas ruas na Cidade do México é um indício das condições de trabalho ali.

Os mexicanos costumam se apresentar dizendo o próprio nome acompanhado da expressão “para servirle”. Esta expressão é pronunciada também logo após realizarem alguma gentileza ou serviço.

Duração: 05 minutos e 53 segundos

2 SEM TÍTULO (arte e política: fracasso exemplar)

Uma das maneiras de promover uma aproximação ao território da arte consiste em relacioná-lo a outro território com o qual mantém certos vínculos, mas em relação ao qual estabelece determinada distância. Trata-se de esboçar contornos para um termo instável como é “arte”, a partir de sua situação de exterioridade. Assim, por uma definição negativa – o que “arte” não é - circunscreve-se um território movediço. Daí o recurso em falar de “arte e comunicação”, “arte e educação”, “arte e política”, “arte e cultura”. A arte, portanto, estabeleceria relações com os territórios da comunicação, da educação, da política, da cultura, da ciência, etc., mas não poderia ser reduzida a nenhum desses territórios.

Talvez possa, ocasionalmente, confundir-se, camuflar-se, mas não convém subsumi-la a tais campos. E se a arte contemporânea, por vezes, “disfarça-se” de sociologia, antropologia, filosofia, política, logo insinua sua feição própria que, curiosamente, é uma que não conseguimos fixar. Talvez o próprio da arte seja esse escape, essa não fixação, essa não localização.

Minha intenção aqui é discorrer sobre a relação entre arte e política. Mas, não se trata de uma abordagem histórica dessa relação, a qual é certamente muito espessa e sempre poderia remontar a um “antes de...”. Trata-se aqui de uma abordagem pela via de um significante: “fracasso”. A proposta consiste em partir da consideração de Peter Bürger sobre o fracasso das ambições vanguardistas de superação da arte e pensar em que sentido esse fracasso pode ser lido como condição de possibilidade para a arte contemporânea.

DIGRESSÃO: Sobre *Audiência pública*. *Audiência pública* é o título de um trabalho que realizei, juntamente com Inês Linke, no contexto do evento coordenado por Mabe Bethônico: Diálogos: estratégias do fracasso, no Museu de Arte da Pampulha, em novembro de 2009. Nosso trabalho consistiu em lidar com a situação de uma exposição pública – palestra – invertendo a ordem dos papéis: ao invés de pronunciarmos um discurso,

propusemos às pessoas da audiência que lessem, em voz alta, fragmentos de vários manifestos vanguardistas. Tais fragmentos estavam disponíveis em folhas de papel dispostas sobre uma mesa e sem um enquadramento que os localizassem como tais. *Slides* eram projetados automaticamente com instruções para que o público se apropriasse das folhas e as lessem. Eu e Inês deslocamo-nos do lugar reservado aos palestrantes para ocuparmos um lugar na audiência e nos comportamos como se dela fizéssemos parte, lendo os textos.

A ação durou 40 minutos. Inicialmente, acolhendo a instrução do primeiro *slide*, as pessoas apropriaram-se das folhas e começaram a lê-las em voz alta. A simultaneidade das falas caracterizava caos e vigor. Com o passar do tempo a voracidade da leitura arrefeceu e um burburinho se impôs. Um burburinho distraído, desfocado, desatento. Num terceiro momento o burburinho era desfeito por leituras que ou se superpunham ou se apresentavam de maneira exclusiva conferindo uma singularidade e especificidade a determinadas palavras. Todos ali éramos *performers* e éramos público, alternávamos essas posições a partir de nossa situação de fala ou escuta. Estávamos na *boite* do Museu da Pampulha, alguém poderia ter utilizado o palco, de maneira a "espetacularizar o seu lugar de enunciação."⁹ Em determinado momento eu ocupei o centro da pista de dança. Não foi um movimento dramático ou grandiloquente, apenas um gesto discreto que pretendia promover uma convergência da atenção para a leitura de um fragmento de texto, aproveitando a favorável condição acústica daquele espaço.

A questão é que *Audiência pública* consistia em estabelecer um intervalo de tempo no qual qualquer gesto, palavra,

⁹ Carlos Mangone e Jorge Warley pontuam algumas características distintivas do manifesto como gênero discursivo: a presença de um emissor que espetaculariza seu lugar de enunciação, a construção do outro como inimigo em uma guerra verbal; a refutação e a injúria, e as formas de argumentação ligadas à disputa polêmica. MANGONE; WARLEY, 1994, p. 9.

burburinho estava enquadrado pela ação. Era um parêntesis que permitia perceber os fragmentos de manifestos a partir de outra perspectiva. Ao final da ação, um *slide* oferecia as referências bibliográficas explicitando que se tratava de trechos de manifestos, embora isto já estivesse evidente. A seleção foi bastante heterogênea e contemplou manifestos das vanguardas históricas, bem como das neovanguardas.

Esta ação pretendia focalizar uma atenção à *performance* discursiva das vanguardas que, embora muito distintas em seus conteúdos, assumem uma retórica combativa e assertiva que pretendíamos evidenciar ao propor um momento para sua leitura¹⁰. A idéia era justamente pensar o que se faz audível desses discursos na atualidade? Um burburinho indiscernível? Uma atualização possível para essa retórica discursiva apontaria necessariamente para a idéia de fracasso das ambições modernas em articular arte e vida? Em desafiar o *status* de autonomia da arte na sociedade burguesa? Os apelos que se fazem presentes nos inúmeros manifestos fazem algum sentido hoje?

“Proclamamos hoje a vocês, artistas, pintores, escultores, músicos, atores, poetas... a vocês, para quem a Arte não é simples motivo de conversa, mas a fonte da verdadeira exaltação, nossa palavra e nosso ato”¹¹.

É nesse tom grandiloqüente que se inicia o Manifesto Realista. Grandiloqüente, exaltado, inflamado, didático são todos adjetivos que podemos usar para descrever a performatividade discursiva dos manifestos vanguardistas, que revelam a perspectiva diretiva que orientava as vanguardas. Uma perspectiva

¹⁰ “Manifesto es dar(se) a conocer determinados valores que serán interpretados en un espacio denominado habitualmente público, donde se juega el carácter de su circulación e recepción. En este sentido su importancia social se relaciona con la conformación e identificación de un determinado grupo. (...) En tanto literatura de combate este género se aproxima al discurso militar; de allí la presencia de lexemas, imágenes retóricas, núcleos temáticos, aspectos todos éstos comunes a un espacio bélico.” MANGONE; WARLEY, 1994, p. 18.

¹¹ GABO, 1999, p. 329.

orientada em inscrever-se no futuro. Conforme esclarece Antoine Compagnon¹², embora os primeiros modernos não procurassem o novo num presente voltado para o futuro, mas no presente, enquanto presente, depois do impressionismo a arte se apega desesperadamente ao futuro, procurando ao invés de aderir ao presente, antecipá-lo. E os manifestos cumprem esse papel de projetar o futuro. Arthur Danto afirma que “[o] modernismo foi, acima de tudo, a Era dos Manifestos.”¹³ Uma era marcada pela ansiedade em definir a verdade filosófica da arte, cada ismo esforçando-se por enunciar verdades próprias e estabelecer o rumo em direção ao qual dever-se-ia caminhar na produção artística.

Danto afirma que, em certa medida, os apelos presentes nos manifestos não fazem mais sentido, uma vez que procuram enunciar uma direção para a arte, a qual não se apresenta hoje como uma questão possível.

O contemporâneo é, para Danto, um tempo essencialmente plural, cuja especificidade reside nas possibilidades oferecidas por essa pluralidade. Diferentemente de Hal Foster, para quem o pluralismo é um problema para a arte e para a crítica¹⁴, Danto compreende que um cenário pluralista é antes uma oportunidade de experimentação:

[O]s artistas, no fim da arte, estão livres para ser o que quiserem ser – livres para ser alguma coisa ou mesmo para ser (*sic*) todas as coisas (...). Eles não precisam mais acreditar, como Mondrian, que existe uma única verdadeira forma para a arte ser praticada em determinado momento.¹⁵

Danto refere-se ao contemporâneo como um momento marcado por uma série de transformações que se sucederam desde os anos 60; para ser mais preciso, ele data em 1964 a virada para o contemporâneo, que nomeia como momento pós-histórico da arte, e elege o trabalho de Andy Warhol, *Brillo Box*, como

¹² COMPAGNON, 1996, p. 37.

¹³ DANTO, 2006, p.33.

¹⁴ “A arte existe hoje num estado de pluralismo: nenhum estilo ou mesmo modo de arte se mostra dominante, e nenhuma posição crítica é ortodoxa. (...). Só se pode começar por um descontentamento com esse *status quo*: pois num estado pluralista a arte e a crítica tendem a se tornar impotentes”. FOSTER, 1996, p. 33.

¹⁵ DANTO, *op. cit.*, p.50.

o emblema dessa virada. Pós-histórico porque, segundo Danto, não há mais possibilidade de um direcionamento narrativo: a arte pode assumir qualquer feição.

Essa possibilidade ilimitada remete-nos às atividades das vanguardas, que se exercem num momento quando a arte assume feições estranhas, e passa a ser tudo e qualquer coisa. Liberdade. Mas falar da liberdade moderna não é a mesma coisa que referir-se à liberdade contemporânea, porque “[a] liberdade moderna não era simplesmente a afirmação de novas possibilidades: era, sobretudo uma revolta, um desejo crítico diante das coisas e valores instituídos”¹⁶.

Para articular determinados posicionamentos críticos as vanguardas lançavam mão de artifícios os mais diversos; Ronaldo Brito pontua que a “radical negatividade dadá, o escândalo surrealista e a vontade de ordem construtiva”¹⁷, com suas diferenças irreduzíveis, tinham em comum certa desnaturalização do olho, atuavam no sentido de descentrar o olhar, golpeando o lugar por excelência das belas artes: a contemplação. Fernando Cocchiari oferece uma síntese muito esclarecedora para compreendermos o que está em jogo com este repúdio das vanguardas ao conceito de contemplação:

A partir do Renascimento, quando lenta, mas decisivamente, vê seu valor de culto ancestral ser substituído pelo valor de exibição, a obra de arte passa do âmbito sagrado para o secular. Perde, com isso, sua função mediadora (facilitar a contemplação da esfera divina) e adquire um novo destino, agora estético, que a torna um fim em si mesma. A contemplação e a transcendência migraram desde então da esfera sagrada para as propriedades intrínsecas da própria obra (as belas-artes), que passarão a exigir mais e mais a mediação pelo discurso.¹⁸

E é esta aderência de valores da ordem do divino à obra de arte - encarnada pela estética - que as manobras das vanguardas irão perturbar, perturbação a qual Brito caracteriza como um golpe que os movimentos vanguardistas desferem ao estatuto da arte.

¹⁶ BRITO, 2005, p.74.

¹⁷ BRITO, 2005, p. 74-75

¹⁸ COCCHIARALE, 2007, p. 183-184.

Marcel Duchamp ataca a atitude contemplativa ao construir uma obra alicerçada na íntima relação entre os campos visual e verbal, além de recorrer a outros artifícios. Em *A noiva despida*, primeiro texto da biografia de Duchamp assinada por Calvim Tomkins, o autor aponta para um aspecto possivelmente negligenciável na apreciação de uma das obras mais importantes do artista e também do século XX: o humor.

A noiva despida por seus celibatários, mesmo (O grande vidro), 1915-23, mede quase 2,74 m de altura por 1,75 m de largura e domina a galeria de Duchamp no Museu de Arte da Filadélfia. À primeira vista o arranjo não me parece nada engraçado. Lendo as notas da Caixa Verde, que foram editadas apenas em 1934 para acompanharem o *Vidro*, talvez o humor se apresente. Talvez não. Talvez eu seja confundida pelas anotações enigmáticas, muito sérias e (pseudo) científicas e, assim, mais uma vez negligencie esse componente. Mas, e se eu tiver que explicar o funcionamento dessa máquina semiótica? Explicar no sentido de expor verbalmente o processo pelo qual cada engrenagem movimenta-se e relaciona-se com todos os outros elementos. Se eu tento explicar, algo acontece: aconteceu. O elemento humor emerge com uma força inevitável. Bom, pelo menos foi o que ocorreu comigo. Foi na sala de aula, em meio a uma exposição sobre a obra de Duchamp. Eu havia preparado alguns *slides* e entre estes uma imagem de *O grande vidro*. Queria que os alunos compreendessem a lógica maquina e absurda, embora plausível, que estabelece as relações entre os elementos: eu havia estudado o movimento da máquina e estava bem lá no “centro do palco”, no lugar iluminado onde os professores costumam estar. Lembro-me que era com dificuldade que eu tentava discorrer sobre o funcionamento da máquina, procurando pronunciar os termos corretos, relacioná-los da forma como são sugeridas tais relações nas notas da *Caixa verde*, até que aconteceu. Eu estava esforçando-me tanto que gaguejei em algum momento, acho que foi quando pronunciei a expressão “gasolina do amor”, séria, compenetrada, concentrada. E, subitamente, dei-me conta de mim, de certo ridículo. Eu ali, tentando oferecer uma descrição “correta” da máquina duchampiana e o que a engrenagem fazia comigo era mostrar-me, claramente, a lógica “absurda” que sustentava o movimento virtual do *Vidro*. Eu sabia que o cientificismo das notas da *Caixa verde* é irônico, que a seriedade é uma cortina de fumaça, mas naquele dia passei a sabê-lo de outra maneira, tive uma experiência.

Será difícil, talvez impossível para você perceber o que aconteceu comigo, mas o fato é que tive uma crise de riso, uma simples e infantil crise de riso, dessas que se têm quando se é jovem, mas que com a idade vão cada vez tornando-se mais raras. Eu fiquei rindo muito, muito mesmo, gargalhando, enquanto os alunos olhavam-me num misto de curiosidade e desentendimento. Depois fiquei meio sem graça com o meu descontrole, é verdade. Mas o fato é que o acontecido apresentou-me definitivamente à dimensão de humor que acompanha uma obra cujas tentativas de decifração muitas vezes negligenciam essa dimensão e, dessa forma, não alcançam uma chave de leitura fundamental para as manobras duchampianas e dadaístas.

Embora em *O grande vidro* Duchamp não esteja nos domínios da anti-arte - já que, mesmo recorrendo a artifícios incomuns¹⁹, sua atuação está mais próxima a de um pintor - ele se move no terreno de um humor estratégico. Estratégico porque pela via do humor é possível conduzir o espectador a um local particular, onde talvez haja uma relação profícua entre o humor e o político. Não me refiro aqui à política como tema para exercícios de humor, mas sim ao humor como uma ferramenta política, na medida em que pode ser capaz de conferir certo poder ao sujeito, na medida em que é subversivo.

Os dadaístas parecem compreender isso. Para os dadaístas o humor era uma ferramenta corrosiva, uma arma explosiva, conforme esclarece Hans Richter:

Assim destruíamos, chocávamos, zombávamos – e ríamos. Ríamos de tudo. Ríamos de nós mesmos, tanto quanto do Imperador, do rei ou da pátria, da barriga de cerveja e da chupeta. Levávamos o riso a sério; somente o riso garantia a seriedade com que desenvolvíamos a nossa antiarte, a caminho da descoberta de nós mesmos.

Mas a gargalhada era tão-somente a *expressão* da nova experiência, não o seu conteúdo, nem a sua *finalidade*. O estardalhaço, a destruição, a anarquia, o anti – por que deveríamos reprimi-los? O que significavam o estardalhaço, a destruição, a anarquia, o anti da Grande Guerra? Não representavam nada? Por princípio e por gosto, Dadá só podia se manifestar de modo destrutivo, agressivo e atrevido. Pelo preço de nos expormos diariamente, e com prazer, ao ridículo, tínhamos, sem dúvida, o direito de chamarmos o filisteu de saco empanturrado, e de dizer que o público era um curral cheio de bois. Já não nos contentávamos

¹⁹ Como, por exemplo, a fixação de pó com verniz sobre as superfícies do vidro. Uma fotografia famosa de Man Ray (1920) documenta essa “criação de pó”. MINK, 1996, p. 81.

mais com a simples modificação da pintura ou do metro dos versos. Não queríamos ter nada a ver com esta espécie de homem ou anti-homem, com este tipo de ser humano que passava em alta velocidade por cima de campos cobertos de cadáveres, e por cima de nós mesmos. Afinal: desejávamos promover uma nova espécie de ser humano com a qual fosse desejável viver, livre da ditadura da razão, da banalidade, dos generais, das pátrias, das nações, dos negociantes de objetos de arte, dos micróbios, do passado e dos diversos vistos de permanência.²⁰

Uma nova experiência é do que se trata. “Mas a gargalhada era tão-somente a expressão da nova experiência, não o seu conteúdo, nem a sua *finalidade*”. Isso é importante, porque permite-nos pensar no atrevimento dadaísta como estratégia e não como fim em si mesmo. “Não queríamos ter nada a ver com esta espécie de homem ou anti-homem, com este tipo de ser humano que passava em alta velocidade por cima de campos cobertos de cadáveres, e por cima de nós mesmos”. Não à alienação e ao conformismo burguês, Dadá está proclamando seu desejo em intervir na realidade e promover um novo homem: “Afinal: desejávamos promover uma nova espécie de ser humano com a qual fosse desejável viver”. Utopia e não niilismo. Ou niilismo utópico, se a formulação é conveniente. Dadá é crítico em relação à modernidade, Dadá denuncia a racionalidade (científica e técnica) como dominação da natureza e do homem. Hans Richter afirma: “A crença oficial na infalibilidade da razão, da lógica e da causalidade parecia-nos destituída de sentido”²¹

É, portanto a intenção de afirmar uma nova atitude diante de um estado de coisas que estabelece as bases para o Dadaísmo, que nesse sentido se constitui muito mais como uma atitude do que como um movimento artístico ou anti-artístico. É o descontentamento com a sociedade que produz a revolta dadaísta. É o repúdio à Guerra, compreendida como o sintoma de uma sociedade baseada no materialismo que conduz a esse estado de espírito Dadá. Dawn Ades pontua que esse estado de espírito já era endêmico na Europa antes da guerra, embora o conflito tenha revestido de urgência o já existente descontentamento de poetas e artistas plásticos.²²

²⁰ RICHTER, 1993, p. 83 (grifos do autor).

²¹ RICHTER, *op. cit.*, p. 71.

²² ADES, 2000, p. 98.

Estar descontente com a sociedade, com o contexto político e social daquele momento implicava estar insatisfeito com a própria arte, com o lugar e papel do artista na sociedade.

A própria arte era dependente dessa sociedade; o artista e o poeta eram produzidos pela burguesia e deles esperava-se, portanto, que fossem seus “trabalhadores assalariados”, servindo a arte meramente para preservá-la e defendê-la. A arte estava (...) intimamente ligada ao capitalismo burguês.²³

Nesse sentido, Dadá só podia ser anti-arte, como Hans Richter esclarece:

O motivo pelo qual, oficialmente, não falávamos de arte, e sim de antiarte, devia-se ao fato de que, para nós, toda e qualquer arte-como-empresa havia se tornado imprestável. O que buscávamos era um caminho que voltasse a fazer da arte um instrumento conveniente da vida. (...) A busca de um novo conteúdo unia-nos a todos.²⁴

Tal descontentamento com o contexto da época e, conseqüentemente, com a arte assume feições mais políticas em Berlim, onde os dadaístas se empenharam “em seguir diretamente no terreno da ação política”²⁵, distanciando-se do Dadá de Zurique e Nova Iorque. A fotomontagem, inventada pelos dadaístas de Berlim e Colônia, foi um recurso pertinente a essa intenção de intervir no âmbito da política, na medida em que “perseguiu com mordaz ironia os acontecimentos contemporâneos”²⁶.

[A fotomontagem] se afirmara particularmente na URSS como instrumento de propaganda política e pedagógica, no âmbito daquela frente de esquerda das artes, a Lef, de que Maiakóvski era o animador. Pouco tempo depois, as fotomontagens anti-hitleristas de John Heartfield, de uma eficácia extraordinária, dão a esse gênero de expressão moderna a sua conclusão mais elevada. Assim, exatamente como queria dadá, arte e vida haviam acabado se

²³ ADES, 2000, p. 98.

²⁴ RICHTER, 1993, p. 60.

²⁵ DE MICHELI, 1991, p. 134.

²⁶ DE MICHELI, *op. cit.*, p. 142.

misturando intimamente numa forma direta, transitória, contingente, na crônica de todos os dias, nos muros das ruas, nas vitrines. (...) A fotomontagem resultava numa arte sem maiúscula, sem pretensões de eternidade, toda mergulhada no imediato real.²⁷

Poemas simultâneos, declamados ou berrados em uníssono, performances acompanhadas de entretenimentos musicais cacofônicos, manifestos chocantes, poesia composta de grunhidos e guinchos, obras frutos do acaso, invenção de escândalos, agressões dirigidas ao público, enfim, todos esses elementos compõem a poética dadaísta em sua declarada intenção de combater a mentalidade pequeno-burguesa, acadêmica e moralista. Todas as manobras dadaístas visavam a despertar o burguês de sua acomodação, alienação, enfim, da “futilidade de seus anseios”²⁸, provocando a ira dos conservadores.

Respostas inflamadas eram muito bem vindas por parte dos vanguardistas, já que sublinhavam que o objetivo de promover o despertar do burguês havia sido, de alguma forma, atingido. Zygmunt Bauman pontua que a vanguarda lidava de maneira ambígua com as idéias de sucesso e fracasso.

A vanguarda sofria quando o reconhecimento público era negado – mas ainda se sentia mais atormentada quando a sonhada aclamação e o aplauso surgiam finalmente. A justeza de suas próprias razões, e o caráter progressista dos passos que estava dando, a vanguarda media pela profundidade de seu isolamento e pelo poder de resistência de todos os que ela planejava converter.²⁹

Sim. Ambiguidade é a palavra aqui. Ao mesmo tempo em que a vanguarda planejava “converter” o público, ela se satisfazia com sua resistência. E isso é ambíguo principalmente porque tal resistência só denotava o grau de afastamento da arte em relação à práxis vital, afastamento esse que a vanguarda ambicionava suprimir. Essa ambição de supressão supunha uma proposição autônoma.

Ou seja, nos aproximamos aqui do conceito de autonomia da arte. Conceito fundamental para a compreensão da ação das vanguardas, conforme esclarece

²⁷ DE MICHELI, 1991, p. 143.

²⁸ RICHTER, 1993, p. 42.

²⁹ BAUMAN, 1998, p. 125.

Peter Bürger, em seu célebre livro *Teoria da Vanguarda*³⁰. A gênese do conceito de autonomia está ligada à “libertação da arte de sua vinculação imediata ao sagrado”³¹. A partir de tal libertação a arte empreende um percurso rumo ao estético como lugar da obra. E o lugar da obra vanguardista, no caso das “vanguardas históricas”³², é o do combate a essa autonomia alcançada pela arte como parte de um movimento histórico longo e complexo.

Sobre os percursos desse movimento, Peter Bürger oferece alguns esboços:

Apenas no século XVIII, com o desdobramento da sociedade burguesa e a conquista política do poder por parte da burguesia economicamente fortalecida, surge uma estética sistemática como disciplina filosófica, na qual um novo conceito de arte autônoma é criado. (...) Apenas com a constituição da estética como esfera autônoma do conhecimento filosófico é que surge o conceito de arte em consequência do qual a criação artística se vê arrancada à totalidade vital [*Lebenstotalität*] das atividades sociais e com elas se defronta.³³

A argumentação de Bürger intenciona sublinhar que a autonomia é uma categoria da sociedade burguesa e de ordem histórica, ou seja, é uma categoria que permite “descrever a ocorrência histórica do desligamento da arte do contexto da práxis vital”³⁴. O interesse do autor é salientar que considerar a autonomia como algo relativo a uma essência da arte seria antes uma manobra ideológica.

A autonomia é, por conseguinte, uma categoria ideológica no sentido estrito da palavra, que congrega um momento de verdade (descolamento da arte da práxis vital) e um momento de não verdade (hipostasiar esse estado de coisas, produzido historicamente, como “essência” da arte).³⁵

³⁰ Cf. BÜRGER, 2008.

³¹ BÜRGER, 2008, p. 91.

³² Na classificação “Vanguardas históricas” Peter Bürger inclui o Futurismo, o Dadaísmo e o primeiro Surrealismo.

³³ BÜRGER, *op. cit.*, p. 93.

³⁴ *Ibidem*, p. 100.

³⁵ *Ibidem*, p. 101.

É ao descolamento da arte da práxis vital a que os vanguardistas se dirigem, de maneira combativa.

Os movimentos europeus de vanguarda podem ser definidos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. É negada não uma forma anterior de manifestação da arte (um estilo), mas a instituição arte como instituição descolada da práxis vital das pessoas.³⁶

[O]s movimentos históricos de vanguarda negam determinações que são essenciais para a arte autônoma: a arte descolada da práxis vital, a produção individual e, divorciada desta, a recepção individual.³⁷

Mas, para avaliarmos a noção de autonomia da arte, também pode ser bastante útil considerarmos a “lei do desenvolvimento desigual da arte e da economia”, na qual Marx afirma que a produção capitalista é hostil à produção espiritual, sublinhando que o é particularmente à arte³⁸. O filósofo e professor mexicano, Adolfo Sanchez Vazquez, leitor de Marx, sublinha que diferentemente da ciência, para a qual as exigências da produção capitalista constituíram um estímulo decisivo ao seu desenvolvimento, a arte e a literatura não respondem diretamente às exigências da produção material. Isso quer dizer que - ainda segundo os exemplos de Vazquez – pode-se colocar em relação o progresso da química no século XIX com as exigências da indústria têxtil ou o progresso da física nuclear com as tarefas práticas da aplicação bélica e pacífica da energia atômica, mas que não se pode vincular diretamente a situação da arte com a produção material que lhe é contemporânea. “O resultado é que a arte e a literatura, ainda estando condicionadas economicamente, gozam de uma autonomia relativa, muito mais ampla do que a que encontramos na ciência.”³⁹

³⁶ BÜRGER, 2008, p. 105.

³⁷ BURGER, *op. cit.*, p. 113.

³⁸ Cf. Vazquez, 1965, p. 154.

³⁹ “El resultado es que el arte y la literatura, aun estando condicionados económicamente, gozan de una autonomia relativa, pero mucho más amplia que la que hallamos en la ciencia”. VAZQUEZ, 1965, p. 156.

Vázquez, então, não exatamente defende a autonomia como uma característica essencial da arte, mas aponta para um caráter auto-determinante da produção artística, diferindo, de certa maneira, da abordagem histórica de Bürger.

Assim, falar em autonomia da arte demanda explicitar o termo, situá-lo, circunscrevê-lo. De que autonomia se fala? O que se pretende com a utilização desse termo? Adolfo Cifuentes lança algumas perguntas bastante pertinentes e que apontam para diferentes abordagens do sentido de autonomia:

Qual é o antônimo do conceito de Autonomia? Dependência? Vinculação? Conexão? Cumplicidade? Compromisso? Talvez tudo dependa por sua vez do significado do conceito de Autonomia. Ela é sinônimo de Liberdade, de Capacidade de Autodeterminação, ou de Isolamento (na torre de marfim), de Auto-complacência, Autismo, ou ainda de masturbação?⁴⁰

Se “autonomia” pode significar tantas coisas, considerá-la como um conceito pertinente para pensarmos as possibilidades de politização da arte contemporânea - o que gostaria de insinuar aqui - depende de como a compreendemos no contexto desta mesma produção. Como poderíamos posicionar a arte contemporânea em relação ao conceito de autonomia da arte?

Em linhas gerais, a arte contemporânea se estabelece em contraposição à definição de “pureza” sustentada pelo “grande narrador do modernismo” - nas palavras de Arthur Danto: Clement Greenberg. Para Greenberg - escrevendo em 1960 - “hoje [o modernismo] abrange quase a totalidade do que há de realmente vivo em nossa cultura”⁴¹ e é descrito como um movimento de voltar-se sobre seus próprios fundamentos. Greenberg nomeia este movimento como uma “tendência autocrítica”, por meio da qual se tratava de mostrar o que havia de único e irreduzível não somente na arte em geral, mas em cada arte em particular. Todo o argumento historicista de Greenberg, estabelecendo uma linha evolutiva de Manet à Pollock, visa demonstrar que a arte modernista estava orientada para uma busca pela especificidade de suas linguagens. Cada mídia esforçando-se para enunciar aquilo que lhe é próprio e intransferível. A planaridade da pintura como a questão central a ser perseguida pela arte pictórica.

⁴⁰ CIFUENTES, 2010, p.39.

⁴¹ GREENBERG, 1997, p. 102.

Em relação a este contexto, para a arte contemporânea, autonomia é compreendida como isolamento ou autismo, como distanciamento da vida, ou até mesmo como uma manobra ideológica que faz passar por essência da arte aquilo que é, antes, a manifestação de interesses específicos, como a legitimação da produção norte-americana do expressionismo abstrato no contexto artístico do pós-guerra. Neste campo de forças, a autonomia da arte passa a ser compreendida como algo a ser combatido, desconstruído, problematizado.

Mas, parece que aqui estamos diante de duas considerações acerca do sentido de autonomia. Uma que a compreende num sentido social – a argumentação de Bürger, e a teorização de Greenberg que a focaliza numa perspectiva formal. Possivelmente há nexos de sentido entre as duas perspectivas, mas o que nos interessa aqui é sublinhar que as manobras contemporâneas contrapõem-se a uma arte depurada de questões extra-estéticas. Se há algo que circunscreve o contemporâneo, em meio a uma multiplicidade de manifestações, é o caráter impuro de uma arte que não se estabelece mais nem como pintura nem como escultura. Uma arte ansiosa por dialogar com outras instâncias, outras áreas de conhecimento, ao invés de caminhar rumo à especificidade de suas linguagens.

Para alguns autores, “autonomia” é uma palavra bem vinda na medida em que é compreendida como algo que assinala a possibilidade de a arte exercer um papel crítico em relação à sociedade, na medida em que a autonomia da arte refere-se à sua “posição removida da racionalidade instrumental”⁴².

Bürger menciona Friedrich Schiller como um autor que compreende a autonomia numa perspectiva que a valoriza:

Schiller tenta dar provas de que a arte, justamente em razão de sua autonomia, de sua não-vinculação a propósitos imediatos, estaria apta a cumprir uma tarefa que por nenhuma outra via pode ser cumprida: o fomento da humanidade.⁴³

Também Hal Foster pontua que se autonomia é uma má palavra, pode não ser uma má estratégia. Ele usa uma expressão bastante instigante: “autonomia

⁴² BISHOP, 2008, p. 155.

⁴³ BÜRGER, 2008, p. 96-97.

estratégica”⁴⁴. Será que Foster está assinalando a conveniência da noção de autonomia para o alcance de determinados resultados? E se se trata disso, quais seriam os alvos que o crítico tem em mente? Penso que um destes alvos poderia ser a politização da arte. No texto *Por um conceito do político na arte contemporânea*, do qual tomo emprestado o título para esta tese, Foster fala em uma arte que procura produzir um conceito do político relevante para nossa realidade presente. Ele está escrevendo em meados dos anos 80, mas o reclame é bastante atual. Ali, o autor distingue entre uma “arte política” que, “fechada dentro de um código retórico, reproduz representações ideológicas”⁴⁵, e uma “arte com uma política” que seria antes aquela atenta para o “condicionamento estrutural do pensamento”. Ou seja, atenta para o que nos é possível pensar em função da nossa situação como sujeitos históricos.

Néstor Garcia Canclini utiliza uma expressão algo similar para sublinhar uma situação pós-autônoma da arte: “autonomias tácticas”.

Estudar a arte, e saber quando há arte, implica entender a obra no contexto de sua produção, circulação e apropriação. Mas, qual é hoje este contexto? [Pierre] Bourdieu falava de *campos* e [Howard S.] Becker de *mundos da arte*. Ambos consideravam que a definição, a valoração e a compreensão da arte se realizavam em espaços e circuitos *autônomos*. Esta interdependência e auto-contenção das práticas artísticas, que delimitavam quem tinha legitimidade para dizer o que é a arte, se desvaneceu.⁴⁶

Canclini esclarece que as condições de produção, circulação e recepção da arte sofreram fortes modificações, que os artistas, críticos e curadores atuam tanto dentro, quanto fora do mundo da arte, e que embora não se possa falar em uma dissolução da arte na vida cotidiana - como queriam os situacionistas - deve-se considerar que vivemos um momento nomeado como pós-autônomo. O autor é

⁴⁴ "Like essentialism, autonomy is a bad word, but it may not always be a bad strategy; call it strategic autonomy". FOSTER, 2002, p. 103.

⁴⁵ FOSTER, 1996, p. 206.

⁴⁶ "Estudiar el arte, y saber cuándo hay arte, implica entender la obra en el contexto de su producción, circulación y apropiación. Pero cuál es hoy ese contexto? Bourdieu hablaba de campos y Becker de mundos del arte. Ambos consideraban que la definición, la valoración y la comprensión del arte se realizaban en espacios y circuitos autónomos. Esta independencia y autocontención de las prácticas artísticas, que delimitaban quiénes tenían legitimidad para decir qué es arte, se ha desvanecido. CANCLINI, 2010, p. 33 (grifos do autor).

prudente em salientar que não se trata de um momento completamente distinto em relação à modernidade, mas de um momento que questiona a independência alcançada pela arte moderna. Trata-se, portanto de uma modificação que deve ser cuidadosamente avaliada se queremos apreender as especificidades de nossa contemporaneidade.

O que este momento, nomeado como pós-autônomo, implica para a compreensão da arte? No início deste texto, mencionei que a arte contemporânea por vezes se “disfarça” de sociologia, antropologia, etc., e é justamente este “disfarce” que constitui um indício da situação pós-autônoma da arte, uma dificuldade em caracterizar a especificidade de seu discurso diante de inúmeros outros discursos e campos. Canclini esclarece que podemos perceber este caráter pós-autônomo a partir da inserção da produção em um mercado artístico de grande escala, ou a partir dos múltiplos engajamentos sociais dos artistas, como no exemplo de Takashi Murakami, cuja produção artística está imbricada com a moda, o mangá e os videogames. Podemos perceber outro apontamento para esta condição pós-autônoma da arte nos argumentos que investem em salientar que vivemos numa época onde a cultura assume um papel preponderante.

Tudo virou cultura, no sentido etnográfico do termo: a religião, a filosofia, a economia e, claro está, a arte. Não é por acaso que, como Foster analisa em um outro texto, a virada etnográfica seja um dos traços característicos da arte contemporânea. Nesta virada a arte talvez ganhe em termos de expansão de campo (a “obra” como *field-work*), mas por outro lado esse seu desdobramento como simples “prática simbólica” faz com que se corra o risco de apagar a sua especificidade.⁴⁷

Digressão - Sobre *Primeira Pessoa*⁴⁸ - Estava ainda agora assistindo ao material fílmico que Daniel Carneiro produziu como registro da ação *Primeira Pessoa*, que realizei nos dias 27 e 29 de junho de 2010, na Barragem Santa Lúcia, em Belo Horizonte, Minas Gerais. A ação foi muito simples. Consistiu em instalar 41 bóias na lagoa da Barragem. As bóias eram

⁴⁷ CIFUENTES, 2010, p. 39.

⁴⁸ FIG. 12. Cf. vídeo do trabalho: <http://vimeo.com/19717261>

câmaras de ar de pneus de caminhão sobre as quais estavam pintados todos os pronomes pessoais, exceto os relativos à primeira pessoa do singular e do plural. Assim, foram colocados na lagoa: "tu", "ele", "ela", "vós", "eles", "elas", "você", "vocês". "Eu" e "nós" não estavam na lagoa, já que os referentes de tais pronomes eram os agentes da ação e, por isso mesmo, "ausentes" da representação.

A distribuição das bóias era realizada utilizando um pequeno barco que normalmente funciona para a limpeza da lagoa. Éramos ao todo 10 pessoas envolvidas com a produção do trabalho e utilizávamos camisetas com o título: *Primeira Pessoa*. Três auxiliares (funcionários da prefeitura) inflavam as bóias e eu as distribuía, sendo conduzida por um barqueiro. A ação procurava manter-se num ritmo lento, no qual as bóias eram distribuídas com vagar. Cada bóia era disposta em um determinado ponto da lagoa e dali conduzida pela ação do vento em direção à margem, na qual ia se formando um aglomerado de bóias. A ação durou aproximadamente três horas.

A opção por um trabalho enquadrado pelo termo "ação" em detrimento de um enquadramento enquanto "instalação" me parece digna de nota. É que inicialmente eu imaginei *Primeira Pessoa* como uma instalação na lagoa que surpreenderia os usuários da Barragem em uma determinada manhã. Mas, logo substituí essa ideia por algo que me pareceu muito mais significativo: uma ação que, enquanto tal, sublinhava o aspecto processual do trabalho em detrimento do caráter "objetual" como instalação. Assim, o procedimento de instalar as bóias passava a constituir o trabalho, ao invés de ser tratado como bastidor da instalação. Nesse sentido, também a não fixação das bóias pareceu-me uma opção mais condizente com a idéia de processo. Fixar as bóias seria tratar a lagoa como um suporte para a inscrição de um movimento compositivo, enquanto permitir o movimento das bóias pela ação do vento era algo muito mais afim à ideia de não controle, de acaso.

Mas, lembrei-me agora desse trabalho porque estava vendo o vídeo e em vários momentos o cinegrafista é abordado por algum transeunte com perguntas e comentários, como: "Qual a finalidade dessas bóias aí? Para que esta filmagem? Seria bom que se fizesse uma campanha para a limpeza da Barragem". Enfim, manifestações que, de alguma maneira, abordam a questão da finalidade e do propósito da ação. Ele responde repetidamente que não há finalidade, que é uma ação artística, uma ação de uma artista plástica e é tão somente isso.

Compreendo a fala do cinegrafista como investindo em resguardar certa autonomia para o trabalho. Autonomia no sentido de não subordinação a nenhuma outra instância. Não estávamos ali a serviço da prefeitura ou da Rede Globo. Tratava-se de uma ação que não visava alcançar um resultado, como promover uma campanha para o cuidado com a lagoa, ou aproximar ricos e pobres no contexto da Barragem, ou qualquer outro objetivo que a colocasse num plano instrumental.

A presença dos funcionários da prefeitura alude aos vínculos entre o trabalho e o poder público. É que *Primeira Pessoa* foi realizado com recursos do Fundo Municipal de Cultura, no contexto da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, e contou com a participação de três funcionários da prefeitura que, no dia 27 de junho de 2010, trabalhavam para *Primeira Pessoa*, sendo remunerados para tanto.

A finalidade da ação era produzir arte. Não um objeto, mas uma situação efêmera e pontual elaborada especificamente para o contexto da Barragem Santa Lúcia, na região Centro Sul de Belo Horizonte; um lugar que freqüentei durante muitos anos, pois morava no Bairro São Bento e utilizava a pista de *cooper* para minhas caminhadas. O local despertava meu interesse por constituir-se em um espaço marcado pelo convívio entre realidades díspares: de um lado a Favela do Papagaio, e, de outro, o bairro de classe alta, São Bento. No centro a lagoa,

a pista de cooper, a quadra de futebol, os bancos nas margens da pista, os quiosques de água de côco e sucos.

Ainda na década de 90 visitei a Favela do Papagaio, conduzida por duas crianças que ali residiam. Foi uma vigorosa experiência de estranhamento, na perspectiva descrita por Gilberto Velho no texto *Observando o familiar*⁴⁹.

Neste texto, Velho discute como eventos e aspectos da realidade com os quais estamos mais proximamente relacionados podem se oferecer enquanto experiências de estranhamento. O autor explicita como o "familiar" é cada vez mais objeto de atenção por parte da pesquisa antropológica, interessada em perceber a mudança social não apenas no nível das grandes transformações históricas, mas como resultado acumulado e progressivo de decisões e interações cotidianas.

O que experimentei na visita à favela foi o acesso a uma realidade tão próxima e, ao mesmo tempo, tão distante de meu cotidiano, uma experiência de estranheza, não-reconhecimento ou mesmo choque cultural.

As meninas conduziram-me ao interior da favela, adentrando um setor muito empobrecido, no qual as casas eram barracos precários e o esgoto corria a céu aberto.

Aquela pobreza desconcertante contrastava com a alegria das meninas que me levaram até sua escola e me apresentaram a professora Nancy. A partir deste contato, dispus-me a trabalhar como voluntária em aulas de arte e dança. Trabalhei ali durante quatro meses, tentando, sem muito sucesso, encontrar alguma pertinência do meu trabalho em relação àquela realidade. Muitos desacertos em meio a boas intenções e certas fantasias.

Esta foi minha breve experiência com a favela, minha fugaz tentativa de freqüentar a diferença. Durante a maior parte do tempo em que morei no São Bento, a favela foi apenas um pano de fundo para minhas caminhadas. De qualquer maneira, sua

⁴⁹ VELHO, 2004. p. 122-132 *passim*.

presença sempre conferiu à barragem o tom de interesse que mencionei acima, pois assim como outras áreas da cidade, a Barragem Santa Lúcia é um território de potencial convívio com a diferença, ao contrário da assepsia de condomínios fechados ou de espaços como os *shopping-centers*. Enquanto tal oferece a possibilidade de pensarmos nas efetivas condições desse convívio, nas desejáveis condições desse convívio, nas tensões constitutivas desse convívio; questões pertinentes quando falamos em espaço público, em cidade, em intervenção urbana.

O trabalho consistia numa intervenção efêmera programada para permanecer na lagoa durante aproximadamente 48 horas. Mas não foi o que aconteceu. Todas as bóias foram retiradas pelos moradores da favela no mesmo dia da instalação. Antes de serem retiradas, algumas crianças nadaram na lagoa utilizando as bóias, o que conferiu à ação a perspectiva de acentuar uma dimensão de lazer já inscrita no projeto inicial de construção da barragem. A apropriação das bóias imediatamente tornou desnecessária a desinstalação do trabalho, conforme estava prevista no convite. Assim, no dia 29 de junho de 2010 apenas produzimos algumas imagens da lagoa vazia. Nenhum vestígio das bóias.

Mas gostaria de focalizar justamente a produção de imagens. É que há pelo menos duas instâncias a serem consideradas: a ação propriamente dita que se inscreve no espaço da barragem e o vídeo e o postal que circulam no contexto da arte, ou fora dele, enquanto produtos vinculados à ação originária, mas que alcançam certa independência enquanto produtos. O vídeo pode circular em festivais, pode ser divulgado na internet, pode ser apresentado em galerias, assim como o postal pode ser distribuído por diversos meios. Então, respondendo à pergunta do transeunte: "qual a finalidade destas bóias aí?" - "Produzir arte". Embora esta resposta possa eventualmente cessar o questionamento, sempre parece um tanto quanto

incompleta, porque sugere outra pergunta: Qual a finalidade da arte?

Na produção contemporânea da arte observa-se um interesse crescente por intervir e agir em contextos urbanos. A presença da arte no cenário da cidade expressa um desejo de que tal presença possa interromper o curso normal da vida cotidiana e assim iluminar algumas de suas dimensões. Subjacente a esse desejo, a crença de que a arte tem a capacidade ou o poder de nos permitir compreender a vida de maneira mais complexa e interessante. O que pode a arte na cidade?

Intervenções como as do grupo Poro, de Belo Horizonte, formado por Marcelo Terça Nada! e Brígida Campbel, afirmam que a arte pode irromper o sono corriqueiro e nos convidar a habitar a cidade de maneiras insuspeitas. Em fevereiro de 2009, o Poro espalhou faixas pelos bairros Santa Tereza, Horto e Floresta. As costumeiras faixas que anunciam promoções, vendem apartamentos, oferecem recompensas por cães perdidos ou felicitam vestibulandos, convidavam os transeuntes a se relacionarem com a cidade, a partir de uma perspectiva menos instrumental: “Perca Tempo”, “Veja através”, “Assista à sua máquina de lavar como se fosse um vídeo”.

A arte pode nos convidar a perceber outras cidades na cidade. Numa perspectiva que lança mão da sutileza como estratégia de ação, situam-se as delicadas e imprevisíveis intervenções do artista paulista Rubens Mano. Intervenções - como um simples bueiro iluminado⁵⁰ no Bairro Bom Retiro, em São Paulo - que desafiam nossos viciados códigos perceptivos, conduzindo nosso olhar para uma região costumeiramente negligenciada do espaço urbano. É que, de uma maneira geral, só vemos determinadas áreas da cidade e equipamentos urbanos quando estes não funcionam. Quase nunca nos damos conta de certa cidade, cuja infra-estrutura permite que nossa vida transcorra normalmente. Que tipo de experiência pode configurar esse encontro com um bueiro iluminado? Estranhamento, encantamento, indiferença?

⁵⁰ FIG. 13.

Ao contrário de Rubens Mano, estratégias de ação como as de Christo e Jean Claude, empacotando um edifício público da importância do *Reichstag*⁵¹ (o parlamento alemão), em Berlim, lançam mão de expedientes espetaculares que mobilizam inúmeras pessoas e alcançam uma repercussão midiática. As intervenções de Christo e Jean Claude nos dizem que a arte na cidade pode constituir-se em um grande evento, reunindo os esforços de mais de 20 anos de persistência e produzindo uma imagem de extremo impacto.

Também Santiago Sierra produziu inúmeros trabalhos em contextos urbanos. Conforme Taiyana Pimentel comenta:

No começo de sua obra havia um forte interesse por um manejo da rua e do que ocorria na rua, acho que com o tempo ele foi deslocando esse problema da rua em direção à instituição, foi levando as prostitutas aos museus, os desempregados, os desalojados até o museu e foi gerando aí um problema de outra ordem política, mas no princípio Santiago se deslocava à rua para trabalhar.⁵²

Um dos trabalhos mais emblemáticos deste momento é *Obstrucción de una vía con un contenedor de carga*⁵³, realizado no Anillo Periférico Sur, na Cidade do México, em 1998. O trabalho consistiu na ação – realizada por um motorista - de manobrar um caminhão de carga da empresa de sucos Jumex⁵⁴, de maneira a posicionar a carroceria em sentido perpendicular ao trânsito e por 5 minutos produzir uma congestão do tráfico. O trabalho gerou um vídeo e sequências fotográficas. Caminhando na contramão de perspectivas que supõem que a arte possa melhorar a vida nas cidades, Sierra produz um trabalho que causa distúrbio, que dificulta o fluxo normal da megalópole, insinuando que arte na cidade pode ser incômoda e hostil; propondo que a arte pode não ser conveniente à vida urbana.

⁵¹ FIG. 15.

⁵² Taiyana Pimentel em entrevista que me concedeu, disponível no APÊNDICE B.

⁵³ FIG. 11.

⁵⁴ Eugênio Lopez, único herdeiro da empresa de sucos Jumex, é o mecenas mais importante de arte contemporânea do México e um dos maiores colecionadores de obras de Santiago Sierra. LINDEMANN, 2006, p. 190.

Projetos como o Arte/Cidade⁵⁵, em São Paulo, coordenado por Nelson Brissac Peixoto, ou InSite⁵⁶, na fronteira Tijuana/San Diego, apostam no poder da arte em produzir um olhar crítico sobre a realidade contemporânea, investindo nos artistas como interventores especializados em provocar tanto o encantamento como o debate. Grande parte dos trabalhos de arte urbana situa-se no contexto de projetos como estes, que constituem as condições institucionais para essas práticas, já que estas envolvem desafios e demandas muito distintas daquelas relacionadas aos trabalhos produzidos para o contexto de galerias e museus. Assim, o aparato institucional destes projetos provê a mediação necessária para tais práticas.

Os exemplos de arte no contexto das cidades são inúmeros e, embora cada trabalho elabore suas especificidades, constituindo uma singularidade, muitos lançam luz, com maior ou menor propriedade, sobre os conceitos de espaço público, esfera pública, comunidade, participação política, e muitos outros correlatos.

Tais conceitos também participam das reflexões situacionistas sobre o espaço urbano, local que compreendem como foco da ação artística. O grupo de artistas, pensadores e ativistas que compunha a Internacional Situacionista⁵⁷ lutava contra certa passividade do homem moderno e afirmavam que num futuro todos seriam artistas, todos seriam situacionistas.

⁵⁵ A primeira edição do Arte/Cidade: "Cidade sem janelas" foi realizada em 1994 e ocupou o antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana, em São Paulo. "A cidade e seus fluxos" também foi realizado em 1994 e ocupou o topo de três edifícios na região central de São Paulo. Em "A cidade e suas histórias", realizado em 1997, focalizou-se uma estação de trens (Estação da Luz) e um trecho ferroviário que atravessa os locais significativos do período fabril da cidade de São Paulo. "Arte/Cidade - Zona Leste" ocorreu em 2002, numa área de cerca de 10 km², na região leste de São Paulo. <http://www.pucsp.br/artecidade/indexp.htm>.

⁵⁶ O Insite consiste num projeto de colaboração binacional entre México e Estados Unidos e comissiona artistas para trabalharem na região fronteira de Tijuana/San Diego. "Um projeto que desde seus primórdios vem ecoando a própria história da arte pública na contemporaneidade, expandindo-se a partir dos projetos de arte-instalação (1992 e 1994) para se embrenhar pelas especificidades naturais, físicas e políticas da região em lugares nunca antes explorados (1994 e 1997) em uma aproximação cautelosa e gradativa com o contexto e com as comunidades (1997 e 2000), até esmerar-se em um processo de plena colaboração com as comunidades nos chamados *community-based projects* de 2005". OLIVEIRA, 2006, p.3.

⁵⁷ "A Internacional Situacionista foi criada em julho de 1957, em Cosio d'Arroscia, na Itália, a partir da fusão de três grupos: A Internacional Letrista (de onde veio Debord e Michèle Bernstein), o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (de onde vinha, entre outros, os artistas Pinot-Gallizio e Asger Jorn, este integrante também do grupo COBRA) e a Associação Psicogeográfica de Londres (que foi criada no próprio encontro em Cosio d'Arroscia e se resumia a um só integrante, Ralph Rumney). Era um grupo pequeno no início e sempre ficou assim. Teve, ao longo de seus 12 anos de existência, um total de 70 integrantes (63 homens e 7 mulheres), de 16 nacionalidades diferentes. Mas devido às constantes exclusões (45 dos 70 foram excluídos), a IS poucas vezes teve mais de 10 integrantes ao mesmo tempo."SITUACIONISTA, 2002, p.14-15.

A mensagem central dos Situacionistas é que o homem atual não é um ator, mas um mero espectador. Em seu papel passivo aceita o sistema social e, na prática, reproduz a cultura que o sufoca e que se caracteriza pelo trabalho rotineiro, o desperdício do tempo livre, a manipulação dos meios, a arte excludente e burocrática, a cultura estereotipada, os ritos empobrecedores, o conformismo e o tédio. Em contraste, os valores Situacionistas são a interação social, o diálogo e a renovação do comportamento. Para eles, é requerida uma reversão ética que permita equidade na participação e recreação lúdica, mais do que equidade na distribuição do ingresso ou consumo de bens que consideram bens empobrecidos.⁵⁸

A maneira como avaliam o automóvel – bem fundamental para a sociedade moderna – é bastante elucidativa do que compreendem como “bens empobrecidos”. Eles criticam certa visão urbanística que privilegia em seus projetos o automóvel individual (e a motocicleta) como meios de transporte. O automóvel, nesta perspectiva, “é [compreendido como] a principal materialização de um conceito de felicidade que o capitalismo desenvolvido tende a divulgar para toda a sociedade. O automóvel como supremo bem de uma vida alienada”.⁵⁹

Para os situacionistas a arte deveria ser “superada” e o meio urbano seria o local onde tal superação se daria. Superar a arte é concebê-la não mais como uma atividade especializada e separada da práxis vital, mas antes transformá-la no que seria a construção da vida cotidiana, uma ambição vanguardista.

Este conceito de “situação”, que nomeia o grupo, vai buscar suas bases na “teoria dos momentos”, descrita por [Henri] Lefebvre, e apoiar-se em uma intenção de incorporar a vida cotidiana às reflexões sobre arte, lazer e vida urbana. A idéia de construir situações propõe que a vida cotidiana poderia incitar paixões que provocam um sentido de jogo no espaço urbano, onde, apesar da repetição de hábitos, abre-se sempre um espaço para o aleatório, incontrolável, o apaixonante. (...) A situação seria construída, então,

⁵⁸ “El mensaje central de los Situacionistas es que el hombre actual no es un actor sino un mero espectador. En su rol pasivo acepta el sistema social y, en la práctica, reproduce la cultura que lo agobia y se caracteriza por el trabajo rutinario, el desperdicio del tiempo libre, la manipulación de los medios, el arte excluyente y burocrático, la cultura estereotipada, los ritos empobrecedores, el conformismo y el aburrimiento. En contraste, los valores de los Situacionistas son la interacción social, el diálogo y la renovación del comportamiento. Para ellos, se requiere una reversión ética que permita equidad en la participación y la recreación lúdica más que la equidad en la distribución del ingreso o consumo de bienes, que consideran bienes empobrecidos.” GONZÁLEZ-ARÉCHIGA, Bernardo. *Creando Situaciones sin retorno: Algún día todos seremos artistas, todos seremos Situacionistas*. p.1. http://www.itesm.mx/egap/que_es_egap/situacionista.pdf

⁵⁹ JACQUES, 2003, p. 112.

como um momento determinado por uma duração prevista e que deveria acontecer em um lugar específico.⁶⁰

Os situacionistas propõem uma construção coletiva das cidades; mas não se trata da projeção de cidades ideais, mas de uma intervenção no meio urbano, no sentido de lançar mão da arquitetura e do urbanismo como ferramentas na construção de ambiências que permitissem aos sujeitos uma relação participativa com o cotidiano.

A crítica e a construção situacionistas referem-se, em todos os níveis, ao valor de uso da vida. Como nossa noção de urbanismo é uma crítica ao urbanismo; como nossa experiência dos lazeres é de fato uma recusa do lazer (no sentido dominante de separação e passividade); do mesmo modo, se designamos nosso campo de ação na vida cotidiana, trata-se de uma crítica da vida cotidiana...⁶¹

Nomeado como Urbanismo Unitário, as idéias situacionistas a respeito da cidade propunham formas efêmeras de vivenciá-la, como a psicogeografia e a deriva. A primeira é compreendida como um método, uma maneira de avaliar a influência do meio geográfico sobre o comportamento afetivo dos indivíduos, já a segunda é uma prática de apreensão do espaço urbano, uma técnica de andar sem rumo.

Qual seria a importância atual do pensamento situacionista sobre a cidade? Paola Berenstein Jacques afirma que tal pensamento poderia funcionar como antídoto à espetacularização das cidades contemporâneas.

Os situacionistas chegaram a uma convicção exatamente contrária à dos arquitetos modernos. Enquanto os modernos acreditaram, num determinado momento, que a arquitetura e o urbanismo poderiam mudar a sociedade, os situacionistas estavam convictos de que a própria sociedade deveria mudar a arquitetura e o urbanismo.⁶²

⁶⁰ DIAS, 2007, p. 38.

⁶¹ JACQUES, 2003, p 129.

⁶² JACQUES, *op. cit.*, p. 19.

“O situacionista considera o ambiente e a si próprio como plásticos”⁶³ e, a partir dessa premissa, acredita que por meio da construção de situações pode-se alcançar a transformação revolucionária da vida cotidiana.

As idéias situacionistas são muito vigorosas e ambiciosas, mas não é preciso investir em muitos argumentos para afirmarmos que suas propostas não alcançaram efetividade. O cotidiano da maioria das pessoas está longe de ser apaixonante, as idéias de jogo, lazer, participação, a cidade como lugar de encontro, enfim, as premissas que regem as propostas situacionistas parecem muito distantes do nosso mundo contemporâneo. A transformação revolucionária da vida cotidiana não se cumpriu. Pelo menos não no sentido emancipatório subjacente às suas propostas. A arte não foi superada. Eis aqui o significante “fracasso”?

Peter Bürger compreende como derrota da vanguarda a sua assimilação no contexto da instituição da arte, caracterizando as neovanguardas como alicerçadas num gesto inautêntico. Para Bürger, ao contrário do que propunham as intenções vanguardistas:

Se, hoje, um artista assina e expõe um cano de estufa, de forma alguma ele está denunciando o mercado da arte, mas a ele se incorpora; não destrói a idéia da criatividade individual, mas a confirma. O motivo para isso, há que buscá-lo no fracasso da intenção vanguardista de uma superação da arte.⁶⁴

O que Bürger está dizendo é que depois dos movimentos vanguardistas as obras de arte continuaram a ser produzidas, de maneira que a instituição social da arte resistiu ao ataque das vanguardas e incrementou o seu processo de institucionalização, dissolvendo o potencial transgressor da arte. O efeito de surpresa e transgressão, associado à antecipação que o termo “vanguarda” implica, teria sido desativado.

Mas a condução da questão das vanguardas por Bürger parece orientar-se por uma visão dicotômica que considera a autonomia da obra de arte ou a superação dessa categoria. Sem abirmos mão do significante “fracasso”, onde poderíamos buscar possibilidades de leitura que apontassem para uma estrutura

⁶³ JACQUES, *op. cit.*, p. 130.

⁶⁴ BÜRGER, 2008, p.110.

mais flexível? Uma flexibilidade que nos permitisse avaliar o campo de manobras da arte contemporânea.

Discorrendo sobre as especificidades do contemporâneo em relação ao moderno, Ronaldo Brito salienta que a arte contemporânea não sustenta a sedutora ingenuidade de matar a arte – “ela não é apenas a produção dos artistas, mas também uma empresa do sistema, um canal ideológico, uma instituição histórica, enfim. A arte não pode, não tem poder para matar a Arte”⁶⁵

Essa consciência acerca da espessura e complexidade da Instituição Arte parece-me oferecer a possibilidade de enfrentarmos o significante “fracasso” matizando certo significado negativo e conduzindo nossa atenção para determinadas manobras artísticas contemporâneas.

O artista e curador Tomás Ruiz – Rivas tece considerações importantes acerca dos desafios de uma produção artística que pretende usufruir da visibilidade e poder simbólico que a Instituição Arte pode oferecer ao mesmo tempo em que pretende desafiar seus pressupostos constitutivos, como a idéia do artista individual.

[A] Instituição Arte é extremamente reacionária e lhe interessa perpetuar esse tipo de figuras individuais. Então é muito difícil que você possa operar dentro do mundo da arte de uma forma que não seja individual; eu acho que o problema, para muitos de nós que trabalhamos nesse momento é entender como se pode seguir jogando dentro da Instituição Arte para dispor deste espaço de projeção pública e simbólica, sem respeitar totalmente suas regras (...) é um tema que muita gente, como Marcelo Expósito, discute muito, em como se alcança hoje em dia um ponto de equilíbrio entre ter sua autonomia a respeito das normas da instituição arte para trabalhar de outra forma, mas ao mesmo tempo negociar determinadas coisas para poder aproveitar do espaço de representação que ela te dá.⁶⁶

O que podemos perceber no discurso de Ruiz-Rivas é justamente essa consciência de que a Arte é uma instituição poderosa com a qual é preciso negociar ou jogar.

A mesa e seus Pertences (2002) é um trabalho de Nelson Leirner que poderia ser lido como um “comentário” sobre o sistema da arte enquanto cenário de um jogo

⁶⁵ BRITO, 2005, p. 80.

⁶⁶ Tomás Ruiz – Rivas em entrevista que me concedeu, disponível no APÊNDICE C.

que pode, inclusive, funcionar sem jogadores. Arte sem artistas? O trabalho foi exposto na XXV Bienal de São Paulo. Trata-se de uma partida de ping pong, onde há elementos que compõem o jogo, como bolas e raquetes guardadas em vitrines, de maneira que o seu uso está cancelado. Esses objetos, juntamente com o generoso som da bolinha de ping pong, compõem a cena de uma partida que está em curso e que por isso mesmo não permite nossa participação, uma partida que se desenrola à nossa revelia, da qual só podemos ser espectadores. É claro que podemos ensaiar alguns movimentos, fazer uma mímica de jogadores, mas o jogo está dado. Não podemos interferir no seu curso.

Os mais pessimistas enfatizariam que o jogo não permite a participação, que é um jogo do qual os jogadores estão excluídos, que é, portanto, um retrato da atual impotência dos artistas diante de um sistema da arte que transforma qualquer gesto de resistência em produto, que dissolve qualquer tentativa de crítica. Os mais otimistas ensaiariam uma pantomima e diriam que o cenário é uma oportunidade para a participação imaginativa da audiência, que o jogo não está dado, já que se trata apenas de uma partida, que é sempre possível interferir pela via da imaginação.

Mas deixemos os pessimistas e os otimistas de lado, já que eles estão nos limites de um espectro que é sempre mais rico e diversificado. Além de ambos há também aqueles que investem num raciocínio que não exclui a contradição. Um raciocínio que tenta trabalhar com elementos paradoxais sem subsumi-los.

O trabalho de Francis Alÿs para o Insite 97, *The Loop (A volta)* investe no sentido de considerar a contradição como plataforma de debate. O projeto consistiu numa viagem de seis semanas (1º de junho a 5 de julho de 1997) ao redor do mundo, partindo de Tijuana até chegar a San Diego, sem cruzar a fronteira. O artista passou pela Cidade do México, Cidade do Panamá, Santiago, Auckland, Sidney, Cingapura, Bangkok, Rangún, Hong Kong, Shangai, Seúl, Anchorage, Vancouver y Los Angeles. O público pôde ver apenas a documentação de suas breves escalas em aeroportos e hotéis destas cidades.

Ao evocar o tema da fronteira, Alÿs o faz de uma maneira completamente distinta dos inúmeros projetos do InSite que se solidarizaram com os oprimidos e nesse sentido, alcança uma abordagem da questão fronteiriça que investe na ambigüidade. A ambigüidade em jogo consiste em considerar a questão da fronteira

levando em conta o contexto que envolve sua posição enquanto artista global numa mostra de arte internacional. Uma posição que lhe permite realizar o privilégio deste tipo de deslocamento, inviável para o contingente de migrantes que atravessa esta fronteira diariamente.

O projeto alusivo de Alys nos lembra o caráter cosmopolita de bienais e festivais. Muitos dos artistas internacionais que participaram do inSITE e que pertencem 'ao circuito' são mercadorias 'enlatadas' (...) para essa nova, aparentemente marginal e diplomática indústria que se denomina uma bienal".⁶⁷

Ou seja, é do paradoxo constituído pela questão: como exercer uma atitude crítica quando se é parte do problema que se pretende criticar? Que o trabalho de Alÿs extrai sua força.

O texto que o artista divulgou no catálogo da mostra, bem como no cartão postal que enquanto escrevo esta tese⁶⁸ está sendo distribuído no MUAC, como parte integrante da mostra do arquivo InSite, salienta esse caráter ambíguo ao afirmar que os objetos gerados pela viagem serão uma prova da realização do projeto, que estará livre de qualquer conteúdo crítico que ultrapasse o simples deslocamento físico do artista.⁶⁹ A advertência é algo irônica. Como *The Loop* poderia estar livre de conteúdo crítico?

Assim, o projeto de Alÿs aproxima-se de outro trabalho realizado para a mesma edição do InSite. Trata-se da *performance* de Andréa Fraser, que também atua no sentido de direcionar os holofotes sobre si mesma.

O trabalho de Andréa Fraser, *Inaugural Speech*, elege para discutir questões relativas ao lugar da arte no mundo contemporâneo, endereçando tais questões a uma audiência seleta e específica: aqueles que estavam presentes à abertura da mostra InSite, no dia 26 de setembro de 1997.

O trabalho consistiu em uma *performance* na qual a artista enunciava um discurso que incidia diretamente sobre a instituição inSITE, comentando a arte e seus atores sociais no contexto de um mundo globalizado.

⁶⁷ YÚDICE, 2004, p. 409.

⁶⁸ Outubro de 2010.

⁶⁹ "Los objetos generados por el viaje darán fe de la realización del proyecto, mismo que quedará libre de cualquier contenido crítico más allá del desplazamiento físico del artista." YARD, 1998, p. 67.

Sozinha no palco (...), Andrea Fraser foi perpassando pelas diversas instituições que compõem o cenário das grandes mostras internacionais, discorrendo com sofisticado senso de humor, fina ironia e densidade sobre as contradições e conflitos que permeiam o universo do encontro entre arte e negócios.⁷⁰

Como artista vinculada à retórica da Crítica Institucional, Fraser articula uma meta-crítica, ou seja, lança seu olhar e seu aparato crítico conceitual para tematizar o evento, seus personagens e o jogo de interesses que move o mundo da arte.

Focalizando o discurso, assim como outras *performances* da artista, o trabalho de Fraser imiscuiu-se na prática rotineira das instituições. Ao fazê-lo, acentuava a possibilidade de uma leitura crítica dos outros discursos que compunham a abertura do evento. É assim que, ao assistirmos o vídeo de *Inaugural Speech*, podemos atentar para o conjunto dos pronunciamentos a partir do discurso de Fraser. A fala da artista ressignifica os outros discursos, torna-os mais evidentes, permite-nos percebê-los como *performances* também.

Assim, o trabalho de Fraser elege como contexto-específico a situação da arte no mundo globalizado, sendo delineado pelas relações entre arte e negócio, as quais estão envolvidas na presença de um projeto como o inSITE em uma região fronteiriça como Tijuana - San Diego.

Esta condição paradoxal de participar de uma situação a qual se pretende criticar parece-me ser o ponto mais importante em questão e aquele que eu gostaria de salientar enquanto estratégia crítica com implicações políticas.

Foi em função dessa perspectiva que escolhi trabalhar com o artista Santiago Sierra, por considerar seu trabalho emblemático de uma postura crítica essencialmente implicada no processo mesmo que pretende criticar. É claro que se pode argumentar que Sierra não se propõe como crítico, já que ele mesmo sublinha a obsolescência de uma atitude dessa natureza diante do atual estado de coisas. O discurso de Sierra é tão insistente nesse ponto que considerarei um texto dedicado a analisarmos sua performatividade discursiva⁷¹. Aqui, gostaria de pontuar que ele me parece exibir de maneira exemplar a idéia de fracasso das ambições modernas em

⁷⁰ OLIVEIRA, 2006, p.233.

⁷¹ Cf. 3.7 - Santiago Sierra: *performer*?

articular arte e vida, na medida em que faz desse fracasso a condição de possibilidade de sua arte.

O uso que o artista faz da fotografia e do vídeo em seus trabalhos é um exemplo aqui, já que é deliberadamente mercadológico. É que Sierra apresenta imagens fotográficas e fílmicas como produtos resultantes das ações efêmeras que empreende, produtos que circulam pelo mundo da arte sem ambicionar serem mais do que mercadorias⁷². Assim, o artista já apresenta possíveis manobras críticas transformadas em produtos, numa atitude que alguns críticos compreendem como cínica, enquanto uma característica constitutiva de sua poética.

Cuauhtémoc Medina pontua que o elemento central da obra de Sierra é a “apuração das promessas não cumpridas da liberdade moderna”⁷³, enquanto Rosa Martinez afirma que “Sierra atua nas zonas de sombra que uma visão ilustrada queria ocultar (...) [questionando] a ilusão moderna de que a igualdade e a felicidade são possíveis”⁷⁴. Então, a poética de Sierra ganha contornos mais específicos se consideramos a modernidade – que na análise de Néstor Garcia Canclini é composta por quatro movimentos básicos: um projeto emancipador, um projeto expansionista, um projeto renovador e um projeto democratizador⁷⁵ - como uma questão à qual ele se contrapõe.

Uma maneira de ler a abundância de automóveis no seu repertório pode nos conduzir a esta perspectiva, se partimos da consideração de que o automóvel, no início do século XX, era um vigoroso signo de progresso, este um dos valores da modernidade. Uma máquina que expressava a confiança na tecnologia como elemento emancipador. Vejamos alguns trabalhos que utilizam o automóvel em sua sintaxe:

*Traslación de un automóvil*⁷⁶, realizado na galeria BF 15⁷⁷ (1998), em Monterrey, no México, apresenta um veículo abandonado, cujas peças foram

⁷² “Una obra de arte, como cualquier otro producto, puede decir sólo aquello que no incurra en contradicción con su capacidad de salir y obtener su precio en el mercado, esto rige tanto para un producto médico como para un soneto. La aspiración suprema de cualquier objeto fabricado es la mercancía. Son las reglas de juego”. SIERRA, 2004 a.
http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/10646/Santiago_Sierra.

⁷³ “El elemento central de la obra de Sierra es el recuento de las promesas incumplidas de la libertad moderna”. SANTIAGO, 2003, p. 232.

⁷⁴ “Sierra actúa en las zonas de sombra que una visión ilustrada querría ocultar (...) [cuestionando] la ilusión moderna de que la igualdad y la felicidad son posibles”. SANTIAGO, 2003, p. 22.

⁷⁵ CANCLINI, 2006, p. 31-32.

⁷⁶ FIG. 6.

desmontadas e remontadas no espaço da galeria, impedindo assim o acesso das pessoas ao espaço. Tratava-se de um automóvel que não funcionava para os fins para os quais fora concebido, que ao invés de promover o movimento, o restringia.

Coche elevado en 100 cm (1998) consistiu na elevação de um veículo em 1 metro do solo na porta do Museu Universitário del Chopo, na Cidade do México. O veículo era utilizado para o transporte de obras do museu, e teve suas rodas retiradas para evitar que fossem roubadas. Aqui também o movimento está cancelado.

Línea de 200 cm rayada en la chapa de un automóvil (2001) torna evidente esta ação, executada em um automóvel alugado que posteriormente foi devolvido à locadora com o referido dano em sua lataria. O automóvel aqui é alvo de uma ação vandálica.

*Cuatro automóviles negros con el motor encendido en el interior de una sala de arte*⁷⁸ (2007), realizado na Sala Mendoza, em Caracas, na Venezuela, tratou de povoar o espaço artístico com quatro automóveis, cujos motores estavam ligados. A fumaça produzida era desviada com tubos para fora da sala de arte. Também não há movimento, mas desfunção.

Obstrucción de una vía con diversos objetos (2000), realizado na Rua Glentworth, em Limerick, na Irlanda, além de queimar doze pneus de automóveis, utilizava os veículos tombados para obstruir a passagem.

No polêmico trabalho *245 m³* (2006) - o título alude ao espaço vazio da instituição -, realizado na Sinagoga de Stommeln, no Município de Pulheim, na Alemanha, os automóveis estão relacionados às ideias de contaminação e morte. Mangueiras colocadas nos tubos de escape de seis automóveis estacionados na rua recolhiam o monóxido de carbono normalmente produzido na combustão do motor e o conduzia à sinagoga - que funcionava como memorial em homenagem às vítimas do holocausto - envenenando o ar ambiente. Para aceder ao local expositivo o público precisava utilizar máscaras de ar e estar acompanhado de técnicos de segurança, realizando o recorrido de um a um e podendo permanecer no espaço por

⁷⁷ Conforme conversa com Ana Elena Mallet, a galeria BF 15 foi uma galeria mexicana que investia em artistas envolvidos com a produção de uma arte de difícil assimilação pelo contexto artístico mexicano naquele momento, como Santiago Sierra e Teresa Margolles.

⁷⁸ FIG. 4.

no máximo cinco minutos. Em função da solicitação de um grupo de membros da comunidade judia alemã o trabalho foi encerrado precocemente.

Esses são alguns exemplos de trabalhos nos quais o automóvel é empregado em sentido oposto às ideias de emancipação e progresso que caracterizam certo imaginário da modernidade.

Por meio de outras estratégias que investem em um sentido de exclusão e hostilidade, o trabalho de Sierra ironiza a ideia de que a difusão da arte possa produzir algum aprimoramento das relações humanas ou alguma evolução racional e moral. Neste sentido, sua obra pode ser vista como um empreendimento que problematiza os projetos que constituem a modernidade, desenhando sobre a ideia de fracasso das ambições modernas, as bases de seu discurso.

No início deste texto eu disse que minha intenção era discorrer sobre as relações entre arte e política, mas, no percurso da pesquisa encontrei uma distinção que Nelly Richard propõe entre “arte e política” e o “político na arte”, e esta pareceu-me muito pertinente. Richard sublinha que não é a mesma coisa falar de “arte e política” do que dizer “o político na arte”.

No primeiro caso, se estabelece uma relação de exterioridade entre a série “arte” (um subconjunto da esfera cultural) e “a política” como totalidade histórico-social, uma totalidade com a qual a arte entra em comunicação, diálogo ou conflito. No segundo caso “o político na arte” nomeia uma articulação interna à obra que reflete criticamente sobre seu entorno desde suas próprias organizações de significados, desde sua própria retórica dos meios. A relação entre “arte e política” tende a ser expressiva e referencial. Busca uma correspondência entre “forma artística” e “conteúdo social”, como se este último fosse um antecedente já disposto e consignado que a obra logo vai a tematizar através de um determinado registro de equivalência e transfiguração de sentido. Ao contrário “o político na arte” rechaça esta correspondência dada (já composta e disposta) entre forma e conteúdo para interrogar melhor as operações de signos e as técnicas de representação que mediam entre o artístico e o social. O “político na arte” nomearia uma força crítica de interpelação. ..⁷⁹

⁷⁹ “En el primer caso, se establece una relación de *exterioridad* entre la serie “arte” (un subconjunto de la esfera cultural) y “la política” como totalidad histórico-social; una totalidad con la que el arte entra en comunicación, diálogo o conflicto. En el segundo caso, “lo político en el arte” nombra una *articulación interna a la obra* que reflexiona críticamente sobre su entorno desde sus propias organizaciones de significados, desde su propia retórica de los medios. La relación entre “arte y política” tiende a ser *expresiva y referencial*: busca una correspondencia entre “forma artística” y “contenido social”, como si este último fuese un antecedente ya dispuesto y consignado que la obra luego va a tematizar a través de un determinado registro de equivalencia y transfiguración del sentido. Al contrario, “lo político en el arte” rechaza esta correspondencia dada (ya compuesta y dispuesta)

Gostei muito disso, e creio que o movimento que tento articular na tese está mais relacionado a uma indagação sobre o “político na arte”. Tanto os trabalhos dos artistas que comento, como meu próprio trabalho inserido aqui, podem ser compreendidos como movimentos de articulação de uma força de interpelação, na medida em que convocam o espectador a posicionar-se criticamente em relação ao espaço problemático que desenham.

entre forma y contenido para interrogar, más bien, las *operaciones de signos y las técnicas de representación* que median entre lo artístico y lo social. “Lo político en el arte” nombraría una fuerza crítica de interpelación ...” RICHARD, 2010 (grifos do autor). <http://esferapublica.org/nfblog/?p=7696>

3 O FATOR SANTIAGO SIERRA

3.1 Como ler Santiago Sierra?

Notas para uma comunidade interpretativa em construção

Começemos novamente por Duchamp: Quando em 1917 o artista propõe o emblemático trabalho *Fontaine*, para a Sociedade dos Artistas Independentes, inaugura um procedimento que, hoje, parece inexaurível, e põe a descoberto questões recorrentes: “é o objeto de arte algum tipo especial de objeto dotado de qualidades específicas? Ou é antes, a arte, aquilo que dota todo e qualquer objeto dessas qualidades específicas?”⁸⁰

Essa circularidade, efeito da operação *readymade*, convida-nos a mais questionamentos: “se um objeto ascende à categoria de arte por um ato eletivo, onde deveríamos buscar a especificidade disso que nomeamos “arte”? Seria o artista a chave da questão? Ou a chave seria o sistema da arte delineando e modulando a nossa recepção?”⁸⁰

Tais perguntas poderiam ser formuladas nos termos propostos por Stanley Fish, no texto *Como reconhecer um poema ao vê-lo*⁸¹. Neste texto, Fish narra sua experiência com uma turma de literatura, a qual foi capaz de ler uma indicação de leitura como se fosse um poema religioso. Trata-se de um experimento realizado pelo autor, no contexto de dois cursos que ministrava no verão de 1971. Um desses cursos era destinado a um grupo de alunos interessados na relação entre lingüística e crítica literária e outro endereçado aos alunos interessados na poesia religiosa inglesa do século XVII. Ambas as turmas compartilhavam a mesma sala de aula, em horários distintos. O experimento consistiu em aproveitar uma indicação de leitura escrita na lousa que havia sido endereçada à primeira turma e apresentá-la à segunda, como sendo um poema religioso, pedindo-lhes que interpretassem o suposto poema.

Assim, a segunda turma encontrou no quadro negro a seguinte disposição:

⁸⁰ TASCA, 2004, p. 58.

⁸¹ Cf. FISH, 1993.

Jacobs – Rosenbaum

Levin

Thorne

Hayes

Ohman (?)

Os cinco primeiros signos referem-se aos nomes de certos lingüistas e, o último, refere-se a um crítico literário, cujo nome está grafado com uma interrogação no final, já que Fish não conseguia lembrar se o nome tinha um ou dois enes. Embora a indicação de leitura fosse tão somente isso, foi lida pelos alunos com uma disposição e empenho responsáveis tanto pela identificação desses signos com símbolos cristãos, quanto pelo reconhecimento de padrões tipológicos. É mesmo surpreendente o que os alunos conseguiram fazer com uma simples indicação de leitura, transformado-a num poema religioso pelo ato interpretativo.

O exercício de Fish interroga a capacidade dos alunos em realizá-lo, uma vez que encontraram inúmeras interpretações possíveis para uma simples disposição de nomes, lendo a lista de leitura convencidos de que se tratava de um poema religioso como os que vinham interpretando no contexto do curso. Uma vez que lhes foi dito que aquilo era um poema – e esta é uma informação essencial para poderem realizar o ato interpretativo: o argumento de autoridade - os alunos começaram a dispensar um tipo especial de atenção, a qual lhes permitiu encontrar os traços distintivos de um poema. Com esse exemplo, Fish pretende mostrar que os atos de reconhecimento, ao invés de serem desencadeados por características formais, são na verdade a origem de tais características propondo que, embora poemas e indicações de leitura sejam distintos, as diferenças entre um e outro são um resultado das diferentes operações interpretativas que realizamos e não algo inerente a um ou ao outro. Nesse sentido, não há nada de simples numa lista de leitura, já que lê-la enquanto tal também implica um processo interpretativo.

Fish pretende assinalar que os significados não são propriedades nem de textos fixos e estáveis nem de leitores livres e independentes, mas compõem um horizonte de expectativas do qual participam tanto os textos, quanto os leitores. Assim, se retomarmos a provocação instaurada pelo *readymade*, parece que

estamos diante de uma situação semelhante: o que responde pela apreensão de um mictório como obra de arte? Se acompanharmos o argumento de Fish de que todos os objetos são construídos por meio das estratégias interpretativas que colocamos em funcionamento, somos endereçados a décadas de esforços interpretativos que vêm compondo a história da recepção deste trabalho emblemático. Ou seja, seguindo essa via estaríamos diante das inúmeras chaves de leitura forjadas no contexto de comunidades interpretativas.

É, portanto, o pertencimento do leitor a determinadas comunidades interpretativas o que lhe faculta a possibilidade de aceder ao enigma instaurado pelo *readymade*.

Nessa perspectiva, o texto de Fish examina como a interpretação de um texto nunca é individual ou idiossincrática, mas tem sua origem alicerçada em uma estrutura institucional da qual o observador é um agente propagador. É essa estrutura institucional a qual é referida como “comunidade interpretativa”. Um texto é, portanto, resultado da produção de um ato interpretativo que encontra suas condições de possibilidade nas muitas comunidades interpretativas das quais um leitor participa.

Nesse sentido, também o *readymade*, ao enfatizar que o significado de uma obra não estava necessariamente contido nela, e que era indissociável do contexto no qual existia, sublinha, assim como o experimento de Stanley Fish, que um ato interpretativo não pode ser pensado independentemente do contexto no qual emerge. Ver *Fontaine* enquanto arte implica participar de uma comunidade interpretativa, de muitas comunidades interpretativas, as quais constituem tanto as condições de possibilidade do reconhecimento de um mictório enquanto arte, quanto do reconhecimento de uma lista de leitura enquanto um poema, ou de uma disposição de nomes enquanto uma lista de leitura.

I

Em 1989, o artista norte-americano, Andres Serrano, causou controvérsia ao apresentar o trabalho *Piss Christ*, um crucifixo de plástico imerso em um vaso de

urina. Em função deste trabalho, Serrano foi acusado de blasfêmia por seus detratores, como os senadores Al D'Amato e Jesse Helms, os quais problematizaram o financiamento público que custeou o trabalho de Serrano. Como outras fotografias do artista, *Piss Christ* convoca nossa atenção para a habilidade com a qual Serrano manipula a luz em imagens que se impõem por sua beleza. Imagens cujo incômodo responde pela estranha conciliação de temas tradicionalmente considerados tabus, com um modo especialmente belo de tratá-los.

Valorizar o trabalho de Serrano pela habilidade como instaura o incômodo é caminhar na contramão do investimento discursivo de seus detratores. O que motiva estas diferentes leituras se não distintas chaves interpretativas? E o que responde pelo manejo destas distintas chaves se não o pertencimento dos respectivos leitores a comunidades interpretativas contrastantes?

Em relação à polêmica envolvendo o trabalho de Serrano, torna-se saliente o papel de protagonista assumido pela relação entre a fotografia e seu respectivo título. Ou seja, é justamente por intermédio desta relação que se instaura a polêmica à qual não poderíamos aceder não fosse pelo título que ressignifica a aparência inofensiva da imagem. Assim, é pela relação entre texto e imagem que o trabalho alcança esse caráter provocador, sem o qual o crucifixo imerso em uma luz dourada não passaria de uma bela e pacífica imagem.

As fotografias que compõem o trabalho de Santiago Sierra, também ganham contornos específicos se confrontadas com seus respectivos títulos, os quais funcionam numa perspectiva algo distinta da de Serrano. Em Sierra o título não tanto denuncia o que vemos na imagem, mas investe numa perspectiva descritiva, aparentemente neutra, antes sublinhando, reiterando o que vemos.

*Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*⁸² (Havana, Cuba, dez. 1999) é o título de um dos trabalhos de Sierra realizado no contexto do projeto “estética remunerada” que, desde 1998, Santiago Sierra desenvolve. O projeto consiste em ações, realizadas no contexto da arte, para as quais Sierra seleciona participantes de determinados segmentos sociais, como imigrantes ilegais, sem tetos, prostitutas, viciados, enfim, alguns grupos que poderiam ser descritos como marginais ou despossuídos.

⁸² FIG. 2.

As ações impressionam por sua literalidade. São ações desprovidas de ambigüidade, nas quais os participantes são remunerados para executarem tarefas braçais, repetitivas, subjugantes. A remuneração é estabelecida em função da necessidade ou dependência dos participantes, bem como em função das condições mínimas de remuneração estabelecidas no local onde o trabalho é realizado.

Suas obras existem através da mediação audiovisual, na medida em que os vídeos e fotografias não são apenas material documental, mas constituem também a própria obra que é comercializada e circula nos espaços institucionais da arte.

Em um livro sobre o trabalho do artista encontramos uma fotografia em preto e branco de seis homens posicionados de costas com uma linha contínua sendo tatuada sobre suas costas. O título simplesmente descreve essa cena. Logo abaixo uma explicação sucinta: “Seis jovens desocupados de Havana foram contratados por 30 \$, para que consentissem em ser tatuados”.⁸³ O material verbal informa a nacionalidade dos fotografados, bem como a remuneração. A documentação das ações, sempre em preto & branco, assim como os textos descritivos que as acompanham, remetem à maneira da arte conceitual, uma das matrizes de sua prática, assim também como o são o minimalismo e a anti-forma.

Ao confrontar o material verbal com a imagem, apenas constatamos que Sierra os remunerou com 30 dólares pela ação, a qual lhes ocupou o tempo de meia hora e conferiu-lhes uma cicatriz permanente. A relação entre imagem e texto investe num tom sóbrio, algo como uma contenção, um investimento na dimensão da literalidade, num sentido algo similar à conhecida afirmação de Frank Stella acerca de suas pinturas: “O que você vê é o que você vê”⁸⁴ - afirmação que assumiu o caráter de síntese das ambições minimalistas de repúdio ao ilusionismo pictórico.

Mas, como o próprio Sierra adverte, os títulos aparentemente descritivos e evidentes na verdade manifestam a ocultação de dados. “Com respecto a mis títulos, es verdad, ahí meto siempre una trampa en la que se cae facilmente. (...) [L]o que no declaro és en que circunstancias se hizo, donde, quienes, etcétera.”⁸⁵

⁸³ SANTIAGO, 2003, p. 119.

⁸⁴ STELLA, in GLASER, 2006, p. 131.

⁸⁵ SIERRA, in REGINA 51. Não paginado. Todas as citações relativas ao discurso de Santiago Sierra serão mantidas em castelhano, sem tradução, ao longo da tese.

O artista pontua que o procedimento de mencionar o custo da remuneração e elaborar títulos que procuram evadir conotações simbólicas é um dos elementos responsáveis pelo repúdio da audiência.

Si le hubiera puesto outro título a una obra como *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*, por ejemplo, las reacciones que provocho habrían sido muy distintas. Si la hubiera llamado “La línea de la verdad” y no hubiera hecho referencia a cuánto han cobrado o quiénes eran las personas tatuadas, esta pieza habría sido considerada una obra poética, incluso melancólica.⁸⁶

É possível que o leitor sintá-se indignado, que considere ultrajante o projeto de Sierra, na medida em que assim como o título, as ações são literais. Não há ambivalência em uma ação que propõe marcar o corpo do outro, de um outro que se submete à tal proposta por questões de necessidade. Segundo o leitor, essa ação só pode soar suspeita, gratuita, cujo *status* de arte resulta incompreensível e absurdo.

Mas, também podemos encontrar um leitor instigado com a menção à nacionalidade daqueles que foram tatuados, bem como com a referência ao custo da remuneração, num sentido algo distinto da indignação. Ciente de que a remuneração é um elemento importante, já que o projeto recebe o nome de “estética remunerada”, já que falamos de “arte contemporânea”, o leitor ou leitora poderia considerar tais elementos relevantes no contexto do projeto artístico de Sierra.

Estamos em uma galeria de arte e presenciamos uma ação na qual um grupo de cinco pessoas sustenta a 60 graus do solo um muro de tapume arrancado. Intitulado *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por cinco personas*⁸⁷ (México D. F., abr. 2000), o trabalho converte o espaço de exposição num teatro complexo, no qual o público é confrontado com um espetáculo perturbador, uma vez que tal cena assinala sua participação cúmplice na ação incômoda que é encenada.

Um muro de tapume instalado na galeria foi arrancado de sua instalação e durante quatro horas diárias, por cinco dias, cinco trabalhadores atuaram de

⁸⁶ SIERRA, 2009 a, p. 48.

⁸⁷ FIG. 60.

contraforte para mantê-lo a 60 graus de inclinação do piso. Quatro deles sustentavam o muro e um quinto, rotativo, assegurava a correta inclinação com um esquadro. O crítico Cuauhtémoc Medina, em relato que testemunha esta ação, afirma que o mais surpreendente era a autodisciplina dos trabalhadores que insistiam em manter a parede a um ângulo de 60 graus em relação ao solo, quando seguramente 65 ou 70 graus implicariam um pouco menos de peso sobre seus braços. Por cinco dias de trabalho cada um dos trabalhadores cobrou 700 pesos.

Ao término do trabalho, um integrante do público lê, em voz alta, para os trabalhadores que questionavam sobre a função da ação, fragmentos de um volante que Santiago Sierra imprimiu:

Esta operação supõe a aplicação de uma atividade laboral não necessária, e inclusive alheia em seus métodos aos usos laborais mais comuns. O emprego de pessoas em um labor que seria solucionado com algum tipo de contraforte, atenta contra a lógica do menor esforço laboral como são os critérios de economia empresarial. [...] Do ponto de vista do trabalhador não existe diferença entre a utilidade ou inutilidade de seus esforços, enquanto seu tempo seja remunerado.⁸⁸

O que significa isso? Como conferir sentido a esses trabalhos? Seria possível evitar questões éticas? Ou melhor: seria desejável que as evitássemos ao falar do projeto de Sierra?

Acompanhando o raciocínio de Stanley Fish, poderíamos dizer que o *como* interpretar tais trabalhos depende de *onde* os interpretamos. Ou seja, depende das estratégias interpretativas que colocamos em funcionamento por meio de nosso pertencimento a determinadas comunidades interpretativas. Quais estratégias interpretativas poderiam nos auxiliar em uma leitura que valorizasse o caráter crítico dos procedimentos perturbadores do projeto de Sierra?

Poderíamos compreender as estratégias do artista como implicando um sentido de denúncia das condições de trabalho no contexto do sistema capitalista,

⁸⁸ “Esta operación supone la aplicación de una actividad laboral no necesaria, e incluso ajena en sus métodos a los usos laborales más comunes. El empleo de personas en una labor que sería solucionada con algún tipo de contrafuerte atenta contra la lógica del menor esfuerzo laboral como hacia los criterios de economía empresarial. [...] Desde el punto de vista del trabajador no existe la diferencia entre la utilidad o inutilidad de sus esfuerzos mientras su tiempo sea remunerado.” MEDINA, 2000 b. Não paginado.

mas esta opção não parece-me criticamente interessante. Como afirma Pilar Vilella: “a necessidade de buscar na obra uma denúncia obedece à necessidade de domesticar a obra, de fazê-la ‘útil para a sociedade’”⁸⁹. Podemos também interpretá-la como uma conduta questionável, moralmente condenável, como o faz recorrentemente um segmento da crítica de arte. Mas, em ambos os casos, resta a impressão de que algo fica obscurecido quanto ao nosso acesso a um aspecto especialmente instigante do projeto do artista: o lugar de enunciação que assume enquanto artista. É justamente a consideração desse lugar de enunciação politicamente incorreto que me parece constituir uma ferramenta de leitura que pode valorizar o caráter crítico de seus trabalhos.

No *site* oficial de Santiago Sierra encontramos imagens e textos relativos ao trabalho *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio*⁹⁰. Realizado na Bienal de Veneza, em 2001, o trabalho consistiu no recrutamento de 133 imigrantes ilegais, de origens diversas, que trabalhavam como vendedores ambulantes na cidade de Veneza, para terem seus cabelos tingidos de loiro, pela remuneração de 60 dólares. A ação confere uma visibilidade ostensiva à presença dos imigrantes ilegais que trabalham no comércio informal da cidade de Veneza – presença incômoda para os venezianos - caminhando na contra mão de seu possível anonimato. Como na leitura silenciosa de um texto, no qual grifamos partes importantes para a compreensão, o artista sublinha um aspecto da paisagem social veneziana e, nesse sentido, colabora para uma leitura mais complexa da realidade global. O gesto incide sobre o binômio inclusão/exclusão - o qual constitui uma questão reiterada em sua poética - na medida em que tingir os cabelos de loiro consiste num procedimento irônico que só reitera a exclusão destes imigrantes, ao invés de sugerir alguma possível integração ou assimilação.

Tanto no livro quanto no *site* oficial do artista o leitor é informado pelo texto bilíngüe, em espanhol e em inglês, o qual acompanha a imagem, que os imigrantes foram selecionados mediante a única condição de terem o cabelo escuro.

Ao cotejar esse trabalho com outros trabalhos do artista, o leitor percebe uma atitude recorrente: Sierra posiciona-se como a antítese do “politicamente correto” ou do modelo do artista como representante da pureza ideológica, e não há nos processos que desencadeia nada de heróico ou exemplar. Assumindo o papel do

⁸⁹ VILELLA, 2004, p. 8.

⁹⁰ FIG. 32.

explorador, do capitalista, Santiago Sierra estabelece com os participantes de suas ações relações que desafiam possíveis expectativas de empatia ou reciprocidade.

É o sentido do termo “exploração” que parece especialmente instigante aqui. Sierra explora as condições e características da vida no esquema do capitalismo e o faz assumindo, precisamente, o lugar do “explorador”, entendido como aquele que extrai recursos preciosos a um preço irrisório, aquele que usa a força de trabalho alheio para seu próprio enriquecimento, aquele que ocupa o lugar de articulador e agente do próprio sistema capitalista.

Mas é a ambigüidade do verbo “explorar”, considerado em relação aos procedimentos do artista, a qual me parece especialmente pertinente no contexto de produção artística contemporânea. “Explorar” salientando também uma atividade específica que consiste em tatear uma zona nebulosa, a qual envolve as conexões do mundo da arte com o conjunto de práticas sociais das quais participa; uma atividade específica que consiste em provocar as audiências da arte a desenvolver um aparato descritivo e forjar categorias contemporâneas para apreciação ou descrição de problemas relativos à própria produção artística no contexto do capitalismo avançado.

II

Entrar em contato com o trabalho de Santiago Sierra nos permite confrontar um Texto que implica várias mídias, desde a utilização de pessoas em determinadas ações (*performances?*), bem como a disposição de objetos delas resultantes, assim como o uso de fotografias e vídeos que as testemunham, os econômicos textos descritivos que acompanham as fotografias, algumas peças sonoras, até os diversos meios pelos quais o leitor pode aceder a esse Texto complexo que constitui o projeto “estética remunerada”.

Sua estratégia de ação contraria uma perspectiva que a definisse como à margem de, uma vez que o próprio artista implica-se diretamente em produzir fatos reais, relações de trabalho cotidianas que são apresentadas no contexto da arte, sem disfarces ou eufemismos. Essa atitude parece afim à intenção de explicitar seu

lugar de enunciação, repudiando um olhar de fora e salientando uma perspectiva de implicação nas situações que forja.

Intitulando tais ações como “estética remunerada”, Sierra evidencia as condições do trabalho no contexto do capitalismo avançado, bem como focaliza as contradições de uma prática artística que pretende mostrar-se como desinteressada ou como reduto da exemplaridade moral da sociedade. Para Sierra é preciso sublinhar, mimetizar as relações de exploração e de violência características de nosso mundo contemporâneo. Mas, para quê? Qual o objetivo desse mimetismo rigoroso?

Cuathémoc Medina pontua que essas perguntas nutrem boa parte da voz crítica indignada com a poética de Sierra⁹¹ e o próprio artista esclarece que, embora alguns qualifiquem suas intervenções como “inúteis” - já que impõem tarefas aparentemente sem propósito aos participantes de suas ações - não as considera assim, argumentando que por meio do seu trabalho obtém seu sustento econômico e recebe reconhecimento no mundo da arte – a ponto de representar a Espanha na Bienal de Veneza, em 2003. Afirma, ainda, que também para os atores de suas ações, seu projeto cumpre uma função utilitária, uma vez que são remunerados por elas. Numa perspectiva também provocativa, Miguel Angel Hidalgo Garcia acrescenta que no que tange ao público, oferece-lhes o que vem buscar: ARTE; mesmo se frustra-lhes as expectativas⁹² na medida em que apresenta como arte o submetimento de determinadas pessoas.

Assim, Sierra considera que boa parte de suas desavenças com o público não se relaciona a uma suposta inutilidade de suas intervenções, mas poderiam ser explicadas pela ausência de exemplaridade moral das ações que empreende. “Não é a ausência de utilidade o que molesta em suas ações, é o reconhecimento de que os participantes das mesmas o fazem voluntariamente e em troca de dinheiro, contribuindo sem contestar à sua própria exploração”⁹³.

Em entrevista a Javier Hontoria, Sierra aponta para as ciladas implicadas nas recorrentes críticas a seu trabalho, insinuando que todo aquele que pretende ignorar

⁹¹ MEDINA, 2005.

⁹² HIDALGO GARCIA, 2003. <http://www.teleskop.es/boletines/01/arte/cuerpo03.htm>.

⁹³ “No es la ausencia de utilidad lo que molesta en sus acciones, es el reconocimiento de que los participantes de las mismas lo hacen voluntariamente y al cambio de dinero, contribuyendo sin rechistar a su misma explotación”. HIDALGO GARCIA, 2003. <http://www.teleskop.es/boletines/01/arte/cuerpo03.htm>

a dureza das condições de vida no mundo contemporâneo acaba por manifestar uma falsa consciência:

JH: La Idea de contratar a gente para desarrollar las acciones sitúa estas personas en un plano paralelo al del material, ele elemento constructivo de la obra. Esto genera un jerarquía muy clara, hay un dominador y un dominado que produce un sentimiento de violencia. ¿Cómo interpreta esa violencia percibida por el espectador?

SS: La idea de contratar gente para realizar la revista El Cultural en la que usted trabaja, intuyo que asalariadamente, sitúa a estas personas en un plano paralelo al material, un elemento constructivo de la revista. Desde la imprenta a la redacción son pagados por realizar su trabajo y, salvo que contrate usted a ricos herderos, son gente que habitualmente necesita de ese dinero. Esto genera obviamente una jerarquía muy clara, hay un dominador y un dominado, algo que puede generar un sentimiento de violencia. En fin, no es una respuesta a la gallega, es que no veo invención alguna en mi trabajo ni interpreto la violencia como privativa de éste. La amplitud de juicio del espectador puede fácilmente deducir que estamos ante una norma, ante un sistema universalmente violento y no ante una estafalaria aportación estética.⁹⁴

Ao afirmar que sua obra não constitui uma extravagante contribuição estética, mas, antes, um signo de que estamos diante de um sistema universalmente violento, Sierra dirige os holofotes para sua participação nesse sistema. Conforme pontua Medina, “um dos aspectos mais inquietantes de sua prática é a significação política de sua posição de estrangeiro intervindo no campo social do terceiro mundo”⁹⁵. Tal significação política ganha acentos mais precisos se considerarmos que Sierra intervém como *artista* estrangeiro. Nessa perspectiva, as ações que empreende, no contexto da arte, carregam pertinência e acuidade crítica justamente por se localizarem neste território, interpelando a própria idéia de arte que é definida e modelada pelas instituições da arte.

O que parece saliente no procedimento de Sierra é o investimento em expor o seu lugar de enunciação (artista europeu intervindo no terceiro mundo) como elemento essencialmente constitutivo das situações que forja. Sierra é um cidadão espanhol que impõe atos humilhantes a populações periféricas de classes baixas,

⁹⁴ SIERRA, 2004 a. http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/10646/Santiago_Sierra

⁹⁵ MEDINA, 2000 a, p. 148.

sob o olhar indiferente, ou mesmo humanitário, dos atores do mundo da arte. A representação desse lugar, a representação de seu próprio papel, assim como a representação que os participantes de suas ações também realizam de seus próprios papéis, parece ser uma importante chave interpretativa para o seu projeto. Estas, entre outras chaves de leitura possíveis, podem nos permitir apreender o trabalho de Sierra enquanto um projeto artístico de relevância e pertinência em relação à arte contemporânea. Um projeto artístico que colabora para a produção de um conceito do político na arte contemporânea, como reclama Hal Foster⁹⁶. Assim, o nosso pertencimento ao “mundo da arte”, enquanto artistas, críticos, teóricos, freqüentadores de arte contemporânea, nos faculta o acesso a quais chaves interpretativas? Ou então, quais chaves interpretativas podemos forjar para apreendermos o projeto de Sierra enquanto arte, no contexto de nosso pertencimento ao “mundo da arte”?

III

Com essas considerações concluo um texto orientado pelo desejo de nos permitir transitar nos domínios de uma produção como a do artista sobre o qual discorri, e cuja característica mais saliente é situar-se num território ambíguo caracterizado pela confluência de questões éticas e estéticas. O projeto de Santiago Sierra, transitando por diversas mídias e alimentando polêmicas, convida, hoje, a considerarmos a relevância de uma arte que procura “nem afirmar nem recusar sua posição concreta na ordem social, mas representar tal posição em sua contradição e, desse modo, exibir a possibilidade de uma consciência crítica.”⁹⁷

Porém, as possibilidades de apreendermos o caráter crítico desse projeto dependem das estratégias interpretativas que coloquemos em funcionamento, por meio de nosso pertencimento a diversas “comunidades interpretativas”. Considerando nossa contemporaneidade em relação à obra de Sierra, pretendo aqui salientar o caráter em construção das estratégias interpretativas que seu trabalho solicita, já que ler o projeto “estética remunerada” como um projeto político relevante

⁹⁶ Cf. pág 32 desta tese.

⁹⁷ Thomas Crow *apud* FOSTER, 1996, p. 211.

no contexto da arte contemporânea implica tanto em mobilizar certas estratégias interpretativas disponíveis, quanto, ao fazê-lo, colaborar para a produção de outras tantas.

Então, estamos novamente na companhia de Stanley Fish em seu propósito de salientar que todos os objetos são construídos e não descobertos. Assim, também o caráter crítico da obra de Sierra não pode ser senão construído. E a pergunta continua sendo “como ler Santiago Sierra?”, como ler o trabalho de Santiago Sierra enquanto um projeto político de ação artística?

3.2 Entre Richard Serra e Santiago Sierra: redefinindo a especificidade de localização

Uma das maneiras de lermos o trabalho de Santiago Sierra, e suas implicações políticas, pode ser equacionada a partir da expressão *site specificity*, expressão que surge nos anos 60, com o minimalismo, para designar a “especificidade da circunstância espacial da obra”⁹⁸; um termo que assinalava a interdependência constitutiva entre os objetos tridimensionais minimalistas e o espaço no qual se encontravam. Uma interdependência que se colocava como vetor crítico à mobilidade da escultura moderna, indiferente ao seu local de instalação, conforme nos esclarece Rosalind Krauss, no seu célebre *texto A escultura no campo ampliado*.⁹⁹

A partir de estratégias que visavam romper com as relações internas do objeto, tais como as simples repetições estruturais de “uma coisa depois da outra”, os escultores minimalistas procuravam estabelecer outro tipo de relação entre espectador e obra, uma relação que considerasse o espaço no qual ambos se encontravam.

[A]s coordenadas de percepção não existiam somente entre o espectador e a obra, mas permeavam o espectador, a obra e o local em que ambos se encontravam (...) Toda relação que fosse agora percebida dependia do movimento temporal do observador no espaço compartilhado com o objeto”.¹⁰⁰

No texto *Redefinindo a especificidade de localização*¹⁰¹, de Douglas Crimp, do qual tomo emprestado o título para este texto, o autor discorre sobre o modo como Richard Serra redefine a noção de *site specificity* a partir da orientação minimalista em direção a uma orientação de implicações muito mais políticas. O texto de Crimp poderia ser descrito como uma defesa apaixonada da potência política do trabalho

⁹⁸ JUNQUEIRA, 1996, p. 559.

⁹⁹ KRAUSS, 1984.

¹⁰⁰ CRIMP, 2005, p. 137.

¹⁰¹ CRIMP, 2005, p. 132-168.

de Richard Serra. Assumindo uma postura crítica “parcial, apaixonada e política”, tal qual preconizada na célebre definição de crítica defendida por Baudelaire, Crimp narra o deslocamento do processo de trabalho de Serra em direção ao espaço público. E esse deslocamento é compreendido como um movimento de vigorosa implicação política. Nesse percurso, o autor menciona como emblemático o trabalho *Greve*¹⁰², de 1971, realizado na Galeria Leo Giudice, em Nova York.

A escultura *Greve* consistia em uma única chapa de aço de 1 polegada de espessura, 2,5 metros de altura e 8 metros de comprimento e pesava aproximadamente 3 toneladas. Uma das extremidades dessa chapa dividia o ângulo reto das paredes da galeria, ficando equilibrada nesta posição. É uma peça fundamental para a constituição da obra de Serra como de “alcance público”, pois marca uma mudança no processo de trabalho do artista, já que a partir daí os processos industriais passam a desempenhar um papel fundamental em sua escultura. É que *Greve* não se limitava à chapa de aço, mas sim a uma determinada posição da chapa em relação às paredes. Uma posição que só podia ser alcançada por meio de processos industriais de cálculo. Ou seja, a técnica do artista não era suficiente para colocar a chapa em posição de uso, enquanto escultura.

Começando com *Greve*, a obra de Serra exigia o trabalho profissional de outras pessoas, não somente para a produção dos elementos materiais da escultura, mas também para ‘fazer’ a escultura, isto é, para pô-la em condição ou posição de uso, para constituir o material enquanto escultura.”¹⁰³

Segundo este argumento, a partir de 1970, a obra de Serra passa a ser considerada de “alcance público”, o que se dá pelo aumento da escala da obra, pela inadequação do espaço privado do estúdio do artista como local da produção, e pelo fato de que o lugar da escultura seria doravante entendido como o lugar onde essa foi feita, o que envolvia o trabalho profissional de outras pessoas. O texto prossegue exibindo o percurso de Serra e os inúmeros problemas que suas obras suscitaram em relação à sua própria inserção no espaço público.

¹⁰² FIG. 57.

¹⁰³ CRIMP, 2005, p. 141-142.

Um destes problemas constitui um dos capítulos mais conhecidos da história da arte pública nos Estados Unidos: o episódio da instalação/remoção de *Tilted Arc*¹⁰⁴ (*Arco Inclinado*). Crimp elege esse, entre outros episódios nos quais o trabalho de Serra apresenta-se como protagonista de disputas ou rejeições, enquanto indícios da especificidade de localização engendrada por sua obra.

Essa especificidade é, assim, caracterizada em função do desinteresse do artista pelas paisagens desertas e distantes, tão caras aos protagonistas da *Land art*, e sua opção pelos espaços urbanos impuros e palco de conflitos. Desta forma, ao escolher trabalhar no ambiente urbano, Serra posiciona-se no sentido de não ocultar ou apaziguar as contradições da realidade, optando por arriscar-se a “desvendar a verdadeira especificidade do lugar, que sempre é uma especificidade política”¹⁰⁵. A formulação é poderosa: a verdadeira especificidade do lugar é sempre política. O que podemos entender por isso?

Vejamos as polêmicas envolvendo *Arco Inclinado* e *Terminal*¹⁰⁶. Em 1985, Richard Serra, retomando um argumento utilizado anteriormente por Robert Barry, afirma: “Remover ‘Arco Inclinado’, portanto, é destruí-la”. Com essa declaração, o artista argumentava em favor da permanência da chapa de aço, de 4 metros de altura e 40 metros de comprimento, no local para o qual fora concebida. Encomendado pelo Programa Arte na Arquitetura, da Administração Geral de Serviços (GSA), o trabalho foi instalado em caráter permanente na Federal Plaza, zona sul de Manhattan, em 1981 e, contrariando todos os argumentos em favor de sua permanência ali, enunciados durante um longo litígio público, foi removido na noite de 15 de março de 1989.

Tilted Arc localizava-se bem no centro dos mecanismos de poder do Estado, ocupando uma praça que é ladeada por um prédio de escritórios do governo e pela Corte de Comércio Internacional dos Estados Unidos, além de estar próxima das cortes de justiça federal e estadual. “Embora *Arco Inclinado* não interferisse nos fluxos normais de tráfego – foram deixados desimpedidos os acessos mais curtos às ruas para quem saía do edifício -, ela realmente imiscuía-se no campo de visão do público”¹⁰⁷, e ao fazê-lo, reorientava o uso da praça, como Douglas Crimp esclarece:

¹⁰⁴ FIG. 7.

¹⁰⁵ CRIMP, 2005, p. 165.

¹⁰⁶ FIG. 9.

¹⁰⁷ CRIMP, *op. cit.*, p. 160.

Ao reorientar o uso da Federal Plaza – de um lugar de controle de tráfego para um lugar de escultura -, Serra uma vez mais usava a escultura para manter como refém seu lugar de instalação, para insistir na necessidade de que a arte cumpra suas próprias funções e não aquelas que lhe são relegadas pelas instituições e discursos que a controlam.¹⁰⁰

Mais uma vez a formulação é instigante: “que a arte cumpra suas próprias funções”. Percebe-se aqui um reclame por uma não instrumentalização da arte. Todo o argumento de Crimp em defesa de *Arco Inclinado* insiste que a potência política dessa obra está justamente relacionada a uma atitude de não concessão. Ou seja, que *Tilted Arc* e, de maneira mais geral, a arte de Serra, se recusa a atender certo apelo: aquele que espera da arte que ela acomode as contradições da realidade oferecendo realidades alternativas, no sentido de ideais ou aprimoradas. Crimp afirma: “quando a obra de arte se recusa assumir o papel que lhe é prescrito de hipocritamente acomodar as contradições, ela se torna objeto de escárnio”¹⁰⁸.

É também uma recusa em acomodar certas contradições o elemento detonador da rejeição à *Terminal*. *Terminal*, de 1977, era uma peça composta de quatro placas trapezoidais de aço, com 14 metros de altura, e que foram produzidas numa das cidades do distrito industrial do Ruhr, do qual a cidade alemã de Bochum é uma das maiores cidades. A obra foi erguida no centro de Bochum, na rotatória por onde passava o tráfego metropolitano. Serra considerava especialmente relevante esta localização, uma vez que, segundo suas intenções, as placas deveriam estar no centro do distrito industrial onde foram produzidas.

Tal “especificidade social de localização”, nas palavras de Crimp, foi, justamente, o cerne da questão envolvendo a polêmica desencadeada por *Terminal*. A acusação do Partido Democrata Cristão (CDU), que assumiu a rejeição popular à obra como bandeira de campanha, consistia em argumentar que a escultura não funcionava como um símbolo positivo com o qual os metalúrgicos poderiam se identificar, uma vez que exibia o aço sem “nenhum tipo de tratamento”.

Crimp conduz a discussão no sentido de questionar a exigência que esse tipo de discurso faz à arte pública: “oferecer aos trabalhadores símbolos para os quais possam apontar com orgulho e com os quais possam estabelecer uma identificação

¹⁰⁸ CRIMP, 2005, p.163.

positiva”¹⁰⁹. Por que a arte deveria prover esse tipo de identificação? A quem ou a que forças interessam que a arte atue nessa perspectiva?

Trabalhar nesse sentido seria apaziguar tensões, contribuir para que o trabalhador se conforme com as condições de trabalho desfavoráveis às quais se vê submetido. Conforme Crimp argumenta:

Se os trabalhadores, então, sentem-se repelidos e ridicularizam Terminal, é porque já se encontram alienados do material; pois embora tenham fabricado aquelas chapas de aço ou outros produtos semelhantes, nunca os possuíram; os metalúrgicos não têm o menor motivo de se orgulhar ou de se sentir identificados com qualquer produto feito do aço.¹⁰⁹

Considerar a disposição da arte em não se submeter a esse tipo de apelo que lhe é constantemente endereçado pelo poder instituído é para Crimp afirmar algo de sua especificidade constitutiva. O crítico sublinha que o incômodo causado por *Tilted Arc* é parte necessária de seu alojamento enquanto arte. O incômodo e a conseqüente polêmica desencadeada por esta obra são vistos como signos constitutivos da especificidade de localização engendrada pelo trabalho.

O que Crimp pretende com o título desse texto é sublinhar que Serra redefine a especificidade de localização em relação ao sentido que os artistas minimalistas emprestavam a esta noção. Isto é, Serra a redefine numa perspectiva de orientação materialista, que se caracterizaria pela contraposição ao caráter abstrato e formal, o qual configurava a compreensão que os minimalistas conferiam a esta noção. Crimp pretende mostrar que o ‘espaço’, tal qual considerado pelos minimalistas, difere, em muito, do entendimento da inclusão do espaço como parte da obra, tal qual proposto por Serra.

A crítica de Serra, bem como dos artistas Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher, Lawrence Weiner, Robert Smithson, reside, basicamente, em apontar como os minimalistas conceberam e compreenderam o lugar de inserção da obra (o *site*), ou o lugar da obra, numa perspectiva abstrata e formal, e portanto, indiferente aos aspectos contingentes que circunscrevem um determinado espaço.

¹⁰⁹ CRIMP, 2005, p,156.

Isto fica particularmente visível na resposta de Carl André a uma pergunta sobre as implicações de se mudarem suas obras de um lugar para o outro:

Não penso que os lugares sejam tão particulares assim. Penso que há categorias genéricas de espaços para os quais e em vista dos quais você trabalha. Portanto, o lugar preciso em que uma obra vai ficar na verdade não é um problema.”¹¹⁰

O litígio envolvendo *Arco Inclinado* e a polêmica em torno de *Terminal* são apenas dois exemplos que contradizem a afirmação de André e exibem a singularidade da abordagem de Serra. O lugar preciso no qual uma obra se insere foi, nestes casos, realmente e, *especificamente*, um problema. Problema cuja análise Crimp empreende detidamente tanto no texto em questão, quanto em outros escritos, assinalando que tal análise é fundamental para compreendermos a particularidade da redescritção da especificidade de localização que ali se apresenta.

Comentando um dos argumentos utilizados pelos opositores à permanência de *Tilted Arc* - de que a escultura poderia ameaçar a segurança dos cidadãos, já que funcionaria como muro explosivo -, Crimp conclui:

Quando, na visão paranóica de um agente de segurança do Estado, *Arco Inclinado* se converte em um “muro explosivo”, quando a estética radical da escultura feita para um local específico é reinterpretada como o local da ação política, pode-se afirmar que a escultura pública atingiu um novo nível de realização. Essa realização é a redefinição do local da obra de arte como o local da luta política.”¹¹¹

E é precisamente uma luta política o que o litígio envolvendo *Tilted Arc* institui. Uma luta que ilumina nossa compreensão sobre “espaço público”. Para o modelo de democracia agonista que Chantal Mouffe defende, o espaço público não é compreendido como lugar do consenso, mas ao contrário, constitui-se como “o campo de batalha no qual se enfrentam diferentes projetos hegemônicos, sem

¹¹⁰ CRIMP, 2005, p. 137.

¹¹¹ CRIMP, 2005, p. 165.

possibilidade alguma de conciliação final”¹¹² - exatamente o que podemos depreender da batalha judicial envolvendo *Tilted Arc*. É neste sentido que Crimp argumenta que a especificidade de localização que o trabalho engendra deve ser compreendida em função da disputa que instituiu.

O famoso argumento utilizado por Serra na defesa de *Tilted Arc*: “Remover o trabalho é destruir o trabalho”, defendia a imobilidade como uma postura crítica e combativa à mobilidade da escultura moderna, indiferente ao seu local de inserção. Tal intransigência fomentou atitudes, tanto aprobatórias quanto recriminatórias. Mas, o que importa aqui é partir da valorização que Crimp confere a esta intransigência, entendida como parte do projeto de Serra enquanto um artista cuja obra arriscar-se-ia a “desvendar a verdadeira especificidade do lugar, que sempre é uma especificidade política”.

A afirmação de Crimp soa contundente, instigante e particularmente significativa para o contexto deste texto, cuja proposta é pensar a redescrição da especificidade de localização em relação ao trabalho de um artista, cujo percurso, tal qual o de Serra, exhibe um deslocamento de seus focos de interesse e intervenção. A intenção aqui é endereçar a análise de Crimp para o trabalho de Santiago Sierra, e, nesse processo, perceber algo da qualidade política da especificidade de localização engendrada por alguns de seus trabalhos, bem como da especificidade de sua disposição enquanto artista, em também não ocultar ou apaziguar determinadas contradições da realidade na qual se percebe inserido.

Ao discorrer sobre a cronologia da obra de Santiago Sierra, o crítico Cuauthémoc Medina¹¹³ pontua que no início dos anos 90, ainda residindo na Europa, o artista explorava formas escultóricas pós-minimalistas que dialogavam com a retórica industrial de artistas como o próprio Richard Serra, Robert Morris, Carl André, Walter de Maria, entre outros. Taiyana Pimentel comenta a relação estreita que a obra de Sierra manifestava com a obra de Serra:

[Nos anos 90 ele fez ações que] tinham muito mais a ver com problemas espaciais, muito à maneira de Richard Serra, de quem ele se declara um admirador. Porque para Santiago, a obra de Richard

¹¹² “el campo de batalla en el que se enfrentan diferentes proyectos hegemónicos, sin posibilidad alguna de conciliación final”. MOUFFE, 2007, p. 64.

¹¹³ MEDINA, 2000 a. p. 148-154 *passim*.

Serra tem uma dimensão muito importante, que é a dimensão do trabalho. Ou seja, para Santiago, na obra de Richard Serra há tal quantidade, tal dimensão de trabalho em arte que isso marca sua idéia ideológica de trabalho. Ou seja, para Richard Serra, esse trabalho está depositado sobre um problema escultórico e espacial, mas Santiago o herda como um problema do trabalho em seu sentido ideológico.¹¹⁴

O trabalho *Contenedor Industrial*¹¹⁵, de 1991, é um exemplo. Exibido em galerias e ateliês de artistas, em Madrid, consistia em uma espécie de “abrigo” para guardar materiais, feito de lona e instalado nesses espaços.

É também deste período os projetos *6 instalaciones hechas en Seseña, Toledo, en el Polígono Industrial Los Pontones*, e uma instalação na fundação Joan Miró, em Barcelona. Tais projetos foram realizados em parceria com M. Ludeña, em 1994/95, e consistiram em um grupo de trabalhos realizados com placas industriais pré-moldadas. O primeiro conjunto de instalações não teve outro público que não os próprios trabalhadores que realizaram as instalações. Na galeria da Fundação foram deixados vestígios do trabalho, tais como ferrugem, lama, etc.

Nesses trabalhos, Medina assinala que a alusão ao trabalhador aparece de modo metafórico e abstrato, conforme a perspectiva dos minimalistas, “como uma emanção sociológica implicada nos materiais industriais mesmos”¹¹⁶. Esta ideia de “emanção sociológica” está relacionada ao fato de que, ao utilizar materiais fabricados industrialmente, o minimalismo coloca a questão da divisão do trabalho no contexto da atividade artística, mas o faz de modo alusivo. Sierra desenvolve este argumento transformando a alusão ao trabalhador em uma implicação efetiva naquelas obras compreendidas sob a expressão “estética remunerada”.

É assim que podemos perceber que o fato da “audiência” das primeiras séries das instalações no complexo industrial ser constituída exclusivamente pelos próprios trabalhadores, já parece apontar para uma abordagem algo menos metafórica e abstrata desta alusão ao trabalhador. Proponho, então, considerarmos como uma redescrição da especificidade de localização, em Santiago Sierra, esta estratégia de abordagem do trabalho assalariado. Sierra compreende esta estratégia como uma

¹¹⁴ Taiyana Pimentel em entrevista que me concedeu, disponível no APÊNDICE B.

¹¹⁵ FIG. 10.

¹¹⁶ MEDINA. 2000 a, p. 148.

“evolução lógica”: “[l]os minimalistas se plantean la esencia del objeto fabricado, y uno de los aspectos de esa esencia del objeto fabricado es que alguien lo fabrica. Me parece, de este modo, una evolución lógica al concentrarse en el ‘fabricante.’”¹¹⁷

Se Richard Serra redescreve a noção de *site specificity* a partir dos minimalistas, caracterizando-a numa perspectiva menos abstrata e, portanto afim aos aspectos singulares de uma localização, Sierra a redescreve uma vez mais, radicalizando uma perspectiva materialista, e traz para o centro do debate uma discussão sobre as condições materiais de produção da obra de arte contemporânea, cada vez mais vinculada ao trabalho de terceiros.

O que realmente parece deslocar a produção de Sierra para uma intervenção cada vez menos metafórica e, portanto, mais pragmática é sua mudança para a cidade do México, num contexto marcado por “grande tensão social e decepção política decorrente do fiasco político e econômico no qual se converteu o projeto de modernização das elites mexicanas”¹¹⁸. É um momento marcado pelo desemprego, pela violência urbana. A partir daí, conforme prossegue Medina, o artista começa a interessar-se pelo diálogo com estruturas de decadência urbana, anomia social, interrupção do tráfico, tensão material e todo tipo de referências físicas à crise social, lançando mão de estratégias que, ao invés de apaziguar ou conformar as tensões, atuam no sentido de sublinhá-las, numa perspectiva algo similar às duas obras de Serra comentadas aqui.

O trabalho *Suelo impregnado com 50 kg de asfalto* situa-se neste contexto. Realizado no Hospital do Country Club (enquanto este estava em obras), no México, em Junho de 1996, o trabalho consistiu em subornar o vigia para conseguir sua permissão para impregnar uma sala com asfalto. O vigia acolheu a proposta, mas recusou o suborno, pois disse já se sentir, suficientemente, gratificado. A ação simbolizaria para ele uma vingança em relação à instituição que, como já sabia, pretendia despedi-lo.

À semelhança com *Tilted Arc*, muitos trabalhos de Sierra investem em obstruir passagens, dificultar percursos. Outro exemplo deste tipo de estratégia é *Puente peatonal obstruído con cinta de embalaje*¹¹⁹, realizado no México, em 1996. O trabalho consistiu em obstruir uma passarela de pedestres - que permitia cruzar a

¹¹⁷ SIERRA, 2009 a, p. 45.

¹¹⁸ MEDINA. 2000 a, p.149.

¹¹⁹ FIG. 8.

avenida de Tlalpan - com fitas de embalagem. Sierra assinala que o trabalho foi realizado durante o dia, sem que ninguém demonstrasse sentir-se afetado ou incomodado. Os pedestres, simplesmente, alteravam seu percurso procurando outra maneira de cruzar a avenida. Diferentemente da recepção a *Tilted Arc*, *Puede peatonal* parece não ter incomodado ninguém, o que pode estar relacionado ao caráter efêmero da intervenção de Sierra em relação ao caráter permanente da obra de Serra, bem como a especificidades de atitude da população mexicana em geral diante de um incômodo como esse.

“A partir de 1998/1999, tais estratégias de interferência, perturbação da funcionalidade de bens e serviços, resistência, violência dispersa, vandalismo, foram lentamente transferidas dos objetos para os sujeitos”¹²⁰.

Nesse ponto, o trabalho de Sierra passa a convocar de maneira bem *específica* o trabalho de outras pessoas, mas numa perspectiva distinta daquela comentada por Crimp acerca do trabalho *Greve*, de Serra. O trabalho de Sierra passa a incidir numa “exploração” deliberada e acentuada de determinados segmentos sociais, como imigrantes ilegais, sem tetos, prostitutas, viciados em drogas. Medina pontua que, enquanto residia na Europa, os argumentos de Sierra não podiam se desenvolver, e que só as condições de brutalidade como as que se encontram em uma cidade como a do México tornariam possível o caminho que a obra do artista assumiu ao convocar o trabalho assalariado.¹²¹

Podemos considerar que o trabalho de Sierra incide em focalizar as condições do trabalho no contexto do sistema capitalista como elemento de base. *Brazo de obrero atravesando el techo de una sala de arte desde una vivienda*¹²², realizado no México, em 2004, apresentava dois trabalhadores que foram contratados para revezarem-se na atividade de introduzir o braço direito num buraco que comunicava o espaço da galeria com o espaço de um cômodo localizado no andar superior. A ação durou três horas. O visitante da galeria encontrava esse irônico elemento escultórico: um braço humano pendendo do teto, e era conduzido a imaginar o procedimento por meio do qual tal braço se colocava naquele lugar, como obra. Não se tratava de uma escultura hiper-realista de um braço, mas de um braço mesmo.

¹²⁰ MEDINA. 2000 a, p.152.

¹²¹ Cuauhtémoc Medina em entrevista que me concedeu, disponível no APÊNDICE A.

¹²² FIG. 24.

E eis aqui um aspecto da relevância política de um projeto como “estética remunerada”: trazer à luz as condições de possibilidade de grande parte da arte contemporânea: a divisão social do trabalho. Podemos aqui retornar mais uma vez a Duchamp e inscrever a operação de Sierra no contexto de um empreendimento que desloca o artista do lugar de produtor de objetos, para localizá-lo no lugar de um proponente de questões. Nada de inaudito nessa formulação, mas o que a arte de Sierra parece inaugurar é uma pergunta auto-reflexiva que se endereça ao lugar do artista contemporâneo, enquanto aquele que age preponderantemente de maneira apropriacionista, ou seja, lançando mão do trabalho alheio na constituição de seu próprio trabalho. Então, o que podemos apreender do projeto político de Sierra se considerarmos o artista como um “explorador”?

3.3 Entre Hans Haacke e Santiago Sierra – posições críticas

A importância do observador como aquele que confere sentido ao trabalho de arte, aquele que ativa o trabalho, tem sido uma questão central para muitos discursos sobre arte contemporânea. Aqui poderíamos começar novamente pelo célebre texto de Marcel Duchamp: *O ato criativo*¹²³. Neste breve texto, Duchamp focaliza o espectador como aquele que decifra e interpreta a obra, acrescentando sua contribuição ao ato criativo que, dessa forma, não seria realizado apenas pelo artista, mas seria, antes, um encontro entre produção e recepção.

Essa é também uma questão central na poética do artista alemão Hans Haacke, desde seus trabalhos cinéticos dos anos 60 – uma série de trabalhos nos quais elaborava sistemas de circulação de líquidos em canos, ou investia no processo repetido de condensação e evaporação dentro de um cubo fechado, até a construção de sistemas mais abertos que envolviam dar alimento aos pássaros e plantar grama¹²⁴. Em trabalhos como *Rain Tower*¹²⁵, de 1962 - uma torre de acrílico com várias subdivisões, através das quais circulava água - ou *Column with Two Immiscible Liquids*¹²⁶, de 1964 - um cilindro de acrílico contendo líquidos não miscíveis entre si - Haacke estava interessado no envolvimento físico do espectador com o trabalho. Ambos os objetos eram para serem virados de cabeça para baixo como uma ampulheta.

Nos anos 60 eu estava interessado no envolvimento físico do espectador com o meu trabalho. Tal interesse visava quebrar a barreira entre o espectador e o objeto, e provocar uma mudança na atitude para com o objeto de arte. Quando os espectadores são autorizados ou ainda convocados para manipular o objeto, a santidade institucional do próprio objeto de arte já não está mais intacta. Ele está fora do altar.¹²⁷

¹²³ DUCHAMP, 2004.

¹²⁴ GRASSKAMP; NESBIT; BIRD, 2004.

¹²⁵ FIG. 23 a.

¹²⁶ FIG. 23 b.

¹²⁷ “In the 60s I wanted do get the viewers physically involved with my work. It was to break down the barrier between the viewer and the object and lead to a shift in attitude toward the art object. When viewers are allowed or even asked to handle an object, its institutional sanctity is no longer intact. It is off the altar.” HAACKE, 2001. <http://www.artmonthly.co.uk/haacke.htm>

A inclusão ativa do observador permanece uma questão recorrente nos trabalhos de Haacke, e articula-se numa perspectiva menos de incitação ao envolvimento físico e mais de convocação da acuidade crítica desse observador em certos trabalhos pelos quais o artista adquiriu uma reputação como “artista político”. Acuidade crítica porque em tais trabalhos o que está em jogo é uma convocação da percepção do espectador para aspectos da realidade não imediatamente evidentes. Trata-se de provocar sua capacidade de discernimento.

Entre os trabalhos políticos mais conhecidos de Haacke está *Pesquisa de opinião*¹²⁸, que consistia em uma instalação para participação do público, a qual foi apresentada na mostra *Information*¹²⁹, no MoMA, em Nova Iorque, em 1970. Com este trabalho, Haacke convidava os visitantes a se pronunciarem em relação à reeleição de Nelson Rockefeller, governador republicano do Estado de Nova Iorque. Duas urnas de acrílico transparente, recolhiam as respostas à pergunta: “O fato de o governador Rockefeller não ter denunciado a política do presidente Nixon na Indochina pode ser uma razão para você não votar nele em novembro?”. A estranheza de uma pergunta com claras implicações políticas no contexto do espaço neutro de um museu já esclarecia o propósito do artista: convidar o espectador a pronunciar-se enquanto cidadão. A estranheza responde justamente pela incitação a um protocolo de leitura alheio ao que se espera de um museu. Além disso, com este trabalho Haacke estava implicando a família Rockefeller, que ajudara a fundar e a financiar o MoMA - Nelson Rockefeller era membro do conselho de curadores desde 1932. Como consequência dessa ousadia, o artista não recebeu convites para expor no MoMA, por algumas décadas.

Pesquisa de opinião deveria ter uma continuação na exposição *Hans Haacke: Systems*, cancelada pelo Museu Guggenheim, de Nova York, em abril de 1971, seis semanas antes da data prevista para a inauguração. O motivo do cancelamento foi a recusa de Haacke em excluir três trabalhos, entre os quais a instalação *Shapolsky*

¹²⁸ FIG. 3.

¹²⁹ Lucy Lippard afirma que *Information* foi a mostra mais política que o MOMA havia feito – é também para esta mostra que Cildo Meireles envia seu emblemático trabalho *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca Cola e Projeto cédula* - na qual os artistas, com o apoio do curador McShine, alteraram suas peças em resposta aos acontecimentos da época. Estamos aqui no contexto mais amplo do pós-guerra, um contexto no qual forças militares americanas bombardearam e invadiram o Camboja, país que se tinha declarado neutro no conflito da Indochina, um momento no qual artistas norte-americanos pediam o fechamento temporário dos museus como forma de protesto. FRASCINA, 1998, p. 120. Estamos nesse momento também em um contexto de ditaduras latino-americanas.

*et. al. Propriedades imobiliárias em Manhattan, um sistema social em tempo real, 1º de maio de 1971*¹³⁰.

O trabalho visava expor as obscuras transações imobiliárias do grupo Shapolsky, entre outros - proprietários de cortiços envolvidos na exploração de comunidades afro-americanas e porto-riquenhas. A instalação apresentaria fotografias de um vasto conjunto dessas construções, em Manhattan, enquanto as legendas revelariam uma série de companhias *holding*, datas de hipotecas, valores avaliados e impostos imobiliários. A instalação investiria em uma apresentação claramente investigativa, na qual inúmeros documentos estariam à disposição do público. Tais documentos intentavam, mais uma vez, tornar públicas relações de negócio e poder muitas vezes ocultas e dissimuladas.

O controverso cancelamento desta exposição, que transformou o trabalho de Haacke numa causa célebre – houve um grande protesto no Guggenheim e mais de cem artistas assumiram o compromisso de não expor no museu, enquanto a política de censura e seus defensores não fosse revista - foi justificado pelo diretor, Thomas Messer, por meio de uma alegação de que o trabalho teria ultrapassado os limites aceitáveis de uma dimensão política em arte, o que seria o mesmo que dizer que o trabalho não teria respeitado as fronteiras entre o mundo da arte e o mundo da política, da economia, dos negócios. O que Messer não incluiu explicitamente em sua justificativa foi o fato de que os procedimentos do artista poderiam ameaçar a fonte de patrocínio do museu. Até porque essa inclusão salientaria o quão porosas são tais fronteiras. Messer escreveu a Haacke, em 19 de março:

...os curadores do Guggenheim estabeleceram políticas que excluem o engajamento ativo com fins sociais e políticos. Entende-se perfeitamente, nesse sentido, que a arte possa ter conseqüências sociais e políticas, mas essas são promovidas indiretamente e pela força exemplar generalizada que obras de arte podem exercer sobre o ambiente, e não, como o senhor propõe, pelo uso de meios políticos para atingir fins políticos, por mais desejáveis que estes possam parecer em si mesmos.¹³¹

¹³⁰ FIG. 59.

¹³¹ Thomas Messer *apud* Francis Frascina. FRASCINA, 1998, p.122.

A declaração de Messer merece alguns comentários. O que ele quer dizer com “conseqüências sociais e políticas promovidas indiretamente”? Ou ainda, com a expressão “força exemplar generalizada”? Parece que estamos aqui diante de um reclame pela idéia de autonomia da arte em relação à práxis da vida. Numa perspectiva como esta, a arte não deve ser compreendida como um território de luta e confrontação, mas sim como uma esfera apartada das demais esferas sociais, políticas e econômicas. Um reclame pela negação de toda e qualquer intervenção direta na realidade que a arte porventura possa ambicionar. Porém, o trabalho de Haacke parece investir justamente em intervir na realidade, minando a idéia de autonomia tão cara ao estatuto moderno da arte¹³². Nesse sentido, o trabalho de Haacke faz eco às pretensões das vanguardas históricas de reconduzir a arte à práxis vital.

O irônico é que este trabalho alcançou conseqüências diretas na realidade, já que o curador Edward Fry foi despedido e nunca mais contratado por um museu norte-americano, e o trabalho de Haacke não foi vendido ou exposto em museus norte-americanos por doze anos. O trabalho *Shapolsky* foi exposto, posteriormente, e reuniu-se a outros inúmeros projetos do artista, alicerçados numa perspectiva de denúncia das relações de convivência entre o mundo da arte e o mundo das elites do poder, projetos nos quais Haacke passou a focalizar o sistema social da própria arte, e elegeu, como protagonistas de suas intervenções críticas, figuras como o senador direitista Jesse Helms¹³³, inimigo confesso de todas as formas contemporâneas de arte.

Muitos outros trabalhos de Haacke são responsáveis por sua reputação como artista político, trabalhos que investem claramente na produção de uma arte que revela uma aguçada consciência crítica do artista, bem como insistem em solapar a aparente neutralidade do espaço institucional da arte. Assim como outros artistas

¹³² No livro *Teoria da vanguarda*, Peter Burger esclarece o processo de constituição do conceito de autonomia da arte, salientando como a vanguarda histórica se constitui justamente por um ataque ao *status* de autonomia da arte na sociedade burguesa. O autor considera que os movimentos de vanguarda não se limitam a negar um determinado procedimento artístico, mas antes a arte de sua época em sua totalidade, ou seja, o que importa para as vanguardas históricas é negar o estatuto burguês da arte, contradizer o lugar de autonomia que a arte alcança na sociedade burguesa. Suas manifestações se dirigem à instituição arte. Cf. BURGUER, 2008.

¹³³ Jesse Helms é conhecido também por sua hostilidade em relação ao trabalho do fotógrafo Robert Mapplethorpe, bem como por iniciativas de censura em relação à produção artística produzida sob os auspícios do fundo público norte-americano de financiamento das artes – NEA (National Endowment for the Arts). Cf. BOURDIEU, 1995.

com os quais compartilha um alojamento sob a rubrica Crítica Institucional¹³⁴ – Michael Ascher, Daniel Buren, Andrea Fraser, Marcel Broodthaers – Haacke mostra-se interessado em salientar a relação inextrincável entre a arte e o seu contexto. Essa relação é foco de atenção para muitas produções artísticas do final dos anos 60 e início dos 70, interessadas em confrontarem a indiferença contextual protagonizada pelo modernismo, ou por uma certa abordagem do modernismo; aquela identificada com Clement Greenberg.

Conforme Claire Bishop pontua, muitos artistas começaram a questionar o seu papel no interior do sistema artístico, elegendo o museu como alvo de suas operações críticas e evitando deliberadamente produzir objetos de arte que pudessem alimentar o sistema de privilégio das Belas Artes. Eventos do final dos anos 60, como a guerra do Vietnam, o advento do feminismo, os protestos dos estudantes de maio de 68, compõem um cenário no qual “a geração jovem reconheceu que o desengajamento político da arte poderia ser visto como cúmplice do *status quo*, e discutiu que qualquer objeto de arte que gratificasse o mercado, implicitamente suportava uma ideologia conservadora”¹³⁵. “Contexto” tornou-se uma palavra incontornável para a produção artística e a instalação aparece como uma das muitas formas que emergiram enquanto resultado dessa atenção para com determinadas circunstâncias.

Nas instalações de Haacke, o contexto nunca é apresentado como inocente ou destituído de contradições. Assim, determinadas relações circunstanciais são sempre o ponto de partida para a consecução de trabalhos que descortinam a espessura simbólica da pretensa neutralidade do espaço da arte.

O trabalho de Haacke não é nada fácil, exige muito da audiência, uma vez que aceitar seu convite para nos relacionarmos com a arte, como um território de luta simbólica, implica sermos capazes de adentrar a complexa estruturação de signos que manipula. O tipo de convocação que Haacke dirige à audiência, muitas vezes investe em solicitar do visitante uma disposição de leitura investigativa, uma atitude detetivesca que lhe permita relacionar os elementos dispostos ao seu

¹³⁴ Sob a rubrica Crítica Institucional encontramos uma produção artística cuja linguagem incide diretamente sobre as conceituações, valorações, mecanismos de circulação e outras interdependências culturais que fundamentam o sistema das artes visuais. O que está em questão nessa produção é um olhar do próprio artista sob o sistema da arte. Um olhar que se constitui como assunto dos trabalhos em questão.

¹³⁵ BISHOP, 2005, p. 32.

escrutínio e daí perceber que cada peça de suas instalações constitui uma pista que colabora para a apreensão de uma situação específica.

Do que nos fala *Oelgemaelde, Hommage à Marcel Broodthaers*¹³⁶, apresentada na Documenta 7, de 1982? A instalação era composta por um retrato a óleo de Ronald Reagan, meticulosamente pintado e protegido por artefatos museológicos que tradicionalmente destacam a aura do objeto artístico - como iluminação direcionada, corda de veludo vermelho, placa de bronze, moldura dourada -, e confrontado com um gigantesco mural fotográfico de uma demonstração pela paz na cidade de Bonn. Um tapete vermelho conduzia o percurso de uma imagem à outra.

O que precisamos para aceitarmos a interpelação de Haacke é uma apreensão das variáveis contextuais que constituem as condições de existência desse trabalho. A foto fora tirada uma semana antes da abertura da Documenta 7 - cuja retórica curatorial investia em reiterar uma idéia de arte como desvinculada de seus contextos de produção e exibição -, e testemunhava uma manifestação contra a presença do presidente Reagan, que viera participar de um *lobby* no Bundestag em favor do deslocamento para solo alemão de mísseis americanos. “Com essa paródia das armadilhas museológicas, Haacke homenageava as ficções de museu de [Marcel] Broodthaers enquanto simultaneamente zombava do desejo de Fuchs [o curador da Documenta 7] de promover e salvaguardar suas obras primas”¹³⁷.

O que precisamos para adentrarmos a complexidade da disposição de elementos que Haacke nos oferece é uma consciência crítica de nossa contemporaneidade em relação à obra, uma consciência crítica de nosso pertencimento ao momento histórico no qual tal obra tem lugar. Trata-se, como o próprio Crimp esclarece, de uma obra com um alto grau de especificidade, que não somente traz para o centro do debate um “lembrete das condições históricas concretas” daquele momento, mas que “refletiu sobre os termos do debate estético atual”.

Não fora pela obra de Haacke, dificilmente se teria tomado conhecimento de que recentemente a fotografia se tornara um

¹³⁶ FIG. 55.

¹³⁷ CRIMP, 2005, p. 218.

importante meio usado pelos artistas que tentavam resistir à hegemonia das belas-artes tradicionais ou de que o ensaio clássico de Walter Benjamin sobre reprodução mecânica tornara-se fundamental para as teorias críticas da cultura visual contemporânea. Nem se teria compreendido que este debate também encerra uma crítica da instituição museu em sua função de preservar a condição de aura da arte, alvo principal de Benjamin.¹³⁸

É, portanto, esse interesse em extrair do próprio contexto expositivo as questões que determinam a natureza de suas intervenções, interesse suficientemente pregnante em sua poética, que nos serve aqui como pedra de toque para uma aproximação com o trabalho de Santiago Sierra.

Meu argumento será que tanto Haacke quanto Sierra interpelam o observador a posicionar-se criticamente no que se refere às relações entre o mundo da arte e o contexto mais amplo de práticas sociais, políticas, econômicas, nas quais a arte encontra suas condições de existência. O argumento consiste também em salientar que para atingir tal propósito os artistas elaboram estratégias distintas: Haacke, investindo em uma perspectiva de denúncia das relações ocultas entre a economia, a política e a estética, e, Sierra identificando-se com o alvo de sua crítica, colocando-se no lugar do explorador, ou seja, reproduzindo as relações e atitudes de exploração características do mundo capitalista globalizado. Trata-se, portanto, de uma relação que poderia ser descrita nos seguintes termos: denúncia X cumplicidade.

Para examinar essa questão de maneira mais incisiva, vou dirigir-me a uma produção crítica realizada com o explícito propósito de descrever as possibilidades da produção de arte com implicações políticas na contemporaneidade – refiro-me ao texto de Hal Foster *Por um conceito do político na arte contemporânea*¹³⁹, de meados dos anos 80.

Foster parte do emblemático texto de Benjamin *O autor como produtor*¹⁴⁰ para perguntar como e onde a arte política deveria ser colocada naquele momento, já que não poderia mais ser compreendida como representativa de uma classe, materialmente produtiva ou culturalmente de vanguarda, discutindo uma modificação

¹³⁸ CRIMP, 2005, p. 218.

¹³⁹ FOSTER, 1996, p. 185-209.

¹⁴⁰ Cf. BENJAMIN, 1985. p. 120-136.

no que se poderia entender por arte política, não mais concebida em termos de representação de um sujeito de classe (à maneira do realismo socialista, por exemplo) e, sim, articulada em termos de uma crítica das representações sociais, como a posição de gênero ou estereótipos étnicos. E o cerne da questão é que tal mudança conteria um deslocamento na posição e função do artista político.

No novo domínio global do capital — argumenta o autor — talvez não se possa mais falar em limite a ser transgredido, como os códigos que a vanguarda moderna procurou transgredir, procurando salientar que em uma formação como a nossa, na qual as velhas estruturas — do eu, da família, de classe, de religião, de nação — estão erodidas, não haveria um limite, um lado de fora “natural” a ser ultrapassado. Numa formação descrita como tal, a idéia de transgressão não teria eficiência e, mais do que isso, poderia funcionar de maneira acrítica. Assim, Foster advoga a pertinência de uma estratégia crítica que possa emergir “de dentro” do próprio contexto ao qual endereça sua crítica descrevendo a função e a posição do artista político como a de elaborar estratégias de interferência e resistência na ordem cultural.

Também nesse sentido, Nelly Richard salienta que “se já não contamos com um exterior puro à economia global, há brechas e interstícios dentro de sua lógica que podem ser usados para se contrapor aos tráficos de signos do capitalismo cultural.”¹⁴¹ Para o artista político tratar-se-ia de atuar nesses interstícios.

Em *Por um conceito do político na arte contemporânea*, Hans Haacke é citado como um dos protagonistas dessas estratégias de resistência e contestação, e meu interesse aqui consiste em partir das considerações de Foster e endereçá-las para o trabalho de Santiago Sierra, com o intuito de pensar em que medida podemos compreendê-lo como partícipe de uma produção artística que procura produzir um conceito do político relevante para nossa realidade presente.

Para percebermos as inúmeras afinidades entre Haacke e Sierra podemos partir do alto grau de especificidade de seus trabalhos, ou seja, do papel preponderante que o contexto assume na articulação de suas poéticas. A esse propósito, o próprio Haacke sublinha:

¹⁴¹“Si bien ya no contamos con un exterior puro a la economía global, hay brechas e intersticios dentro de su lógica que pueden ser usados para contraponerse a los tráficos de signos del capitalismo cultural.” RICHARD, 2010. <http://esferapublica.org/nfblog/?p=7696>

Frequentemente, trabalho deliberadamente para um contexto específico. Então, o ambiente social e político do lugar da exposição têm um papel, como o caráter arquitetônico do espaço. As circunstâncias simbólicas do conteúdo são de fato frequentemente meus materiais essenciais. Um trabalho especialmente feito para um dado lugar não pode ser deslocado e mostrado em outros. Igualmente, a significação dos elementos físicos depende quase sempre do contexto. Ela não é necessariamente estável.¹⁴²

O trabalho que Sierra apresentou na Casa del Pueblo¹⁴³, em Bucarest, em 2005, com a curadoria de Mihnea Mircan, também extrai suas condições de existência do contexto expositivo. O trabalho é elaborado a partir da especificidade simbólica do edifício.

Conforme Santiago Sierra esclarece: ““El edificio es un gran monumento a la explotación de las masas, a la derrota de la izquierda, a su transformación en un fascismo con tintes sociales...con ese edificio había que trabajar, no había otra forma”¹⁴⁴. E Sierra trabalha tanto com a história do edifício quanto com a imagem estereotipada do Romeno como um povo mendicante. ““La percepción que la Europa Occidental tiene de Rumanía es que se trata de un país de pedigüños. (...) Europa tiene una relación con Rumanía, son los parientes pobres, los perdedores de la historia de Europa.”¹⁴⁵

É assim que chega à conformação da peça *El Pasillo de la Casa del Pueblo*¹⁴⁵: 396 mulheres remuneradas para ocuparem um corredor de 240 metros de comprimento, 120 centímetros de largura e 2 metros de altura - construído para a peça no espaço ocupado pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea, e que permitia adentrar o referido espaço sem vê-lo - e durante duas horas repetirem a frase “Dá-me dinheiro” em língua romena. O público adentrava o corredor de um a um, depois de passar por um detector de armas (procedimento corrente para o

¹⁴² BOURDIEU, 1995. p. 88-89.

¹⁴³ A Casa del Pueblo é o segundo maior edifício administrativo do mundo, depois do Pentágono, e símbolo do governo comunista na Romênia. Foi construído entre 1984 e 1989, sob a ditadura de Nicolae Ceausescu, e abriga as duas câmaras do parlamento da Romênia, além de 10 salas de concertos, 12 salas de teatro, um centro internacional para conferências, um museu de arte contemporânea e um museu de trajes folclóricos. Para esta construção foram derrubados vários bairros, igrejas, sinagogas, monasterios e mais de 10.000 casas. Trabalharam mais de 20.000 pessoas em turnos de 24 horas por dia, centenas de engenheiros e arquitetos. Milhares de pessoas tiveram que ser desalojadas e inúmeras vidas foram consumidas neste empreendimento. <http://sobreturismo.es/2009/03/23/el-palacio-del-pueblo-en-bucarest/>.

¹⁴⁴ SIERRA, 2006 b. Não paginado.

¹⁴⁵ FIG. 56.

acesso a este edifício). A performance aconteceu no dia 14 de outubro de 2005, à meia noite, e o texto descritivo que acompanha a imagem do trabalho nos esclarece que o horário, o fato de que chovia muito e o inconveniente do detector de metais, causavam muito incômodo para o público e as participantes da ação¹⁴⁶. Cada mulher cobrou o equivalente a 6 euros pela jornada de trabalho, além de que podiam reter o dinheiro que, porventura, arrecadassem com a encenação da mendicância.

O corredor permitia um acesso ao local que era um tanto quanto ambíguo, na medida em que negava a visibilidade do próprio edifício. Adentrar o espaço sem vé-lo era uma maneira de apontar para a dificuldade de lidar com toda a carga simbólica deste edifício. Esta opção é comentada pelo artista como sendo uma resposta da peça às características opressoras da Casa del Pueblo: ““Ilego a este museo y noto que el curador odia el lugar donde trabaja, me transmite una sensación de fobia total, quiere trabajar con el lugar pero sueña con anularlo. La solución más evidente es recorrer al lugar sin verlo.”¹⁴⁷ Uma maneira de tornar evidente “nuestra profunda negatividad hacia el espacio”¹⁴⁷, diz Sierra.

Mihnea Mircan pontua que há um elemento teatral muito evidente nesta peça, na medida em que os visitantes estavam dentro da representação. Não havia nenhuma barreira que estabelecesse os limites entre quem atuava e quem observava. Não era possível simplesmente observar, já que a encenação de mendicância por parte das mulheres, imediatamente solicitava uma encenação de caridade por parte dos visitantes. Havia portanto uma proximidade muito estreita entre público e *performers* que sublinhava a participação de todos na cena que foi arquitetada. Uma proximidade que, segundo Mircan, “criava e dispersava a culpa, a culpa de não ser capaz de dar dinheiro a todas as mulheres que pediam, a culpa de ser romeno”.¹⁴⁸

Assim, tal qual o trabalho de Hans Haacke, a intervenção de Sierra em Bucarest, solicita do observador que conheça ou pelo menos procure conhecer parte das circunstâncias históricas que constituem as condições de existência do trabalho. Não se trata aqui de um comentário sobre questões relativas à nacionalidade do

¹⁴⁶ <http://www.santiago-sierra.com>

¹⁴⁷ SIERRA, 2006 b. Não paginado.

¹⁴⁸ “creaba y dispersaba la culpa, ya sea la culpa de no ser capaces de darle dinero a todas esas mujeres que pedían, o la culpa de ser rumano.” SIERRA, 2006 b. Não paginado.

povo romeno, mas, antes, de um procedimento que incide sobre a própria questão da nacionalidade, na medida em que a coloca em cena. Como Mircan afirma:

O Pasillo da Casa del Pueblo implicava a idéia mais ampla de Nação, neste caso, de nação romena: sua relação consigo mesma na história recente, sua percepção de si mesma, assim como a representação internacional deste contexto em particular e desta realidade social.¹⁴⁹

Percebe-se que, neste sentido, o público desempenha um papel tão central quanto as *performers*. O público é um assunto recorrente nos trabalhos de Santiago Sierra seja enquanto foco de atenção, seja enquanto elemento preterido. É assim que podemos considerar suas peças que prescindem de público, como as instalações realizadas em parceria com Manuel Ludeña, em 1994/1995, que não tiveram outro público além dos trabalhadores que a produziram. Também a emblemática *Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada*¹⁵⁰ (México D. F., 1998), a primeira obra de Sierra que marca o deslocamento de seus investimentos em objetos para ações que envolvem pessoas, é realizada sem a participação de público. Estavam presentes apenas o tatuador, o fotógrafo e a pessoa que foi tatuada.

Em contrapartida há obras nas quais Santiago Sierra direciona os holofotes para o público, tornando-o protagonista da peça, como em *Público iluminado con generador de gasolina*¹⁵¹, 2008. Apresentado na Galeria Helga de Alvear, em Madri, na mostra *Extraordinary rendition*, essa peça trata de uma das técnicas de tortura mais comuns, aquela que priva de sono os detentos, durante dias ou meses. Um grande foco de luz e o gerador que o faz funcionar são os únicos elementos que compõem essa obra. Além, é claro, do público, foco de atenção e assunto do trabalho.

Sobre a importância que confere ao público, o artista declara:

¹⁴⁹ “El Pasillo de la Casa del Pueblo implicaba la Idea más amplia de Nación, en este caso, de la nación rumana: su relacion consigo misma en la historia reciente, su percepción de si misma, así como la representación internacional de ese contexto en particular y de esa realidad social.” SIERRA, 2006 b. Não paginado.

¹⁵⁰ FIG. 64.

¹⁵¹ FIG. 18.

Pensar en una obra de contexto no es tanto pensar en qué hay alrededor o qué elementos arquitectónicos o qué elementos perimetrais de cualquier otro tipo deben ser considerados, sino en quién la va a ver, quién es el público.¹⁵²

*Público transportado*¹⁵³ entre 2 puntos de la ciudad de Guatemala, 2000, exemplifica o tipo de relação que, muitas vezes, Santiago Sierra propõe com a sua audiência, na medida em que investe no incômodo e na hostilidade. Um ônibus escolar teve suas janelas vedadas, com plástico adesivo, com o objetivo de impedir a visibilidade. O público da galeria Belia de Vico Arte Contemporâneo não foi advertido do que aconteceria, apenas lhes foi pedido que subissem ao transporte. Uma vez alojados no interior do veículo, foram levados a uma área marginal da cidade. A viagem durou 45 minutos de incômodo, devido às altas temperaturas. Conduzir as elites culturais e econômicas a uma região da cidade à qual provavelmente não iriam de outra maneira, de que tipo de experiência se trata? Mostrar o que se desconhece? O que não se quer ver?

Também o trabalho *300 toneladas*¹⁵⁴ atua no sentido de focalizar o público como elemento central da situação proposta. 292 toneladas de concreto foram colocadas na planta superior da *Kunsthause Bregenz* (Museo de Arte de Bregenz) – um dos melhores exemplos de arquitetura minimalista, de Peter Zumthor - e seu peso foi distribuído em colunas temporárias por todo o prédio. Como o peso máximo suportado pelo edifício é de 300 toneladas, o número de visitantes admitidos ao espaço estava restrito a 100, o que representava um peso adicional de 8 toneladas. O público é aqui fator de perigo, o elemento que pode destruir o edifício.

El próprio peso de las personas era lo que podía activar la destrucción del edificio y por lo tanto quería hacer sentir, como siempre quiero hacer sentir, que no hablamos de outro, que o hablamos de imaginations que es nuestro próprio comportamiento el que acarrea unas determinadas consecuencias, que es nuestro propio cuerpo el que tiene unas limitaciones y esto creo que no se puede contar si no hay una fuerte carga de angustia.¹⁵⁵

¹⁵² SIERRA, 2006 a, p. 16.

¹⁵³ FIG. 14.

¹⁵⁴ FIG. 26.

¹⁵⁵ SIERRA, *op cit.*, p. 30.

Esse tratamento do público como detonador de uma situação potencialmente perigosa é também articulado no trabalho de Chris Burden, exposto em Inhotim, *Samson*¹⁵⁶. Trata-se de um grande macaco hidráulico colocado entre duas paredes da galeria, afastadas por uns 15 metros. Na entrada da galeria, cada pessoa deve passar por uma roleta que está conectada ao mecanismo. O efeito é que cada visitante pressiona um pouco mais o macaco contra a parede da galeria, colaborando para o desfecho destrutivo que a obra articula. Cada espectador presente na galeria contribui para o aumento da pressão sobre as paredes, o que num futuro extremo culminará na destruição do edifício.

Assim como o público é um assunto recorrente no trabalho de Sierra, também podemos pensar no lugar do artista como uma questão insistentemente articulada. Cotejar os trabalhos *El pasillo de la Casa del Pueblo*, de Santiago Sierra, com *Der Bevölkerung (Para a população)*¹⁵⁷, de Hans Haacke, permite-nos perceber a divergência das estratégias de Haacke e Sierra em relação ao papel que desempenham enquanto artistas, no contexto destes trabalhos. Enquanto Sierra reitera mecanismos que exacerbam, que colocam em cena o incômodo e a submissão, Haacke investe em uma abordagem que convida à celebração de um sentido de pertencimento comum e inclusão.

Der Bevölkerung (Para a população), proposto em 1999 e inaugurado em 2000, está instalado no *Reichstag* (edifício onde se reúne o parlamento alemão) e é um trabalho em processo. Quando o parlamento alemão deslocou-se da cidade de Bonn para o *Reichstag*, em Berlim, alguns artistas foram convidados a propor trabalhos para áreas designadas do edifício. No outono de 1999, o comitê parlamentar decidiu pela realização do projeto *Der Bevölkerung*, no qual tais palavras que significam “Para a população”, foram grafadas em letras de néon, no interior do pátio do edifício, tornando-se visíveis do teto onde o público é admitido. Mas, antes da realização efetiva do projeto, este foi votado e aprovado em um debate no *Bundestag* (o parlamento alemão), em 05 de abril de 2000, contrariando os que a ele se opunham.

As letras possuem a mesma tipologia da inscrição *Dem Deutschen Volke (Para o povo alemão)*, localizada na fachada do mesmo edifício. Como parte da operação simbólica de substituição da nacionalista e exclusivista palavra “povo” pela

¹⁵⁶ FIG. 25.

¹⁵⁷ FIG. 27.

multicultural e inclusiva palavra “população”, parlamentares foram convidados a trazerem um pouco de terra de seus distritos eleitorais e espalhá-las ao redor das letras de neon, em uma ação simbólica que afirma um sentido de pertencimento e igualdade. Espontaneamente, plantas vêm crescendo e compondo uma instalação de grande impacto. O trabalho pode ser acompanhado por imagens disponibilizadas por uma webcam, no site www.derbevoelkerung.de que inclui uma cronologia, os minutos do debate e os nomes dos parlamentares que contribuíram com terra de seus distritos.

Mas a substituição que Haacke propõe é problematizada por Chantal Mouffe. Quando perguntada sobre como avalia a proposta do artista de substituir a palavra “povo”, da fachada do *Reichstag*, por “população”, Mouffe pondera que, num certo sentido, considera a substituição problemática e esclarece:

Se o que Haacke propõe é substituir a inscrição *Dem Deutschen Volke* por *Der Bevölkerung*, não me parece adequado. Não creio que *Bevölkerung* (‘a população’) seja um conceito político. ‘A população’ não é um conceito que possa ser o *locus* da soberania popular. É um conceito descritivo, sociológico. E o *Reichstag* deve ser, naturalmente, o *locus* do povo em um sentido político. Isto não significa que se deva entender ‘o povo’ somente desde um ponto de vista da raça ou inclusive necessariamente das pessoas que neste momento são cidadãos alemães. Se se considera a obra de Haacke uma forma de colocar em tela de juízo a definição atual de “o povo alemão”, trata-se de uma intervenção muito interessante.¹⁵⁸

Mouffe está apontando para a idéia de exclusão como algo fundamental para o campo do político¹⁵⁹. A filósofa argumenta que não é porque o significante “povo” está ligado a um passado nazi ou a certo tipo de exclusão que se deva abandoná-lo. A questão seria antes redefiní-lo.

¹⁵⁸ “Si lo que Haacke propone es substituir la inscripción *Dem Deutschen Volke* por *Der Bevölkerung*, no me parece adecuado. No creo que *Bevölkerung* (La población) sea un concepto político. (...) ‘La población’ no es un concepto que pueda ser el *locus* de la soberania popular. Es un concepto descriptivo, sociológico. Y el *Reichstag* debe ser, naturalmente, el *locus* del pueblo en un sentido político. Eso no significa entender ‘el pueblo’ solo desde el punto de vista de la raza o incluso necesariamente del de las personas que en este momento son ciudadanos alemanes. Si se considera la obra de Haacke como una forma de poner en tela de juicio la definición actual de ‘el pueblo alemán’, se trata de una intervención muy interesante.” MOUFFE, 2007, p. 29.

¹⁵⁹ Elaboro este ponto em 3.4 - Entre Nicolás Bourriaud e Santiago Sierra: o antagonismo como estratégia relacional.

Para Mouffe, o problema com a substituição proposta é que “a população” não pode oferecer uma identificação, trata-se de um conceito sociológico e não político. “Um cidadão democrático é alguém que se identifica como parte do “povo”, e ser simplesmente parte da população não é, neste sentido, uma identificação política.”¹⁶⁰

Mas é mais interessante perceber o trabalho de Haacke como uma problematização do conceito de “povo” ao invés de uma simples substituição. Sendo assim, conforme assinala Rosalyn Deutsche: “o espaço entre as duas inscrições do *Reichstag*, o espaço da questão, é o núcleo da obra”.¹⁶¹

A advertência de Mouffe acerca do trabalho de Haacke está alicerçada numa preocupação em sublinhar as especificidades do político como estreitamente vinculadas à noção de antagonismo.

A polêmica envolvendo o cancelamento da exposição de Haacke no Guggenheim, na década de 70, está alicerçada num território marcado pela dimensão do antagonismo, mas, ao contrário deste momento, não é mais tão problemático convidá-lo para expor. Em entrevista a Patrícia Bickers¹⁶², o artista responde à provocação da entrevistadora sobre uma possível cooptação de seu trabalho - expressa por sua atual aceitação -, argumentando que seria hipócrita fingir que as portas estão fechadas quando elas se abrem com mais facilidade. Haacke pontua que as condições de aceitação de seu trabalho refletem uma mudança nos papéis do engajamento do artista político e lhe oferecem oportunidades de intervenção, possibilidades de articulação do poder simbólico que arte representa, colocadas a serviço da emancipação. *Der Bevölkerung* nos apresenta um Haacke que se posiciona menos como o “denunciador”, papel que articulou em diversos trabalhos, em proveito de uma atuação como aquele que lança mão de seu turno de fala para enunciar um discurso sobre o presente, compreendido como a circunstância da possibilidade de um mundo mais inclusivo e igualitário, um tempo aberto à mudança que a correção semântica proposta pelo trabalho anuncia.

Já Santiago Sierra atua justamente no território do político tal qual delineado por Mouffe, reiterando a dimensão antagônica das relações humanas. Alguns de

¹⁶⁰ “Un ciudadano democrático es alguien que se identifica como parte del ‘pueblo’, y ser simplemente parte de la población no es, en ese sentido, una identificación política.” MOUFFE, 2007, p. 35.

¹⁶¹ “El espacio entre las dos inscripciones del Reichstag, el espacio de la cuestión, es el núcleo de la obra.” DEUTSCHE, in MOUFFE, 2007, p. 31.

¹⁶² HAACKE, 2001. <http://www.artmonthly.co.uk/haacke.htm>

seus trabalhos parecem nos dizer que subjacente à nossa percepção cotidiana da realidade encontra-se, inevitavelmente em curso, um processo marcado pela violência, hostilidade e exclusão. Podemos perceber algo como essa intenção sendo formalizada no trabalho *Disparos*¹⁶³, que consiste numa peça sonora composta de uma gravação realizada em Culiacán, no México, desde as 23:30 do dia 31 de dezembro de 2002, até as 00:30 do dia 01 de janeiro de 2003, durante a celebração do ano novo. A gravação apresenta o som de metralhadoras e outras armas de fogo em meio ao som de fogos de artifício. Não é necessária muita concentração para distinguirmos os sons da celebração festiva daqueles da manifestação de violência. Mas o interessante é a intercessão das sonoridades, a confusão entre os dois registros que se apresentam estreitamente conectados

Nesse trabalho, como em muitos outros, o artista parece tentar tornar perceptível um aspecto da realidade que costuma ser negligenciado por nossa própria percepção, tão ansiosa por nos garantir que “está tudo bem”. Ao contrário do que desejaríamos encontrar, a gravação de Sierra nos revela que o caráter festivo da comemoração, ao invés de nos garantir segurança, camufla a presença da violência como elemento fundamental.

Tanto Haacke, quanto Sierra apontam para percepções mais complexas da realidade, mas o modo como Sierra intervém constitui o cerne de seu afastamento em relação à estratégia de Haacke. Enquanto os procedimentos de Haacke podem ser compreendidos como manifestações de resistência à ordem capitalista vigente - quer quando se posiciona enquanto aquele que denuncia a instrumentalização da arte por uma miríade de interesses políticos e econômicos, quer quando sublinha a existência de um campo de manobras aberto à participação dos sujeitos, como em *Der Bevölkerung* - Sierra assume uma posição deliberada enquanto “explorador”, identificando-se com tais interesses. Tal atitude é especialmente evidente nos trabalhos reunidos sob a expressão “estética remunerada”. A própria junção dos termos “estética” e “remunerada” compõe uma expressão cuja estranheza parece auto-evidente. Confrontar “estética”, enquanto um campo balizado pela noção de “desinteresse” kantiano, com o caráter mundano e materialmente motivado introduzido pelo termo “remunerado”, já anuncia a natureza do projeto do artista. Para Sierra a arte não se define como algo desinteressado, nem o artista seria

¹⁶³ FIG. 48.

compreendido como aquele que intervém a partir de um lugar moralmente acima de qualquer suspeita. Conforme pontua Cuauhtémoc Medina:

A obscenidade dos atos de Sierra consiste em tornar visível o que o pudor artístico tenta manter oculto. Ou seja, a universalidade da coação econômica, que o artista põe em evidência inclusive ali onde a modernidade quis depositar a esperança de um relativo refúgio: a cultura estética.¹⁶⁴

*8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón*¹⁶⁵, realizado na Guatemala em 1999, consistia em uma oferta pública de emprego que procurava pessoas dispostas a permanecerem sentadas no interior de caixas de papelão, durante um período de quatro horas, e pela remuneração de 9 dólares. Quando o público chegou ao espaço, os trabalhadores já estavam ocultos. Esta peça recebeu outras versões, uma em Nova Iorque, em março de 2000, e outra em Berlim, em setembro de 2000. Nesta última, seis trabalhadores permaneceram quatro horas diárias, durante seis semanas, nas referidas caixas. Como os trabalhadores eram exilados políticos, e pela legislação alemã, não podiam trabalhar, recebiam a remuneração de maneira secreta. Os exilados eram procedentes da Chechenia.

Realizar mais de uma versão da mesma peça é algo recorrente no processo de trabalho de Sierra. Um mesmo procedimento se repete em contextos distintos, e diante da especificidade das circunstâncias, emergem elementos singulares em cada uma delas. Nas ações de Sierra, o trabalhador não desempenha nenhuma atividade que lhe requeira alguma habilidade específica enquanto trabalhador. Em *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón*, trata-se de jogar com a presença e invisibilidade das pessoas remuneradas, bem como em manobrar

¹⁶⁴ “La obscenidad de los actos de Sierra consiste en hacer visible lo que el pudor artístico busca mantener oculto. Es decir, la universalidad de la coacción económica, que el artista pone en evidencia incluso ahí donde la modernidad quiso depositar la esperanza de un refugio: la cultura estética.” MEDINA, in ABAROA; AMORALES; ALYS, 2002, p. 298.

¹⁶⁵ FIG. 30.

um sentimento de “humilhação compartilhada”¹⁶⁶ com o público, pelo constrangimento administrado.

O papel de capitalista que Santiago Sierra sustenta é apresentado de maneira ainda mais óbvia no trabalho *Persona diciendo una frase*¹⁶⁷, realizado no Reino Unido, em 2002, no qual Sierra contratou um pedinte para enunciar diante de uma câmera de vídeo a seguinte frase: “Minha participação neste projeto pode gerar benefícios de 72.000 dólares. Eu estou cobrando 5 libras”. Podemos, então, perceber que o projeto Estética Remunerada manipula a obviedade das situações de exploração do trabalho no contexto do sistema capitalista.

Este *modus operandi* de Sierra sugere uma inversão dos procedimentos de Haacke que apostam na defesa de um espaço de liberdade e autonomia para a ação artística. Os procedimentos de Haacke convergem para a idéia de resistência, na medida em que as ações do artista resumem uma luta de oposição em relação à instrumentalização da arte. Já Sierra investe em estratégias que problematizam a própria idéia de resistência. Projetos que impedem ou dificultam o acesso a determinados locais; ações nas quais se remuneram pessoas para executar tarefas aparentemente inúteis; assim como gestos de vandalismo compõem o conjunto das estratégias que empreende. Tais estratégias nos conduzem às perguntas: Em que medida é possível situar Sierra ao lado de Haacke, procurando estender o argumento de Hal Foster acerca da emergência de uma estratégia crítica de resistência como característica distintiva da arte com implicações políticas na contemporaneidade? É pertinente falarmos em resistência quando se trata do trabalho de Sierra? Se resistir implica em opor-se à ordem vigente, não seria o projeto de Sierra, na medida em que replica situações de opressão e exclusão, uma capitulação à ordem vigente? Como situar criticamente um procedimento artístico que parece negar, abolir o caráter transformador e redentor da arte, bem como a compreensão do papel do artista como revolucionário?

Para avaliarmos a estratégia de Sierra será conveniente considerarmos as pontuações de Mariana Botey:

¹⁶⁶ Maria Angélica Melendi se refere nestes termos à obra de Oscar Bony, *La Familia Obrera* (1968), comentada em 3.7 – Santiago Sierra: *performer*?

¹⁶⁷ FIG. 34.

Não é que a arte seja ideologicamente revolucionária, anti-econômica; tão pouco é psicológico, não é vontade do artista, não tem a ver com resistência, com o que se nega a ser subordinado. Todos estamos subordinados. Todos somos sujeitos oprimidos pelo capital, disto não há saída. A quantidade de resistência que podemos acumular contra isso não serve de absolutamente nada. Estamos subordinados e constantemente interagindo com esta estrutura que em cada uma das coisas que usamos reproduz a violência da exploração do trabalho do trabalhador em função da produção de mais valia, não para alguém específico, mas para o capital em si mesmo, como um conceito geral que rege o universo político, econômico e cultural em que vivemos.¹⁶⁸

Botey aponta então para uma insuficiência da idéia de resistência; se concordarmos com esta afirmação poderemos avaliar positivamente a estratégia de cumplicidade de Sierra e percebermos como os seus trabalhos propõem relações hostis entre os termos da tríade: artista – instituição – público. Relações que “confrontam o espectador com a angustiante tarefa de calcular se a obra de arte é mais ou menos perturbadora – em termos morais – que o seu referente.”¹⁶⁹ O interessante aqui é perceber o modo como Sierra interpela a audiência com estratégias que visam salientar sua condição de implicação nas situações que forja.

Os trabalhos nos quais o espaço expositivo constitui-se em sede de espetáculos incômodos atuam nesse sentido: *Persona remunerada durante una jornada de 360 horas contínuas*¹⁷⁰, realizado em 2000, no espaço P.S.1 Contemporary Art Center, em Nova Iorque, consistiu em subdividir o espaço expositivo com um muro de ladrilho, atrás do qual se manteve encerrada uma pessoa contratada para esta ação. Tal pessoa permaneceu ali por 360 horas contínuas, ou seja, durante duas semanas, sendo alimentada por uma pequena abertura na parte inferior do muro. A remuneração estabelecida foi de 10 dólares a hora. O público apenas observava a gratuidade de uma ação que sublinhava sua condição de *voyeur* e sua cumplicidade ao aceitar e legitimar dentro do campo da arte esse espetáculo perturbador.

Conforme pontua Cuathémoc Medina, essa obra mostra que não é só este homem o objeto de exposição, mas os espectadores do outro lado do muro também ficavam sujeitos a uma localização na sala que lhes atribuía características sociais e

¹⁶⁸ Mariana Botey (informação verbal). Seminário Zonas de Distúrbio, no MUAC - UNAM.

¹⁶⁹ MEDINA, 2005, p. 106.

¹⁷⁰ FIG. 20.

estéticas específicas. “[O] decisivo é o modo no qual o público fica exposto em seu caráter e terror de classe.”¹⁷¹ Falamos aqui de antagonismo, de confrontação.

Certamente tais estratégias de intervenção não convocam muita simpatia, uma vez que aqui poderíamos ouvir os ecos da indignação de Thomas Messer acerca do projeto de Haacke, postulando uma ultrapassagem dos limites aceitáveis do que se entende por arte. O projeto artístico de Sierra estaria situado, então, nos limites do eticamente tolerável e, nesse sentido, convocaria uma tomada de posição por parte do espectador.

Enquanto Hans Haacke atua a partir de um rigoroso trabalho de documentação para investigar e demonstrar as múltiplas conexões pelas quais uma obra de arte nunca é neutra, descortinando a rede de interesses na qual a própria arte encontra suas condições de existência, Sierra parece insinuar uma discussão sobre o desejo de quem representa o próprio papel: o desejo do artista, o desejo do público, o desejo dos participantes de suas ações.

Ao sublinhar que seus “atores” colaboram para sua própria exploração, ao orquestrar um teatro complexo no qual o público pode dar-se conta de sua cumplicidade em ações perversas, ao sustentar um lugar de enunciação problemático e in(conveniente) para as boas consciências, o trabalho deste artista permite-nos convocar um termo especialmente poderoso: implicação. Num certo sentido, o trabalho de Sierra nos diz que nos dividimos entre exploradores e explorados e que o público de arte ocupa o lugar do primeiro termo, mas o modo como manobra a variável “implicação” permite-nos tratar a questão não em termos de um possível maniqueísmo e, sim, nos conduz a um território muito mais complexo e movediço: o dos partícipes do jogo.

O termo “jogo” costuma ser utilizado em relação à arte contemporânea justamente para aludir à noção de participação do espectador, mas Sierra o utiliza numa perspectiva que diverge desta abordagem.

Luego me di cuenta de que el problema fundamental de las masas actuales, contemporáneas, no es el no poder acceder a un lugar – aunque eso también es un problema – sino que el problema

¹⁷¹ “... lo decisivo es el modo em que el público queda expuesto en su carácter y terror de clase.” MEDINA, in SANTIAGO, 2003, p. 242.

fundamental es que una vez aceptadas las reglas del juego y una vez metidos en esse juego, no podemos abandonar las reglas.¹⁷²

Se essa consciência sobre a nossa implicação no contexto do sistema capitalista pode conduzir à mudança, é algo que não está garantido pelas operações do trabalho, mas algo que o trabalho articula como estratégia crítica. Assim, na medida em que a questão aqui é interrogar acerca de um conceito do político na arte contemporânea, não seria o termo “implicação” uma baliza incontornável para a questão?

¹⁷² SIERRA, 2006 b.

3.4 Entre Nicolas Bourriaud e Santiago Sierra – o antagonismo como estratégia relacional.

Um dos trabalhos visualmente mais impactantes de Santiago Sierra consiste na palavra SUMISIÓN (Submissão), escavada em um terreno vazio de Anapra¹⁷³, uma zona marcada pelo conflito, situada no extremo oeste da cidade Juarez, na fronteira do México com os Estados Unidos. Juarez é uma das regiões mais conflituosas da República Mexicana e pode ser considerada como representativa de uma série de problemas, tais como: pobreza urbana, trabalho informal e mal remunerado, imigração, criminalidade e corrupção.

As letras, de fonte Helvética e 15 metros de largura cada uma, foram cavadas como fossas, e suas paredes e solo foram recobertos de concreto com vistas a alojar combustível em seu interior e formar em chamas a palavra SUMISIÓN. Uma palavra de 1000 metros quadrados que deveria arder em chamas por meia hora.

O trabalho tem como título *Sumisión (antes Palabra de Fuego)*, cujo subtítulo alude à intenção malograda de que a palavra fosse escrita em fogo, já que o governo local, em uma atuação que incluiu o emprego da força pública, impediu a consumação da proposta.

Termos como “submissão”, “violência”, entre outros não menos incômodos, compõem um campo semântico para o trabalho de Sierra. Também o adjetivo “relacional” participa dessa paisagem conceitual. Mas, embora o seu trabalho envolva o literal estabelecimento de relações entre pessoas: o artista, os participantes de suas ações e os espectadores, é evidente que essas relações não nos oferecem uma experiência humana de empatia, mas, antes, confrontam-nos com uma proposta incômoda e hostil, na medida em que determinados atos de submissão são apresentados a uma audiência como obras de arte.

Muito distante das práticas relacionais teorizadas pelo crítico e curador francês Nicolas Bourriaud, as quais enfatizam o potencial da arte para atuar na esfera das relações humanas, o trabalho de Sierra *parece* não nos levar a lugar algum.

¹⁷³ FIG. 28.

A arte compreendida como um lugar de encontros é uma questão central nos escritos de Bourriaud, autor de *Estética Relacional*¹⁷⁴, obra que se tornou referência importante no circuito internacional da arte contemporânea. Editado na França, em 1998, e hoje traduzido em vários idiomas, o livro traz uma coletânea de artigos publicados em revistas e catálogos, desde 1995, nos quais o autor tenta definir o que ele percebe como os traços mais marcantes de uma certa produção dos anos 90, chegando assim a formular o conceito que dá título ao livro.

Foi a partir da convivência com um grupo de artistas emergentes, nos anos 90, entre os quais Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Liam Gillick, Pierre Huyghe, Maurizio Cattelan, Vanessa Beecroft, Dominique González-Foster, que Bourriaud formulou a sua “estética relacional”. Apesar de terem uma produção bastante diferente entre si, tais artistas trabalham, com frequência, de forma colaborativa e partilham uma preocupação com as relações entre o artista, o espaço social e o espectador. Muitos outros nomes aparecem no livro de Bourriaud que, embora seja uma referência no tema, não desenvolve uma análise detida da obra desses artistas. O que encontramos em *Estética Relacional*, bem como em *Pós-Produção*¹⁷⁵, é muito mais um diagnóstico do campo do que propriamente uma abordagem analítica acerca dessas produções.

Importante na argumentação de Bourriaud é a tentativa de marcar uma distância irreduzível entre as práticas dos anos 90 e as práticas dos 60, salientando convergências e divergências.

A formação de relações de convívio é uma constante histórica desde os anos 1960. A geração dos anos 1990 retoma essa problemática, mas sem o problema da definição de arte, central para as décadas de 1960 e 1970. A questão não é mais ampliar os limites da arte, e sim testar sua capacidade de resistência dentro do campo social global.¹⁷⁶

¹⁷⁴ BOURRIAUD, 2009 a.

¹⁷⁵ BOURRIAUD, 2009 b.

¹⁷⁶ BOURRIAUD, 2009 a, p. 43.

À pergunta de Hal Foster: “Como e onde a arte política deve ser colocada?”¹⁷⁷, Bourriaud responderia “As utopias sociais e a esperança revolucionária deram lugar a microutopias cotidianas...”¹⁶⁸, explicitando sua compreensão de que o caráter político das práticas dos anos 90 está associado à intenção de “aprender a habitar melhor o mundo, em vez de tentar construí-lo a partir de uma idéia pré-concebida de evolução histórica.”¹⁷⁸ Habitar o mundo de uma forma possível ao invés de querer transformá-lo!? Será essa a leitura de Bourriaud?

Segundo certa perspectiva essa leitura poderia soar modesta demais, alguns diriam conveniente demais. Então é isso o que se pode esperar da arte? Não mais revolta, não mais insatisfação, não mais a ambição de transformação, apenas o cômodo e discreto movimento de habitar melhor o mundo. Melhor pra quem? Poder-se-ia argumentar. Uma perspectiva como esta compreenderia a postura de Bourriaud como ineficaz, incapaz de promover a revolução.

Revolução??? É disso que se trata!?

Se nos deslocarmos para 68, para um evento que podemos considerar como emblemático das aspirações de cruzamento entre arte e política de uma geração, encontramos-nos frente a um conjunto de artistas que compreendiam o político como o propósito da obra. E “o político” para os artistas envolvidos na situação *Tucumán Arde*¹⁷⁹, no ano de 1968, em Rosário e Buenos Aires, consistia num engajamento do artista para com uma realidade social, econômica e política na qual ele ambicionava intervir.

Tucumán Arde consistiu em uma série de ações que culminaram na exibição pública de materiais visuais, táteis e auditivos - no contexto de um sindicato - que testemunhavam a situação de depauperamento que se abatia sobre a província de Tucumán, em função do fechamento de engenhos açucareiros e outras medidas do governo de Onganía¹⁸⁰, e foi o maior empreendimento coletivo dos artistas argentinos de vanguarda dos anos 60. Tratava-se de uma proposta coletiva de

¹⁷⁷ FOSTER, 1996, p. 188.

¹⁷⁸ BOURRIAUD, 2009 a, p. 18.

¹⁷⁹ FIG. 19. Para uma compreensão detalhada de *Tucumán Arde* consultar LONGONI; MESTMAN, 2008.

¹⁸⁰ Juan Carlos Onganía encabeçou um golpe militar em 1966, instituindo um governo que no plano econômico implicava o desenvolvimento da grande burguesia industrial, vinculada ao capital transnacional, e no plano político promovia – pelo menos em um primeiro momento – uma forte concentração de poder por parte do regime militar. LONGONI; MESTMANN, 2008, p. 33.

produção de um circuito contrainformacional que desmentia a propaganda oficial do governo militar de Onganía sobre a situação tucumana, e se dirigia a um público distinto do habitual público de arte, interpelando uma audiência que incluía setores populares.¹⁸¹

Tucumán Arde representou a culminação de uma série de situações que, ao longo do ano de 1968, vinham aproximando os artistas argentinos da política. Esse movimento, intitulado *Itinerário de 68* – uma sequência de produções e intervenções públicas, realizadas entre abril e dezembro deste ano - revela um crescente afastamento dos artistas em relação às instituições da arte, até o rompimento definitivo exemplificado com a mostra.

O problema social causado pelo fechamento dos engenhos açucareiros [em Tucumán], o conseqüente desemprego em massa e os protestos da população conduzida por um combativo setor sindical, eram questões que formavam parte da agenda política desses dias.¹⁸²

“Esses dias” referem-se à época em que “tudo era político”. Uma época na qual se considerava que tudo dizia respeito ao poder, à organização do poder. Uma época que combatia o *status* de autonomia artística, entendida como ausência de função social, e avaliava a “qualidade” da arte em função de sua eficácia. Maria Angélica Melendi sublinha que uma onda de revolta atravessava a década:

Traço de união que alinhava a Revolução Cubana, os *Black Panthers*, os movimentos contra a guerra do Vietnã, a guerrilha boliviana, o Maio Francês, a revolta estudantil que explodia ao longo do continente, de Tlatelolco e Berkeley a Rio de Janeiro, São Paulo, Montevideu, Córdoba, Buenos Aires. (...) Nunca se acreditou tanto na eficácia da arte como forma política.¹⁸³

¹⁸¹ A visitação superou 1000 pessoas. LONGONI; MESTMAN, 2008, p.200.

¹⁸² “El problema social causado por el cierre de los ingenios azucareros, el consiguiente desempleo masivo y las protestas de la población acaudillada por un combativo sector sindical, eran cuestiones que formaban parte de la agenda política de esos días.” LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 180.

¹⁸³ MELENDI, 1998, p. 134-135.

Nelly Richard define o caráter da relação arte e política que encontramos diagramado no contexto dos anos 60, na América Latina como uma polarização entre “arte de compromisso” e “arte de vanguarda”:

A “arte de compromisso”, que responde ao mundo ideológico dos anos 60 na América Latina, solicita que o artista ponha sua criatividade a serviço do povo e da revolução. O artista não somente deve lutar contra as formas de alienação burguesa da arte e a mercantilização da obra, como deve ajudar no processo de transformação social “representando” (falando por e no lugar de) os interesses de classe do sujeito privilegiado da revolução: o povo. (...) Para a sociologia da arte dessa época, uma sociologia de inspiração marxista, a obra devia ser reflexo da sociedade, veículo da mensagem do artista que explicita seu compromisso social através da arte concebida como um instrumento de agitação cultural que deve ser funcional à militância política. A tradição teórica do marxismo que informa o pensamento sobre arte e sociedade dos anos 60 se caracteriza por uma aproximação “conteúdista” à obra: uma obra cujas figuras – temáticas – deviam subordinar-se a uma visão de mundo alinhada com o povo e a revolução como significados transcendentes. Para a retórica da arte comprometida, a ideologia – conteúdo e representação – precede a obra como o dado que esta deve *ilustrar*, colocar em imagens.¹⁸⁴

Mas, embora em *Tucuman Arde* encontremos elementos desta caracterização que Richard propõe, não se deve compreendê-la exatamente nestes termos, já que o “itinerário de 68 havia posto em jogo uma intervenção da arte como ação e não como ilustração”.¹⁸⁵ *Tucuman Arde* é mais bem caracterizada como arte de vanguarda, na medida em que “não busca refletir a mudança social, mas antecipá-la e prefigurá-la, usando a transgressão estética como detonante anti-institucional.”¹⁸⁶

¹⁸⁴ El “arte del compromiso”, que responde al mundo ideológico de los 60 en América Latina, le solicita al artista poner su creatividad al servicio del pueblo y la revolución. El artista no sólo debe luchar contra las formas de alienación burguesas del arte y la mercantilización de la obra. Debe, además, ayudar al proceso de transformación social “representando” (hablando *por y en lugar de*) los intereses de clase del sujeto privilegiado de la revolución: el pueblo. (...) Para la sociología del arte de esa época, una sociología de inspiración marxista, la obra debía ser *reflejo de la sociedad*, vehículo del mensaje del artista que explicita su compromiso social a través del arte concebido como un instrumento de agitación cultural que debe serle funcional a la militancia política. La tradición teórica del marxismo que informa el pensamiento sobre arte y sociedad de los años 60 se caracteriza por una aproximación más bien “contenidista” a la obra: una obra cuyas figuras — temáticas — debían subordinarse a una visión de mundo alineada con el pueblo y la revolución como significados trascendentes. Para la retórica del arte comprometido, la ideología — contenido y representación — precede a la obra como el *dato* que ésta debe *ilustrar*, poner en imágenes. RICHARD, 2010.

¹⁸⁵ LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 314.

¹⁸⁶ “A diferencia del arte comprometido, el arte de vanguardia no busca *reflejar* el cambio social (un cambio ya dinamizado por la transformación política de la sociedad) sino anticiparlo y prefigurarlo,

Em sua comunicação no Primeiro Encontro Nacional de Arte de Vanguarda, em Rosário, León Ferrari explicita o que os artistas envolvidos em *Tucuman Arde* esperavam da arte naquele momento, e como a compreendiam enquanto ação:

A arte não será nem a beleza nem a novidade, a arte será a eficácia e a perturbação. A obra de arte bem sucedida será aquela que dentro do meio no qual se move o artista tenha um impacto equivalente em certo modo à de um atentado terrorista em um país que se libera.¹⁸⁷

Conforme esclarecem Ana Longoni e Mariano Mestman¹⁸⁸, os Rosarinos e Portenhos envolvidos em *Tucumán Arde*¹⁸⁹ discutiam uma “nova estética” que abarcasse suas intenções em promover uma fusão entre arte e vida; o que implicava para eles conceber uma arte inscrita num processo que percebiam como revolucionário. Nessa perspectiva, retomam assim algo do ideal das vanguardas históricas de reconduzir a arte à práxis vital.¹⁹⁰

Já os trabalhos categorizados como relacionais não estão interessados em ampliar os limites da arte. A arte relacional procura estabelecer encontros entre pessoas, nos quais o sentido é elaborado coletivamente ao invés de ser elaborado no espaço privado do consumo individual. Ao invés de uma relação de um a um entre o trabalho e o espectador, são propostas situações nas quais os espectadores são endereçados como um coletivo. Os trabalhos de Rirkrit Tiravanija, nos quais ele cozinha vegetais ou macarrão para pessoas em museus ou galerias, são um exemplo aqui.

usando la transgresión estética como detonante anti-institucional”. RICHARD, 2010. <http://esferapublica.org/nfblog/?p=7696>

¹⁸⁷ “El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo a la de un atentado terrorista en un país que se libera”. FERRARI, 2005, p. 27.

¹⁸⁸ LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 157.

¹⁸⁹ A situação *Tucuman Arde* tinha como intenção central gerar um circuito contrainformacional que desmentisse a propaganda oficial do governo de Onganía. A proposta do evento era despertar a consciência dos espectadores para a situação de Tucumán, contrapondo-se à propaganda oficial que ocultava os problemas na região.

¹⁹⁰ A perspectiva de inserir *Tucuman Arde* no contexto da arte conceitual é controvertida. Alguns pesquisadores a consideram como uma movimento que dilui o potencial crítico e político da ação, que é compreendida como a culminação de uma politização vigorosa dos artistas argentinos. A Rede Conceitualismos do Sul - uma plataforma internacional de trabalho, pensamento e posicionamento coletivo formada no final de 2007 por um grupo de 46 pesquisadores e artistas – desenvolve argumentos neste sentido.

Segundo o comentário de Clarie Bishop¹⁹¹, em *Untilted (Still)*¹⁹², realizado em 1992, na Galeria 303, Nova Iorque, Tiravanija moveu tudo o que ele encontrou, no escritório da galeria e no depósito, para dentro do espaço expositivo, incluindo o diretor, que devia trabalhar em público, entre cheiro de comida e jantares. No depósito, ele instalou o que foi chamado por um crítico de uma cozinha provisória de refugiados, com pratos de papel, talheres de plástico, utensílios de cozinha, botijões de gás, duas mesas e alguns tamboretos dobráveis. Na galeria, ele cozinhava *curries* para os visitantes, e os utensílios e pacotes de comida tornavam-se a arte exibida quando ele não estava lá.

Muitos críticos e o próprio Tiravanija salientam que este envolvimento da audiência é o foco principal do seu trabalho. A comida é um elemento mediador, algo que permite uma relação de convivência entre a audiência e o artista. Bishop sublinha que em Tiravanija percebemos o desejo não apenas de erodir a distinção entre espaço social e institucional, mas entre artista e espectador. A frase “*lots of people*”, regularmente aparece nas suas listas de materiais e em muitos desses trabalhos nos é oferecida a chance de criarmos uma comunidade temporária.

Como Bishop esclarece, o que subjaz à teorização em torno da arte relacional, na qual o trabalho é considerado como uma forma social, capaz de produzir relações humanas, é a premissa de que determinadas propostas participativas são superiores à contemplação ótica de um objeto. “Como consequência, o trabalho é compreendido para ser político em implicação e emancipatório, em efeito”. Porém, Bishop indaga: “qual o tipo de política está em jogo aqui?” E apressa-se em responder: “porque o trabalho é inclusivo e igualitário no gesto, político aqui implica uma idéia de democracia.”¹⁹³

Entretanto, teóricos políticos citados por Bishop, como Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, tem se ocupado em mostrar que “inclusão não automaticamente equivale à democracia. Ao invés disso, a esfera pública permanece democrática somente na medida em que sua exclusão natural é levada em conta e aberta à

¹⁹¹ BISHOP, 2004, p. 56.

¹⁹² FIG. 21.

¹⁹³ “As a consequence, the work is understood to be political in implication and emancipatory in effect. But what kind of politics is at stake here? (...) Because the work is inclusive and egalitarian in gesture, ‘political’ here implies an idea of democracy”. BISHOP, 2005, p. 118-119.

contestação.”¹⁹⁴ Para esses teóricos, uma democracia não implica no desaparecimento do antagonismo entre as pessoas.

Chantal Mouffe esclarece que o objetivo da política democrática é transformar o “antagonismo” pelo qual as relações se estabelecem, em termos de amigo/inimigo, em “agonismo” pelo qual o outro já não é percebido como inimigo, mas como adversário: “como alguém cujas idéias vamos combater, mas cujo direito a defender tais idéias não vamos a questionar.”¹⁹⁵ Nesse sentido, a política está longe de ser compreendida com um conjunto de iniciativas técnicas e procedimentos neutros. É, antes, um campo onde se inscreve “o político”, como a dimensão de antagonismo presente em todas as relações.

Mouffe propõe distinguir entre “o político” e a “política”, pontuando que o primeiro termo está relacionado à dimensão de antagonismo inerente a toda sociedade humana.

[Um antagonismo que] pode adotar múltiplas formas e surgir em relações sociais muito diversas. A ‘política’, por sua parte, refere-se ao conjunto de práticas, discursos e instituições que intentam estabelecer uma certa ordem e organizar a coexistência humana em condições que sempre são potencialmente conflitivas, já que se vêem afetadas pela dimensão do ‘político’.¹⁹⁶

Negar esta dimensão de antagonismo não a faz desaparecer, só leva a impotência ao reconhecer suas distintas manifestações e ao tratar com elas. Isto implica que um enfoque democrático tenha que aceitar o caráter indelével do antagonismo.¹⁹⁷

Como uma elaboração nesse sentido, o trabalho de Santiago Sierra parece exemplar. Diferentemente da ênfase no convívio, nas parcerias, nas trocas, nas colaborações, Sierra investe no que Claire Bishop qualifica como “antagonismo

¹⁹⁴ “...inclusiveness does not automatically equate with democracy: instead, the public sphere remains democratic only insofar as its naturalized exclusions are taken into account and made open to contestation.” BISHOP, 2005, p. 119.

¹⁹⁵ “como alguien cuyas ideas vamos a combatir pero cuyo derecho a defender dichas ideas no vamos a cuestionar”. MOUFFE, 2007, p. 19.

¹⁹⁶ “puede adotar múltiples formas y puede surgir en relaciones sociales muy diversas. La ‘política’, por su parte, se refiere al conjunto de prácticas, discursos e instituciones que intentan establecer un cierto orden y organizar la coexistencia humana en condiciones que siempre son potencialmente conflitivas, ya que se ven afectadas por la dimensión de ‘lo político’”. MOUFFE, 2007, p. 18.

¹⁹⁷ “Negar esta dimensión de antagonismo no la hace desaparecer, solo lleva a la impotencia al reconocer sus distintas manifestaciones y tratar con ellas. Esto explica que un enfoque democrático tenga que aceptar el carácter indeleble del antagonismo” MOUFFE, 2007, p. 18.

relacional”: um projeto de exibição das incômodas relações características da vida sob o capitalismo avançado.

Na medida em que, como esclarece Chantall Mouffe, “o político” não é algo localizado em um marco concreto, mas sim algo que surge a partir de qualquer relação, acredito que podemos considerar que o trabalho de Sierra estabelece o espaço para esta emergência do político, nos termos do antagonismo que Mouffe pontua.

Nada mais distante do projeto de Sierra do que as idéias teorizadas por Bourriaud: a afirmação de que a arte oferece ferramentas para se ver o mundo de forma diferente - leia-se positiva, podendo mudar a percepção da realidade, e permite criar novas formas de sociabilidade, oferecendo alternativas a modelos dominantes, como o capitalismo de hoje. E esta é uma questão importante: a arte relacional parece ser compreendida por Bourriaud como uma prática que se localiza fora do espectro das relações mercadológicas e capitalistas que ordenam a vida cotidiana. Como isso seria possível? Uma exposição de arte é compreendida assim como um espaço de trocas aberto à participação dos envolvidos.

É exatamente esta a natureza da exposição de arte contemporânea no campo do comércio das representações: ela cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das ‘zonas de comunicação’ que nos são impostas.¹⁹⁸

Claire Bishop parece não estar muito convencida disso e é bastante contundente em tecer críticas ao trabalho de Tiravanija e Liam Gillick e à teorização em torno da arte relacional, por Bourriaud. Ela questiona o tipo de relações de troca que se estabelecem em eventos como os jantares de Tiravanija. Convém aqui reproduzir o relato de Jerry Saltz na *Art in America*, sobre sua experiência com o trabalho de Tiravanija na Galeria 303:

¹⁹⁸ BOURRIAUD, 2009 a, p. 23.

Na 303 Gallery eu regularmente me sentava com ou era acompanhado por um forasteiro, e isso era bom. A galeria tornava-se um lugar para partilha, jovialidade e franca conversa. Eu tinha incríveis refeições com negociantes de arte. Uma vez eu comi com Paula Cooper que recontava uma fofoca profissional longa e um pouco complicada. Outro dia, Lisa Spellman relatou em detalhes hilários uma história de intriga sobre um negociante tentando, sem sucesso, namorar uma de suas artistas. Por volta de uma semana mais tarde eu comi com David Zwirner. Eu esbarrei com ele na rua, e ele disse: “nada está dando certo hoje, vamos voltar para o jantar de Rirkrit”. Nós voltamos e ele falou sobre a falta de estímulo no mundo da arte Nova Iorque. Outra vez, eu comi com Gavin Brown, o artista e negociante, que falou sobre o colapso do Soho – somente ele se congratulou com isso, sentiu que isso era sobre o tempo, que as galerias tinham estado mostrando muita arte medíocre. Mais tarde, eu estava junto com uma mulher não identificada e um curioso flerte estava no ar. Outra vez eu conversei com um jovem artista que vivia no Brooklin e tinha insights sobre as mostras que ele tinha visto.¹⁹⁹

A crítica de Bishop consiste em salientar que embora haja debate e diálogo nas peças culinárias de Tiravanija, não há suficiente fricção, tensão, ou qualquer outro termo que a qualificasse como democrática. Os membros dessa comunidade temporária, instituída pela ação de Tiravanija, já se identificam uns com os outros, na medida em que tem em comum seu pertencimento ao mundo da arte.

Todos tem um interesse comum em arte, e o resultado é uma fofoca do mundo da arte, revisões de exposições e flertes. Tais comunicações são boas em certa medida, mas isso não é em si emblemático da democracia. Para ser justa, eu acho que Bourriaud reconhece este problema – mas ele não eleva isto em relação aos artistas que ele promove: “conectar pessoas, criar experiências interativas e comunicativas”, ele diz, “para que? Se você esquece o

¹⁹⁹ “At 303 Gallery I regularly Sat with or was joined by a stranger, and it was nice. The gallery became a place for sharing, jocularly and frank talk. I had an amazing run of meals with art dealers. Once I ate with Paula Cooper who recounted a long, complicated bit of professional gossip. Another day, Lisa Spellman related in hilarious detail a story of intrigue about a fellow dealer trying, unsuccessfully, to woo one of her artists. About a week later I ate with David Zwirner. I bumped into him on the street, and he said, “nothing’s going right today, let’s go to Rirkrit’s”. We did, and he talked about a lack of excitement in the New York art world. Another time I ate with Gavin Brown, the artist and dealer... who talked about the collapse of Soho – only he welcomed it, felt it was about time, that the galleries had been showing too much mediocre art. Later in the show’s run, I was joined by an unidentified woman and a curious flirtation filled in the air. Another time I chatted with a young artist who lived in Brooklyn who had real insights about the shows he’d just seen. BISHOP, 2004, p 67.

‘para que?’ eu temo que você fique com simples Nokia art – produzindo relações interpessoais para o próprio bem deles e nunca endereçando a aspectos políticos”. Eu argumentaria que a arte de Tiravanija, ao menos como apresentada por Bourriaud, fica aquém de endereçar-se aos aspectos políticos da comunicação.²⁰⁰

Néstor Garcia Canclini também critica a teorização da estética relacional de Bourriaud, argumentando que lhe falta uma teoria social mais sólida e, logo, uma reflexão mais complexa. Assim como Bishop, seu desacordo centra-se na qualidade das relações instituídas pelos exercícios relacionais descritos pelo crítico francês.

Diante da desordem de um mundo sem relato unificador surge a tentação, como nos fundamentalismos (e de outro modo na estética relacional), de retroceder a comunidades harmoniosas onde cada um ocupe seu lugar, em sua etnia ou sua classe, ou em um campo artístico idealizado.²⁰¹

Já Miguel Ángel Hidalgo Garcia coloca em dúvida os argumentos de Bishop, perguntando: “[a] arte de Sierra e Hirschorn é realmente mais ‘política’ que a de Tiravanija? A comunidade criada na obra relacional está totalmente ausente de conflito ou diferença, como assegura Bishop?”²⁰² E critica a interpretação que Bishop faz do trabalho de Tiravanija, já que esta está exclusivamente baseada na leitura de um curador (Nicolàs Bourriaud), e não em um efetivo movimento de análise do trabalho do artista. Também Liam Gillick, em resposta à crítica de

²⁰⁰ “Everyone has a common interest in art, and the result is art-world gossip, exhibition reviews, and flirtation. Such communication is fine to an extent, but it is not in and of itself emblematic of ‘democracy’. To be fair, I think that Bourriaud recognizes this problem – but he does not raise it in relation to the artists he promotes: ‘Connecting people, creating interactive, communicative experience’, he says, ‘What for? If you forget the ‘what for?’ I’m afraid you’re left with simple Nokia art – producing interpersonal relations for their own sake and never addressing their political aspects.’ I would argue that Tiravanija’s art, at least as presented by Bourriaud, falls short of addressing the political aspect of communication.” BISHOP, 2004, p. 67-68.

²⁰¹ “Ante el desorden del mundo sin relato unificador surge la tentación, como en los fundamentalismos (y de otro modo en la estética relacional), de retroceder a comunidades armoniosas donde cada uno ocupe su lugar, en su etnia o su clase, o en um campo artístico idealizado.” CANCLINI, 2010, p.232,

²⁰² “¿es realmente el arte de Sierra o Hirschhorn más “político” que el de Tiravanija? ¿está la comunidad creada en la obra relacional totalmente ausente de conflicto o diferencia, como asegura Bishop?. HIDALGO GARCIA, 2005.

http://agenciacritica.net/archivo/2005/10/curatorial_utoptop.php#comments

Bishop²⁰³, contesta a sua leitura, acusando-a de uma metodologia crítica duvidosa, na medida em que lança mão de textos de periódicos e de catálogos (normalmente mais ligeiros e superficiais), quando se trata de discorrer sobre o seu trabalho e o de Tiravanija, enquanto é mais criteriosa quando argumenta em favor de Sierra e Hirschorn.

A pontuação de Gillick procede, mas acredito que o alvo da crítica de Bishop é mesmo Bourriaud, Tiravanija e Gillick aparecem como momentos exemplares nos quais esta crítica pode se delinear, pode tornar-se visível. Sobre a possibilidade que Hidalgo Garcia sugere de que a comunidade criada na obra relacional seja também povoada de conflito e diferença, eu suponho que sim, mas a questão é que Bourriaud não a aborda sob esta perspectiva, e, neste sentido, qualquer inferência já é uma redescrição do projeto mesmo de Bourriaud.

Se considerarmos, então, que na estética relacional há algo da ordem da idealização, proponho que nos detenhamos num trabalho de Sierra que caminha na contramão da idealização. Trata-se de um trabalho que exhibe de maneira exemplar certos aspectos políticos da comunicação. Trata-se de *11 personas remuneradas para aprender una frase*²⁰⁴, um trabalho realizado na Casa de Cultura de Zinacantán, com 11 mulheres tzotzil que foram remuneradas para pronunciarem para uma câmara de vídeo uma frase cujo significado desconheciam, já que não compreendiam o castelhano. Sierra as contratou, por algo em torno de 2 dólares, para que se sentassem no pátio da Casa de Cultura do município pertencente ao Estado de Chiapas, vestindo suas indumentárias tradicionais, e repetissem uma frase auto-referencial: “Estou sendo remunerada para dizer algo cujo significado ignoro”.

Como resultado desta ação foi produzido um vídeo que a documenta. O vídeo tem início com os bancos da casa de cultura vazios, a câmara fixa documenta a ocupação destes bancos pelas mulheres. Elas chegam aos poucos, com suas indumentárias tradicionais, e uma ou duas crianças também aparecem na cena. Há um homem, não indígena, que vemos de costas, orientando as mulheres. Depois ele desaparece do quadro e só ouvimos sua voz repetindo inúmeras vezes a frase que elas devem pronunciar. As mulheres obedecem ao comando e, com dificuldade, entre risadas envergonhadas, repetem o texto.

²⁰³ GILLICK, 2006. p. 95-106.

²⁰⁴ FIG. 54.

Não há comunicação em jogo na peça de Sierra, mas submissão. Ou melhor, o que fica evidenciado com a peça de Sierra é que a linguagem “é tanto ou mais instrumento de poder e ação, que de comunicação.”²⁰⁵ Instrumento de uma violência simbólica²⁰⁶, nos termos de Pierre Bourdieu. O que vemos na peça de Sierra é a dimensão de antagonismo que funda a dimensão do político, como sublinha Mouffe. A peça põe em evidência o processo de imposição da linguagem do dominador ao dominado, conforme assinala Cuathémoc Medina²⁰⁷. Medina empreende uma análise cuidadosa deste trabalho, utilizando-o como exemplo de que o “político”, em Sierra, só pode ser compreendido se atentarmos para a ausência de exemplaridade moral em jogo nas ações que empreende. Medina está argumentando contra alguns críticos que endereçam severas considerações ao trabalho de Sierra, em função da ausência de “boas intenções” em suas ações. Críticos como Jerome Du Bois, Franklin Einspruch, ou a curadora e historiadora da arte venezuelana, Cecília Fajardo supõem que uma justificação moral ou política teria que ser parte lógica da estrutura da obra de Sierra. Mas o argumento de Medina consiste em salientar que o trabalho desse artista é político justamente porque, ao não incluir nenhum rastro de militância política determinada, nega-se a fazer alusão a qualquer forma de redenção.

Estamos, portanto, nas antípodas do “político” tal qual compreendido e articulado em *Tucumán Arde*. Os artistas do 68 argentino não apenas agem segundo premissas determinadas, mas, também, as articulam teoricamente, explicitando o que compreendem como o lugar da arte em relação à sociedade. Na Declaração dos artistas plásticos de vanguarda da Comissão de Ação Artística da CGT (Central Geral dos Trabalhadores) dos argentinos, enuncia-se a questão da função da arte na sociedade capitalista:

Se dirá que o que propomos não é arte. Mas, o que é arte?
Acaso são essas formas elitistas da experimentação pura?
Acaso são as criações pretensamente corrosivas, mas que na realidade satisfazem aos burgueses que as consomem?

²⁰⁵ BOURDIEU; EAGLETON, 1996, p. 295.

²⁰⁶ Violência simbólica é um conceito elaborado pelo sociólogo Pierre Bourdieu e define uma forma de coação alicerçada no reconhecimento de uma imposição determinada, seja esta econômica, social ou simbólica. Uma imposição que denota como o discurso dominante conduz os indivíduos a se posicionarem de uma determinada maneira.

²⁰⁷ MEDINA, 2005. p. 110.

São arte acaso as palavras em seus livros e estes nas bibliotecas?
As ações dramáticas em celulóide e o palco e estes nos cinemas e teatros?
As imagens nos quadros e estes nas galerias de arte?
Tudo quieto, em ordem, uma ordem burguesa e conformista; tudo inútil.
Nós queremos restituir as palavras, as ações dramáticas, as imagens aos lugares onde possam cumprir um papel revolucionário, onde sejam úteis, onde se convertam em 'armas para a luta'.²⁰⁸

O diagnóstico que esses artistas realizam da situação contemporânea da arte, naquele momento, salienta o isolamento do artista diante de um processo histórico complexo e lento que responde pela perda de sua função social, consequência do divórcio decretado a partir do século XIX entre os artistas e a sociedade.²⁰⁹ A esse respeito, Aracy Amaral apresenta considerações bastante congruentes com os apelos dos artistas envolvidos em Tucumán Arde: “[E]nquanto a arte não reencontrar sua função social, prosseguirá a serviço das classes dominantes, ou seja, daqueles que detêm o poder econômico e, portanto, político.”²¹⁰

Os laços inegáveis entre arte e poder econômico, entre arte e classes dominantes são, inclusive, matéria para a produção artística, como em Hans Haacke, como em Santiago Sierra, como na produção de Crítica Institucional, constituindo uma arte que se alimenta da reflexão sobre seus limites e antinomias. Se considerarmos que o acesso à arte é um privilégio de determinados círculos sociais, podemos, num certo sentido, concordar com Amaral e perceber que a arte

²⁰⁸ “Se dirá que lo que proponemos no es arte. ¿Pero qué es arte?

¿Lo son acaso esas formas elitistas de la experimentación pura?

¿Lo son acaso las creaciones pretendidamente corrosivas,

pero que en realidad satisfacen a los burgueses que las consumen?

¿Son arte acaso las palabras en sus libros y éstos em las bibliotecas?

¿Las acciones dramáticas em el celulóide y la escena y éstos en los cines y teatros?

¿Las imágenes em los cuadros y éstos en las galerías de arte?

Todo quieto, en orden, en un orden burgués y conformista; todo inútil.

Nosotros queremos restituir las palabras, las acciones dramáticas, las imágenes a los lugares donde puedan cumplir un papel revolucionario, donde sean útiles, donde se conviertan en ‘armas para la lucha’.” LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 236.

²⁰⁹ Aracy Amaral explica: “Antes da separação artífice-artista, aquele que se iniciava como aprendiz numa corporação de ofício visava à sua profissionalização para um fim definido: ser pintor real, retratista da burguesia, ourives, escultor de peças comemorativas de personalidades ou eventos, produtor de vitrais, de mobiliário, encarnador de imagens, tapeceiro para ambientes luxuosos, ilustrador de livros, decorador, etc. A partir do século XIX, a par da Revolução Industrial e da invenção da fotografia, observamos uma alteração da função social da arte e vemos artistas (já precursores de uma desfunção?) que, embora objetivando a venda de sua produção para sua sobrevivência, pintam em pura especulação (como os impressionistas), sem preocupação imediata com o destino de sua obra”. AMARAL, 2003, p. 4.

²¹⁰ AMARAL, 2003, p.3.

serve aos interesses de distinção de classes que acumulam capital cultural e financeiro. Mas, num outro sentido, dizer que a arte está a serviço das classes dominantes não seria ler de maneira unilateral e restrita o lugar complexo que a arte desempenha (ou pode desempenhar) na sociedade contemporânea?

Ou seja, minha pergunta é se se trata mesmo de encontrar para a arte uma função social. Até porque, de certa maneira, isto parece já estar acontecendo. Para ficar com um só exemplo, penso mais uma vez no projeto InSite que exemplifica o modo como os artistas tem colaborado com comunidades e, dessa forma, alcançado o apoio de instituições da arte e do estado.

O que quero considerar aqui é a possibilidade da arte constituir um projeto de crítica radical à sociedade burguesa capitalista, em função justamente de uma ausência de função social. Esta perspectiva é arriscada, até porque pode parecer querer jogar por terra iniciativas de relação entre arte e sociedade que são muito bem vindas.²¹¹ Mas minha intenção aqui é tão somente apontar para o conceito de autonomia da arte como um conceito que merece atenção, se queremos avaliar as possibilidades de politização da arte.

Alguns argumentarão que o artista, enquanto um produtor de objetos de luxo, não pode articular esta crítica radical à sociedade burguesa capitalista já que é parte do sistema que pretende criticar. Mas isto somente é razoável se consideramos uma compreensão de crítica que pressupõe o distanciamento como condição necessária para o seu exercício. A esse respeito, Nelly Richard traz aportes relevantes:

É certo que a noção de *distância* – tão crucial para o espírito crítico – se tornou duvidosa: já não haveria externalidade ao sistema capitalista porque o sistema mesmo é pura contiguidade e promiscuidade de signos cujas ramificações de poder e mercado o invadem. Isto quer dizer que já não existe oportunidade para a arte de separar-se criticamente do econômico-social e do tecno-cultural, ocupando uma faixa – *interna ao sistema* – de onde a experiência de ver e pensar difira qualitativamente da experiência programada pelos modos de serialização dominante? Creio que não. Ao crítico e estético cabe a tarefa de estimular uma relação com o sentido que organize os materiais da percepção e da consciência segundo desenhos alternativos aos que regem a comunicação ordinária.²¹²

²¹¹ Penso aqui no Projeto *Paredes Pintura* de Mônica Nador.

²¹² “Es cierto que la noción de *distancia* — tan crucial para el espíritu crítico — se ha tornado dudosa: ya no habría externalidad al sistema capitalístico porque el sistema mismo es pura contiguidad y

A relação entre arte e política é portanto uma articulação compreendida distintamente em diferentes momentos históricos, em diferentes trabalhos artísticos, em diferentes leituras críticas. Para os artistas do 68 argentino, arte política consistia em arte a serviço da revolução socialista. Para Nicolas Bourriaud, atuar no âmbito das relações intersubjetivas consiste em desenvolver um projeto político. Para Claire Bishop, as relações intersubjetivas pressupõem mais aspereza, mais conflito, mais problematização para constituírem-se em relações que implicam a ordem do “político”.

De repente, pensei no lugar que o trabalho do “politicamente incorreto” Santiago Sierra poderia ter ocupado na 27ª Bienal de São Paulo, articulada em função do tema “Como viver junto”. Considerando o “antagonismo relacional” promovido e reiterado como estratégia em seu trabalho, imaginei que sua participação nesta Bienal seria algo como uma imprescindível pergunta: Quer ou não viver com os outros?

promiscuidad de signos cuyas ramificaciones de poder y mercado lo invaden todo. ¿Quiere decir esto que ya no existe oportunidad para el arte de desmarcarse críticamente de lo económico-social y de lo tecno-cultural, ocupando una franja — *interna al sistema* — donde la experiencia de mirar y pensar difiera cualitativamente de la programada por los modos de serialización dominante? Creo que no. A lo crítico y lo estético les incumbe la tarea de estimular una relación con el sentido que organice los materiales de la percepción y la conciencia según diseños alternativos a los que rigen la comunicación ordinaria.” RICHARD, 2010.
http://agenciacritica.net/archivo/2005/10/curatorial_utoop.php#comments

3.5 Entre Sebastião Salgado e Santiago Sierra: o Outro como questão

Em 1996, Mônica Nador abandonou o espaço do ateliê tradicional para dedicar-se a projetos de pinturas de paredes de casas, em bairros pobres ou em cidades pequenas²¹³, trabalhando em co-autoria com os moradores, que participam da elaboração e execução do que será pintado.

O trabalho desenvolve-se em períodos de residência da artista junto a comunidades determinadas, nas quais ela atua juntamente com pessoas interessadas em uma oficina de decoração de paredes e fachadas. Mas não se trata de ensinar pintura a essas comunidades, a oficina procura estimular o resgate e a revitalização do repertório cultural dos participantes, conduzindo-os em atividades de recuperação e renovação do lugar e do ambiente em que habitam. Cada um deles é levado a escolher cores, motivos, ornamentos que serão aplicados nas fachadas e interiores de suas casas, previamente preparadas e acabadas.

Em 1988, Krystof Wodiczko exhibe, pela primeira vez, o *Veículo do sem teto*²¹⁴, elaborado a partir da funcionalidade do carrinho de supermercado e com o objetivo de proporcionar àqueles destituídos de moradia, o espaço e os meios para facilitar algumas necessidades básicas como transportar, sentar, dormir, abrigar-se e lavar-se. Caminhando na contramão de esforços que tendem a ocultar ou dificultar a permanência dos sem-teto nos espaços públicos, o *Veículo do sem teto* é altamente funcional e desta funcionalidade extrai seu caráter crítico. Conforme pontua o geógrafo Neil Smith, trata-se de uma “invenção impertinente que dá aos expulsos o poder de apagar seu próprio apagamento.”²¹⁵ O mesmo Wodiczko realizou o trabalho *Tijuana Projection*²¹⁶ no contexto do projeto de arte pública InSite 2000, no qual escolheu o edifício público mais importante de Tijuana – O Centro Cultural Tijuana – para uma projeção ao vivo dos depoimentos de seis mulheres que trabalham nas *maquiladoras*. O Centro Cultural Tijuana é conhecido como *La Bola*, pelo formato peculiar do edifício, o qual conferiu uma escala espetacular ao trabalho do artista. Wodiczko promoveu uma inversão de expectativas ao elevar o caráter

²¹³ FIG. 29.

²¹⁴ FIG. 31.

²¹⁵ SMITH, 2000, p. 135.

²¹⁶ FIG. 53. Cf. vídeo do trabalho: <http://techtv.mit.edu/videos/3512-tijuana-projection>

privado da narrativa pessoal ao *status* de monumentalidade pública. Neste trabalho, o artista opera como aquele que cede sua vez e sua voz para que estas mulheres mexicanas possam publicizar os vários tipos de violência aos quais foram submetidas ao longo de suas histórias particulares. O projeto contou com a colaboração do Grupo Factor X (entidade de apoio 'a mulher) e do Yeuni (organismo de apoio e orientação jurídica à mulher), durante o período de um ano de preparação para a realização da projeção pública.

Durante quase um ano, em 1994 e 1995, Maurício Dias e Walter Riedweg trabalharam, em colaboração com muitos assistentes sociais e associações beneficentes, com mais de 600 crianças e adolescentes de rua e de favelas do Rio de Janeiro, num sistema de ateliê móvel, produzindo 1.286 modelagens, em cera branca, de pés e mãos dos participantes. Os ex-votos foram acompanhados por um desejo feito pelas crianças e adolescentes e registrado em vídeo. Com as modelagens e os vídeos, os artistas construíram uma instalação, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, um grande ex-voto coletivo, destinado à sociedade e não a um Deus, com o intuito de abrir novos campos de reflexão sobre política social e experiência artística. Muitos outros trabalhos da dupla constituem-se a partir do encontro com segmentos sociais específicos, como camelôs paulistas, presos norte-americanos, porteiros nordestinos, etc.

Ainda, o trabalho de Antoni Abadi vem consolidando uma estratégia de facultar a certos grupos sociais como ciganos, prostitutas, motoboys, taxistas, etc. o poder de se auto-representarem mediante o acesso a tecnologias de comunicação. Em 2007, Abadi implementou um projeto de comunicação audiovisual, através de câmeras de telefones celulares, realizado para a comunidade de profissionais motociclistas da cidade de São Paulo. Neste projeto, 12 Motoboys, munidos de celulares com câmera integrada, percorrem os espaços públicos e privados da cidade de São Paulo, fotografando, filmando e publicando em tempo real, na internet, suas experiências, transformando-se em “cronistas de sua própria realidade” e, assim, interferindo na imagem estereotipada a qual os meios de comunicação preponderantes, muitas vezes, os submetem.

Digressão - Sobre Escritura²¹⁷: Em frente a uma loja que vende toda espécie de presentes e *souvenirs* de Diamantina, encontrei um homem negro, um velho homem negro e miserável, assentado ao lado de sua imagem, desenhada por outro homem, também posicionado ao seu lado. O interesse que demonstrei, ao olhar atentamente para o desenho, foi acolhido, pelo primeiro homem, como motivo para o início de uma conversa que precipitou a estruturação de meu trabalho intitulado *Escritura*.

Durante tal conversa, ofereci a este homem, chamado Sabá, a minha câmera fotográfica pedindo-lhe que me fotografasse. Ele assentiu. A partir desta imagem, que se interpôs como mediadora de nossa relação, fui conformando o trabalho *Escritura* como uma dinâmica de endereçamentos.

A peculiaridade do posicionamento de Sabá em relação ao contexto da cidade convidava-me a intervir. Sua presença é bastante familiar em Diamantina; não apenas cidadãos o conhecem, como turistas, freqüentemente, rendem-lhe homenagens. O que me interpelava era a suposição de que tais endereçamentos orientavam-se em função de uma cristalizada imagem de alteridade. Nesse sentido, sua presença parecia inserir-se no circuito da cidade, balizada por uma dinâmica de interações estereotipadas. O centro de gravidade de um projeto que, nesse momento, apenas se insinuava, residia na ambição de pensar um possível deslocamento de Sabá de um alojamento, enquanto receptor de homenagens (poesias, fotografias, desenhos), para uma posição enquanto produtor de imagens.

Para este propósito, comprei-lhe uma câmera fotográfica com um filme 36 poses e convidei-lhe para produzir imagens me contando a história da cidade. Sabá aceitou o convite e se dispôs a produzir tais fotos até o dia seguinte, quando eu iria embora. Tal proposta pretendia, portanto, se constituir

²¹⁷ FIG. 33. Este texto é parte de minha dissertação de mestrado. TASCA, 2004, p. 47-50.

como a circunstância para a produção de um discurso situado, para o qual eu me propunha como destinatária.

No dia seguinte, quando fui estar com Sabá, ele me disse que não havia feito as fotos. Agradei de qualquer forma e tentei dissuadi-lo quanto à preocupação pelo não cumprimento da tarefa. Ainda naquele dia, encontrei-o, casualmente, mais uma vez. Ele veio em minha direção. Disse-me que faria as fotos. Disse-me que voltasse para buscá-las. A surpresa de sua afirmação de compromisso para com o meu pedido me afetou definitivamente. Estive durante muito tempo pensando em como concluir este trabalho, em como configurá-lo enquanto tal. A "saída" que encontrei deve-se a um ulterior endereçamento que me permitiu estruturá-lo como uma viagem de volta para buscar estas supostas imagens.

A disciplina "Imagens de corpos", oferecida pela professora Maria Angélica Melendi, durante o mestrado, apresentou-se como uma oportunidade de conformação para o contato que travei com Sabá e que, até então, movia-se nos domínios de uma curiosidade particular. A avaliação da disciplina convidava-nos à produção de um trabalho plástico ou ensaio teórico que, de algum modo, enfocasse os tópicos debatidos - esses que gravitavam em torno do "objetivo de refletir sobre a centralidade do corpo na arte contemporânea".

Durante a exposição dos projetos, narrei a situação do encontro com Sabá objetivando torná-la de conhecimento público e, ao fazê-lo, intentava comprometer-me com outras instâncias, viabilizando a pretensão de formalizar minha viagem à Diamantina. Afirmei meu projeto como esse retorno. Nesse sentido, encaminhei à coordenação do mestrado uma carta na qual comunicava minha previsão de viagem e a inseria como parte integrante do projeto de pesquisa em curso. Embora neste momento eu ainda não soubesse, o produto deste processo foi um livro que, desde 2003, venho endereçando a determinados

leitores que seleciono mediante critérios heterogêneos e subjetivos.

Desta forma, os vínculos institucionais com a universidade, que conformavam o lugar de mestranda, forneceram-me um alojamento para sistematizar um endereçamento específico. Tais vínculos funcionaram como elementos condutores para um deslocamento de uma motivação de ordem particular para um compromisso ordenado publicamente.

Na medida em que considerei a relação institucional como elemento organizador do trabalho, retornei à Diamantina focalizando a perspectiva de registrar todo o procedimento. Fotografei a estrada, recolhi os recibos do hotel, gasolina, filme fotográfico, alimentação. Estava acumulando marcos do processo.

Encontrei Sabá e fui estar com ele. As peculiaridades deste encontro estão descritas no livro. Aqui, gostaria de me ater ao fato de que ele não havia produzido as imagens, argumentando terem-lhe roubado a câmera. Ainda fiquei mais um dia na cidade. Na manhã seguinte, quando nos encontramos novamente, lhe propus que me fotografasse outra vez. Ele assentiu. Perguntei então, displicentemente, sem uma expectativa muito delineada, se gostaria de fotografar mais alguma outra coisa. A partir de sua resposta positiva, ofereci-lhe minha câmera com a qual produziu, deliberadamente, no dia 10 de novembro de 2002, 24 fotografias de um domingo no largo da Quitanda, povoado de turistas e cidadãos.

O seu ato fotográfico provocou o interesse de mais duas pessoas que, voluntariamente, produziram imagens de sua ação: Giancarlo Palmesi, um fotógrafo de Belo Horizonte, e Lena, uma moradora da cidade que possui uma loja de *souvenirs* próxima ao local onde Sabá costuma ficar. A iniciativa dessas pessoas ofereceu-me algumas balizas para a conformação do trabalho, sugerindo que o lugar ao qual *Escritura* alude constitui-se

pela implicação de outras narrativas, ou seja, por uma encruzilhada de pontos de vista.

Nesse sentido, podemos pensar que Sabá habitava²¹⁸ um conjunto de coordenadas espaciais na cidade: Rua da Quitanda, em frente à loja X, do lado do restaurante Y, etc; Sabá também ocupava (ocupa?) um lugar no sistema sociológico de Diamantina: as narrativas que envolvem sua presença na cidade, o exotismo de sua figura circunscrevendo um "ponto turístico".

Escritura relata o processo de constituição de um terceiro lugar propiciado por uma rede de eventos que são apresentados no livro: este *site* poderia ser descrito como um lugar de enunciação.

²¹⁸ Sabá morreu em 2005. Lena construiu um túmulo para ele no cemitério de Diamantina.

ESCRITURA*

Nome do leitor	Empréstimo	Devolução
Jeferson Machado Pinto	20/01/03	27/01/03
Stéphane Huchet	05/02/03	19/02/03
Malú Siqueira	20/02/03	24/02/03
Françoise Jean	22/04/03	22/04/03
Júlia Lima	24/04/03	28/04/03
Orlando Castaño	30/04/03	05/05/03
Marcelino Peixoto	08/05/03	15/05/03
Antonio Marcos Pereira	28/06/03	25/08/03
Imaculada Kangussu	21/10/03	27/11/03
Rubens Mano	25/10/03	13/12/03
Contardo Calligaris	28/11/03	01/12/03
Ricardo Fenati	10/12/03	16/12/03
Maria Angélica Melendi	26/12/03	27/01/04
Eduardo Coutinho	20/01/04	16/02/04
José Márcio Barros	04/03/04	15/04/04
Lisette Lagnado	16/03/04	29/04/04
Marcelo Kraiser	16/04/04	12/05/04
Fábio Belo	03/05/04	11/06/04
Cândida Falci	06/09/04	18/09/04
André Brasil	28/09/04	30/12/04
Cristina Freire	04/04/05	07/04/05
Giancarlo Palmesi	12/07/05	19/09/05
Luzia Gontijo Rodrigues	11/12/06	12/01/07

Nome do leitor	Empréstimo	Devolução
Antoni Muntadas	06/05/07	22/05/07
Musso Greco	20/08/07	02/10/07
Claus Cluver	12/12/07	30/01/08
Maria Cluver	12/12/07	30/01/08
Márcio Otávio Ferreira Pereira	12/03/08	15/04/08
Zilda Machado	11/06/08	10/07/08
Laura Vinci	06-08-08	29/08/08
Louise Ganz	23/10/08	10/11/08
Frederico Canuto	10/11/08	22/12/08
Maria Ivone dos Santos	13/01/09	13/04/09
Ricardo Dutra	18/05/09	25/05/09
Marisa Flórido	18/11/09	05/07/10
Deborah Dorotinsky	08/09/10	07/12/10
Raquel Salomão Utsch de Carvalho	13/02/11	09/03/11
...		

* O livro encontra-se emprestado.

Uma maneira de discutir o trabalho *Escritura* poderia investir em inseri-lo no contexto de manifestações que insistem em tratar da apropriação dos mecanismos de produção da representação. Ou seja, produções no campo das artes visuais, do documentário ou da ficção que investem em propor relações com o Outro, que superem seu alojamento na condição de “objeto” da representação para um posicionamento enquanto partícipe na disputa pelo controle do que será representado, como e onde.

Conforme Esther Hamburger²¹⁹ salienta, no documentário *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, de Paulo Sacramento, ao invés de se tecer uma tese a respeito de um outro sobre o qual se fala, busca-se entender a complexidade da vida no presídio a partir da visão “de dentro”, ou seja, dos próprios presos, na medida em que as imagens foram produzidas pelos mesmos a partir de um curso de vídeo, ministrado nas dependências do Carandiru.

Mas, antes de situar-se no contexto de uma certa maneira de lidar com a representação do Outro, *Escritura* situa-se no contexto de uma série de trabalhos que nos permitem perceber como segmentos sociais excluídos de certas instâncias de saber e poder exercem um apelo considerável sobre a arte contemporânea, mas também sobre a literatura e o cinema.

A este respeito Diana Irenge Klinger cita vários filmes e romances latino-americanos nos quais as “outridades” socioculturais ocupam um lugar central, como os filmes *Mundo Grúa*, de Pablo Trapero; *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, *Carandiru*, de Hector Babenco, *La virgen de los sicários*, de Barbet Schroeder; romances sobre índios - como *Nove noites* (2001), de Bernardo Carvalho, *O enteado* (1983), de Juan José Saer - ou sobre a marginalidade social, como *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, *Inferno* (2000), de Patrícia Melo²²⁰. Enfim, aqui a lista é apenas uma questão de repertório. Mas, embora reunidos sob um mínimo denominador comum: um certo movimento de empatia em relação ao Outro, esses trabalhos apresentam procedimentos, intenções e processos distintos.

Como ler esse conjunto de esforços em se solidarizar com determinadas minorias? Que teorização é possível aqui? Uma sugestão está na atualização que Hal Foster propõe para o trabalho seminal de Benjamin: *O autor como produtor*²²¹. Foster compõe um tecido teórico para este endereçamento ao Outro tratando-o como uma virada etnográfica na arte e na teoria em torno dos anos 80. No texto *O artista como etnógrafo*²²², Foster discute a proeminência que a antropologia como discurso exerce sobre a produção contemporânea, nomeando como virada etnográfica o crescente interesse pelo Outro. Mas para Foster o que distingue este interesse daquele expresso em *O autor como produtor* é que a alteridade que

²¹⁹ HAMBURGER, 2006. Não paginado.

²²⁰ KLINGER, 2007, p. 65.

²²¹ BENJAMIN, 1985, p.120-136.

²²² FOSTER, 2005, p. 136-151.

interessa à produção contemporânea é definida não em termos socioeconômicos, mas culturais ou étnicos. Em ambos os modelos o lugar do Outro é visto como o lugar da transformação, o lugar em que a cultura dominante será subvertida.

Mas, embora o texto de Foster esteja temporalmente mais próximo de nós, o texto de Benjamin atrai uma atenção especial, na medida em que a relação entre qualidade estética e relevância política é um de seus motores. Neste texto, Benjamin está preocupado em discutir estética e política, instigando o artista a ser mais do que simplesmente solidário com o proletário, em seus temas ou em suas atitudes políticas, e, sim, propondo que este se coloque a serviço da luta de classes, mas a partir de uma reflexão sobre sua posição no processo produtivo. A partir da compreensão de seu lugar enquanto produtor.

O modelo de Benjamin pretendia oferecer uma alternativa eficaz para o artista político, ao instigá-lo a alterar o aparato da cultura burguesa, intervindo na técnica. Benjamin coloca perguntas bem pragmáticas nesse sentido: “Consegue promover a socialização dos meios de produção intelectual? Vislumbra caminhos para organizar os trabalhadores no próprio processo produtivo? Tem propostas para a refuncionalização do romance, do drama, da poesia?”²²³ O artista político que compreendesse sua posição no processo de produção e não pretendesse abastecer o aparelho produtivo sem modificá-lo, deveria responder sim a tais questões. Será que o modelo de Benjamin é pertinente para essa discussão?

Consideremos agora os dois produtores de arte: o artista espanhol Santiago Sierra, e o fotógrafo brasileiro, Sebastião Salgado. Em ambos os produtores o apelo que o Outro exerce em relação à produção atual está presente. Mas estes produtores não poderiam estar mais distantes entre si, pelo menos no que se refere às suas declaradas intenções. Santiago Sierra vem provocando polêmica pelo modo como faz uso da participação de pessoas em ações encenadas no contexto da arte. São ações nas quais tais pessoas executam tarefas braçais, muitas vezes humilhantes e cujo propósito consiste na provocante intenção de produzir ARTE, mediante uma remuneração que replica as condições desiguais às quais tais pessoas já se vêem submetidas em suas vidas diárias. Sebastião Salgado recusa a designação de artista e se assume como um fotojornalista interessado em provocar a consciência dos leitores de suas imagens, em relação ao contexto de um mundo

²²³ BENJAMIN, 1985, p.136.

globalizado que acirra as desigualdades existentes, ao mesmo tempo em que cria outras. Salgado prefere ser apreendido a partir da tradição da fotografia documental em sua contínua predileção pelos oprimidos, entendendo este contexto como mais apropriado para seu interesse pelos “cidadãos esquecidos da nação”, na expressão de Susan Sontag.²²⁴ Diferentemente de Sierra, Salgado afirma que espera que os espectadores de suas fotografias sejam transformados pelo contato com as mesmas, enquanto o primeiro, numa perspectiva algo cínica, reitera sua compreensão e aceitação de que a arte não tem o poder de mudar nada.

Embora haja uma nomenclatura específica para tratar dos diversos graus de liberdade do fotógrafo em relação à cena fotografada - como fotógrafo de imprensa, foto-ensaísta e fotodocumentarista -, a designação genérica de fotojornalista traz, como questão subjacente, a vinculação do fotógrafo com a realidade da cena que será transformada em imagem. O termo fotojornalista evoca a idéia de não intervenção na cena, o compromisso com a documentação de uma realidade. É claro que pensar o ato fotográfico como uma tomada objetiva da realidade soa algo anacrônico, quando alguns discursos em relação à fotografia, há muito, investem em sublinhar o seu caráter de codificação da realidade. Os estudos de Rudolf Anheim, Pierre Bourdieu, Alain Bergala, Melville Herskovits, cada um à sua maneira, analisam a imagem fotográfica como uma interpretação-transformação do real, como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada.²²⁵

O que se fotografa é sempre o encontro da câmera. e daquele que a manipula, com uma dada realidade que a partir desse encontro não é mais dada, mas produzida. Esse aspecto é especialmente evidente no comentário de José de Souza Martins acerca de uma fotografia de Sebastião Salgado que documenta a invasão de uma fazenda, no Paraná, por trabalhadores rurais sem terra.²²⁶ O comentário de Martins salienta que para conseguir uma determinada fotografia, a que o fotógrafo imaginara, este invadiu primeiro a fazenda e, nesse sentido, eliminou de sua tomada o acaso, o flagrante e nele o repórter.

²²⁴ SONTAG, 1981, p. 61.

²²⁵ Cf. DUBOIS, 1993. p. 25-56.

²²⁶ FIG. 35.

[A]o atravessar a porteira, antes dos sem terra, Salgado transfigurou completamente, com seu ato e sua fotografia, o acontecimento e a epopéia. A fotografia transformou o fato numa representação do fato. O próprio momento transgressivo perdeu seu conteúdo e se transformou numa representação, na mera apresentação do que deixou de acontecer, embora acontecesse. Não mais como invasão, mas como imaginário da invasão.²²⁷

Sendo assim, seria pertinente considerar que tanto Sierra, quanto Salgado interferem na realidade ao invés de reproduzi-la. Mas esta generalização escamoteia uma diferença fundamental entre estes produtores. Enquanto fotojornalista, Salgado relaciona-se com uma realidade que o antecede e para a qual procura construir vias de acesso, oferecendo-nos interpretações dessa realidade por intermédio da linguagem fotográfica. Já Santiago Sierra põe em cena um acontecimento, elabora e orchestra eventos que serão fotografados e filmados. Suas fotografias, produzidas como registros dessas ações, assumem seu caráter controvertido por sua condição de testemunhos de ações eticamente contestáveis. Acerca de sua prática, o próprio Sierra esclarece: “*No documento hechos reales, intervengo en ellos*”.²²⁸ É justamente o caráter anti-humanista de tais intervenções que as colocam como foco do escrutínio de leituras críticas indignadas com a poética do artista. É o fato de, enquanto artista, colocar-se deliberadamente no “lugar do patrão”²²⁹, o que provoca polêmica e destrói algumas crenças firmemente enraizadas em nossas compreensões sobre a arte, como algumas noções que herdamos da arte moderna e que informam a *doxa*, conforme citadas por Anne Cauquelin: a idéia da arte em ruptura com o poder instituído, o artista contra o burguês, os valores da recusa, da revolta, o artista como o exilado da sociedade.²³⁰

Ao falar em intervenção, Sierra assume a condição de artifício das ações que empreende e, sistematicamente, assume o lugar de poder que o exercício da arte

²²⁷ MAMMI; SCHWARCZ, 2008, p. 142.

²²⁸ SANTIAGO, 2003, p. 206.

²²⁹ Adolfo Cifuentes, no texto *Depois da etnografia (no lugar do patrão): diálogo cruzado com Santiago Sierra e outros artistas “pós-etnográficos”, a partir de Foster e Benjamin*, utiliza esta expressão para referir-se a estratégias artísticas contrárias àquela descrita por Hal Foster em *O artista como etnógrafo*. Nas estratégias que Cifuentes diagnostica como pós-etnográficas, o artista não demonstraria empatia para com aqueles compreendidos como oprimidos, mas deliberadamente assumiria o lugar de opressor. Cifuentes lança questões acerca do perigo ético de se levar tais estratégias aos seus limites. CIFUENTES, 2008. Texto apresentado ao Grupo de estudos Estratégias da Arte numa Era de Catástrofes. <http://www.estrategiasarte.net.br/papeis-avulsos/depois-etnografia-no-lugar-patrao-dialogo-cruzado-com-santiago-sierra-outros-artistas>

²³⁰ CAUQUELIN, 2005, p. 18.

lhe confere. São intervenções perturbadoras as que Sierra elabora, quando contrata trabalhadores africanos, sob o comando de um capataz espanhol (um alter ego do próprio artista?), para escavarem, em 2002, 3.000 buracos de 180 X 50 X 50 cm cada um²³¹, em Montenmedio, um terreno da província de Cádiz voltado para o estreito de Gibraltar, onde as águas separam a Europa da África. A tarefa desses homens era cavar, durante um mês, 3.000 buracos nas medidas descritas pelo título do trabalho, recebendo em troca o equivalente ao salário mínimo oficial: 54 euros por oito horas diárias de atividade. Nas medidas precisas para acolherem um corpo humano, o trabalho, numa conotação trágica, faz referência a inúmeros corpos que poderiam/poderão ocupá-los, na medida em que a travessia do Estreito, em busca de condições melhores de vida, interrompe a vida de inúmeros migrantes. A dimensão impressionante da intervenção – que articula uma citação dos trabalhos da *Land Art* - é visível a partir de vistas aéreas que compõem as fotografias resultantes da ação. Sierra produz uma situação na qual os trabalhadores são conduzidos a colaborarem para sua própria opressão.

Impressionante também é o adjetivo que podemos utilizar ao nos referirmos às tomadas que Sebastião Salgado realiza em Serra Pelada.²³² As fotografias são vigorosas. Milhares de garimpeiros compõem uma imagem que bem poderia ser a da construção das pirâmides por escravos, como menciona a própria legenda. A relação entre o texto verbal e o visual em Salgado é distinta da relação proposta em Sierra. Em Salgado a legenda cumpre o papel de *informar* o leitor sobre questões contextuais relativas à imagem. É assim que a legenda das fotografias de Serra Pelada procede, informando-nos sobre a história de constituição do garimpo, oferecendo detalhes do modo de funcionamento da mina, salientando particularidades como o fato dos garimpeiros não se reconhecerem uns aos outros devido à quantidade de lama que lhes cobre o corpo; enfim, o texto colabora para que a imagem seja lida na perspectiva documental, compreendida em um sentido tradicional. Em Sierra, a legenda é econômica, limitando-se a descrever os elementos que compõem a ação: número de participantes, nacionalidade, remuneração, bem como algum outro dado que aponte para as condições de fabricação da ação que gera a imagem, os elementos mínimos para posicionarmos a ação em relação à sua conseqüente descontextualização no âmbito do circuito

²³¹ FIG. 38.

²³² FIG. 37.

global de arte. Assim, a relação entre *intervenção* na realidade e *documentação* da realidade pode oferecer uma chave de leitura eficiente para os trabalhos de Sierra e Salgado.

Nos livros de Salgado, há também textos que investem numa perspectiva menos descritiva. Em *Trabalhadores*, abundam termos e expressões que sublinham o caráter reverente de Salgado em relação ao contingente de homens, mulheres e crianças que trabalham em condições adversas. Força, beleza, perseverança, coragem são todos adjetivos que participam de alguma forma do texto e exaltam o trabalhador. Muito diferente é a abordagem de Sierra, para quem o trabalhador não é um herói, não incita a admiração. Comparemos os retratos de Salgado²³³, nos quais o retratado mira com solenidade o fotógrafo e o espectador, com os anti-retratos de Sierra²³⁴, nos quais vemos uma série de pessoas fotografadas de costas. As imagens de Sierra não têm nenhuma intenção de sublinhar a individualidade ou singularidade do retratado, apenas pretendem alojá-lo numa espécie de tipologia que o coloca como mais um elo em meio a uma corrente interminável de outros iguais a ele. “Salgado nos mostra o que queremos ver: os explorados são belos e dignos. Sierra nos mostra o que queremos esquecer ou não saber: todos participamos ativamente dessa exploração.”²³⁵

Percebemos, ainda, que, em Sierra, não se trata de proclamar a própria humanidade por meio do trabalho; suas figuras são aquelas submetidas ao esforço de um labor que não dignifica, que é, antes, tratado como castigo. Empurrar cubos de cimento de um lado a outro da galeria [*3 cubos de 100 cm de lado cada uno, movidos 700 cm*²³⁶, 2002], sustentar pesados paralelepípedos nos ombros [*9 formas de 100 x 100 x 600 cm construídas para ser sostenidas en perpendicular a la pared*, 2002] ou elevá-los a uma altura mínima [*Elevación de 6 bancas*²³⁷, 2001], são ações que visam sublinhar o esforço físico, bem como sua gratuidade.

A fotografia de Sierra não caminha na direção da retórica visual de Salgado, com suas composições, cortes, iluminação e escolha de ângulos que investem na dramaticidade. A fotografia de Sierra procura evadir recursos compositivos, bem como um lugar subjetivo de enunciação. O curioso é que Salgado, na medida em

²³³ FIG. 39.

²³⁴ FIG. 40.

²³⁵ Maria Angélica Melendi em nota de leitura desta tese.

²³⁶ FIG. 58.

²³⁷ FIG. 36.

que recusa a designação de artista, apresenta imagens consonantes com a tradicional idéia de arte, enquanto Sierra, que se define deliberadamente como artista, produz imagens que recusam uma associação com a idéia de beleza. Em Salgado, a capacidade da fotografia embelezar o mundo, como adverte Susan Sontag, parece evidente. Beleza não é um de seus ingredientes fundamentais e, muitas vezes o alvo das críticas que repudiam a sua presença quando se trata da representação da miséria dos outros?

Nessa perspectiva, Ingrid Sischy é enfática:

Salgado está ocupado com os aspectos compositivos de suas imagens – com encontrar a ‘graça’ e a ‘beleza’ nas formas contorcidas de seus sujeitos agonizantes. E tal embelezamento da tragédia produz imagens que em última instância reforçam nossa passividade para com a experiência que revelam. Estetizar a tragédia é o meio mais rápido de anestesiar os sentimentos daqueles que a estão testemunhando. A beleza é uma incitação à admiração, não à ação.²³⁸

Sischy insiste que, em Salgado, há certos truques e atitudes concebidos para disparar reações e reflexos específicos que são insultuosos às pessoas retratadas, afirmando que tais fotografias são menos do que seus sujeitos merecem. Ela usa adjetivos como nostálgico, sentimental, heróico, lírico, para caracterizar a retórica visual de Salgado e os usa numa perspectiva demolidora. Penso que os adjetivos são pertinentes para apreendermos o trabalho de Salgado - o que não necessariamente compreendo como um insulto às pessoas retratadas - mas o que me parece mais saliente é que, em Salgado, não percebo um investimento em produzir tensões, problematizações. Acho que o problema não é tanto com a convocação da “beleza”, mas com a ausência de uma pergunta: como é que a beleza pode ser uma ferramenta crítica e subversiva?

As fotografias de ambos ocupam espaço nos lugares reservados à arte, como museus e galerias, embora Salgado sublinhe que suas imagens circulam em

²³⁸ SISCHY, Ingrid. Boas Intenções. *The New Yorker*, 9 de setembro de 1991. Agradeço a Rui César dos Santos o acesso a este texto, por meio de sua tradução, não publicada.

diferentes instâncias e que a primeira delas é o jornal, depois as organizações humanitárias e, somente num momento posterior, os espaços institucionais da arte.

Mas o que acontece com esse trânsito por diversos meios de circulação? Cada um destes meios não constitui um contexto específico que ao enquadrar as imagens também lhes conferem determinados sentidos? De qualquer forma, soa contraditória a recusa de Salgado em alojar seu trabalho enquanto arte, ao mesmo tempo em que aceita o acolhimento dos lugares da arte para suas fotografias. Aurora Garcia reconhece em Sierra uma contradição também. Em palestra pronunciada no Seminário Internacional Museu Vale 2008 e no texto que a acompanha, Garcia manifesta seu incômodo com a obra de Sierra pelo modo como as ações são transformadas em mercadorias de luxo, quando circulam sob a forma de imagens fotográficas em grandes formatos e vídeos que são comercializados como objetos de arte. Ela se refere ao trabalho de Sierra como

[U]m exemplo de como a arte destes tempos pode cair em contradição ao tratar aspectos candentes da indigência material de uma parte do planeta, se o que se pretende denunciar inclui, desde o princípio, a vontade de cooperar sem condições com um modelo global de comércio carente de escrúpulos, para o qual o importante é a mera transação do produto, em que a consciência acaba se diluindo em gestos próximos ao vazio, em uma espécie de afirmação da indigência espiritual que destila o setor poderoso.²³⁹

Mas há mesmo contradição no projeto de Sierra? Seu trabalho parece de uma coerência mordaz. A relação entre seu discurso: a insistência sobre a impotência da arte, e os procedimentos que leva a cabo parecem muito bem sintonizados. Será 'denúncia' um termo pertinente para tratar do caráter crítico ou da ausência deste, no trabalho do artista? O trabalho de Sierra parece muito mais exhibir, como Garcia salienta, a vontade de "cooperar" com o sistema capitalista, do qual se coloca deliberadamente como agente. É como se Sierra nos dissesse que já sabemos como as coisas funcionam, já sabemos da exclusão, submissão e exploração do Outro, somos confrontados com estas questões em nossa vida diária. Só restaria, portanto, encenar nossa participação neste processo. Daí a estratégia em propor

²³⁹ GARCIA, 2008, p. 19.

ações incômodas a uma audiência cúmplice. A questão, então, seria pensar em que medida esta pode ser uma estratégia crítica ou simplesmente uma reprodução inócua dos mecanismos reguladores do sistema. Porque se o trabalho de Sierra costuma ser visto como uma crítica ao capitalismo, é verdade também que é recorrentemente criticado por limitar-se a repetir os procedimentos e situações que compõem esse sistema.

Retomando Benjamin, poderíamos pensar o caráter crítico dos trabalhos de Sierra e Salgado a partir das posições destes produtores em relação ao processo produtivo. Para Benjamin a relação entre estética e relevância política passa justamente por modificar o aparelho produtivo. Retomemos, mais uma vez, as suas perguntas: “Consegue promover a socialização dos meios de produção intelectual? Vislumbra caminhos para organizar os trabalhadores no próprio processo produtivo? Tem propostas para a refuncionalização do romance, do drama, da poesia?”²⁴⁰ Parece que nenhum dos dois se propõe a transformar o aparelho produtivo, no sentido socialista, como Benjamin defende. Ambos alimentam esse aparelho com suas imagens e ações. Ambos estão muito bem instalados no lugar do autor. Aliás, seria o caso de perguntarmos se o reclame de Benjamin é datado, se os desafios que ele compreende como próprios do fazer artístico seriam, agora, anacrônicos.

As sérias e boas intenções de Salgado não seriam suficientes para garantir sua eficácia crítica, segundo o argumento de Benjamin de que a solidariedade com o Outro, que importa, não é relativa aos temas nem às atitudes políticas. Sierra sequer tem boas intenções, está tão “confortavelmente” instalado no lugar do patrão que desafia os limites do eticamente aceitável em suas ações. Se as respostas de ambos às perguntas de Benjamin são negativas, o que dizer então da relação entre estética e relevância política? Como alcançar um bom termo para esta equação?

A relevância política da obra desses produtores poderia ser pensada nos termos do binômio ética/estética; poderíamos considerar que tal binômio está diretamente relacionado à representação do Outro na arte contemporânea. Parafrazeando algumas questões colocadas por Ivana Bentes, em *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*²⁴¹, alcançamos uma questão ética: “como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e

²⁴⁰ BENJAMIN, 1985, p.136.

²⁴¹ BENTES, 2003, p. 223-237.

piegas?” E poderíamos acrescentar: sem cair numa reprodução acrítica dos mecanismos excludentes que governam nossa contemporaneidade? Alcançamos também uma questão estética: “como criar um modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados a estes territórios? Como levar o espectador a experimentar a radicalidade dos efeitos da pobreza e da exclusão [por meio de um trabalho de arte]?”

Se retomarmos as declaradas intenções de Sierra e Salgado, poderemos avaliar em que medida os procedimentos que eles colocam em marcha são eficientes em relação às suas intenções. Salgado afirma que pretende provocar o debate, que deseja a mudança das condições de desigualdade que testemunha em suas imagens, e que seu trabalho é motivado pela ambição de provocar a consciência crítica de seu público. Sierra afirma que só faz arte e que a função da arte não é emancipatória, mas coercitiva.

Bom, é evidente o contraste entre as boas intenções de Salgado e o cinismo de Sierra, mas não seria tal cinismo uma estratégia eficaz para provocar o debate? Penso aqui, de maneira geral, na relação entre o sucesso de público de Salgado e a polêmica desencadeada pela obra de Sierra.

Para pensar a estratégia de Sierra, gostaria de recorrer ao filme *Violência Gratuita*²⁴², de Michael Haneke. Em vários momentos do filme somos interpelados pela fala de um dos jovens que aterroriza a família em férias. O recurso de promover uma interpelação do espectador interrompe o fluxo dramático e exhibe o filme em sua própria condição de artifício, de maneira que somos levados a nos darmos conta de nossa implicação nas cenas, enquanto audiência. É como se o personagem nos dissesse que o filme só existe porque estamos ali, só acontece mediante nossa participação. A gratuidade da violência não seria tão gratuita assim. Ela atende a uma demanda, tem um endereço certo, e esse endereço é o lugar do espectador.

A certa altura, quando os dois jovens (e nós espectadores também) já estão completamente envolvidos na dinâmica violenta que instituíram com a família vítima, e quando o filme parece oferecer uma saída mais de acordo com nossas expectativas

²⁴² “A violência desse filme foi uma das coisas mais terríveis que o cinema alguma vez deu à luz, até porque tudo se passava entre gente civilizadíssima e da forma mais civilizada que é possível. Numa estância de veraneio, dois jovens de boa extração social e esmerada educação, assombram uma família, dominam-na e começam a praticar jogos cruéis, em que a tortura não tem outra razão de ser senão o comprazimento em praticar o mal. Em última instância, vão liquidando os membros da família, um atrás de outro, à medida que a noite avança.” RAMOS, 1998. <http://cineclubefaro.blogspot.com/2010/06/sessao-dupla-as-brincadeiras-muito.html>

por justiça – o momento em que a vítima atira em seu algoz - somos surpreendidos pela ação de um dos delinquentes que produz o efeito de rebobinação da imagem que estamos vendo. O personagem deliberadamente altera o curso da imagem, impedindo que o enredo caminhe na direção de punir a crueldade dos jovens. É como se o filme nos dissesse: “vocês não vão encontrar aqui um bom termo para o desconforto, não vai terminar como vocês esperam ou desejam ou gostariam que terminasse”.

É essa reiteração do desconforto, essa opção pelo incômodo que me parece afim ao procedimento de Sierra, que também traz algo da desconfortável consciência participativa da audiência. Seria mais pertinente falarmos em implicação do que em participação. A estratégia do artista de não propor um sentido de denúncia da lógica capitalista, mas sim de cumplicidade com esta mesma lógica, convoca-nos a nos percebermos implicados nesta dinâmica. Sierra também parece nos dizer, vocês aqui não vão encontrar um bom termo para o desconforto.

É claro que podemos falar em desconforto também ao tratarmos do trabalho de Salgado. Não são desconfortáveis fotografias que trazem à luz condições radicais de miséria? E podemos inclusive considerar que tais imagens colaboram para a conscientização das mazelas que proliferam pelo planeta. Acontece que o desconforto em Salgado parece estar a serviço das boas consciências que, ao mesmo tempo em que se conscientizam, também se reconfortam por já estarem cientes. Como se a consciência fosse reguladora nesse sentido. Apaziguadora. No caso de Sierra não se trata tanto de conscientizar-nos sobre a exploração, sujeição, exclusão, se não de reiterar tais questões, repeti-las, encená-las. É que no seu trabalho somos confrontados com uma realidade inventada para ser documentada, mas uma realidade que compete com a própria realidade em seus aspectos mais desconcertantes. Uma realidade que emula as desigualdades e crueldades da vida cotidiana, na qual estamos imersos, mas que nessa emulação oferece-nos a chance de nos percebermos implicados.

Conforme nos adverte Cuauthémoc Medina:

...muitas das recentes formas de arte provenientes da periferia já não satisfazem os anseios utópicos nem buscam a aprovação das boas consciências de seus consumidores liberais do norte e do sul, nem

tampouco sugerem a promessa (ou ameaça) de uma forma mais conveniente de prática política redentora.²⁴³

Estamos, portanto, distantes do anseio utópico do texto de Benjamin, mas ainda próximos da reflexão para a qual ele nos convida.

²⁴³ MEDINA, 2005.

3.6 Entre Teresa Margolles e Santiago Sierra – do visível e do enunciável.

Imagine, por exemplo, que você entra em uma sala na qual se encontram dois cubos de cimento de dois metros por dois, um feito por [Santiago Sierra] e outro realizado por Teresa Margolles. Simplesmente pela assinatura você pensaria em coisas completamente diferentes. Frente ao cubo de [Santiago Sierra] pensaria em trabalho, frente ao de Margolles em que esconde algum vestígio de morte violenta.²⁴⁴

Se considerarmos tais cubos como enunciados, podemos evocar as três dimensões de estudo da linguagem: sintática, semântica e pragmática. A sintática diz respeito às relações formais entre os signos, independentemente de seus significados. A semântica diz respeito às relações entre os signos e seus significados. A pragmática diz respeito às relações entre os signos e seus usuários, em contextos concretos de uso. O cubo é aqui, portanto, um elemento sintático que marca uma proximidade entre Sierra e Margolles, enquanto na perspectiva semântica (trabalho/morte) percebemos um distanciamento, ou melhor, circunscrições temáticas específicas.

Santiago Sierra tem um discurso que investe em problematizar as condições de trabalho sob o capitalismo avançado e o modo como a arte joga aí um papel cúmplice. Teresa Margolles tem um discurso elaborado sobre a morte como consequência de atos de violência. Ambos compartilham estratégias de trabalho, conforme sublinhou Tayiana Pimentel:

[C]onvergem no momento em que tomam uma postura diante da arte de corte político, e também convergem em certas estratégias artísticas. Não práticas, mas estratégias, em como trabalhar e deslocar-se na rua, por exemplo. Em como apoderar-se da rua". Neste tipo de estratégias eles compartilharam muitas experiências."²⁴⁵

²⁴⁴ "Imagine, por exemplo, que entra usted en una sala en la que se encuentran dos cubos de cemento de dos metros por dos, uno hecho por mi y otro realizado por Teresa Margolles. Simplemente con ver la firma, usted pensaria en cosas completamente diferentes. Frente al mio, pensaria en trabajo; frente al de Margolles, en que esconde algún vestígio de muerte violenta." SIERRA, 2009 a, p. 40.

²⁴⁵ Tayiana Pimentel em entrevista que me concedeu, disponível no APÊNDICE B.

Mas, o que dizer de uma perspectiva pragmática? Como posicioná-los neste sentido?

No livro *Del arte objetual al arte de concepto*, Simon Marchan Fiz²⁴⁶ desenvolve uma abordagem marcada pelas investigações da semiótica. O autor define, assim, as três dimensões: sintática: léxico próprio, repertórios materiais, modelos de ordem entre seus elementos; semântica: obra como portadora de significações, valores informativos e sociais; pragmática: exerce influência e tem conseqüências em um contexto social determinado, é um sistema subsocial de ação.

No caso dos dois cubos mencionados, a proximidade entre Sierra e Margolles é mais evidente em relação à dimensão sintática, uma vez que ambos se utilizam do mesmo repertório formal – o cubo minimalista. Mas, aqui, gostaria de traçar uma relação entre estes artistas, pela via da dimensão pragmática, considerando o efeito que produzem no contexto onde se inserem.

Durante os anos 90, Teresa Margolles trabalhou com o grupo SEMEFO²⁴⁷ – Serviço Médico Forense – e fez do necrotério seu ambiente de trabalho. Uma espécie de atelier, se tal analogia é possível. Conforme nos informa Rubén Gallo, Margolles começou a freqüentar o Serviço Médico Forense, em 1993, onde cursou aulas de medicina forense e tornou-se oficialmente apta a fazer autópsias.

Desde então, Margolles realizou uma série de esculturas e instalações feitas com órgãos humanos retirados do necrotério. (...) [Algumas de suas obras incluem] um caixão de metal exumado do cemitério (*Larvário*, 1992), um lençol com as silhuetas ensangüentadas de dois corpos (*Dermis*, 1995); uma série de recortes de pele humana com tatuagens (*Tatuajes*, 1996); uma instalação feita com tonéis metálicos usados para ferver cadáveres em uma escola de medicina (*Sem título*, 1997); uma série de cartões para picar cocaína ilustrados com fotografias de pessoas executadas por narcotraficantes (*Tarjetas para cortar cocaína*, 1998); um feto humano enterrado em um bloco de cimento (*Entierro*, 1999); um sofá revestido com tripas e estômagos de boi (*Sem título*, 1998); uma língua humana com um *piercing* (*Língua*, 2000); uma ação na qual a artista pintou vários edifícios governamentais de Havana com uma camada de gordura de cadáveres humanos (*Bienal de Havana*,

²⁴⁶ MARCHAN FIZ, 1974, p. 13.

²⁴⁷ “Originalmente banda de *death metal rock*, o grupo SEMEFO – integrado por Arturo Angulo, Carlos López, Mônica Salcido e Teresa Margolles – foi primeiro um grupo de *performance* especialmente agressivo, que logo derivou em uma série de práticas objetuais em torno ao que os seus membros designavam como ‘a vida do cadáver’, ou seja, os processos de transformação material de corpos em decomposição.” DEBROISE, 2006, p. 421.

2000), e uma instalação em um museu na qual os visitantes tinham que atravessar uma sala cheia de vapor.²⁴⁸ Um letrado advertia que a água utilizada na vaporização havia sido usada para lavar cadáveres no necrotério (*Vaporização*, 2000).²⁴⁹

Assim, em princípios dos anos 90, Teresa Margolles, juntamente com o grupo SEMEFO, “investigava uma estética centrada na ‘vida do cadáver’, mediante performances, vídeos y objetos escultóricos híbridos”²⁵⁰. Desde então, começou cada vez mais a atuar de maneira individual – o grupo se desfez em 1998 - produzindo arte a partir dos corpos das vítimas da violência no México, dos cadáveres não reclamados, das substâncias que envolvem estes corpos.

Margolles vem produzindo uma arte “que tem reduzido ao mínimo seu caráter representativo para ampliar ao máximo seu poder de estupor.”²⁵¹ É assim que ao apresentar vestígios de morte violenta, como arte, ela confere à violência que nutre a imagem internacional mexicana um caráter de visibilidade distinto daquela que os canais midiáticos provêm. Conforme Néstor Garcia Canclini pontua: “a literatura e a arte dão ressonância a vozes que procedem de lugares diversos da sociedade e as escutam de modos diferentes de outros, fazem com elas algo distinto que os discursos políticos, sociológicos ou religiosos.”²⁵² É essa ressonância o que a arte de Margolles permite ao manipular corpos e substâncias.

²⁴⁸ FIG. 17.

²⁴⁹ “Desde entonces, Margolles há realizado una larga serie de esculturas e instalaciones hechas con órganos humanos sacados de la morgue. (...) [Algunas de sus obras incluyen] un féretro de metal exhumado del panteón (Larvário, 1992); una sábana con las siluetas ensangrentadas de dos cuerpos (Dermis, 1995); una serie de recortes de piel humana con tatuajes (Tatuajes, 1996); una instalación hecha con los tambos metálicos usados para hervir cadáveres en una escuela de medicina (Sin título, 1997); una serie de tarjetas para cortar cocaína ilustradas con fotografías de personas ejecutadas por narcotraficantes (Tarjetas para cortar cocaína, 1998); un feto humano enterrado en un bloque de cemento (Entierro, 1999); un sofá retapizado con tripas y estómagos de res (Sin título, 1998); una lengua humana con un piercing (Lengua, 2000); una acción en que la artista pintó varios edificios gubernamentales de La Habana con una capa de grasa de cadáveres humanos (Bienal de La Habana, 2000); y una instalación en un museo en que los visitantes tenían que atravesar la sala llena de vapor: un letrado advertía que el agua utilizada en la vaporización había sido usada para lavar cadáveres en la morgue (*Vaporización*, 2000)”. GALLO, 2010, p. 209-210

²⁵⁰ “investigava uma estética centrada en la ‘vida del cadáver’ mediante performances, vídeos y objetos escultóricos híbridos.” MEDINA, 2009, p. 17.

²⁵¹ “un arte que ha reducido al mínimo su carácter representativo para ampliar ao máximo su poder de estupor.” SCHMELZ, 2004, p. 91.

²⁵² La literatura y el arte dan resonancia a voces que proceden de lugares diversos de la sociedad y las escuchan de modos diferentes a otros, hacen con ellas algo distinto que los discursos políticos, sociológicos o religiosos. CANCLINI, 2010, p. 60.

Por mais de quinze anos, em seus distintos avatares, o trabalho de Teresa Margolles em torno ao manejo institucional dos cadáveres e à materialidade da morte, opera uma sorte de historiografia inconsciente da brutalidade da experiência social no México. Este relato não resulta de uma ambição direta de reportagem, mas do exercício de uma experiência heterodoxa de conhecimento e de uma investigação limite da ética.²⁵³

A morte da qual nos fala o trabalho de Margolles não é uma morte abstrata, à qual estamos todos inevitavelmente ligados. Trata-se, antes, da morte como resultado de uma ação violenta, uma morte brutal que interrompe o curso de uma vida. Trata-se de mortes ligadas às condições sociais de vida no México. Neste sentido, o trabalho de Margolles é menos sobre a morte do que acerca da violência, e nesta perspectiva podemos aproximá-la semanticamente de Santiago Sierra, na medida em que o trabalho deste artista também tece um discurso sobre a violência como abuso de poder. Mas rondando o significante morte, o próprio Sierra pontua, de maneira instigante e lúcida, uma proximidade semântica com Margolles, ao responder a uma pergunta de Mario Rossi.

Muchos de tus trabajos parecen tomar como problema la invisibilidad, la ausencia, la muerte. Qué piensas al respecto?

No hay formas verticales en mi trabajo, todas son pesadas, oscuras y horizontales, paralelas al suelo o escavadas bajo tierra. Todos los repertorios materiales, sean coches, bancas, o losas vienen siempre empleados en su calidad de contenedores del cuerpo humano o de las mercancías que este produce. Abundan las referencias al cuerpo objetualizado, al cuerpo que solo pertenece a otro, al que obtiene beneficio del mismo. No hay voluntad, valor de mérito propio, ni tiempo desprovechado en mis trabajos. El negro, como color fuertemente energético que absorbe todo los demás colores, el color del luto en la cultura católica, el el único color empleado junto a un blanco aséptico y ensimismado. La energía y el esfuerzo físico aparecen siempre asociados a la negación de la vida y su transformación en trabajo. Cuanto vives y cuanto provecho haces obtener con ello. La energía aparece asociada a la destrucción em

²⁵³ “Por más de tres lustros, en sus distintos avatares, el trabajo de Teresa Margolles en torno al manejo institucional de los cadáveres y la materialidad de la muerte, ha operado como una suerte de historiografía inconsciente de la brutalidad de la experiencia social en México. Ese relato no resulta de una ambición directa de reportaje, sino del ejercicio de una experiencia heterodoxa de conocimiento y de una investigación límite de la ética”. MEDINA, 2009, p. 16.

Galería quemada con gasolina [México D. F., 1997]. Los órganos vitales se muestran enfermizos como en *Pintura realizada por un arroja fuegos* [México D. F., 2003], bloqueados. El trabajador excava un hueco bajo tierra que bien podría contenerle como en *3000 huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno*²⁵⁴ [Cádiz, 2002], o directamente permanece en ellos como en *Persona en un hueco bajo tierra de 300 x 500 x 300 cm* [Finlândia, 2001]. Las señas de individuación nunca aparecen y si lo hacen es formando parte de una letanía interminable, como en *120 Horas de lectura continua de una guía de teléfonos* [Madri, 2004]. El trabajador aparece oculto y empaquetado, señalada su ausência tanto como sus sobredeterminismos, sin rastro de voluntad, fuera de foco o purgando una condena. Así dígame usted de qué le parece que hablo.²⁵⁵

A partir de 2000 Margolles apresenta um interesse recorrente em contaminar o espaço de exposição com substâncias diretamente envolvidas com os cadáveres. Conforme pontua Medina:

[S]ob a aparência do minimal-conceitual, a artista efetuava operações subreptícias com o material cadavérico que implicavam expor sua audiência a tudo o que George Bataille articulou como um “materialismo baixo”: a coisa não classificável nem controlável, “que não pode servir para imitar qualquer classe de autoridade” e permanece “exterior e estranha” às de idealização e consumo produtivo. (...) Em suas obras contaminadas, Margolles invertia a relação contemplativa da estética moderna. No lugar da observação neutra e desinteressada do “belo”, Margolles expunha os afetos e o corpo do espectador a obras-substância que profanavam a distância da apresentação estética para ameaçar infundir-se na carne, respiração e corrente sanguínea de seu receptor.²⁵⁶

Alguns exemplos são *Vaporização* [2000] - no qual o espaço expositivo é “povoado” por vapor de água de lavar cadáveres - e *Aire* [2003], composto por inofensivas e infantis borbulhas, cujo caráter inofensivo é problematizado quando

²⁵⁴ FIG. 38.

²⁵⁵ SIERRA, 2005 a, p. 95;97. A citação é extensa, mas optei por conservar sua integridade porque me pareceu bastante esclarecedora.

²⁵⁶ “Bajo la apariencia del minimal-conceptual, la artista efectuaba operaciones subrepticias con lo material-cadavérico que implicaban exponer a su audiencia a todo lo que George Bataille articuló como un ‘materialismo bajo’: la cosa no clasificable ni controlable, ‘que no puede servir para imitar cualquier clase de autoridad’ y permanece ‘exterior y extraña’ a las de idealización y consumo produtivo. (...) en sus obras contaminadas, Margolles invertía la relación contemplativa de la estética moderna. En lugar de la observación neutra y desinteresada de “lo bello”, Margolles exponía los afectos y el cuerpo del espectador a obras-sustancia que, profanaban la distancia de la apreciación estética para amenazar con infundirse en la carne, respiración y el torrente sanguíneo de su receptor.” MEDINA, 2009, p. 19.

ficamos sabendo que tais borbulhas são também produzidas com água de lavar cadáveres. Ambos os trabalhos ameaçam contaminar o espaço asséptico de uma sala de arte ao preenchê-lo com resíduos de substâncias que nos falam de morte, de morte violenta. Nestes trabalhos a linguagem cumpre um papel fundamental, na medida em que é pela informação textual que o espectador pode acessar a origem das substâncias com as quais se defronta e, assim, ressignificar a aparência do que se lhes apresentam.

A partir de 2006, com o trabalho apresentado na Bienal de Liverpool, *Sobre el dolor* – a instalação de um pavimento de 7 x 12 metros, feito com duas toneladas de fragmentos de parabrisas de automóveis, provenientes de execuções nas ruas do México, em um espaço socialmente degradado da cidade de Liverpool - Margolles desloca-se do necrotério para coletar evidências de morte violenta nas ruas das cidades. É assim que ela e seus colaboradores perseguem os cenários de crimes recolhendo vestígios como sangue, lodo, vidros, fluidos corporais.

Agora estou fazendo o trabalho diretamente onde caiu o corpo da pessoa assassinada. Leio o jornal e fico sabendo do lugar exato do crime. Uma vez que o corpo é levantado e são feitos os procedimentos de peritagem, limpa-se (entre eu e meus colaboradores) a zona onde há sangue com telas úmidas. Absorve-se. Depois, a tela se seca; uma vez seca, se transporta ao lugar onde será a exposição e aí, com água local, volta-se a re-hidratar o material.²⁵⁷

De que otra cosa podríamos hablar? É o título da exposição de Teresa Margolles na Bienal de Veneza de 2009. Um título que aponta para a inevitabilidade de falarmos da morte, da violência, da brutalidade da experiência social mexicana a partir de uma plataforma de visibilidade e discussão que a arte torna possível.

Como abordar criticamente a representação mexicana na Bienal de Veneza? Transformar o pavilhão mexicano em espaço de fricção foi o objetivo que o curador

²⁵⁷ “Ahora estoy haciendo el trabajo directamente donde cayó el cuerpo de la persona asesinada. Leo la prensa y me entero del lugar exacto del crimen. Una vez que es levantado el cuerpo y se han hecho los peritajes propios de la ley, se limpia (entre mis colaboradores y yo) la zona donde hay sangre con telas húmedas. Se absorbe. Después, la tela se seca; una vez seca, se transporta al lugar donde será la exposición y ahí, con el agua local, se vuelve a rehidratar.” MEDINA, 2009, p. 90,

Cuauhtémoc Medina perseguiu ao convidar Teresa Margolles para representar o México, depois de muitos anos sem que este país contasse com um pavilhão em Veneza. E a resposta de Margolles ao convite foi apresentar peças contundentes que sublinhavam a difícil questão da violência mexicana no contexto do narcotráfico.

Uma das obras localizada no interior do pavilhão era uma bandeira - *Bandeira*²⁵⁸ (2009) - o símbolo representativo de um estado soberano. Mas Margolles a descreve como um trapo com o qual se limpou o sangue de mexicanos.²⁵⁹ *Bandeira* era exatamente isso, um pedaço de tecido banhado em sangue, proveniente das execuções no México, e hasteado a um mastro. Um símbolo nada conveniente para os ideais de representação da nação mexicana.

Também foram apresentados tecidos manchados com sangue, dispostos nas paredes tal como se exibem pinturas em grandes formatos, além de outros tecidos impregnados com o lodo de locais de execuções, expostos da mesma maneira.

A obra *Limpieza*²⁶⁰ consistiu no ato de limpar/contaminar o piso do pavilhão com sangue de uma pessoa assassinada, e água. A tarefa paradoxal de limpeza/contaminação foi levada a cabo durante seis meses, depositando sobre o piso marcas de sangue que formavam uma camada discreta sobre a qual o público deveria caminhar. A ação parece conferir uma atmosfera fantasmática ao ambiente, tornando o palácio simbolicamente habitado pela memória daqueles que foram vítimas de execuções.

A idéia começa com a pergunta 'Quem lava as ruas?' Quando é um corpo, quando são três, quando são 6.000 pessoas assassinadas em um ano 'Quem lava os restos que ficam? Aonde vai esta água?' Este aglutinado de sangue e lodo vai aos canais da cidade. É a cidade que vai se impregnando com este sangue.²⁶¹

²⁵⁸ FIG. 41.

²⁵⁹ "Es un trapo con el que se limpió la sangre de mexicanos y se pone en un estandarte." MARGOLLES, in MEDINA, 2009, p. 98.

²⁶⁰ FIG. 43.

²⁶¹ "La Idea comienza con la pregunta ¿quién lava las calles? Cuando es un cuerpo, cuando son tres, cuando son 6.000 personas asesinadas en un año: ¿quién lava los restos que quedan? ¿A donde se va esta agua?... ese aglutinado de sangre y lodo. Se va a los canales de la ciudad: es la ciudad que se va impregnando con esta sangre." MARGOLLES, in MEDINA, 2009, p. 90.

O pavilhão/palácio vai se impregnando desse sangue. O público é convocado a atestar esta impregnação. A pergunta retórica que intitula a intervenção de Margolles, na Bienal de Veneza, pretende ser uma réplica a uma interdição, como esclarece Medina. Frente à expectativa das elites mexicanas de que se protegesse a imagem nacional, diante dos escândalos envolvendo a dinâmica incessante de violência no país, a representação mexicana em Veneza caminha na contramão e lança luz sobre aquilo que muitos prefeririam manter na sombra, perguntando: “De que outra coisa poderíamos falar?”. A pergunta sublinha o caráter de inevitabilidade da ação artística/curatorial que se apresenta.

Limpieza é um trabalho de filiação conceitual na medida em que oferece pouco à visão. O palácio está vazio, e se o visitante não presencia a ação de limpeza - que é realizada pelo menos uma vez por dia - deste trabalho não há, aparentemente, nada para ver. O trabalho lança mão do procedimento de confrontar o que se vê com o que se sabe. Ou seja, a visão da limpeza do piso é ressignificada quando ficamos sabendo – por meio da ficha técnica - com que substância esse piso está sendo “limpo”. Nesse sentido, o que sabemos altera a experiência do que vemos. Nessa contenção de elementos visuais, a ação acentua o caráter algo decadente do palácio, mantendo o desgaste sutil do edifício, a aparência de passagem do tempo em tecidos esgarçados e alguns danos no teto e nas paredes.

Ajuste de contas (2009) também foi exibido em Veneza. Trata-se de jóias de ouro que foram realizadas com a incrustação de vidros provenientes de um “ajuste de contas” que envolveu um tiroteio de carro a carro, nas ruas de Culiacán, México, em abril de 2009. Durante a Bienal de Veneza, as jóias foram guardadas em uma caixa forte embutida em uma parede de uma das salas do edifício. “Ainda que invisíveis, conceitualmente reativam no lugar o sentido de riqueza, de poder. Essas jóias trazidas do México são, além do mais, resultado de um processo de ofuscação entre luxo e violência”.²⁶²

*Bordado*²⁶³ ocupou as ruas de Veneza com um conjunto de ações, onde pessoas bordavam com fios de ouro os mesmos tecidos impregnados com sangue. As palavras bordadas foram apropriadas das sentenças ou mensagens que o crime

²⁶²“Aunque invisibles, conceptualmente reactivan en el lugar el sentido de riqueza, de poder. Estas joyas, traídas desde México son, además, resultado de un proceso de ofuscación entre lujo y violencia.” MEDINA, 2009, p. 95.

²⁶³ FIG. 45.

organizado usa nas execuções: “Ver, oír y callar”, “Hasta que caigan todos tus hijos”, “Así terminan las ratas”, “Para que aprendan a respetar”.

Tanto *Limpieza* como *Ajuste de contas*, mas também *Vaporização*, poderiam participar de alguma maneira do que Miguel Á. Hernández Navarro nomeia como “procedimento cegueira”. Uma série de estratégias nomeadas como reducionismo ou minimização, retórica da ocultação, desmaterialização e desapareição, as quais expressam uma tendência à invisibilidade, ou quase invisibilidade, um investimento em delinear um descrédito da visão como sentido privilegiado da modernidade. Porém, o que me parece mais interessante no procedimento de Margolles é que pela ocultação das jóias, ou pela nebulosidade que o vapor instaura, ou pela contenção de elementos visuais no espaço do palácio ela estabelece uma condição de visibilidade para um problema da ordem da realidade e da atualidade: o incremento da violência em função do narcotráfico, na fronteira norte do México.

Para Hernández-Navarro, o recurso (de matriz conceitual) de oferecer nada ou pouco à visão deve ser compreendido como uma forma de resistência expressa pela arte contemporânea diante do caráter excessivo de nosso ver contemporâneo.²⁶⁴ Retirar do alcance da visão aquilo que deveria estar ali é, para o autor, um procedimento que tem como objetivo “inquietar o ver”.

O trabalho que Santiago Sierra apresentou na 50ª Bienal de Veneza, em 2003, também traz à luz questões candentes, atuais, e que muitos prefeririam não evocar. Sua participação em Veneza foi composta de três intervenções: *Palabra tapada*²⁶⁵, *Muro cerrando un espacio*²⁶⁶, *Mujer con capirote*²⁶⁷ *sentada de cara a La pared*. A primeira consistiu em tapar, de maneira rudimentar, a palavra “España”, localizada acima do pórtico do pavilhão, a segunda tratou de bloquear o acesso dos visitantes ao pavilhão, por meio da construção de um muro de tijolos, do solo ao teto, e disposto em paralelo à parede da porta de entrada. Da maneira como foi construído, o muro permitia o acesso apenas a dois cômodos: um banheiro à esquerda, e um pequeno depósito, à direita. A porta principal do pavilhão permanecia aberta. Pela parte traseira, permitia-se o acesso do público,

²⁶⁴ HERNÁNDEZ-NAVARRO, 2003. <http://www.alfonselmagnanim.com/debats/82/espais05.htm>

²⁶⁵ FIG. 42.

²⁶⁶ FIG. 44.

²⁶⁷ FIG. 46.

exclusivamente espanhol, por meio da apresentação de passaporte ou outra identificação legal.

A última intervenção consistiu em uma ação, realizada sem a presença do público, na qual uma mulher velha, vestindo um capirote de aniação negro - uma toca de forma cônica, usada por romeiros em algumas procissões, ou em situações de castigo ou punição - esteve voltada para a parede durante uma hora, no dia 1º de maio de 2003 – o dia internacional do trabalho. Como salienta Rosa Martinez²⁶⁸, cada uma destas intervenções conduz a um campo de questões interpretativas recorrentes em sua poética, - a obstrução, a provocação lingüística, a reflexão sobre o trabalho como castigo, mas todas convergem para uma problematização da própria idéia de representação nacional.

Cuathémoc Medina, num texto crítico sobre *Muro cerrando um espacio*, salienta a ambivalência da intervenção de Sierra. Ao reservar o pavilhão espanhol como um privilégio para o possuidor de um passaporte espanhol, o artista provoca um curto circuito nos ideais de propaganda cosmopolita que a representação nacional implica. A obra passa a ser um exercício de exclusão de não espanhóis, ao mesmo tempo que uma oferta de cativo exclusivo para espanhóis, já que o pavilhão só oferece aos seus visitantes vestígios de intervenções anteriores²⁶⁹. O privilégio é algo irônico. Como Medina esclarece, o trabalho coloca esta embaixada estética (o pavilhão espanhol) como um análogo das estruturas de administração do Estado, lançando mão do evento Bienal como uma oportunidade para tornar visíveis os mecanismos de exclusão que, hoje, definem a Espanha e a Europa. “Este exclusivismo pretende ser uma representação da Espanha do último decênio, um Estado que parece decidido a cumprir a função de ser a guarda fronteiriça da Europa, diante da pressão migratória do norte da África e América Latina”²⁷⁰.

O esforço de cada visitante em conseguir adentrar o espaço do pavilhão, submetendo-se ao procedimento imposto, e sua eventual frustração em não encontrar nada lá, além do vestígio de mostras anteriores, direciona os holofotes

²⁶⁸ MARTINEZ, in SANTIAGO, 2003, p. 24

²⁶⁹ MEDINA, in SANTIAGO, 2003, p. 216-251.

²⁷⁰ “Este exclusivismo quiere ser una representación de la España del último decenio, un Estado que parece decidido a cumplir la función de ser la guardia fronteriza de Europa ante la presión migratoria del norte de África y América Latina”. MEDINA, in: SANTIAGO, 2003, p. 232.

para sua presença naquele espaço. Como em outros trabalhos de Sierra²⁷¹, o público é parte constitutiva da peça.

Um dos procedimentos recorrentes do artista consiste em elaborar situações relativas a ocultar e mostrar, como podem ser lidos os mesmos *Palabra tapada* e *Muro cerrando un espacio*. Obliterar a visão da palavra “España” no pórtico do pavilhão e impedir o acesso ao pavilhão a determinadas pessoas: ocultá-lo.

Também no sentido da ocultação, encontramos o trabalho *Persona remunerada para permanecer en el maletero de un coche*, que tratou de abrigar uma pessoa contratada, no porta-malas de um veículo estacionado na porta da galeria Limerick, na Irlanda, em março de 2000. O trabalho foi realizado no contexto da IV Bienal EVA, às portas de sua sede principal. Ninguém percebeu a presença desta pessoa, já que ela foi introduzida no porta-malas antes da chegada do público ao evento inaugural.

Nesta perspectiva, situa-se o já comentado trabalho *12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón*²⁷¹ – uma versão da peça realizada na Guatemala, em 1999. Em Nova Iorque, em 2000, a peça tratava de manter sentados em cadeiras e ocultos sob caixas de papelão 12 trabalhadores, durante 4 horas diárias, por 50 dias. A descrição do trabalho esclarece que a maioria dos trabalhadores eram mulheres negras ou de origem mexicana e que foram contratadas por intermédio de uma agência de emprego estatal, recebendo o mínimo estipulado por hora, no referido estado, que era de 10 dólares. Também esclarece que para evitar denúncias de condições adversas de trabalho, os trabalhadores foram contratados como extras teatrais, já que neste caso a legislação é mais permissiva (o trabalho de Sierra utiliza de maneira calculada esta permissividade), e pontua que durante os 50 dias houve renúncias de trabalhadores e conseqüentes substituições, bem como faltas que ocasionavam a imagem de cadeiras e caixas vazias. Com este comentário, podemos reiterar algo que Taiyana Pimentel²⁷² apontou: o fato de Sierra não apenas fazer uma obra, mas provocar uma situação e, nesse sentido, acolher tudo o que acontece.

Ainda mais evidente no sentido do ocultamento é a *peça 3 personas remuneradas para permanecer tumbadas en el interior de 3 cajas durante una fiesta*, realizada na inauguração da Bienal de Havana, em 2000. Como o título descreve,

²⁷¹ Cf. 3.3 - Entre Hans Haacke e Santiago Sierra: posições críticas.

²⁷² Taiyana Pimentel em entrevista que me concedeu, disponível no APÊNDICE B.

três mulheres jovens foram remuneradas com 30 dólares, para manterem-se ocultas, deitadas em caixas que foram utilizadas como assentos na festa oferecida para críticos, artistas e curadores, uma vez que os convidados desconheciam o conteúdo das caixas. As mulheres eram prostitutas.

*100 personas escondidas*²⁷³ consistiu em esconder 100 desempregados em diferentes pontos da Rua Dóctor Fourquet, em Madrid, em 2003, por um período de quatro horas. A imagem relativa ao trabalho é a de uma rua deserta, escura, na qual vemos alguns automóveis estacionados. É pela descrição/título da peça que podemos acessar a ação que engendrou o trabalho. Mais uma vez Sierra joga com a presença e a invisibilidade do trabalhador, produzindo uma peça que não investe na contundência de certas obras, por meio das quais alcançou a reputação de provocador - como as três versões da linha tatuada²⁷⁴ -, mas que por isso mesmo parece-me especialmente interessante. É que abusar do óbvio - como Sierra recorrentemente faz - arquitetar situações agressivas e humilhantes, constituem, certamente, procedimentos eficazes no sentido de instituir a polêmica, mas estes também podem, pelo caráter espetacular que agenciam, ofuscar a nossa percepção. É que a contundência tende a polarizar demais o debate. Nesse sentido, gostaria de valorizar a discrição e precisão de uma obra como *100 personas escondidas*, a qual, acredito, tem o mérito de, assim como outras obras de Sierra, introduzir um componente de sutileza²⁷⁵ que também pode ser bastante estimulante ao pensamento, principalmente se confrontado com as suas obras de maior impacto.

Na peça *Público transportado entre 2 puntos de la ciudad de Guatemala*²⁷⁶ também há um componente de ocultação: o ônibus que transportava o público em direção a uma área marginal da cidade, tinha suas janelas vedadas, impedindo que as pessoas no interior do veículo pudessem ver seu destino. Também *Persona remunerada durante una jornada de 360 horas contínuas*²⁷⁷ tratava de ocultar uma pessoa detrás de um muro. Para a inauguração do novo espaço da Galeria Lisson,

²⁷³ FIG. 50.

²⁷⁴ A primeira linha tatuada foi realizada em 1998, na Cidade do México e contou com a participação apenas de uma pessoa remunerada, além do tatuador e do fotógrafo (FIG. 64). A segunda linha tatuada constituiu o trabalho realizado em Cuba, o qual foi mencionado em 3.1 – Como ler Santiago Sierra?(FIG. 2) E a terceira versão foi realizada em Salamanca, em 2000, com quatro prostitutas viciadas em heroína, que foram remuneradas pelo preço de uma dose.

²⁷⁵ Viviane Loría aponta para a sutileza das peças sonoras de Sierra. SIERRA, 2009 a, p. 32.

²⁷⁶ Este trabalho foi comentado em 3.3 - Entre Hans Haacke e Santiago Sierra: posições críticas.

²⁷⁷ FIG. 20. Este trabalho foi comentado em 3.3 – Entre Hans Haacke e Santiago Sierra: posições críticas.

em Londres, em setembro de 2002, o artista fechou o espaço da galeria por três semanas, com metal ondulado, não oferecendo nada à vista, além da fachada com o referido metal.

20 trabajadores en la bodega de un barco, realizado num porto de Barcelona, em julho de 2001, consistiu em ocultar, no porão de um barco de carga portuária, 20 imigrantes, durante o período de viagem de ida e volta até outro porto - aproximadamente três horas sob altas temperaturas. Embora este espaço não seja nada hospitaleiro, Sierra inclui na descrição da obra que o ambiente foi surpreendentemente lúdico, no qual se jogavam cartas e cantava-se.

E há ainda um trabalho que propõe que o visitante da exposição oculte-se, voluntariamente, num cubo – *Habitación de 9 metros cuadrados*. Realizado na França, em 2004, a decisão de se ocultar é do visitante, mas o tempo de permanência no cubo é decidido por um guarda, de maneira aleatória e sem o conhecimento daquele que está encerrado no cubo. Este deveria deixar todos os seus pertences sob custódia e aceitar as regulações da peça, assinando um contrato. A duração da permanência no cubo podia variar entre meia hora e quatro horas.

Estes são apenas alguns exemplos de trabalhos de Sierra que investem no procedimento da ocultação. Mas ocultar é aqui uma estratégia de assinalamento. A esse respeito, Sierra comenta que tapar a palavra Espanha em *Palabra tapada* – que todos sabem que está lá - no pórtico do pavilhão espanhol é como sublinhá-la ou iluminá-la.²⁷⁸

Em *Edificio Iluminado*, é justamente isso que Sierra faz: ilumina por algumas horas, com fortes refletores, o edifício situado no centro da Cidade do México, na Rua Arcos de Belén n. 2. Trata-se de um edifício que sofreu avarias no terremoto de 1985 e que a partir de então foi abandonado. Mas, como Sierra pontua em uma entrevista com Martí Manen, o terremoto de 1985 é apenas uma parte da história deste edifício:

Decidí dar un tratamiento de edificio histórico oficial a un edificio histórico popular. El edificio iluminado era una sombra negra en el centro de México y al iluminarlo recordamos el desarrollismo

²⁷⁸ SANTIAGO, 2003, p. 200.

destrutivo, el terremoto del 85, las condiciones de vida de los sanculottes, el olvido y el desprecio a la gente.²⁷⁹

Iluminar consiste, portanto, em uma ação que permite abordar determinados aspectos da realidade que estavam submetidos ao encobrimento. Para o historiador Ivan Mejia²⁸⁰, esta peça representa todo o interesse de Santiago Sierra.

É uma estrutura que pode representar a instituição da arte, onde se escondem muitas coisas, onde se esconde e refugia muita gente, como sucede neste edifício abandonado, e ele ilumina todos os espaços onde não há escapatória, tudo é visto. Esta é a operação que Santiago Sierra está fazendo com a instituição da arte, ele retira vidros e alarmes do museu²⁸¹, coloca os curadores como objeto de arte²⁸², enche os museus de massas de trabalhadores²⁸³, desempregados.

Edifício Iluminado participa assim de algumas estratégias, as quais Jaques Rancière comenta:

[E]stratégias dos artistas que se propõem a modificar as referências daquilo que é visível e enunciável, de fazer ver aquilo que não era visto, de fazer ver de outra maneira aquilo que era visto demasiado facilmente, de colocar em relação aquilo não tinha relação, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. Este é o trabalho da ficção. A ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que produz dissenso, que modifica os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação ao modificar os marcos, as escalas ou os ritmos, ao construir relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação.²⁸⁴

²⁷⁹ SIERRA, 2009 b. Não paginado.

²⁸⁰ Ivan Mejia em entrevista que me concedeu, disponível no APÊNDICE D.

²⁸¹ *Desmontaje de los cristales de un museo* (Deurle, Bélgica, 2004).

²⁸² *La trampa* (Santiago do Chile, 2007)

²⁸³ *465 personas remuneradas* (México D. F., 1999); *430 personas remuneradas con 30 soles la hora* (Lima, 2001).

²⁸⁴ “[L]as estrategias de los artistas que se proponen cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable, de hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación aquello que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas em el tejido sensible de las percepciones y em la dinámica de los afectos. Ése es el trabajo de la ficción. La ficción no es la creación de un mundo imaginário opuesto al mudo real. Es el trabajo que produce dissenso, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de

A citação de Rancière é então conveniente para falar do trabalho de Santiago Sierra e também do de Teresa Margolles. Tanto um, quanto outro poderiam ser compreendidos como intervenções de pertinência pública na medida em que “reenviam ao espaço público o catálogo de conflitos que lhes serve de referência”²⁸⁵. A capacidade que os trabalhos de ambos exibem de constituírem-se em espaço de polêmica e discussão, em função de exercerem uma investigação limite da ética, serve-nos, aqui, de ponto de encontro de uma dimensão pragmática de suas intervenções, bem como de uma certa medida da eficácia que alcançam.

Em função da produção discursiva que promovem, estes trabalhos produzem determinados efeitos nos espaços onde se inserem, como no caso da representação nacional da Bienal de Veneza. Ambos os artistas colocam em curto circuito a tarefa de representar a nação mexicana ou a nação espanhola. Ao fazê-lo, subvertem expectativas, desafiam convenções, tensionam limites.

Os trabalhos de Margolles e Sierra incidem sobre as diagramações do visível e do enunciável. São obras que se constituem como plataformas de visibilidade e discussão para questões contemporâneas, na medida em que a partir da arte redimensionam aquilo que se pode ver e dizer da realidade.

Digressão - Sobre Polifônica - Algumas vezes, enquanto turista, fotografando espaços/situações numa cidade qualquer, fui surpreendida pela sugestão alternativa de algumas pessoas sobre o que fotografar. Numa ocasião, em Diamantina, enquanto fotografava cenas prosaicas, uma senhora, enfaticamente, disse-me que o alvo para o qual eu apontava minha câmera fotográfica (pontos de ônibus), não merecia semelhante investimento, e que eu deveria, ao invés daquilo, fotografar a estátua de Juscelino Kubitschek.

Tais experiências conduziram-me a imaginar um álbum de viagens composto das inúmeras sugestões alheias. Um álbum de

enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación.” RANCIÈRE, 2010, p. 66-67.

²⁸⁵ “[reenvian] al espacio público el catálogo de conflictos que les sirve de referencia.” MEDINA, in: SANTIAGO, 2003, p. 216.

fotografias imaginadas, sugeridas, indicadas. Um álbum do *fotografável*: uma coleção de apontamentos para locais e situações sugeridas. O *fotografável*, então, constituir-se-ia pelo discurso do outro que indica/fabrica uma imagem desejável.

Focalizando a fala, a sugestão, o gosto do outro, *Polifônica* consiste em uma interferência urbana, conformada a partir do que compreendo como uma experiência enquanto "estrangeira" na cidade de Belo Horizonte. Como definir tal condição em relação à cidade na qual resido? Em que sentido, posso ou pretendo considerar-me estrangeira em relação a esta cidade?

Esta posição pode ser entendida num sentido que alude a certo direcionamento presente nas pesquisas em antropologia urbana contemporânea, o qual procura matizar nossa percepção do "familiar", exibindo uma extensão de incógnita e desconhecimento mesmo diante de eventos e aspectos da realidade com os quais estamos mais proximamente relacionados.

[D]entro da grande metrópole, seja Nova York, Paris ou Rio de Janeiro, há descontinuidades vigorosas entre o 'mundo' do pesquisador e outros mundos, fazendo com que ele, mesmo sendo nova-iorquino, parisiense ou carioca, possa ter experiência de estranheza, não-reconhecimento ou até choque cultural comparáveis 'a de viagens a sociedades e regiões 'exóticas'²⁸⁶.

Mas, em certo sentido, a qualificação "estrangeira" pretende principalmente salientar minha condição em relação a uma cidade que é descrita, imaginada e sugerida pelo discurso dos outros.

²⁸⁶ VELHO, 2004, p. 128.

*

O trabalho *1ª Polifônica de Belo Horizonte*²⁸⁷ consistiu na veiculação, em carro de som, de uma peça sonora composta pela fala de algumas pessoas - familiares, amigos e pessoas com as quais convivo cotidianamente - às quais propus que me sugerissem o que fotografar na cidade de Belo Horizonte, com vistas a produzir um álbum de fotografias da cidade. As respostas a essa proposição foram gravadas e editadas, e no dia 17 de dezembro de 2007, um carro de som circulou por alguns bairros da cidade de Belo Horizonte - como Anchieta, Sion e Cruzeiro - endereçando ao espaço público um mosaico de preferências particulares.

**

Em outubro de 2007, apresentei o projeto Polifônica, que estava em curso, para uma turma do curso de Pós graduação em Arte-educação da Escola Guignard. Mencionei que, inicialmente, eu considerava endereçar a proposição tanto para pessoas conhecidas quanto para pessoas que eu abordaria na rua, as quais estivessem em alguma situação de espera, como filas, pontos de ônibus, etc. Esclareci que havia modificado essa intenção e deliberado que abordaria apenas pessoas que fossem, de alguma forma, conhecidas.

Nessa ocasião, uma aluna interrogou-me sobre essa decisão, questionando os procedimentos para obtenção das respostas à proposição. A aluna julgava que minha opção tornava o conjunto das respostas pouco heterogêneo e não representativo da diversidade de pontos de vista sobre a cidade. Ela se

²⁸⁷ FIG. 47. Cf. a peça sonora: <http://vimeo.com/21820674>

comportava como se tivesse descoberto um furo em meu projeto, uma falha que precisava ser sanada, e ofereceu-me uma sugestão que consistia em eleger distintos bairros ao longo da cidade e investir em abordar pessoas desconhecidas na rua. Isto, certamente, segundo suas hipóteses, garantiria o caráter de polifonia que eu ambicionava produzir.

O que me parece mais importante na intervenção dessa aluna é o apontamento para os procedimentos que norteiam o processo de produção do trabalho. Uma atenção para a questão de que o "quem" contatar está estreitamente relacionado ao "como" estabelecer esse contato.

Nessa perspectiva, o trabalho do cineasta Eduardo Coutinho é exemplar. Coutinho utiliza o termo dispositivo para referir-se a seus procedimentos de filmagem. No sentido de uma elaboração sobre o processo por meio do qual eu conseguiria as respostas à proposição, o trabalho de Coutinho oferece algumas considerações relevantes, as quais procurei manter no horizonte de minhas decisões relativas aos procedimentos de abordagem dos "entrevistados". Em um estudo sobre o trabalho de Coutinho, a documentarista e pesquisadora de cinema Consuelo Lins pontua:

Para o diretor, o crucial em um projeto de documentário é a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro - o que, aliás, ele se recusa terminantemente a fazer. O dispositivo é criado antes do filme e pode ser: "Filmar 10 anos", "filmar só gente de costas", enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário.²⁸⁸

Lins descreve alguns dispositivos forjados na filmografia de Coutinho: em *Santo Forte* as conversas sobre trajetórias religiosas são previamente agendadas e posteriormente pagas, e

288 LINS, 2004, p. 101.

o filme é centrado em apenas uma favela. Em *Babilônia 2000*, o procedimento envolve tanto a filmagem em uma locação única como a delimitação temporal de realizá-las apenas no último dia do ano. Em *Edifício Master* trata-se de filmar os moradores de um único prédio, etc. Cada trabalho, assim, solicita a elaboração de um dispositivo afim ao que será filmado, “[e] mesmo os procedimentos que se repetem - locação única, trabalhar com vídeo, a equipe na imagem - repetem-se na diferença e são rearticulados a novas determinações.”²⁸⁹

No que se refere à *Polifônica*, como disse, optei por não abordar pessoas desconhecidas na rua. Optei por uma estratégia que me permitiria atentar para minhas próprias disposições para entabular uma conversa, condição que considerava imprescindível para o sucesso das “entrevistas”.

Assim, durante um período de dois meses, procurei estar sempre acompanhada do meu gravador, com vistas a colaborar para as circunstâncias que favoreceriam o endereçamento da proposição. Como resultado, gravei a resposta de alguns familiares, amigos e outras pessoas, de alguma forma, conhecidas, privilegiando assim o espaço das relações íntimas, em detrimento da abordagem de pessoas totalmente desconhecidas. A intenção de valorizar a contingência do contato não me impediu de retornar a um dos entrevistados para realizar novamente a pergunta - o que fotografar e por que -, já que sua gravação havia se perdido no processo de edição, e eu a julgava muito importante para a composição da peça sonora.

A ordem dos contatos foi aleatória e seguiu as circunstâncias favoráveis que procurei viabilizar com a presença constante do gravador. O que liga os “entrevistados” entre si é a relação que, de alguma forma, mantêm ou mantiveram comigo, o que, contrariando a expectativa da aluna que mencionei no início desse texto, não exclui o caráter

289 LINS, 2004, p. 101.

heterogêneo de seus discursos, a sua escala pessoal de preferências, os seus modos particulares de se posicionarem em relação à demanda. É esse caráter heterogêneo que considero como responsável pela dimensão polifônica que ambicionei sublinhar, uma dimensão que caracteriza a multiplicidade de vozes e de pontos de vista.

Consuelo Lins utiliza o termo "Polifonia" - a partir de um conceito forjado por Mikhail Bakhtin em relação à obra de Dostoiévski - para qualificar o cinema de Coutinho, caracterizando a importância que o discurso do outro assume na obra do diretor. Lins pontua que o caráter polifônico de sua obra manifesta-se de maneira mais evidente em *Edifício Master*, lançado em 2002. Nesse filme, "pessoas reais" de um edifício classe média em Copacabana, composto por 276 apartamentos, contam, sem muitos cortes, fragmentos de suas existências. O que encontramos nesse filme é um mosaico de personagens singulares, cuja singularidade desafia a disposição das portas idênticas que constituem o espaço físico do prédio. "Era o mesmo bairro, o mesmo prédio, os apartamentos podiam ser vizinhos, mas a cada porta que se abria deparávamos com um mundo inesperado e moradores sem qualquer conexão com quem vive ao lado".²⁹⁰

Em *Polifônica* não se trata de procurar pessoas que narrem fragmentos da própria vida, mas, ainda assim, trata-se de enfatizar a singularidade das respostas, mesmo quando essas exibem um caráter previsível em sua articulação, como, por exemplo, a eleição de lugares tradicionalmente identificados como pontos turísticos da cidade. Ou seja, mesmo quando as respostas se atêm à dimensão do estereótipo. Nesse sentido, o que importa não é colecionar sugestões inusitadas, mas considerar o modo como cada uma dessas pessoas se posiciona em relação à proposição.

²⁹⁰ LINS, 2004, p. 144.

Assim como o caráter polifônico manifesta-se na especificidade das respostas dos "entrevistados", convém atentar para a polifonia relacionada ao âmbito da recepção. Ao circular pelos bairros Anchieta, Cruzeiro e Sion, o carro de som exibía um mosaico de falas que eram ouvidas por um conjunto heterogêneo e aleatório de pessoas, reunidas pelo acaso no espaço urbano.

Em julho de 2008, repeti o mesmo procedimento na cidade de Diamantina, agora abordando pessoas desconhecidas na rua, bem como colegas e professores do Festival de inverno da UFMG. A peça sonora resultante destas falas circulou em uma moto-som - veículo que julguei mais conveniente para alcançar os becos e ruelas de Diamantina - constituindo a *1ª Polifônica de Diamantina*²⁹¹. O trabalho pretende repetir-se em outras cidades e circunstâncias, sendo assumido como um procedimento.

²⁹¹ FIG. 49.

3.7 Santiago Sierra: *performer*?

Consideremos as seguintes afirmações de Kristine Stiles sobre a *performance*: “Para começar, na *performance* a obra de arte é um artista, um sujeito animado ao invés de um objeto inanimado, a quem os espectadores vem ao mesmo tempo como sujeito e objeto da obra de arte”²⁹².

A *performance* afirma as inextricáveis inter-relações entre a experiência biográfica privada e as práticas sociais e públicas na produção da arte; ela faz subir as apostas (*acrescenta as expectativas*) éticas e políticas no engajamento estético ao posicionar o artista como uma força de e para a mudança social.²⁹³

A *performance* (nas suas conexões com os processos) se desenvolveu na direção de uma alternativa da esquerda à produção de objetos de arte e foi apresentada em espaços não tradicionais com o intuito de subverter tanto o mercado quanto as instituições regulares da arte.²⁹⁴

Nenhuma destas afirmativas parece conveniente para discorrer sobre o trabalho de Santiago Sierra, principalmente porque não é o artista quem executa as ações que constituem sua obra. Nesse sentido, a obra se estabelece num território muito distante de sua biografia.

La performance tiene mucho que ver con las mitologías individuales. En este género, siempre tiene que aparecer el artista, mostrar-se, y lo hace porque está hablando de sí mismo. En mi caso, elimino las referencias auto-biográficas porque considero que no tienen ningún

²⁹² “To Begin, in performance the artwork is an artist, an animate subject rather than an inanimate object, whom viewers see as both the subject and the object of the work of art.” STILES, 2003, p. 75. Tradução de Adolfo Cifuentes.

²⁹³ “Performance affirms the inextricable interrelationship between private, biographical experiences and public, social practices in the production of art. It raises the ethical and political stakes of aesthetic engagement by positioning artists as a cultural force in and for social change.” STILES, 2003, p. 76. Tradução de Adolfo Cifuentes.

²⁹⁴ “Performance (in its connection to process, et al.) developed into a leftist alternative to the production of art objects and was presented in nontraditional spaces as a means to subvert both the market and the regular institutions of art.” STILES, 2003, p. 84. Tradução de Adolfo Cifuentes.

interés para el público. Trato de buscar temas comunes de reflexión y plantearlos de una forma seca, contundente.²⁹⁵

Às recorrentes tentativas de delinear sua biografia, Sierra responde repetidamente: “No creo que el trabajo deba sustentarse en mitologías individuales. Los datos biográficos no hacen mejor una obra de arte sólo se esgrimen para satisfacer la necesidad de arquetipos.”²⁹⁶

Então, se retomamos as outras afirmações de Stiles, percebemos que as ações de Sierra também não se propõem como uma alternativa à produção de objetos, já que as fotografias e filmes resultantes dos eventos não ambicionam mais do que se constituírem enquanto obras de arte, no sentido tradicional do termo. E considerando as declarações de Sierra, que seguem ao longo deste texto, o que falar da posição do artista como uma força engajada na mudança social?

Mas, como adverte Regina Melim²⁹⁷, *performance* é um termo muito elástico e engloba produções muito heterogêneas. Melim discute inclusive uma manifestação de *performance* que prescindem de público, e que ela chama de uma forma distendida. Uma maneira de compreender ações realizadas sem audiência alguma, no espaço público da cidade, ou no próprio estúdio do artista onde ele performa para equipamentos como câmeras fotográficas e fílmicas. Muitos outros autores compreendem o caráter híbrido do termo e a própria Kristine Stiles acrescenta que embora a denominação *performance* tenha sido adotada desde o começo dos anos 1970, há dúvidas de que tal termo possa expressar tanto a grande variedade de processos e técnicas artísticas, quanto as distintas intenções ideológicas que os motivam.²⁹⁸

Mas, apesar destes aspectos que mencionei, o trabalho de Sierra é constantemente endereçado ao termo. Também Laura Lima faz uso da atuação de outras pessoas que não ela própria em suas ações. Mas a artista propõe outro termo: “instâncias”, em detrimento de “*performance*”. Será que diante desses afastamentos para com os sentidos que o termo *performance* implica, deveríamos buscar outros significantes para tratar do trabalho de Sierra?

²⁹⁵ SIERRA, 2009 a, p. 36. Como já mencionei anteriormente, optei por manter todas as citações referentes ao discurso de Sierra em castelhano, sem tradução.

²⁹⁶ SIERRA, 2005 b, p. 93.

²⁹⁷ MELIM, 2008. <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0302/07.htm>

²⁹⁸ STILES, 2003, p. 84.

Creio que não. Não é o caso de inventar um conceito, nem mesmo propor outra palavra para discorrer sobre o trabalho de Sierra. Penso que é mais produtivo interrogarmos em que medida os termos “*performance*”, ou “*happening*”, ou mesmo “teatro” podem proporcionar sentidos potentes ao trabalho do artista.

Se considerarmos que a *performance* está implicada em um campo que não pode ser definido por um *script* prévio (não se trata de encenação teatral, nos termos tradicionais), mas também que não está circunscrita ao terreno do aleatório, podemos considerar que este termo é bastante interessante para pensarmos o trabalho de Santiago Sierra. Interessante na medida em que aponta para o caráter simultaneamente calculado e contingente das ações que leva a cabo nos contextos mais diversos.

Taiyana Pimentel apontou para este aspecto na entrevista que me concedeu. Ela sublinha que Santiago Sierra não apenas faz uma obra, mas gera uma situação. E os aspectos contingentes da situação passam a ser assumidos pelo trabalho. O exemplo que a curadora descreve é *465 pessoas remuneradas*, realizado no museu Rufino Tamayo, em outubro de 1999. Obra que marca um impulso internacional na carreira de Sierra.

Como procedimento recorrente no trabalho do artista, as imagens que documentam suas ações passam a ser acompanhadas por uma descrição, aparentemente neutra, e este é o modo pelo qual seu trabalho aparece em catálogos e no seu *site* oficial. É assim que ficamos sabendo que o projeto previa 465 cidadãos mexicanos, homens, entre 30 e 40 anos, de 160 a 170 cm de estatura, de raça mestiça de ameríndio e caucásio, contratados para ocuparem o espaço de uma sala de arte, de maneira a permanecerem três horas de pé e de costas para as entradas da sala. O relato descritivo não investe em detalhes, mas registra que a empresa contratada para conseguir esse material humano incluiu tantas irregularidades na peça que esta se transformou em uma confusão de pessoas de diversos tipos. São estas irregularidades que Taiyana Pimentel descreve como responsáveis pela tensão presente no evento. Tensão que ela, enquanto curadora do museu, vivenciou de maneira estreita. O que Pimentel descreve é a presença de estudantes de uma escola que, como não sabiam exatamente do que iriam participar, nem que seriam remunerados para tanto, rebelam-se e abandonam o

espaço da ação depois de determinado tempo. E o vídeo que foi produzido como parte da obra, testemunha este acontecido.

[E]sta é uma obra que põe a descoberto uma série de problemáticas sociais mexicanas. A obra se fez completa em seu processo e terminou por denotar uma série de mecanismos de corrupção que existe na sociedade mexicana²⁹⁹

A referência aqui é ao provável desvio do dinheiro que estava destinado às pessoas contratadas. Sierra também alude a isso na descrição que acompanha a imagem desta ação: “Suponemos, no sin razones, que nuestra empresa de contratación pretendió utilizar una masa gratuita de individuos para quedarse con sus salarios, lo que no pudimos comprobar al cien por cien”³⁰⁰.

Então, a peça é uma conjugação de atos calculados e de situações imprevistas. Trata-se de uma estrutura que incorpora os desvios contingentes. Como pontuou Taiyana Pimentel, “quando você gera uma situação pode acontecer qualquer coisa”. E este “qualquer coisa” é acolhido e assumido pelo trabalho. “Acepto todo lo que ocurre porque todo lo que ocurra son invasiones de la realidad em la obra de arte, y eso la enriquece”.³⁰¹ Deste modo, o artista afirma que não insiste em cumprir com seus próprios objetivos.

Também Cuauhtémoc Medina descreve a ação como potencialmente *perigosa*, na qual o público parecia assustado com a quantidade maciça de pessoas que comumente não freqüentam uma sala de arte.

[A] peça no museu Tamayo foi especialmente brutal porque a sensação que eu tive dos visitantes era que estavam assustados com o que estava ocorrendo ali, que antes de poder fazer a reflexão de validade política, o que tinham era a sensação de terror.³⁰²

²⁹⁹ Taiyana Pimentel em entrevista que me concedeu, disponível no APÊNDICE B.

³⁰⁰ SIERRA, 2005 a, p. 139.

³⁰¹ SIERRA, 2009 a, p. 38.

³⁰² Cuauhtémoc Medina em entrevista que me concedeu, disponível no APÊNDICE A.

Preencher o espaço de uma sala de arte com centenas de pessoas – o número 465 refere-se ao cálculo de 5 pessoas por metro quadrado – porque elas são “baratas e abundantes”³⁰³. As pessoas são compreendidas como material, mas assim também é como o artista percebe o público, como um material ao qual dar forma. “Yo siempre he considerado al visitante como parte de la pieza, puesto que es un material sobre el que se trabaja, como un escultor puede hacerlo sobre el barro”³⁰³. É nesta perspectiva que Sierra propõe situações específicas e desafiantes para o público, como caminhar em um estreito corredor do qual não há como sair a não ser retornando pelo percurso já traçado [*Una persona*, Trento, 2005], visitar uma exposição de arte à meia noite [*El pasillo de la Casa del Pueblo*, Bucarest, 2005], ser iluminado com fortes refletores [*Público iluminado con un generador de gasolina*, Madrid, 2008], ser transportado para uma região marginal da cidade [*Público transportado entre dos puntos de la Ciudad de Guatemala*, Cidade da Guatemala, 2000], etc.

Em *465 personas remuneradas*, o público chegava à exposição e encontrava uma massa de pessoas impedindo seu acesso ao espaço. Pessoas que estavam sendo remuneradas para estarem naquele local, simplesmente impondo sua presença. Uma presença que não é freqüente nos espaços resguardados das exposições de arte. Uma presença ostensiva e que tornava o espaço da galeria potencialmente explosivo (me vem à mente *O sermão da montanha: Fiat Lux*, 1973-79, de Cildo Meireles), dada a concentração de pessoas, dadas as circunstâncias que Taiyana Pimentel descreve. Porém, Sierra esclarece que a peça “deve ser entendida como obra escultórica”³⁰⁴, esclarecimento que pretende não deixar dúvidas quanto a natureza da ação”: ARTE. E acrescenta como justificativa de seu alojamento enquanto peça escultórica: “[L]o que me planteé al hacerla fue cómo llenar un espacio de una forma econômica, y llegué a la conclusión de que lo más económico era contratar a gente.”³⁰⁴ Econômico aqui é um critério tanto escultórico quanto monetário.

Embora tais pessoas estivessem de costas, há algo da ordem do confronto em jogo na peça de Sierra, como em muitas outras peças. O confronto entre duas realidades – o público burguês e a massa de trabalhadores – é um dos aspectos que conforma a peça.

³⁰³ SIERRA, 2006 b. Não paginado.

³⁰⁴ SIERRA, 2009 a, p.44.

Como é que tantas pessoas que não fazem parte das elites econômicas e culturais poderiam ser encontradas num museu de arte? - Como material e não como público, é o que nos diz *465 personas remuneradas*. Há uma alternativa por meio da qual tais segmentos sociais podem ser encontrados em um museu de arte: como trabalhadores que desempenham funções de guarda, limpeza e manutenção da estrutura do museu, o que permite às elites desfrutarem da apreciação da arte. O tempo de ócio necessário ao cultivo desta apreciação é algo que continua fora do alcance destes trabalhadores.

O trabalho que Lilian Minsky realizou no entorno do Santanter Cultural, em Porto Alegre – RS, em 2006, aborda a questão da freqüentação da arte por outro viés e elabora uma resposta distinta da de Sierra para a pergunta. O trabalho de Minsky, intitulado *Trocações*³⁰⁵, consiste em uma ação na qual a artista propõe a um vendedor ambulante de antenas para televisão uma troca de posições: Minsky ficará vendendo antenas enquanto o Sr. Paulo Roberto (o vendedor) irá visitar uma exposição de arte. E foi o que aconteceu. Conforme nos esclarece Cláudia Zannatta, a visita do Sr. Paulo Roberto ao centro cultural foi mediada por um monitor, enquanto para Minsky, a venda de antenas não necessitou de guia algum. “Ou seja, a atividade intelectual de ver revela aqui a necessidade de apreensão de um código diferenciado (o da arte contemporânea) que exige tempo e informação para ser acessado”³⁰⁶. É justamente “tempo” o que a artista oferece ao vendedor. Numa ação delicada, mas também algo irônica, Minsky estabelece as condições de possibilidade para a freqüentação do Sr. Paulo Roberto, que não são as condições das quais ele dispõe em sua vida diária. O Sr. Paulo pode até querer freqüentar novamente um espaço de arte, mas quem vai ficar vendendo as antenas?

Mas voltemos às estratégias de Sierra, que longe da gentil ironia de Minsky, está mais próxima do gesto provocador de Oscar Masotta que em 1966, no Instituto Di Tella, em Buenos Aires, apresentou o *happening Para inducir al espíritu de la imagen*³⁰⁷. Depois de pronunciar umas palavras, de costas para o público, deixou-os frente a quarenta homens e mulheres idosos, vestidos pobremente. Estas pessoas eram expostas e fortemente iluminadas sobre uma plataforma, em troca de um

³⁰⁵ FIG. 51. A ação foi realizada como parte do projeto *Perdidos no Espaço do Centro de Porto Alegre*, ocorrido em maio de 2006, em Porto Alegre, Brasil. Cf.: <http://www6.ufrgs.br/escultura/workshop>

³⁰⁶ ZANATTA, 2009, p. 278. http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/claudia_zannata.pdf

³⁰⁷ LONGONI, 2005, p. 21. <http://www.liminar.com.ar/pdf05/longoni.pdf>

pagamento como extras teatrais. Masotta definiu seu *happening* como “um ato de sadismo explícito”.

A proximidade com os procedimentos de Sierra é estreita, assim como também *La Familia Obrera*³⁰⁸, de Oscar Boni, trabalho no qual o artista apresenta, em 1968, como obra de arte, uma família de trabalhadores que durante 15 dias foi exposta em um espaço de arte – o mesmo Instituto Di Tella – por oito horas diárias, mediante um pagamento que constituía o dobro do que o seu salário representava. Conforme esclarece Maria Angélica Melendi:

Bony deslocou da casa 163, rua 20, Valentín Alsina, Partido de Lanús, Província de Buenos Aires, Luis Ricardo Rodrigues, ferramenteiro, sua esposa, Ema Quiroga de Rodriguez, e seu filho, Máximo Rodrigues Quiroga. Sobre o pedestal havia dois cubos de alturas diferentes. No nível mais alto sentava-se o pai, chefe de família; aos seus pés, a esposa e o filho. Na galeria, o grupo familiar levava uma vida vicária, conversava, lia, comia, enquanto se escutavam, saindo de alto-falantes ocultos, os barulhos característicos de uma casa.³⁰⁹

Melendi pontua que o artista operava um deslocamento perverso, repassando o dinheiro que havia recebido das fundações norte-americanas³¹⁰ a um trabalhador, para que ele se exibisse como obra de arte, estabelecendo em meio à audiência um sentimento de humilhação compartilhada. “O espectador sentia-se humilhado ao olhar para uma família que recebia para ser olhada como tal”³¹⁰.

Se falamos em humilhação, este termo parece ainda mais presente nos procedimentos levados a cabo por Santiago Sierra que, diferentemente de Bony, estipula a remuneração sempre em função das condições salariais mínimas estabelecidas no local onde a ação acontece. Para Sierra, remunerar o trabalhador de maneira algo generosa vai contra suas estratégias: “Pagar más de lo que

³⁰⁸ FIG. 1. A obra foi remontada em 1998, na Fundação Proa, também na Eslovênia, em 1998, e em Houston, em 2004. Em 2001 houve uma tentativa de remontá-la na Bienal de Havana, mas o artista se retirou da mostra devido à discordância com a organização que pretendia que o PC cubano escolhesse a família cubana para a exposição. GIUNTA, 2007, p. 27. Maria Angélica Melendi avalia a remontagem do trabalho em 98, na Fundação Proa, apontando para especificidades sociais e políticas nos dois contextos. MELENDI, 1998, p.338-357.

³⁰⁹ MELENDI, 1998, p. 210.

³¹⁰“Por sugestão dos artistas, em 1967, o Instituto Di Tella resolveu converter os Prêmios Internacionais em mostras sem premiação. O dinheiro destinado a esses prêmios seria dividido em partes iguais entre os participantes convidados, para que pudessem custear suas obras. Com o dinheiro que lhe coube, Oscar Bony pagou sua obra.” MELENDI, 1998, p. 209.

esperan o hacerlo en una forma que se adapte a mi conciencia no me sirve, porque no estoy hablando de mi conciencia sino de ellos y sus Ángeles Exterminadores.³¹¹”

Conforme esclarece Andréa Giunta³¹², A ação de Boni se inscrevia num momento em que as facções mais radicais da vanguarda artística estavam motivadas pelo imperativo de vincular a arte com a transformação social, de localizar a arte na rua, de ligá-la ao povo, de uni-la à vida. Assim, Boni propõe um trabalho que atua em sentido oposto, levando pessoas reais para dentro de uma instituição de arte.

Ana Longoni³¹³ esclarece que tanto o *happening* de Masotta, quanto o trabalho de Boni causaram uma recepção negativa, inclusive na esquerda, que os compreendeu como ações eticamente condenáveis.

Sierra retoma estas experiências pontuais e as constitui como matrizes de sua prática, elaborando um discurso extremamente consistente sobre a utilização de pessoas como material de trabalho.

La manera más fácil de crear una escultura es colocando directamente en su lugar a una persona. Este es un recurso que ya había sido utilizado, y al que yo he hecho muy pocas aportaciones. La única sería quizá el poner el acento en el cuánto y el cómo.³¹⁴

Ao utilizar pessoas em suas ações Sierra recorrentemente introduz a dinâmica do confronto como uma questão reiterada em sua poética. O trabalho *La trampa (A armadilha)* é emblemático neste sentido. Realizado no Espaço Cultural Matucana, em Santiago do Chile, em 2007, consiste em uma obra que foi realizada para ser contemplada exclusivamente pelas seguintes 13 personalidades: Patricio Walker Prieto, Presidente da Câmara dos Deputados; José Antonio Viera-Gallo,

³¹¹ “‘Ángeles Exterminadores’ é uma referência ao filme de Luis Buñuel, *El Ángel Exterminador*, que Sierra afirma, em entrevista a Rosa Martínez, considerar como a base de seu trabalho. SANTIAGO, 2003, p. 206. Um jantar de gala para a sociedade aristocrata constitui uma situação misteriosa, na qual os convidados não conseguem sair da cena do jantar, permanecendo por dias na casa. Antes disso, os funcionários já haviam abandonado a mansão sem motivo aparente, restando ao mordomo a tarefa de servir os convidados. Também sem razão aparente os convidados se vêem reféns de alguma força invisível que os impede de se deslocarem. Com o passar do tempo, os protocolos sociais e os valores desta classe vão sendo expostos e desconstruídos.

³¹² GIUNTA, 2007, p. 27.

³¹³ LONGONI, 2009.

http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=72&inst_id=23061&lang=ESP&PHPSESSID=6doh3ql3dhqjj4kk3ppo2pqd66

³¹⁴ SIERRA, 2009 a, p. 43.

Ministro Secretário Geral da Presidência; José Goñi, Ministro da Defesa; Juan Eduardo Faúndez, Diretor do Instituto Nacional da Juventude; Carlos Peña, Reitor da Universidade Diego Portales; Nelly Richard, Vice-reitora da Universidade Arcis; Francisco Brugnoli, Diretor do Museu de Arte Contemporânea; Raul Zurita, Poeta, Prêmio Nacional de Literatura; Justo Pastor Mellado, Crítico de Arte e Curador do Museu Salvador Allende, Hermán Garfias, Diretor da Escola de Arte da Universidade Diego Portales; Rodrigo Miranda, Periodista de La Tercera; Macarena Garcia, Periodista de El Mercurio; Catalina Mena, Periodista Revista Paula. Mas o que estas pessoas contemplavam?

A descrição³¹⁵ da peça nos informa que cada uma dessas personalidades foi convidada a adentrar um corredor de madeira e ao término do percurso traçado por tal corredor, via-se em um teatro, sendo confrontada por 186 trabalhadores peruanos, olhando-a com severidade. A pessoa retornava ao corredor de madeira que já não conduzia ao ponto de partida, mas à rua, na qual um vigilante devolvia-lhe as chaves de seu automóvel e agradecia sua presença.

Como o título sublinha, trata-se de uma armadilha. Uma armadilha para capturar quem ou o quê? Por que essas 13 pessoas? O que elas têm em comum? Qual a relação destas pessoas com trabalhadores peruanos? Trabalhadores peruanos mirando severamente autoridades chilenas. O que é preciso saber para apreender esta obra de Santiago Sierra?

Inicialmente pode-se depreender da peça que as relações entre peruanos e chilenos não constituem experiências amistosas. Trata-se de um antagonismo histórico: a guerra do Pacífico que, entre 1879 e 1883, envolveu Peru, Chile e Bolívia em uma disputa territorial pelo controle do deserto do Atacama, e a conseqüente propriedade de um subsolo rico em recursos minerais. Uma guerra na qual Chile obteve o saldo vencedor e anexou parte do território boliviano e peruano.

Mas trata-se também de um antagonismo que se expressa nas ondas migratórias de peruanos que ingressam em território chileno e que não alcançam uma condição de cidadania neste território. Conforme pontua Carolina Stefoni, a imagem do imigrante peruano é produzida de maneira estereotipada pela sociedade chilena, principalmente pelos meios de comunicação, uma situação que é reforçada por uma estigmatização laboral.

³¹⁵ http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php

[A] sociedade chilena assume que o trabalho para mulheres peruanas é o serviço doméstico e para os homens, a construção civil, o que dificulta as possibilidades que eles têm de aceder a melhores empregos.³¹⁶

Também Rivera e Muñoz, chegam a conclusões semelhantes:

[A] participação peruana na sociedade chilena poderia demarcar-se dentro do que se catalogou como uma participação passiva, na qual este grupo social não consegue integrar os elementos culturais nacionais do país receptor, mas apenas assimilá-los. (...) A isso, pode-se agregar o fato de que as políticas migratórias do Estado chileno não apontaram a uma plena integração destes grupos.³¹⁷

Então é disso que nos fala *La Trampa*? Num certo sentido sim, o trabalho nos fala de condições reais, atuais, condições de vida com as quais compartilhamos o mesmo tempo. Certamente há um vínculo entre arte e realidade sendo traçado. Mas não se trata apenas de informação. O trabalho não apenas nos fala destas questões históricas e ao mesmo tempo atuais, mas encena esta relação que nos é contemporânea. Assim, dizer que a peça foi feita para ser contemplada pelas 13 personalidades é uma afirmação irônica, tais personalidades não são os destinatários da peça, mas objeto do olhar severo dos trabalhadores peruanos. A peça estabelece uma *performance* compulsória das autoridades.

Pastor Justo Mellado, crítico chileno, convidado para participar de *La trampa*, descreve sua experiência como a daquele que foi efetivamente capturado em uma armadilha. Justo Mellado explicita que, no dia 26 de dezembro de 2007, recebeu um telefonema dos responsáveis por Matucana para confirmar sua presença no evento para o qual Santiago Sierra havia convidado um determinado número de pessoas: no dia 27, às 20:30 hs, no mesmo centro cultural. O crítico supôs que se tratava da pré-abertura de um evento de *performance*.

³¹⁶ “[La] sociedad chilena asume que el trabajo para mujeres peruanas es en el servicio domestico y para los hombres, en la construccion, lo que dificulta las posibilidades que ellos tienen de acceder a mejores empleos”. STEFONI, 2001.

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2000/stefoni.pdf>

³¹⁷ [L]a participación peruana en la sociedad chilena podría enmarcarse dentro de lo que se ha catalogado como una participación pasiva, en la que este grupo social no logra integrar los elementos culturales nacionales del país receptor, sino solo asimilarlos. (...) A ello, se puede agregar el que las políticas migratorias del Estado chileno no han apuntado hacia la plena integración de estos grupos. RIVERA; MUÑOZ, 2008, p. 303. <http://www.scielo.cl/pdf/polis/v7n20/art16.pdf>

Compareceu ao evento e encontrou um grupo de personalidades que foram todas alojadas em uma ante-sala, onde eram servidos aperitivos. “A disposição de comes e bebes aponta para a conversão do espaço em um lugar de recepção amistosa, para encobrir a animosidade do dispositivo. Que simples!”³¹⁸

É principalmente sobre a animosidade do dispositivo que Justo Mellado discorre em seus textos. Ele investe em salientar a agressividade subjacente à peça e também pontua a participação da instituição no evento. A cumplicidade de Matucana com a agressividade manejada na obra.

La Trampa é um trabalho que confronta personalidades do mundo cultural e político com trabalhadores peruanos e o faz no contexto de um teatro, convocando estas personalidades a partir de seus lugares discursivos de inscrição, ou seja, enquanto personalidades públicas. Também os trabalhadores peruanos estão ali não enquanto individualidades, mas enquanto uma classe social. Ao fazê-lo o trabalho gera uma situação de confronto que é espetacularizada na medida em que ocorre no contexto de um teatro e gera um vídeo. O trabalho produz constrangimento para as autoridades, como fica legível nos textos de Justo Mellado e sublinha a dimensão de antagonismo constitutiva das relações sociais.

Também investindo na dimensão do antagonismo encontra-se o trabalho que Santiago Sierra apresentou em Nova Iorque, em 2000, no P.S.1 Contemporary Art Center – *Persona remunerada para una jornada de 360 horas contínuas*³¹⁹ - que pode ser percebido como um “ato de sadismo explícito”. Uma pessoa foi encarcerada atrás de um muro durante o número de horas descrito e era alimentada por uma abertura na base do muro. O artista compreende este trabalho também na perspectiva do confronto:

En la pieza de Nueva York, había una persona trabajando 15 días por un lado y, por el otro, unas personas que veían ese trabajo sin verlo, porque frente a ellas sólo había un muro. En ese caso, no podemos pretender que sólo había una persona detrás del muro,

³¹⁸ “La disposición de comestibles y bebestibles apunta a convertir el espacio en un lugar de recepción amistosa, para encubrir la inamistividad del dispositivo. ¡Que simple!”. JUSTO MELLADO, 2008. <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=503&Itemid=28>

³¹⁹ FIG. 20. Este trabalho foi comentado em 3.3 – Entre Hans Haacke e Santiago Sierra: posições críticas.

porque había otras: el público, es decir, una confrontación entre determinadas realidades que, para mi, es lo que conforma la pieza.³²⁰

Então, temos uma pessoa remunerada a 10 dólares por hora, de um lado do muro, e, do outro lado, o público. De um lado alguém que está trabalhando - apesar deste trabalho consistir em não desempenhar nenhuma tarefa específica – e do outro lado, alguns que, por disporem de tempo de ócio, estão visitando uma exposição de arte. Não há, portanto, possibilidade de participação do público, como proporia algum tipo de *happening*³²¹. Não há intenção em diluir a fronteira arte e vida cotidiana. Muito antes, pelo contrário, tais fronteiras são aqui sublinhadas. Trata-se de um trabalho de arte. E neste sentido sua localização precisa é uma galeria e não a rua ou qualquer outro espaço público. Mariana Botey esclarece o tipo de experiência que se articula:

No espaço da arte ele pode fazer o momento de reificação, de coisificação da violência, e esta coisificação tem precisamente o efeito de produzir um distanciamento daquele que observa, que de repente se vê implicado em uma estrutura de violência do sistema, e esta estrutura de violência do sistema, de alguma maneira, ao ser colocada no espaço da experiência estética, produz um estranhamento do observador que é crítico. Isto que normalmente em todo o aparato da cadeia social não é percebido aparece e então, gera uma estrutura crítica de onde se vê a cadeia social.³²²

Se Sierra compreende os participantes de suas ações, bem como o público, enquanto material de trabalho, o próprio artista se assume enquanto tal, no contexto mais amplo da arte contemporânea. Respondendo a Mihnea Mircan sobre a peça que produziu para “La Casa del Pueblo”³²³, em Bucarest, em 2005, pontua:

[H]ay otro tipo de exposiciones en las cuales, cuando el curador cuenta conmigo, está queriendo resolver una situación difícil a nivel

³²⁰ SIERRA, 2006 b. Não paginado.

³²¹ Em entrevista a Rosa Martinez, Sierra refere-se ao *happening* como “otimista”. SANTIAGO, 2003, p. 180.

³²² Mariana Botey em entrevista que me concedeu, disponível no APÊNDICE F.

³²³ Este trabalho, intitulado *El pasillo de la casa del pueblo*, foi comentado em 3.3 – Entre Hans Haacke e Santiago Sierra: posições críticas.

conceptual y político, porque hay una serie de condiciones que hacen que el trabajo tenga una carga enorme, una carga muy pesada y que pretende tratar de una forma que trasciende lo artístico utilizándome como médium en arte.³²⁴

Santiago Sierra é um meio muito eficiente quando se trata de provocar situações tensas e críticas - sua carreira assegura-lhe este lugar - embora o artista afirme que intenciona frustrar as expectativas. Mihnea Mircan diz que o convidou para elaborar a peça em Bucarest para que criasse uma situação subversiva ou uma massa crítica que desestabilizasse a arquitetura real e simbólica do edifício “La Casa del Pueblo”.

Sierra aproveita a declaração de Mircan para reiterar suas “crenças cétricas” na capacidade crítica e subversiva da arte.

Insisto, Le tengo mucho respecto a la gente que se enfrenta radicalmente con una situación que no le favorece, a quién la enfrenta con armas políticas o a hostias e intenta acabar con ella. Yo no me quiero incluir en esto, ni me puedo incluir en esto. Me dedico al arte.³²⁴

Em outras ocasiões, manifesta-se de maneira semelhante:

No hay ningún elemento objetivo que vincule el arte contemporáneo con una lucha antisistema. Si te das cuenta es absolutamente lo opuesto. No obstante si alguien decidiera emprender la marcha deberá primero medir si la producción de objetos de lujo es el camino más adecuado.³²⁵

[S]e supone que el artista sólo produce modelos, pero fundamentalmente produce arte, el arte es un objeto de lujo, es un objeto que se asocia a la representación de un grupo social en particular que tiene que ver con la provisión de arquetipos, con la producción de muchísimos elementos para una sociedad que los necesita y los demanda. (...) [El arte] es una joya compleja, pero sobre todo es un objeto de lujo. Entonces es muy difícil pensar cómo alguien que vende Cartiers o alguien que vende Mercedes Benz puede ser un activista político.³²⁶

³²⁴ SIERRA, 2006 b. Não paginado.

³²⁵ SIERRA, 2005 a, p. 85.

³²⁶ SIERRA, 2006 b. Não paginado

Conforme já mencionei³²⁷ o trabalho de Sierra costuma ser atacado em função da ausência de boas intenções que exhibe. E esta ausência é visível/legível não apenas pelo trabalho mesmo, mas pela produção discursiva do artista, que reitera os aspectos mais incômodos de seu projeto. Para ficarmos com um só exemplo, como justificar a exibição de dois cegos miseráveis em uma galeria de arte, tocando maracas para um público burguês? [*Dos maraqueros* – Galeria Enrique Guerrero, 2002] “Denúncia” é uma palavra que costuma ser evocada. Mas o discurso de Sierra desmonta nossas expectativas. Se o artista dissesse que faz o que faz porque pretende despertar o espectador de sua letargia e acomodação, que sua obra é uma denúncia de situações de opressão, ou que submete determinados segmentos sociais porque pretende provocar alguma atitude de revolta e conseqüente reação nos participantes de suas ações, enfim, se houvesse alguma justificativa moral para seu trabalho, talvez ele não fosse tão problemático. Mas Sierra tece um discurso que não facilita a acomodação de seu trabalho no contexto de algumas bem intencionadas manobras artísticas contemporâneas.

Em resposta àqueles que insistem em desvendar alguma atitude nobre subjacente à violência que maneja, Sierra responde insistentemente que só faz arte, que não tem outro compromisso além de produzir obras de arte, as quais compreende como objetos de luxo, destinados a um setor privilegiado da sociedade, com o qual estabelece cumplicidade. “Sólo soy un artista y solo hago arte, y por más que se me exija, no quiero ser cómplice del monumental autoengaño colectivo de que estamos cambiando el mundo.”³²⁸

Porém, seus interlocutores não desistem de perguntar-lhe sobre suas intenções. Afinal, deve haver alguma intenção não imediatamente visível, mas operante. Algo que nos tranquilize diante da crueza das relações que orchestra. Mas o artista não facilita as coisas, não nos permite caminhar rumo a uma justificativa. É assim que, quando perguntado sobre suas intenções críticas, corrige Mario Rossi: “no creo estar em uma postura crítica”³²⁹ e mais adiante esclarece: “mi sustento depende de la fortaleza de un determinado grupo social y por tanto del detrimento de muchos, con lo que de lo que hablamos aquí es de complicidad y no de crítica.”³²⁹

³²⁷ Ver 3.4 - Entre Nicolas Bourriaud e Santiago Sierra: o antagonismo como estratégia relacional,

³²⁸ SIERRA, 2005 a, p. 87.

³²⁹ SIERRA, 2005 a, p. 75.

Em seu discurso, investe em evidenciar que tem consciência das questões problemáticas implicadas em seu trabalho e que as assume como estratégias:

[E]sta ausencia de moraleja [es] uma de las basis de mi trabajo. Lejano a cualquier *Happy End* que aclare la postura del autor, la obra goza de una mayor fuerza precisamente porque no resuelve nada y obliga al espectador a posicionarse por su cuenta, sin modelos.”³³⁰

Sierra oscila entre assumir uma intenção crítica: “[l]as obras que hago siempre intentan activar en el espectador su propio punto de vista, sacar el animal político mínimo que lleva dentro”³³¹ e sublinhar a impotência desta atitude “[s]e puede ser crítico pero nunca efectivo como crítico, así que más bien no se puede. Existen foros de discusión pero es un fútbol para ricos que solo cambia a quienes ya venían con el pie cambiado de su casa.”³³²

É recorrente manifestar-se de modo a corrigir ou reformular as perguntas de seus interlocutores, de maneira a evidenciar a eventual fragilidade de alguns argumentos subjacentes:

Analicemos el mensaje latente en tus palabras, lo que en realidad quieres decir es que lo único que transmiten algunas de mis acciones, supongo que no te refieres a todas ellas, es el intercambio monetario que las hace posibles y que esto no es útil a no ser que me refiera la crítica de dicho intercambio”³³³.

Essa manobra de corrigir seus interlocutores, esclarecer aspectos encobertos das perguntas, não é nada simpática. Contribui para a construção de uma imagem artística prepotente. Mas não vamos incorrer aqui no equívoco de traçar um retrato do artista. Ele mesmo nos adverte constantemente que esse caminho é uma falácia. Mas, se considerarmos que uma das definições de prepotente é “que abusa do seu poder ou autoridade”³³⁴, podemos acolher o termo como pertinente e esclarecedor.

³³⁰ SIERRA, 2005 a, p. 75.

³³¹ SIERRA, 2006 a, p. 30.

³³² SIERRA, 2009 b. Não paginado.

³³³ SIERRA, 2005 a, p. 83.

³³⁴ <http://pt.wiktionary.org/wiki/prepotente>

É que a poética de Sierra fala todo o tempo de poder, de abuso de poder, desde um lugar de poder, de falta de poder, enfim, é um trabalho político também porque não se exime de tratar das múltiplas facetas do poder e de assumir um lugar desta “natureza”, desde o espaço de enunciação que a arte lhe faculta.

Minha intenção aqui é argumentar que o discurso que Santiago Sierra articula é um espaço imprescindível para a eficácia de sua obra. Não é um suplemento à obra, não é uma descrição da obra, mas um espaço onde ela acontece. Um espaço de performance.

Inicialmente pensei em tratar seu discurso como performático, argumentar que, embora não seja o artista quem executa suas ações, há um lugar onde atua como *performer*, e este território é o do seu discurso, mas Cuauhtémoc Medina advertiu-me que esta utilização poderia conduzir a caminhos improdutivos:

Há uma diferença entre a noção de *performance* como uma colocação em cena e a noção de uma fala que se executa desde a necessidade desta aparição pública que requer a obra. Acho que Santiago faz isso: falar desde as condições efetivas que a obra lhe impõe. Não é uma construção, é uma enunciação. Eu não teria problema com a noção de ação, mas sim com a noção de que é uma montagem.³³⁵

Nesse sentido, pensei que o termo “performativo”, apropriado de John Langshaw Austin, poderia ser mais útil. Este termo refere-se a frases verbais que instauram ações. Frases que se contrapõem às frases constatativas - aquelas que ao serem proferidas, resultam em uma descrição. As frases performativas não descrevem ações, mas as realizam. Os exemplos que Austin oferece são:

a) ‘Sim, juro [desempenhar o cargo com lealdade, honestez, etc.]’, expressado no curso de uma cerimônia de posse; b) ‘Batizo este barco *Queen Elizabeth*’, expressado ao romper uma garrafa de

³³⁵ Cuauhtémoc Medina em entrevista que me concedeu, disponível no APENDICE A.

champagne contra a proa; c) ‘Deixo este relógio ao meu irmão’, como cláusula de um testamento.³³⁶

Nestes exemplos podemos perceber que expressar uma oração, desde que nas circunstâncias apropriadas, não é descrever ou enunciar que se está fazendo alguma coisa: é fazê-la. Assim, com o seu discurso, Sierra não descreve seus procedimentos, mas os coloca em marcha no ato de enunciação.

Proponho, portanto, que falemos nestes termos para nos aproximarmos do discurso de Sierra. Nessa perspectiva, a prepotência que anuncia pode ser avaliada enquanto parte integrante de sua poética. Minha proposta é que pensemos no seu discurso como uma instância constitutiva de sua obra. Uma instância na qual os elementos incômodos e politicamente incorretos são novamente colocados em ação. Sobre isso, Cuauhtémoc Medina pontua:

E o que é escandaloso é que o artista (...) não invente um estratagema que acalme a inquietude que o que ele faz produz, que não nos diga uma linguagem mistificada que nos ajude a senti-la menos violenta. Novamente o que pensa, sente a pessoa Santiago Sierra deixa de ser importante porque a questão é que ele se colocou a serviço de falar por estas obras.³³⁷

Em entrevista a Rosa Martinez, Sierra responde a uma pergunta sobre como se sente dando ordem aos seus “atores” com a seguinte resposta: “No importa cómo me siento, el caso es que es así. El arte forma parte del aparato cultural, cuya función es coercitiva, no emancipatoria. Un artista es un megaobrero que ha superado el anonimato y cuyos productos rebosan plusvalía”.³³⁸

O máximo que o artista nos oferece como manifestação de um âmbito privado é a provocante afirmação:

³³⁶ a) “Sí, juro [desempeñar el cargo con lealtad, honradez. etc.]”, expresado en el curso de la ceremonia de asunción de un cargo; b) “Bautizo este barco *Queen Elizabeth*”, expresado al romper la botella de champaña contra la proa; c) “Lego mi reloj a mi hermano”, como cláusula de un testamento. En estos ejemplos parece claro que expresar la oración (por supuesto que en las circunstancias apropiadas) no es describir ni *hacer* aquello que se diría que hago al expresarme así, o enunciar que lo estoy haciendo: es hacerlo. AUSTIN, 1955, p.6. <http://www.philosophia.cl/biblioteca/austin/C%F3mo%20hacer%20cosas%20con%20palabras.pdf>

³³⁷ Cuauhtémoc Medina em entrevista que me concedeu, disponível no APÉNDICE A.

³³⁸ SANTIAGO, 2003, p. 174.

Yo no quiero construir una mitología individual, no quiero ponerme como ejemplo de nada, puesto que no soy ejemplo de nada por mí mismo, es el arte quien lo dice. En cuanto a persona, en cuanto a Santiago Sierra, soy un tipo reaccionario, puesto que lo que me interesa a mí – a mí, yo, conmigo – es vivir holgadamente, disfrutar de mis posesiones, tener un futuro tranquilo y estable, que me dejen ver la tele en paz um rato...Es decir, los pensamientos individuales o reflexivos son conservadores. Respeto mucho a los activistas pero yo no soy uno de ellos³³⁹

Mas o que esperávamos? Que o artista nos dissesse que sente muito em provocar ações agressivas para aqueles que delas participam, sejam como “atores” ou como público? Que se sente desconfortável com as situações que orchestra, mas que precisa fazê-las porque só assim pode induzir determinados sentimentos de indignação que conduzem à mudança?

Ao contrário do que propõem estas expectativas, Sierra utiliza, de maneira calculada, sua própria condição de estrangeiro - “[Y]o soy, digamos, de esa Europa de los vencedores.”³³⁹ – a favor da elaboração de suas peças. É assim que compreende que sua procedência alimenta hostilidades que são dirigidas à sua pessoa, e que conferem às peças maior contundência.

E é no sentido de equacionar esta maior contundência que penso que seu discurso deve ser considerado. Assim, sua declarada aversão a tratar de sua obra em termos subjetivos coaduna-se com seu investimento num léxico que abole qualquer retórica expressiva. Ocorreu-me relacionar a performatividade discursiva de Sierra com outro artista para o qual o discurso ocupa também um lugar de colocação em ato dos pressupostos constitutivos de sua poética. Penso aqui em Andy Warhol e em como nas entrevistas que concedeu, ele manobra seu discurso de maneira a desarmar seus interlocutores ou a manipular uma determinada imagem de si mesmo, que só reafirma sua poética, investindo num discurso aparentemente frívolo. Warhol é completamente diferente de Sierra - é possível rir lendo uma entrevista de Wahrol, algo alheio no caso de Sierra - mas ao mesmo tempo o seu discurso também torna sua obra mais eficaz. Apesar das diferenças, acho que a comparação pode tornar mais evidente esta idéia de performatividade discursiva. O cinismo de Wahrol é divertido, há ironia, enquanto em Sierra não há humor, talvez o termo mais adequado no seu caso seja sarcasmo.

³³⁹ SIERRA, 2006 b. Não paginado.

Mas, ao mesmo tempo em que Sierra evita deliberadamente conduzir a atenção para aspectos pessoais, como sua biografia, ele vem construindo uma figura autoral bastante sólida. É assim que podemos compreender sua intenção em tratar dos registros fotográficos e fílmicos de suas ações em uma perspectiva anônima. Ou seja, não importa o nome do fotógrafo ou do cinegrafista, o que deve aparecer é o nome do autor Santiago Sierra. O artista e curador Tomás Ruiz – Rivas questiona o caráter político da obra de Sierra em função desta figura autoral forte que ele construiu.

[A] ação política dentro da arte para mim somente pode se dar no trabalho de desconstrução ou desmontagem dessas ficções, tais como o artista genial, a obra fechada e determinadas formas de entender o significado, ou a atribuição de valor.(...) A organização simbólica é a estrutura mesma do poder e, claro, você tem que atacar precisamente as ficções sobre as quais se sustenta essa instituição. Você não tem que fazer coisas que supostamente tem uma crítica, mas que são suportadas por todas essas idéias.³⁴⁰

Sim, o trabalho de Sierra é suportado pela idéia de autoria, de uma autoria individual e forte. Mas não penso que por isto seu trabalho esteja isento de implicações políticas. Trata-se justamente do contrário. Penso que no contexto de uma poética que encena relações de poder, esta opção por erigir uma figura autoral forte é bastante coerente e eficaz: contundente. É que nesta perspectiva “autor” assume o sentido de autoridade, e autoridade implica poder. Somente exercendo esta autoridade pode ocupar o “lugar do patrão”³⁴¹, que é o que lhe permite subjugar e comandar as ações de seus “funcionários”.

Os critérios éticos que muitas vezes são utilizados para avaliar a obra de Santiago Sierra participam do que Clarie Bishop nomeia como uma virada ética na crítica de arte, nos anos 90, que acompanha uma virada social na arte. Com esta expressão Bishop pretende chamar atenção para argumentos críticos que defendem a importância da arte colaborativa em função de esta arte cumprir com a urgente

³⁴⁰ Tomás Ruiz-Rivas em entrevista que me concedeu, disponível no APÊNDICE C.

³⁴¹ Esta expressão foi apropriada de um texto de Adolfo Cifuentes, *Depois da etnografia (no lugar do patrão): diálogo cruzado com Santiago Sierra e outros artistas “pós-etnográficos”, a partir de Foster e Benjamin*, conforme citado em 3.5 - Entre Sebastião Salgado e Santiago Sierra: o Outro como questão. <http://www.estrategiasarte.net.br/papeis-avulsos/depois-etnografia-no-lugar-patrao-dialogo-cruzado-com-santiago-sierra-outros-artistas>

tarefa política de trabalhar para a emancipação de comunidades e indivíduos. O panorama que Bishop descreve com inúmeros exemplos, delineia uma situação na qual as práticas colaborativas são automaticamente percebidas como gestos artísticos de resistência igualmente importantes: “não há possibilidade de haver obras de arte colaborativa fracassadas, mal sucedidas, não resolvidas ou entediadas porque todas são igualmente essenciais à tarefa de fortalecer os elos sociais”.³⁴²

Um dos exemplos de Bishop é o coletivo Turco Oda Projesi (que significa “Projeto Cômodo”), um grupo de três artistas que vêm, desde 1997, desde um apartamento de três cômodos no distrito de Gálata, em Istambul, produzindo projetos em cooperação com seus vizinhos. Entre estes projetos estão a oficina para crianças, com o pintor turco Komet, um piquenique comunitário, com o escultor Erik Göngrich e uma parada para crianças, organizada pelo grupo de teatro Tem Yapin.

Ao trabalhar diretamente com seus vizinhos, organizando oficinas e eventos, elas querem, evidentemente, produzir um tecido social mais criativo e participativo. Falam em criar “espaços em branco” e “buracos” frente a uma sociedade superorganizada e burocrática, e em ser “mediadores” de grupos de pessoas que normalmente não têm contato uns com os outros.³⁴³

E Bishop prossegue discutindo a apropriação crítica que a curadora sueca Maria Lind faz do trabalho do Oda Projesi. Uma apropriação que valora este trabalho em função de sua renúncia autoral. Ou seja, Lind considera que o trabalho das artistas turcas é bom na medida em que engaja determinadas comunidades em seu processo de trabalho, oferecendo um modelo de generosidade colaborativa.

Lind desvaloriza o que poderia ser interessante no trabalho do Oda Projesi *como arte* – o possível logro de se fazer do diálogo um meio, ou a importância de desmaterializar um projeto tornando-o um processo social. Ao contrário, sua crítica é dominada por julgamentos

³⁴² BISHOP, 2008, p. 147.

³⁴³ BISHOP, 2008, p. 148.

éticos a respeito do procedimento de trabalho e da intencionalidade.³⁴⁴

O que Bishop problematiza com este exemplo é o *status* do valor estético em relação a projetos desta “natureza”. Ela comenta uma entrevista que realizou em 2005 com as integrantes do coletivo, na qual elas afirmaram considerar “estética” uma “palavra perigosa”, que não deveria ser trazida a discussão. E Bishop é bastante perspicaz ao indagar: “se a estética é perigosa, este não seria mais um motivo para que ela fosse interrogada?”

Ao invés dessa interrogação, as premissas dos argumentos críticos de Lind baseiam-se em um elogio da renúncia autoral. Quanto mais o artista abrir mão de exercer um lugar de poder no que concerne às relações colaborativas que engendra, melhor o resultado dos trabalhos. Por quê? Talvez porque desta forma, a arte cumpra a função de fortalecer os laços sociais. Parece que nos aproximamos aqui de uma instrumentalização da arte. “Diante da urgência desta tarefa política”, como argumentar contra esta perspectiva?

Mas Bishop discorda desta abordagem. E valoriza trabalhos nos quais os artistas fazem uso da participação de pessoas ao invés de engajarem estas pessoas em processos colaborativos. Valoriza trabalhos que “tentam pensar o estético e o sociopolítico juntos, em vez de os submeter ambos, à ética”³⁴⁵, como o trabalho do artista britânico Phil Collins, *They shoot horses*³⁴⁶, 2004.

Santiago Sierra recusa submeter-se à ética, e, como ácida provocação, produz peças em resposta às críticas, como *Cubo de pan de 90 x 90 cm*³⁴⁷, com o qual agraciou um albergue de indigentes na Cidade do México em 2003, ironizando as supostas boas intenções. Poderíamos, então, concluir com as palavras de Sierra, convocando aqui sua própria avaliação sobre as críticas éticas às quais seu trabalho é constantemente endereçado. O artista afirma que o que os porta-vozes destas condenações eludem é justamente a participação que desempenham no contexto do

³⁴⁴ BISHOP, 2008, p. 150.

³⁴⁵ BISHOP, 2008, p. 151.

³⁴⁶ Trata-se de um vídeo que foi produzido a partir de uma maratona de disco-dancing para adolescentes em Ramallah. Nove adolescentes foram remunerados para dançarem durante oito horas, durante dois dias consecutivos, em frente a um muro cor-de-rosa choque, ao som de uma brega coletânea de grandes sucessos da música pop. BISHOP, 2008, p. 151-152.

³⁴⁷ FIG. 22.

sistema capitalista. Uma participação que envolve, inclusive, as conclamadas boas intenções.

No hay nada fuera del sistema y el sistema es explotación; luego sus integrantes se dividen toscamente entre explotados y explotadores. Lo puedo decir más alto pero no más claro: nosotros, el mundo de la cultura somos del equipo ganador, somos, sorpresa, los explotadores. (...) Estoy diciendo muy claro que sabemos que somos explotadores, que yo también lo soy y que ni ellos, ni yo vamos a hacer nada al respecto.(...) Nuestro único proyecto colectivo es situarnos individualmente lo más alto que sea posible. Ni vanguardias, ni conciencia crítica, ni nada, sálvese quien pueda.³⁴⁸

³⁴⁸ SIERRA, 2006 a, p. 32

4 CONSIDERAÇÕES SOBRE O ARTISTA E A POLÍTICA EM 12 VOZES

Em setembro de 1970, a revista *Artforum* trazia um artigo com as respostas de artistas, relativas aos seus posicionamentos ideológicos durante a crise política dos Estados Unidos, no final dos anos 60. Acreditando que as questões implícitas na pergunta original continuam ainda pertinentes, eu e Inês Linke fizemos uma pequena adaptação para os dias de hoje e a enviamos a um conjunto heterogêneo de artistas. A pergunta proposta foi a seguinte:

Um número grande de artistas tem sentido a necessidade de reagir às mais diversas crises que compõem o cenário contemporâneo. Crises econômicas, ecológicas, políticas, etc. No entanto, há entre eles sérias diferenças sobre suas relações com ações políticas diretas. Muitos acham que as implicações políticas de seus trabalhos constituem a ação política mais profunda que podem empreender. Outros, sem negar isso, continuam sentindo a necessidade de um compromisso político imediato e direto. Ainda outros sentem que sua obra carece de significado político e que suas vidas políticas não têm relação com sua arte. Qual é a sua posição com respeito aos tipos de ação política que devem ser empreendidos pelos artistas?³⁴⁹

As respostas que obtivemos compõem parte deste texto³⁵⁰:

Laura Belém - Primeiramente, acho que vale a pena perguntar o que é "ser político". Para mim, como artista, ser político não significa fazer um trabalho panfletário ou de denúncia. Há artistas que utilizam a arte e o fazer artístico como um

³⁴⁹ Pergunta original: "Um número crescente de artistas tem sentido a necessidade de reagir à crise política cada vez mais profunda dos Estados Unidos. No entanto, há entre eles sérias diferenças sobre suas relações com ações políticas diretas. Muitos acham que as implicações políticas de seus trabalhos constituem a ação política mais profunda que podem empreender. Outros, sem negar isso, continuam sentindo a necessidade de um compromisso político imediato e direto. Ainda outros sentem que sua obra carece de significado político e que suas vidas políticas não tem relação com sua arte. Qual é sua posição com respeito aos tipos de ação política que devem ser empreendidos pelos artistas?". Pergunta publicada pela revista *Artforum*, vol. IX, n. 1, 1970, in FRASCINA, 1998, p. 93.

³⁵⁰ O envio da pergunta e as conseqüentes respostas foram trocadas mediante um contato estabelecido por e-mail.

veículo ou instrumento de denúncia política mais direta. Alguns o fazem bem, na medida em que colocam na obra algo também da sua própria subjetividade, sem deixar de refletir o todo; ou que ainda colocam na obra sua emoção ou experiência mais profunda em relação ao fato abordado / tratado. Mas há várias formas de ser político. Para mim, ser político significa ser Consciente. Qualquer trabalho de arte que seja Consciente, ou seja, feito com consciência e que revele algo mais profundo a respeito da existência humana, ou que provoque um *insight* ou uma reflexão a respeito do nosso estar e atuar no mundo, falando aos nossos vários sentidos e integrando o mental ao corporal, e este ao emocional e ao espiritual, então quer dizer que o trabalho é político. Pode-se ser político pelo viés do poético - na medida em que a obra de arte provoca uma experiência contemplativa que afeta a percepção de si mesmo, do mundo ou do entorno, ela está sendo política. É importante também entender a arte dentro de seu contexto histórico. Nos anos 60 e 70, o quadro histórico mundial era outro. Hoje em dia, ser político é, em primeiro lugar, ser consciente das próprias ações, e saber que elas refletem no entorno. A arte é um instrumento de exercício da liberdade (liberdade consciente, espero!) e os artistas são livres para importar, de qualquer campo de conhecimento, material para o seu fazer. Aí está a sua beleza. Mas, por outro lado, penso que não se deve confundir arte com sociologia ou antropologia.

Marco Paulo Rolla - Não vejo o artista diferentemente de qualquer cidadão comum. Aliás, o artista é um trabalhador comum. Trabalhando com a sensibilidade do mundo para descobrir novos valores sociais. Para mim, ser político é estar ciente de seu papel social como um todo. O artista tem que ser um ser ético, como qualquer um, e seu trabalho falar de coisas que acredita. Não só sobre a obviedade do que é ser político. Hoje, há muitos artistas buscando trabalhos sociais para se

auto promoverem no contexto de que, nas agências de fomento, isto lhes traz suporte financeiro garantido. Será que isto é ser social?

Acho muito perigoso denominar a arte de política, pois isto lhe traz uma carga de ordem tal que não permite a ela a liberdade onírica, que para mim também pode ser política. Pois, neste mundo legalista, cabe ao artista buscar formas mais humanas para ressensibilizar o mundo de poesia. Isto basta para ser político.

Mas o artista como indivíduo atuaria na sociedade de acordo com sua necessidade de ser, nela, ativo.

Breno Silva - A ação política do artista é a contraposição à moral instituída. É o combate aos modos vigentes de organização social a partir de um posicionamento individual, combate atual, por exemplo, à propriedade, ao trabalho produtivo, à alienação dos desejos. Mas esse combate não ocorre necessariamente por enfrentamento direto ou engajamento a causas coletivas, e seu próprio trabalho já indicia isso. Em seu trabalho o artista produz um universo único, uma matéria informe resultante dum dispêndio improdutivo, ainda não organizado no sentido social. Produz uma anomalia de sentido no gradiente de organização do mundo. E, aqui, qualquer artista ainda não nomeado ou com o nome apagado na constelação do seu trabalho é um agente anti-político e amoral por insuficiência de sentido coletivo e incapacidade de inserção no mundo social. Mas num segundo instante, às vezes mais rápido do que a própria percepção do que acabou de participar, o artista se debate em como inserir esse trabalho no quadro da organização social. Ai vem a contraposição ao dom, com a despesa improdutiva, que era até então o seu trabalho. Assim, aquilo que é matéria informe (ainda não obra de arte se confundindo com o artista desnomeado), passa a ganhar nome e significações. Aquela dádiva de nada passa a ser chamada de

obra de arte. A inserção do trabalho no campo social aparece com o problema político. Existe uma sobreposição de trabalhos, um voltado para a produção e outro voltado para a sua inserção, que conseqüentemente abrange a profissionalização do artista. Se a profissionalização começa a orientar a produção, o artista passa a compactuar com a política vigente e sua arte passa a ser moral conforme o grau de aderência a esse sistema. Esse quadro é evidente e culminante, por exemplo, nos regimes totalitários com a exigência de uma arte para doutrinar multidões. Como esse enfoque de desvio de trabalho pode repercutir no panorama das artes contemporâneas? Se não estamos sob regimes totalitários explícitos, podemos afirmar que estamos dominados por microfacismos (um campo fértil de combate para os artistas): capitalismo mundial integrado controlando as subjetividades, introjetando nas pessoas a moral, o projeto, e um tanto de desejos pré-fabricados, alimentando a reprodução das relações de poder e os modos de controle da vida. O artista como também é um ser social está sujeito a esses artifícios de controle. Além disso, tem que lidar com a inserção do seu trabalho que será sobrecodificado sob a dominância mercadológica. Generalizando, parece que temos aqui um quadro político de sobreposições totalitárias: do pacto profissionalizante do artista à contribuição de seu trabalho para a cultura hegemônica (mesmo que apareça como crítica a essa cultura). Assim, como artista instituído, tem que lidar com academias, curadorias, críticas, exposições, residências artísticas, mídia, público. Cada instância dessas, econômica, intelectual, política, demandando um desvio do seu trabalho inicial. Esse trabalho que é antes de tudo despesa improdutiva, matéria informe que não serve para nada nem para ninguém, que lança o artista no apagamento de si e que logo adiante, conforme a sua inserção social, vai contribuir, mais ou menos, para o controle cultural. Mas nessa linha do trabalho que vai da atuação política por indiferença à

participação nos modelos de controle social, o artista não é um agente político direto (a não ser que num segundo momento, o de inserção social, se engaje em alguma causa como poética tentando uma coincidência entre os trabalhos). A ação política do artista é a evidência do seu trabalho inicial que a organização do mundo vai categorizar entre a obra imoral e o sujeito desajustado. Sua ação política numa escala social é reverberar por imanência essa não-fórmula de apagamento e de possível reconstrução de outros modos de sentido, de percepção, de ação, de linguagens no mundo numa escala individual. Por isso sua presença já é um incômodo à estabilidade subjetiva. Por isso o artista no mundo político joga para perder, caso contrário ele sucumbe do que combatia sem querer e o seu trabalho se orienta para a profissionalização e sobrevaloriza a sua subjetividade. Disso, podemos concluir que os artistas atualmente fazem muitas concessões para organização social, ou como disse meu amigo morador de rua parafraseando o Bataille: "o plano do projeto é o plano da moral".

Daniela Goulart - my favorite Banksy quote "I'm thinking of quitting the art world. I want to do something a bit more creative."³⁵¹

Marcelino Peixoto - Diante do campo problemático já enunciado na pergunta, me parece impossível desconsiderar toda e qualquer atuação profissional como política. É política a vida em sociedade, e negar tal fato é agir de maneira alienada.

No cotidiano de minha atuação - seja no embate com a matéria, na mediação, no contato com as diversas instâncias institucionais que configuram meu campo de trabalho - tenho a clareza de que são nestas instâncias (todas elas) que minha

³⁵¹ "Estou pensando em abandonar o mundo da arte. Eu quero fazer algo um pouco mais criativo."

atuação pode (re) definir a qualidade, o cariz do que faço e, sobretudo a potência, a pertinência e a importância do que faço para a vida pública. Minha atuação é pública, meu fazer cotidiano em todas as instâncias relacionais de minha vida é política.

Adolfo Cifuentes - A ARTE: RADICAL LIVRE POLIVALENTE

Radical livre. Química: Qualquer substância, geralmente instável, de tempo de vida curto e muito reativa, que se caracteriza pela existência, em sua estrutura, de um elétron desemparelhado.

Polivalente: 1- Que é eficaz em vários casos diferentes; versátil. 2- Que oferece diversas possibilidades de aplicação ou emprego: palavra polivalente.

Valência: Química: O número de ligações estáveis que um átomo ou um grupo de átomos pode efetuar com outros átomos, ou outros grupos.

Fonte: Dicionário Aurélio digital, 2006

Para começar a minha resposta teria que assinalar que a pergunta tem duas partes: à primeira (implícita no fato que alguns artistas "sentem que sua obra carece de significado político e que suas vidas políticas não têm relação com sua arte") teria a ver com um primeiro nível: existiriam, ou não, nexos entre a arte e diversas formas do político e do social? A minha resposta seria um enfático e exclamativo SIM: Arte e política estão ligadas e interconectadas (e acrescentaria ainda à minha afirmação as relações entre arte-ética, arte como-forma-de-conhecimento, arte e vida, etc.).

É claro, porém, que a questão não se resolve com uma simples X na caixinha Sim [X], ao invés de tê-la colocado na caixinha Não []. Mas vou fazer abordagem desse componente difícil na parte B da pergunta: aquela que pede,

implicitamente, assinalar, apontar, esclarecer a natureza dessas conexões (que é justamente o item difícil da pergunta). E chamo-o de "difícil" porque, para começar, os caminhos para fazê-lo poderiam ser tão variados quanto as próprias histórias da arte, da filosofia ou da cultura. E, se tomamos o caminho da filosofia, poderíamos começar tanto a partir de vários filósofos, quanto da múltiplididade das leituras e interpretações feitas a partir deles. Platão e a expulsão dos "fazedores de mimese" da cidade ideal, por exemplo, ou então Marx e a sua (suposta) concepção da cultura (arte e religião incluídas) como "superestruturas" ideológicas baseadas na infra-estrutura econômica; ou então Kant e a sua (também suposta) "estética do desinteresse".

E falo aqui de "supostas" porque, inevitavelmente, séculos (milênios no caso de Platão ou Aristóteles) de uso e abuso desses autores dão como resultado uma série inextricável de hipertextos, subtextos, reflexos, edições, notas de rodapé, citações, interpretações e contra-interpretações. Até o ponto de tornar difícil definir com certeza qual é o limite entre o que eles falaram e o que diversos exegetas, épocas e contextos os fizeram dizer. Aquele maravilhoso labirinto de espelhos do clássico filme de Welles "A Dama de Xangai", constituiria uma boa imagem: perseguido e perseguidor não conseguem nunca se enxergar direito. As suas imagens refletidas em dúzias de espelhos fazem com que eles fujam, disparem e corram atrás o que nunca sabemos, com certeza, se é o "real" ou o seu reflexo. Os tiros quebram muitos vidros, mas sem conseguir matar nunca a presa.

Marx, e a sua concepção da arte como "reflexo" do econômico, seria um bom exemplo para ilustrar aquele universo labiríntico dos reflexos, e García Canclini (justamente à procura de esclarecer as relações entre arte e sociedade[1]) realizou um apaixonante e complexo mapeado daquela metáfora arquitetônica da "infra-estrutura" (baseamento de um edifício)

mencionada só de passagem na obra do próprio Marx, e da inacreditável legião de interpretações e construções teóricas às quais esta metáfora tem levado em autores tão diversos quanto Althusser, Lukacs, Gramsci, Benjamin, Brecht, Hadjinicolaou ou Kosik... para fazer menção só de alguns deles.

Mas é a partir de outro labirinto de espelhos que quero responder a sua pergunta sobre as relações entre arte e política: Kant e a sua suposta "estética do desinteresse". E falo "suposta" porque, para começar, existe um enorme mal-entendido na ideia da estética kantiana como uma "estética do desinteresse", baseada em uma, também suposta, autonomia da arte. Em primeiro lugar a Crítica do Juízo (ou da Faculdade de Juízo) não proclama nenhuma autonomia, nem da arte, nem do belo, mas do TIPO DE JUÍZO que ela pressupõe. Ao proferir um juízo estético não proferimos um juízo nem de verdade-falsidade, nem de moralidade. É impossível "provar" a beleza de uma obra porque esta beleza não provém de umas características internas, próprias do objeto, mas expressa o prazer que ele causa no sujeito. Porém, ele é comunicável (não fica simplesmente na esfera individual e psicológica do sujeito). Ainda mais: ele exige também certo tipo de universalidade e acordo consensual: não só gostamos de um filme ou de uma pintura, mas achamos que ele bom, excelente (ou então ruim, irrelevante) e discutimos, discordamos ou concordamos sobre esses níveis de "qualidade", "importância", etc. Existe incluso todo um complexo universo de avaliação crítica, de medição do juízo sobre o valor das obras de arte e dos artistas: o museu, a popularidade, os prêmios, os preços de venda que alcançam as obras, etc. Mas, se ele não pode ser provado nem epistemológica nem eticamente, como pode ele aspirar a uma universalidade?

Isolar as condições sob as quais esse tipo de juízo específico (que não é possível basear em dados empíricos) constitui o próprio coração da estética Kantiana, e a

importância crucial do seu aporte. E é só nesse contexto que é possível falar de uma autonomia: o juízo estético expressa a um tipo específico de universalidade.

E continuo aqui com a metáfora do labirinto de reflexos porque, mesmo que bem longe de me considerar um conhecedor da estética kantiana, duas reflexões exegéticas, em dois autores contemporâneos (G. Deleuze e R. Gasché), me ajudaram a achar uma luz:

A primeira iluminação veio de Deleuze na sua aproximação à filosofia crítica de Kant:

“A ideia da razão supera a experiência, quer por não ter objeto que lhe corresponda na natureza (por exemplo: seres invisíveis), quer por fazer de um simples fenômeno da natureza um acontecimento do espírito (a morte, o amor...). A ideia da razão contém, pois, algo de inexpressável. Mas a ideia estética supera todo o conceito, porque cria a intuição de uma natureza diferente da que nos é dada: outra natureza cujos fenômenos seriam autênticos eventos espirituais e os acontecimentos do espírito determinações naturais imediatas. (parágrafo 49). Ela «dá que pensar», força a pensar.”

DELEUZE. A filosofia crítica de Kant. [2]

Gostei muito dessa Ideia Estética como “acontecimento espiritual”, e da ideia da arte como algo que oferece matéria ao pensamento, que “força a pensar”. Mas gostei delas não simplesmente como discurso: achei que definiam bem não só as razões pelas quais eu, pessoalmente, gosto de assistir filmes, ver exposições, ler romances ou escutar músicas. Mas também as razões pelas quais (segundo já tinha pensado antes) algumas obras de arte “ficam” e “permanecem”. A “Gioconda”, as “Demoiselles de Avignon” a “Fonte” de Duchamp não param de gerar análises, textos, leituras, interpretações. As obras

importantes não são importantes *per se*: elas são importantes na medida em que fornecem essa "matéria para pensar".

A explicação de Deleuze se estendia sobre outros aspectos daquela concepção da obra como "médium". E também como unidade supra-sensível de todas as faculdades... Mas para mim se tornou claro, que tinha que ir às fontes. E achei outras coisas legais no próprio Kant:

"Em uma palavra, a ideia estética é uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado, a qual se liga a uma tal multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado; a qual portanto, permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível, cujo sentimento vivifica as faculdades de conhecimento, e à linguagem, enquanto simples letra, insufla espírito."

KANT. Critica do Juízo.[3]

A indeterminação do conceito da Ideia Estética teria um efeito duplo: além de garanti-lhe a autonomia com respeito à razão («não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado»), ela precipita a tentativa de estabelecer vínculos com ela, de integrá-la a um universo de significados ("explicá-la", abordá-la para poder construir um juízo), ela põe em jogo todas às faculdades do conhecimento. Dando vida às capacidades de imaginar e de produzir conceitos («vivifica as faculdades de conhecimento, e à linguagem, enquanto simples letra, insufla espírito»).

Mas gostei ainda mais desse *ménage à trois* da Ideia Estética: com a imaginação e o com conceito («A ideia estética é uma representação da imaginação emparelhada a um conceito»). Ela permitiria imaginar representações, mas também a procura

de conceitos para interpretá-las. E também daria imaginação aos conceitos, porém, sem se encaixar em nenhum. Na verdade, mais do que um *ménage a trois* tratar-se-ia de uma autêntica orgia na qual todos os conceitos cabem nela porque ela não fica estavelmente em nenhum. Podemos seguir discutindo o valor do urinol Fonte de Duchamp como obra de arte por mais outro século (faz já um quase um século que o estamos fazendo), e não vamos conseguir chegar a uma conclusão. Porque a ideia estética permite todas as leituras e nenhuma a fixa.

Esta capacidade de juntar-se diversamente, e a quantidade de representações e conceitos que poderiam caber numa "Ideia Estética" me lembrou outro conceito, proveniente da química: a valência: um número que caracteriza a capacidade de combinação dos elementos químicos da tabela periódica. O número de partículas soltas (radicais) que permitem aos elementos químicos da natureza se integrar. Na natureza não existe praticamente nada em forma pura. Todo o universo que conhecemos está composto por pouco mais de cem elementos químicos (115). Tudo o que vemos, tocamos e sentimos é o resultado de diversos tipos de misturas entre esses pouquíssimos elementos combinados e enlaçados nas mais diversas formas possíveis. E são essas partículas soltas, chamadas radicais, as que permitem essas misturas, miscigenações e enlaces. E existem uns radicais ainda mais soltos, mais prontos a se misturar, chamados de «radicais livres». Adorei o nome.

Ainda mais: Alguns elementos têm só um número de oxidação (são monovalentes, divalentes, trivalentes, etc., segundo a sua valência tenha valor 1, 2, 3. Mas existem elementos que apresentam uma valência principal (ou más freqüente) y outras secundárias. Isso quer dizer que têm a possibilidade de se misturar com elementos de vários grupos de valências. São polivalentes.

O que permite a "permanência" das obras de arte talvez seja, justamente, essa "poli-valência", essa capacidade para se "adaptar" a cada nova interpretação, discurso, leitura. Mas essa capacidade é infinita justamente porque vem do sujeito, não do objeto: a Ideia Estética dá matéria ao pensamento e à imaginação. E, conseqüentemente, ela é um lugar privilegiado (essencial) na máquina de produção de sentidos que é a consciência. A sua função é tanto possibilitar a troca de mundos imaginários quanto o intercâmbio sobre o que eles significam. Mas como eles realmente não "significam", esta troca pode ser, por definição, perpetua. Tão múltipla e diversa quanto o universo: feito apenas a partir de cento e pouco de elementos químicos se miscigenando e enlaçando na orgia infinita das suas possíveis combinações.

Uma idéia da arte: como lugar de cruzamentos e trocas, de discussão e encontro social. A invenção da arte como lugar de troca a atribuímos hoje ao situacionismo, à *performance*, a Nicolas Bourriaud e à estética relacional, mas na verdade, antes deles teríamos que procurar as suas raízes em Schiller e Kant... no conceito de comunicabilidade e da procura de universalidade do Juízo Estético está implícito tudo o aspecto social da arte que as ciências humanas (incluídos os ramais que se desprendem de Marx) só iriam se desenvolver ao longo do século XIX.

A Ideia Estética não é nem autônoma nem desinteressada no sistema kantiano. Ela precisa ser, sim, um universo próprio, mas esse universo é particular porque existem outros atos da consciência, diferentes dela: conhecer através da razão e julgar eticamente. Mas o belo exige uma construção própria. Não para "a arte", senão para o belo ter a possibilidade de existir como representação à consciência: para poder ser julgado, falado, pensado.

Não por acaso Kant é considerado quase universalmente como o criador do discurso estético propriamente dito. Pouco

importa, na verdade, a maneira como o interpretamos, o importante é que ele criou as condições para que esta nossa conversa sobre as conexões da arte com outras esferas do social possa ter lugar. Ao definir para a experiência estética (a partir do juízo estético) um espaço próprio ele se perguntou, ao mesmo tempo, sobre a maneira como esse espaço próprio conecta com outras faculdades da consciência (ou seja: com as outras formas da experiência e com outras finalidades). É com Kant que a dimensão estética se torna elemento central na conformação do humano. E não falo aqui "elemento essencial na conformação da cultura" simplesmente porque a ideia de cultura que temos hoje é posterior a Kant. Ela é o resultado do desenvolvimento das ciências humanas (antropologia, sociologia, psicologia, lingüística...) ao longo dos dois últimos séculos.

Mas, de novo: nem vou fingir de especialista em Kant, nem é este o espaço para fazê-lo. Mas é a partir destas aproximações, e de este universo de reflexos que quero responder então à sua pergunta: ao dizer experiência estética já estamos falando do social, do político, do cultural, e isto por duas razões essenciais:

1 - O social da arte está constituído pela própria definição da experiência estética como algo que acontece não só na esfera do sentir do sujeito. Ela é totalmente subjetiva, sim, mas ela pede uma validação, um consenso, e esse consenso pede ainda uma universalidade (a paradoxal universalidade subjetiva kantiana), mas uma universalidade que só essa própria comunicabilidade pode prover, e que não poderá ser nunca resolvida daquela maneira como resolvemos uma equação ou uma tese filosófica

2 - Como ela não é pura (está feita de conceito, mais prazer, mais imaginação), como ela não se resolve como $A = B$, nem ainda como A serve para B , o modo próprio dela falar é oblíquo, transversal: A quer dizer B . Isto é: ela fala através

do símbolo, o seu discurso não é direto, mas indireto. Ela tem a ver (ela é?) o pensamento simbólico. Mas o pensamento simbólico não quer dizer aqui "significado", senão possibilidade de significar, de comunicar significado. E, justamente porque esse significado está na esfera do sujeito, esse significado não pode ser resolvido de maneira unívoca (A igual a B e só a B). Ele só pode ser resolvido (e deixado aberto) no exercício dessa comunicabilidade.

A arte é social por natureza, não porque ela aborde literalmente temas ou questões sociais, mas porque ela (como a razão, como a ética) é um componente essencial do homem, isto é da cultura. Mas, sobretudo, porque a construção desse universal subjetivo que a sua avaliação implica exige a construção de um universo simbólico comum. Alguém chamou isso de um "sensorium coletivo".

Não vou me estender mais por enquanto. Já a resposta à sua "simples" pergunta está bem mais longa do que vocês talvez esperassem (e quisessem). E, além de longa, talvez ela seja tão esdrúxula (estranha hibridação de rudimentos transversais de filosofia kantiana com conceitos de química básica!) que nem seja aproveitável no desenvolvimento da sua pesquisa. Mas, mesmo apesar deste tosco "ensaio" ter ultrapassado já os seus limites, sinto que não posso fechá-lo sem fechar ao mesmo tempo, pelo menos por enquanto, aquele universo de espelhos e reflexos ao qual fiz chamado no começo deste texto. E vou fechá-lo então com uma última reflexão reflexo: Como aponta Rodolphe Gasché na sua aproximação à ideia de forma em Kant[4], uma parte importante da estética kantiana tem a ver com uma aproximação ao belo e o sublime na natureza. É só na sua Crítica do Juízo (ou Crítica da Faculdade de Juízo) que o belo "artificial" da arte aparece e é desenvolvido a fundo. Paradoxalmente, porém, praticamente todos os usos que se fazem hoje da estética kantiana são feitos, justamente, para se aproximar às formas "artificiais" do belo na arte.[5]. Ainda

mais: o belo em Kant (que fora durante muito tempo percebido como a parte importante da sua estética) é quase ignorado hoje, privilegiando, sobretudo, a noção do sublime. Mas a noção do sublime vem, quase exclusivamente, da aproximação kantiana à experiência estética na natureza e, de outra, exprime só um aspecto particular da estética kantiana.[6]

Mas talvez isso seja uma parte iniludível dos destinos das obras iniludíveis: sofrer, nos seus usos e abusos, sucessivas apropriações transposições, e fragmentações. No meu caso, talvez eu tenha ficado muito longe de atingir o alvo que vocês me propuseram (as relações arte-política). Sei, com certeza, que não consegui matar nenhuma presa, mas na minha tentativa espero ter quebrado, pelo menos, algum vidro. Porque talvez a labirinto de espelhos seja também uma boa metáfora para se aproximar a esse universo constante e eternamente inapreensível que é a arte.

[1]Néstor García Canclini. La Producción Simbólica: Teoría y Método en Sociología del Arte. Siglo XXI Editores S.A. México. (Primera Edición 1979).

[2]DELEUZE, Gilles. A filosofia crítica de Kant. São Paulo: edições 70, 1963. p. 63. Tradução de Geminiano Franco. Título original : La philosophie critique de Kant La philosophie critique de Kant: doctrine des facultés.

[3]KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 1993. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Título original: Kritik der Urteilskraft und Schriften. (Parágrafo 49), p. 162.

[4]GASCHÉ, Rodolphe The Idea of Form: Rethinking Kant's Aesthetics. Stanford University Press, 2003.

[5]Dois exemplos recentes dessa presença incontornável da estética kantiana: 1- J.F Lyotard e a sua releitura do sublime em Kant, que, como bem aponta J. Rancière na sua Partilha do Sensível foi um dos eixos centrais na constituição do discurso pós-moderno nas últimas décadas. 2- Thierry De Duve e o seu já clássico Kant After Duchamp que, apesar do título, é bem mais do que uma aproximação à obra de Duchamp, constituindo uma autêntica abordagem à pergunta sobre a natureza paradoxal do fenômeno estético contemporâneo.

[6]GASCHÉ, Rodolphe. The Idea of Form: Rethinking Kant's Aesthetics. Stanford University Press, 2003. Pg. 8. "Kant's analysis of the beautiful was long considered to be the sole part of the Third Critique that merited serious consideration; currently, it is the

part of the sublime that enjoys this elevated status. It's important to remark that this shift in privilege from the beautiful to the sublime is largely a function of the desire to make Kant's aesthetics fruitful for an understanding of the arts

Mabe Bethônico - O desafio que proponho através do meu trabalho está em trazer à tona um questionamento institucional, sobretudo agindo sobre as estruturas administrativas ou constitutivas dos lugares e dos trabalhos exercidos em dado contexto. Resultados visuais ou textuais são pretextos para minha convivência nos lugares pesquisados, o trabalho em grande parte se faz no diálogo viabilizado em nome de um resultado ou projeto final. Ser artista nesse âmbito viabiliza aproximação através de certo grau de invisibilidade (?) para questionar, pesquisar, propor, possivelmente pelo que parece ser uma incerteza sobre o que vem a ser esse ator artista e o que pode desencadear sua presença ou sua ação. O compromisso é de atuar sobre o contexto pesquisado, e o resultado construído se faz resíduo de diálogo. Talvez esteja no ato de induzir ou exigir uma relação, uma ação política. Sobretudo acredito que essa ação esteja na experiência de papéis, na negociação entre ser artista e indivíduo pesquisador, público, de exercitar o privilégio de acionar informações e mobilizar agentes em nome de uma produção de arte, ser vista com suspeitas ou, sobretudo não ser vista. Mesmo nas instituições de arte esse lugar é orgânico e inesperado, e o gesto político seria a ocupação desse lugar (ou papel) em questão, em termos de acesso e ocupação, negociação e crítica.

Rosângela Rennó - "Muitos acham que as implicações políticas de seus trabalhos constituem a ação política mais profunda que podem empreender". Acredito que meu trabalho, como manifestação daquilo em que acredito e em que coloco toda a energia pra que se veja refletido, já é uma ação política,

mesmo que de feições muito sutis. Sutileza é uma opção e uma solução, pois não quero que ele se feche apenas na leitura do engajamento direto por uma causa ou uma questão. Entretanto, quando é necessário gritar contra alguma coisa, reivindicar alguma coisa ou defender alguém ou alguma causa muito específica, prefiro lançar mão de outras estratégias mais eficientes, pois acho que meu trabalho não tem que dar conta de tudo e nem ter a pretensão de salvar o mundo ou a humanidade.

Gaye Chan - EATING IN PUBLIC - EATING IN PUBLIC feels the need to respond to the present crises. However, we do not feel the crises is only in the realm of the tangible and physical, but also in the imaginary. We believe that the imaginary has the power to influence physical realities, and more importantly, create the realities that lay ahead.

We consider the methods and tactics that we deploy to be political actions but we do not have any positions regarding what kinds of political action that ALL artists must undertake. However, we believe that all artistic practices are a part of the world. Thus, it is not possible to be outside of politics, or devoid of political meaning and ramifications.³⁵²

Isabela Prado - Não defendo que os artistas tenham uma postura específica em sua relação com a política ou que seja necessária uma ação política direta. Não acredito que uma ação

³⁵² "EATING IN PUBLIC sente a necessidade de responder às crises atuais. No entanto, nós não sentimos a crise apenas na esfera do tangível e física, mas também na do imaginário. Acreditamos que o imaginário tem o poder de influenciar a realidade física, e mais importante, criar a realidade que está por vir. Consideramos os métodos e táticas que nós empregamos para a ação política, mas nós não temos nenhuma posição sobre quais tipos de ação política TODOS os artistas devem empreender. No entanto, acreditamos que todas as práticas artísticas são uma parte do mundo. Assim, não é possível estar fora da política, ou desprovido de sentido político e seus desdobramentos."

política explícita e imediata seja crucial para que o artista seja capaz de falar de política ou de atuar politicamente.

Considerando que o artista seja fiel ao que sente e pensa, tende a haver uma sintonia entre vida e trabalho. O próprio conteúdo político do trabalho tende a ser mais direto, mais forte, menos sutil com artistas politicamente mais engajados, mais atuantes, ao passo que artistas com menor engajamento político podem agir politicamente de forma mais sutil, através das implicações políticas de seu trabalho.

Em última instância, as atitudes e visões do artista em relação ao mundo refletem no trabalho. Ou seja, existe uma relação dialética entre vida e trabalho, em que situações pessoais e sociais particulares condicionam a produção do artista, que por sua vez reverbera em um plano político e social mais amplo. Assim, o artista pode até mesmo ter um trabalho que em geral não é político, mas pode vir a produzir trabalhos com forte conteúdo político em circunstâncias específicas.

No meu caso, arte e política nunca são inteiramente dissociadas, pois os trabalhos sempre são influenciados e carregam uma postura política em relação a diversas questões. Existe reverberação entre vida e profissão. Há situações políticas específicas que vem para o trabalho e, ao mesmo tempo, a elaboração de certas questões políticas, através do trabalho, repercute em outras decisões e ações na vida. Ações pessoais reverberam na política, ações políticas influenciam questões pessoais.

Bijari - De certo modo, todos os artistas que estão conectados ao seu tempo exprimem os acontecimentos cotidianos em seu trabalho, sejam eles expressos diretamente ou recalcados pela linguagem. A negação também é um ato político, um dos piores. Podemos falar também da política contemporânea onde o particular tomou o espaço do universal, e que a política como

ainda é ativada na nossa subjetividade está relacionada aos Grandes Universais e ações vinculadas aos particulares não são encaradas como políticas, a não ser que sejam os Grandes Particulares (gênero, raça, sexualidade e ambiente), que por diversas razões possuem uma escala em que "os que entram" conseguem se situar.

Nosso envolvimento com ações políticas sempre se pautou por não transpor a barreira da arte para nos tornarmos ativistas, apesar de sermos ativos nos processos políticos, enquanto artistas. Esse tipo de atuação compreende uma ativação do sensível, ou uma ocupação da subjetividade através do uso e apropriação de uma estética que não tem por objetivo final a criação de objetos e/ou monumentos. Ela é feita a partir de ações e dispositivos que estabelecem uma relação direta com o espectador para tirá-lo desse estado oprimido de espectador e ativar uma subjetividade ativa e de apoderamento do espaço e situação.

Quanto aos artistas, que cada um assuma seu papel político na sociedade, mas não vejo sentido em dizer para os outros artistas o que eles devem fazer. O que devemos sim é - nós artistas que estamos conectados e encontramos semelhanças de pensamento e práticas - estarmos mais próximos, e com um Norte conceitual bem definido para que possamos atuar mais (quantitativo), e mais profundamente (qualitativo), sem precisar ficar a reboque de instituições que não dão a mínima para nós e nosso trabalho. Os clochards de Beckett devem abandonar a árvore e mandar o Godot ir passear.

Eduardo Fernandes- Estudio BijaRi

Paulo Nazareth - Bem, não sei o quanto há de política no que faço, venho trabalhando com aquilo que me motiva, e sempre penso que não sei muito, que há algo a se saber e tenho vontade de o saber ... são umas coisas que acontecem lentamente ... então mais uma vez sem muito saber, penso que

cada artista deve ser o que é, sei lá, fazer como acredita ... parece que as vezes se fala tanto e no final não se diz muito ... dá vontade de sentar ali no canto e ficar só observando ... me lembrei daquela turma da Frente 3 de Fevereiro, fazem um barulho bom , ouvi dizer que aprenderam a fazer isso ... talvez pudéssemos fazer uns barulhos de vez em quando mas será que vão nos olhar fazendo barulho? Ou vão apenas opor tampões nos ouvidos? De qualquer forma não podemos nos alimentar só dessas desgraças ... se não em períodos de "tregua" não saberemos o que fazer e vamos desejar desgraças ... fico pensando "naqueles saudosistas" que falam da ditadura militar como período fértil à criação, saudade do pau de arara ... aí pra esses vale o ditado "desgraça pouca é bobagem" com muita merda se faz obra prima e teve uma boa merda lá no aglomerado da Serra esses dias [mudaram o nome "favela", agora é aglomerado ou vila, mas a policia sem saber, parece bater como se bate na favela] ouvi dizer que até a imprensa foi ameaçada pra não ficar "falando" demais, não sei não, pode ser boato ... tem dia [pra não exagerar] que a imprensa diz muita bobagem, disseram que lá no morro tem mais boca de fumo que posto de saúde ... Bom nas universidades não costuma ser diferente, nem em condomínios fechados ... e a policia entra lá? Nunca ouvi falar ... não posso dizer o que os artistas devem ou não fazer, mas creio que é bom pensar na política do cotidiano, daqui e do vizinho ...

Inicialmente, podemos perceber diferenças significativas na abordagem da questão, desde artistas que responderam na primeira pessoa, até elaborações de cunho mais teórico. Laura Belém propõe pensar o "político" como uma faceta do "poético", propõe o estabelecimento de um paralelo ou de uma perpendicular entre o político e o poético, o que de alguma forma também apareceu na resposta de Marco Paulo Rolla, que sublinha que a elaboração do registro do poético "basta para ser

político”, enquanto Isabela Prado sublinha que não defende a necessidade de uma “ação política direta” por parte dos artistas.

Sem pretender elaborar uma definição dos termos, o que se pode depreender desta aproximação? Que transitar pelo reino do poético consiste em evocar a imaginação, a metáfora, a sutileza (termo que apareceu nas respostas de Rosangela Rennó e Isabela Prado) enfim, mediações de toda índole que propõem não uma intervenção direta na realidade, mas intervenções oblíquas em nossa compreensão da realidade. Será que os artistas apontam para algo que Jacques Rancière nomeia como “eficácia estética” da arte? Uma eficácia não mensurável por seus efeitos na realidade, mas uma eficácia da ordem de uma suspensão.

No livro *El Espectador emancipado*, Jacques Rancière problematiza os procedimentos correntes do dispositivo crítico que operam no sentido de mostrar ao observador aspectos “ocultos” da realidade e incitar-lhe um sentimento de culpabilidade com relação à realidade negada. O exemplo ali é a série de Marta Rosler, *Bringing the war home (Trazendo a guerra para dentro de casa)*. Trata-se de um modelo que intenta mostrar ao observador aquilo que ele desconhece ou finge desconhecer, pressupondo que este aja da maneira prevista pelo autor. A este modelo, Rancière chama de modelo pedagógico da eficácia na arte, e pretende questionar a suposição de que há uma relação direta entre a intenção do autor e uma reação do espectador.

A propósito da intencionalidade do artista, Rancière assinala:

Há (...) uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos de experiência comum, que opera por si mesma, independentemente dos anseios que possam ter os artistas de servirem a tal ou qual causa.³⁵³

³⁵³ “Arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que la formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible. Hay así una política del arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como recorte singular de los objetos de experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a tal o cual causa”. RANCIÈRE, 2010, p. 65-66.

Para o filósofo, a política da obra não poderia ser equiparada à intenção do produtor, e, sim, a um modo de expressão do trabalho.

Rancière problematiza a suposta passividade do espectador, uma passividade que é pressuposta de maneira recorrente, como assinala Eduardo Fernandes ao afirmar que o trabalho que desenvolve no contexto do coletivo Bijari pretende retirar o espectador “desse estado oprimido de espectador e ativar uma subjetividade ativa e de apoderamento do espaço e situação.” Mas Rancière esclarece:

Não se passa da visão de um espetáculo a uma compreensão de mundo, e de uma compreensão intelectual a uma decisão de ação. Passa-se de um mundo sensível a outro mundo sensível que define outras tolerâncias e intolerâncias, outras capacidades e incapacidades.³⁵⁴

Conforme o filósofo pontua, as estratégias e práticas que atuam no sentido de repolitizar a arte são muito diversas, mas elas compartilham um determinado modelo de eficácia.

[S]upõem que a arte é política porque mostra os estigmas da dominação, ou porque ridiculariza os ícones reinantes, ou inclusive porque se desloca dos lugares que lhe são próprios para transformar-se em prática social, etc. (...) Supõem-se que a arte nos move à indignação ao nos mostrar coisas indignantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do atelier ou do museu e que nos transforma em opositores ao sistema dominante ao negar-se a si mesma como elemento deste sistema. Propõe-se sempre como evidente a passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado, a não ser que se suponha o artista como incompetente ou o destinatário como incorrigível.³⁵⁵

³⁵⁴ “No se pasa de la visión de un espectáculo a una comprensión del mundo, y de una comprensión intelectual a una decisión de acción. Se pasa de un mundo sensible a otro mundo sensible que define otras tolerancias e intolerancias, otras capacidades e incapacidades.” RANCIÈRE, 2010, p 69.

³⁵⁵ “Sin embargo, estas prácticas divergentes tienen un punto en común: dan generalmente por sentado un cierto modelo de eficacia: se supone que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo los íconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social, etc. (...) Se supone que el arte nos mueve a la indignación al mostrarnos cosas indignantes, que nos moviliza por el echo de moverse fuera del atelier o del museo y que nos transforma en opositores al sistema dominante al negarse a si misma como elemento de ese sistema. Se plantea siempre como evidente el pasaje de la causa al

É esta passagem da causa ao efeito que o filósofo problematiza ao afirmar que “não existe evidencia de que o conhecimento de uma situação acarrete o desejo de mudá-la.”³⁵⁶ A resposta de Rosângela Rennó apresenta alguma relação com esta perspectiva, na medida em que a artista aponta para a necessidade de outras estratégias, que não as do trabalho artístico, quando se pretende alcançar determinada efetividade no registro da realidade.

[Q]uando é necessário gritar contra alguma coisa, reivindicar alguma coisa ou defender alguém ou alguma causa muito específica, prefiro lançar mão de outras estratégias mais eficientes, pois acho que meu trabalho não tem que dar conta de tudo e nem ter a pretensão de salvar o mundo ou a humanidade.

Paulo Nazareth não fala em efetividade, mas insinua uma compreensão da ação política do artista, a partir de uma atenção para com o cotidiano, aludindo a fatos recentes na cidade de Belo Horizonte. Certamente, os fatos que compõem o que chamamos de realidade podem constituir matéria para a produção artística, mas as respostas dos artistas parecem sugerir uma compreensão de que arte e vida delineiam registros específicos. Nesse sentido, a resposta de Rennó coaduna-se com a ressalva que Mariana Botey propõe em relação à arte ativista. Botey sugere que a suplementação poética que os artistas realizam em relação ao movimento social pode, numa certa perspectiva, ser problemática se assinala um encobrimento do artista - pois seus compromissos políticos enquanto cidadãos deveriam ser levados a cabo no âmbito da política propriamente dita e, não, enquanto projeto estético.

Então não entendo bem se [o posicionamento vanguardista do artista no interior do movimento social] não é um momento de encobrimento do artista, que adquire sua dimensão política pelo ato de solidariedade com o movimento social, quando isto, em uma verdadeira ética política, deveria ser uma operação cotidiana das

efecto, de la intención al resultado, salvo que se suponga al artista incompetente o al destinatario incorregible.” RANCIÈRE, 2010, p. 54.

³⁵⁶ “no existe evidencia de que el conocimiento de una situación acarree el deseo de cambiarla”. RANCIÈRE, 2010, p. 32.

peças que se preocupam com os problemas políticos e não uma forma de articular um projeto estético.³⁵⁷

Entendo que Botey sugere que há um problema quando a ação política do artista é subsumida em seu trabalho, talvez em função das limitações de efetividade implicadas no gesto artístico. A propósito destas limitações, Rancière argumenta em favor de outro modelo de eficácia: o que ele chama de modelo de eficácia estética na arte. Nesse sentido, trata-se de uma limitação que não é insuficiência da arte, mas a condição de sua especificidade. Trata-se de uma eficácia própria do regime estético, na qual não se trata de ambicionar mudar o mundo, mas sim intervir no sentido de mudar algo na percepção que se tem deste mundo. Por regime estético da arte pode-se entender:

a constituição de espaços neutralizados, a perda da finalidade das obras e sua disponibilidade indiferente, a superposição de temporalidades heterogêneas, a igualdade dos sujeitos representados e o anonimato daqueles a quem as obras estão dirigidas.³⁵⁸

Novamente: “Passa-se de um mundo sensível a outro mundo sensível que define outras tolerâncias e intolerâncias, outras capacidades e incapacidades”.³⁵⁹

O problema que Rancière aponta não diz respeito à “validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Concerne a este dispositivo mesmo”³⁶⁰. Nesse sentido,

A eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, oferecer modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar

³⁵⁷ Entrevista que realizei com Msriana Botey, disponível no APÊNDICE F.

³⁵⁸ “la constitución de espacios neutralizados, la pérdida de la finalidad de las obras y su disponibilidad indiferente, la superposición de temporalidades heterogéneas, la igualdad de los sujetos representados y el anonimato de aquellos a quienes las obras están dirigidas.” RANCIÈRE, 2010, p. 66.

³⁵⁹ “No se pasa de la visión de un espectáculo a una comprensión del mundo, y de una comprensión intelectual a una decisión de acción. Se pasa de un mundo sensible a otro mundo sensible que define otras tolerancias e intolerancias, otras capacidades e incapacidades.” RANCIÈRE, 2010, p. 69.

³⁶⁰ “a la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo. Concieme a ese dispositivo mesmo.” RANCIÈRE, 2010, p. 57.

as representações. Consiste, antes de tudo, em disposições dos corpos, em recortes de espaço e tempo singulares que definem maneiras de estar juntos ou separados, frente a ou em meio de, dentro ou fora, próximos ou distantes.³⁶¹

Como alternativa ao modelo representativo, Rancière também pretende marcar que não se trata de propor o que ele chama de modelo da imediatez ética, aquele que pretende fundir arte e vida, subsumir a arte ao contínuo da vida. Ambos os modelos negligenciam o que ele compreende como a especificidade da arte no regime estético: uma eficácia que é da ordem da suspensão dos fins representativos. Assim, “a eficácia estética significa propriamente a eficácia da suspensão de toda relação direta entre a produção das formas e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado”³⁶². A eficácia estética não se refere a “uma transmissão calculável entre comoção artística sensível, tomada de consciência intelectual e mobilização política”³⁶³. Seria, portanto, um equívoco identificar a efetividade da arte com as intenções dos artistas; é o que Rancière nos diz com sua proposição de eficácia estética da arte.

A relação da arte com a política não é uma passagem da ficção ao real, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções. As práticas da arte não são instrumentos que proporcionem formas de consciência nem energias mobilizadoras em benefício de uma política que seria exterior a elas. Mas, tão pouco saem delas mesmas para se converterem em formas de ação política coletiva. Elas contribuem a desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível. Elas forjam contra o consenso outras formas de “sentido comum”, formas de um sentido comum polêmico.³⁶⁴

³⁶¹ RANCIÈRE, 2010, p. 57.

³⁶² “A eficacia estética significa propriamente la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas de arte y la producción de un efecto determinado sobre un publico determinado”. RANCIÈRE, 2010, p. 60.

³⁶³ “una transmisión calculable entre comoción artística sensible, toma de conciencia intelectual y movilización política” RANCIÈRE, 2010, p. 69.

³⁶⁴ “Tampoco la relación del arte con la política es un pasaje de la ficción a lo real sino una relación entre dos maneras de producir ficciones. Las formas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia ni energias mobilizadoras en beneficio de una política que sería exterior a ellas. Pero tampoco salen de ellas mismas para convertirse en formas de acción política colectiva. Ellas contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas de ‘sentido común’, formas de un sentido común polémico.” RANCIÈRE, 2010, p. 77.

O poético poderia então ser compreendido como este re-desenho de uma paisagem do visível, do dizível e do factível. E nesse sentido, a argumentação de Rancière oferece a possibilidade de considerarmos como válida uma opinião corrente que afirma que toda arte é política.

O modo como os curadores da 29ª Bienal de São Paulo - articulada em torno do tema arte e política - compreenderam o argumento de Rancière, parece caminhar nesse sentido, na medida em que eles sublinham que o caráter político da produção artística não está necessariamente relacionado a um movimento em direção à intervenção na realidade.³⁶⁵

Também a argumentação que Adolfo Cifuentes mobiliza nos conduz no caminho de considerar uma afinidade constitutiva entre a arte e o político. “Arte e política estão ligadas e interconectadas (e acrescentaria ainda à minha afirmação as relações entre arte-ética, arte como-forma-de-conhecimento, arte e vida, etc.)”

Cifuentes recorre ao arcabouço conceitual kantiano para defender sua posição de que a arte está estreitamente vinculada ao político, mais especificamente ao social. A resposta de Cifuentes investe em salientar a dimensão social da arte, na medida em que o conceito de experiência estética pressupõe uma comunicabilidade, baseada na idéia de universalidade. A relação arte e política parece ser compreendida como uma consequência desta dimensão social intrínseca à arte. É interessante o recurso a Kant como um precursor das teorias relacionais que salientam o caráter da arte como espaço de trocas, e o movimento por redimensionar a idéia de autonomia da arte, esclarecendo que na paisagem conceitual de Kant, trata-se da autonomia do juízo estético e não exatamente de uma autonomia da arte.

Cifuentes não estabelece diferenças entre os âmbitos do social e do político, Para tanto, seria mais conveniente recorrermos a Chantal Mouffe que estabelece estas distinções:

O político está vinculado com os atos de instituição hegemônica. É neste sentido que temos que diferenciar o social do político. O social é o âmbito de práticas sedimentadas, ou seja, de práticas que

³⁶⁵ A polêmica envolvendo o trabalho de Roberto Jacoby na 29ª Bienal, *El alma nunca piensa sin imagen*, que propunha um gesto pragmático: fazer campanha política para a candidata Dilma Roussef em período de véspera de eleições presidenciais, é um exemplo aqui.

ocultam os atos originários de sua inscrição política contingente e que dão por sentadas, como se estivessem autofundamentadas.”³⁶⁶

É nesse sentido que a peça de Tiravanija, na qual personalidades do mundo da arte conversam no contexto de um jantar produzido pelo artista³⁶⁷, ganha contornos mais precisos se a considerarmos como incidindo ou se desenrolando no território do “social” – a convivência entre os “atores” do mundo da arte - e não exatamente no terreno da ação política, que nos termos de Mouffe, estaria vinculada a um antagonismo constitutivo das relações interpessoais e não ao exercício de práticas hegemônicas sedimentadas. A distinção de Mouffe tem aqui a função de tornar mais legíveis as ações de Sierra, enquanto ações que implicam a ordem do “político”, enquanto ações que colaboram para a produção de um conceito do político relevante no contexto da arte contemporânea.³⁶⁸

Gaye Chan aponta para uma perspectiva singular, na medida em que vincula a arte ao virtual, ao afirmar que o coletivo do qual participa, *Eating in public*, não percebe a crise contemporânea como se desenrolando “apenas na esfera do tangível, mas também na do imaginário. Acreditamos que o imaginário tem o poder de influenciar a realidade física, e mais importante, criar a realidade que está por vir.” Laymert Garcia dos Santos desenvolve uma reflexão consistente sobre as relações entre a esfera da arte e o virtual, afirmando que a primeira é um modo de explorar a interface entre o virtual e o atual, e coloca um problema:

[A] evolução tecnocientífica estaria começando a atropelar a arte e a confiscar-lhe, através da ênfase na inovação e no domínio do virtual, a prerrogativa da criação.(...) Se o capital global e a tecnociência puderem fazer-nos acreditar que controlam a dimensão virtual da realidade, o processo de criação ficará bastante comprometido, pois

³⁶⁶ “Lo político está vinculado con los actos de institución hegemónica. Es en ese sentido que tenemos que diferenciar lo social de lo político. Lo social es el ámbito de prácticas sedimentadas, es decir, prácticas que ocultan los actos originarios de su institución política contingente y que dan por sentadas, como si estuvieran autofundamentadas”. MOUFFE, 2007, p. 62.

³⁶⁷ Esta peça foi comentada em 3.4 - Entre Nicolás Bourriaud e Santiago Sierra: o antagonismo como estratégia relacional,

³⁶⁸ Em 3.4 - *Entre* Nicolás Bourriaud e Santiago Sierra: o antagonismo como estratégia relacional, encerrei o texto com a seguinte pergunta: “Quer ou não viver com os outros?”. Propus esta questão como alternativa à pergunta “Como viver junto”? Com o intuito de sugerir que a primeira é uma pergunta da ordem do político enquanto a segunda é da ordem do social.

serão eles que dirão que potenciais deverão ser atualizados e de que maneira.³⁶⁹

Marcelino Peixoto aponta para o exercício profissional como uma atividade da ordem da esfera pública e, portanto, já uma atividade de implicações políticas. “[P]arece impossível desconsiderar toda e qualquer atuação profissional como política”. Mas Marco Paulo Rolla investe numa perspectiva algo distinta. Ele propõe uma equivalência entre a figura do artista e a de qualquer outro cidadão, o que tem o mérito de não colaborar para idealizar a figura do artista. Ele faz uma afirmação que poderíamos converter em pergunta: é o artista um trabalhador comum?

Esta pergunta, de alguma forma, poderia ser depreendida do trabalho de Francis Alÿs, *Turista* (1994), no qual ele se mistura a trabalhadores que oferecem seus serviços em frente à Catedral, no Zócalo³⁷⁰ da Cidade do México. Esses trabalhadores apresentam-se neste lugar, com cartazes que os nomeiam como bombeiros, eletricitas, etc.. Alÿs se misturou aos trabalhadores ostentando um cartaz com os dizeres: “Turista”. Ao fazê-lo, ele reflete sobre sua condição de estrangeiro (artista belga residindo no México) ao mesmo tempo em que propõe certa pergunta: “Ser turista não é um trabalho. Ser artista é?”³⁷¹

Em uma das respostas que Cuauhtémoc Medina me ofereceu a uma pergunta que intentava especular sobre as relações entre arte e trabalho, ele pontua um caráter especial do trabalho do artista:

A figura da produção artística na modernidade sempre foi, desde o século XVIII, no ocidente, a postulação de um não trabalho, a atividade produtiva satisfatória subjetivamente, a produção com desejo e significação. Trabalho não alienado.³⁷²

³⁶⁹ SANTOS, in OLIVA, 2003. <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1623,1.shl>

³⁷⁰ O Zócalo da Cidade do México é uma das maiores e mais importantes praças públicas do mundo. Local que abriga eventos comemorativos e manifestações políticas, localizada no Centro Histórico da Cidade do México está rodeada pela Catedral Metropolitana, pelo Palácio Nacional, sede do Poder Executivo Federal, e o edifício do Governo do Distrito Federal, sede do Poder Executivo local. A praça também está rodeada por edifícios comerciais, administrativos e hotéis.

³⁷¹ “Ser turista no es un trabajo. ¿Lo es ser artista?” FERGUSON, 2009, p. 4.

³⁷² Entrevista que realizei com Cuauhtémoc Medina, disponível no APÊNDICE A.

Conforme esclarece Luiz Renato Martins:

[Q]ue a arte seja feita por liberdade e por prazer – em contraposição ao artesanato, que se faz por dinheiro –, vale dizer, que a arte seja autônoma, desinteressada e pública, é o que propõe Kant na *Crítica do juízo*, publicada praticamente junto com a Revolução Francesa³⁷³.

Martins salienta que a história da arte moderna traça o percurso da constituição da arte como “paradigma simbólico do trabalho emancipado”, na medida em que o artista se torna “o maior responsável e detentor primeiro dos frutos do seu trabalho, das obras que apresenta diretamente ao julgamento público e, eventualmente ao mercado comprador”³⁷⁴. Trata-se do desenho de um novo contrato social-artístico, em paralelo àquele ao qual as formas gerais de trabalho e de produção caminham em sentido contrário.

À legião de antigos produtores independentes, os artesãos e os pequenos proprietários, mesclados aos demais miseráveis, resta como única possibilidade o regime de trabalho alienado: o modo no qual os proventos salariais podem variar, mas nunca o grau de liberdade frente à configuração e ao destino final do trabalho, cuja determinação pertence exclusivamente ao capitalista.³⁷⁴

Nessa perspectiva, “a arte passa a valer, de certo ângulo ético e cognitivo, como um horizonte utópico ou uma promessa para o restante da humanidade que se vê excluída do direito de autodeterminação no trabalho e, por conseguinte, do direito à consciência cujo desenvolvimento se liga ao trabalho.”³⁷⁵

Para Argan, não se trata de considerar que a obra de arte constitua um bem de valor intrínseco, estranho ao trabalho comum, trata-se, antes, de partir da premissa de que a arte consiste num modo de produção de valor, entre outros, mas circunscrito historicamente, e, em função desta circunscrição, considerá-la uma forma paradigmática de trabalho.

³⁷³ MARTINS, 2003, p. 127-128. <http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/critica20-A-martins.pdf>

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 128. <http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/critica20-A-martins.pdf>

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 129. <http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/critica20-A-martins.pdf>

Não importa que, com o conteúdo ou o destino do seu trabalho, o artista eventualmente venha confirmar o princípio de autoridade: o médico que cura um soberano não faz profissão de fé na monarquia; o arquiteto que constrói uma igreja não se declara crente. São tarefas que se enquadram no âmbito da profissão. Como é que os historiadores da arte de tendência sociológica jamais perceberam que a história da arte não está ligada à história do poder ou da autoridade, mas, através da história do trabalho, à da liberdade?³⁷⁶

Nesse sentido, o artista não seria um trabalhador comum, mas antes o “modelo” do trabalhador emancipado. E daí? Isso traz alguma questão para a atividade do artista? Consideremos a continuação da resposta de Marco Paulo Rolla: “Para mim ser político é estar ciente de seu papel social como um todo” (esta argumentação sobre a consciência também apareceu na resposta de Laura Belém). Nesse sentido, poderíamos dizer que estar ciente de seu papel social é, neste caso, estar ciente de que sobre seu trabalho recai a pressuposição de um trabalho não alienado. Pode-se agir como se isto fosse um dado, um elemento inquestionável, de maneira a idealizar o fazer do artista e, por conseguinte, a pessoa do artista, o que colabora para sustentar o estatuto vigente da arte na sociedade. Este estatuto está alicerçado em discursos que encobrem as efetivas condições de produção da obra de arte, perpetuando a retórica tradicional da Instituição Arte, que se ancora em determinadas premissas:

(1) A arte como manifestação suprema e eterna (leia-se apolítica) da civilização cristã ocidental. (2) A arte como manifestação reservada a alguns poucos eleitos, inteligentes e sensíveis, e que o são por dom, não por educação e aprendizado social. (3) A arte como espaço mítico, fechado sobre si mesmo, uma espécie de moderno substituto da religião.³⁷⁷

Mas pode-se questionar a possibilidade de um trabalho não alienado no contexto do sistema capitalista, convocando uma reflexão sobre as relações entre arte e trabalho. Uma das questões centrais do trabalho de Santiago Sierra é nos propor esta reflexão.

³⁷⁶ ARGAN, 1998, p. 40.

³⁷⁷ BRITO, 2005, p. 54.

[O] trabalho de Santiago não teria nenhum sentido se não houvesse uma estrutura cultural básica que pensa que o trabalho do artista é um trabalho não alienado. Não teria nenhuma significação problemática. Então o curioso é que, ao mesmo tempo em que o trabalho de Santiago mostra uma situação paradoxal onde o trabalho do artista, a obra do artista, é um trabalho alienado, volta a nos obrigar a pensar a relação entre arte e trabalho não alienado.³⁷⁸

Breno Silva também nos convida a pensar esta relação, ao salientar que o trabalho do artista pode ser compreendido como um trabalho improdutivo, no sentido de ser um trabalho que estaria, a princípio, fora da lógica da produção capitalista. A distinção entre trabalho produtivo e improdutivo é parte do repertório conceitual marxista. Trabalho produtivo é aquele que gera mais valia, este excedente da força de trabalho que é traduzido em lucro para o capitalista. Trabalho improdutivo é um trabalho produzido levando-se em conta apenas seu valor de uso, um objeto que vale por sua utilidade humana e não por seu valor de troca, como mercadoria³⁷⁹. A argumentação de Silva está claramente vinculada a pressupostos marxistas que postulam uma relação hostil entre arte e capitalismo, na medida em que a produção capitalista não favorece o trabalho criador, que é como Marx compreende o trabalho artístico: como atividade vital humana na qual o homem se afirma como ser livre, consciente e criador. Silva coloca como um problema para o artista a inserção de seu trabalho no sistema da arte, sua relação com o mercado, seus procedimentos de profissionalização.

Também Adolfo Sanchez Vazquez pontua que “[o] trabalho artístico produz, certamente, beleza, prazer, emoções ou ideias sob uma forma concreta-sensível, mas na medida em que está sob a lei da produção material capitalista é só uma atividade produtiva”³⁸⁰.

Silva assinala então esta conversão de um trabalho a princípio alheio à lógica capitalista, um trabalho que é “dispêndio improdutivo”, à sua condição de trabalho que participa e alimenta a lógica de produção capitalista.

³⁷⁸ Entrevista que realizei com Cuauhtémoc Medina, disponível no APÊNDICE A.

³⁷⁹ “Desde el punto de vista de la producción capitalista, sólo existe un criterio de la productividad: a creación de plusvalía.” VAZQUEZ, 1965, p. 196.

³⁸⁰ “El trabajo artístico produce, ciertamente, belleza, placer, emociones o ideas bajo una forma concreto-sensible, pero en cuanto cae bajo la ley de la producción material capitalista es sólo una actividad productiva.” VAZQUEZ, 1965, p. 196.

O trabalho de Francis Alÿs, *Paradojas de la práctica*³⁸¹ (1997), no qual ele empurra um cubo de gelo pelas ruas do Centro Histórico da Cidade do México até que ele se derreta, alude à essa noção do trabalho como dispêndio improdutivo. Depois de nove horas de ação em um dia de calor intenso, não restou nada do bloco de gelo. A ação gerou um vídeo de 5 minutos.

Outro trabalho emblemático do artista, *Cuando la fe mueve montañas*³⁸² (realizado no contexto da Bienal de Lima, em 2002), pode ser descrito pela frase: “máximo esforço, mínimo resultado”. 500 voluntários participaram da produção de imagens fotográficas e fílmicas que testemunharam o ínfimo deslocamento de uma duna de areia por meio da ação que empreenderam. Vestindo camisas brancas com o título do trabalho e empunhando pás, os voluntários, sob um sol causticante, e seguindo a orientação do artista, formaram uma extensa fila e moveram imperceptivelmente uma duna de areia, pela ação humana. Este trabalho também pode ser lido como uma metáfora do trabalho improdutivo.

Já o trabalho de Santiago Sierra *10 personas remuneradas para masturbarse*³⁸³, realizado em Havana, em 2000, associa uma ação a princípio improdutivo, como o é a masturbação, com aspectos econômicos, na medida em que as 10 pessoas foram contratadas para se masturbarem separadamente frente a uma câmera e na casa de uma delas, gerando um vídeo que é comercializado no circuito artístico.

O trabalho de Sierra parece sustentar a afirmação de Vazquez: “não há trabalho ou produto que, por princípio, não possa ser produtivo”³⁸⁴ porque a condição de produtividade do trabalho não depende do seu caráter nem da forma do produto. A produtividade tem a ver com a forma específica na qual circula “a produção como produção [na sociedade capitalista] que não tem por objeto direto satisfazer necessidades humanas, mas criar mais valia”.³⁸⁵

³⁸¹ FIG. 61.

³⁸² FIG. 63.

³⁸³ FIG. 62.

³⁸⁴ “no hay trabajo o producto que, por principio, no pueda ser productivo.” VAZQUEZ, 1965, p. 198.

³⁸⁵ “la producción como producción que no tiene por objeto directo satisfazer necesidades humanas, sino crear plusvalia”. VAZQUEZ, 1965, p. 198.

Um mesmo trabalho pode ser produtivo, se o compra um capitalista, um produtor, para obter lucro, ou improdutivo, se o compra um consumidor, uma pessoa que invista nele uma parte de suas rendas para consumir seu valor de uso...³⁸⁶

Se retomarmos a resposta de Breno Silva, parece que o artista pontua um problema: o trabalho artístico como produção vital e, enquanto tal, revestido de implicações políticas, e sua inserção na ordem social como uma concessão aos sistemas de controle. É o que fica claro na seguinte passagem: “Assim, como artista instituído, tem que lidar com academias, curadorias, críticas, exposições, residências artísticas, mídia, público. Cada instância dessas, econômica, intelectual, política, demandando um desvio do seu trabalho inicial”. Mas, será conveniente considerarmos a noção de desvio? Pergunto isso porque me recordo agora de uma palestra de Ricardo Basbaum na Escola de Belas Artes da UFMG, há muito tempo atrás. Ele dizia que a inserção do trabalho do artista no sistema da arte é parte do seu trabalho e não um movimento periférico; ele dizia que cada artista tem que encontrar as estratégias de sua inserção. Isso me parece pertinente, porque na perspectiva que Silva propõe podemos ser conduzidos a uma compreensão um tanto quanto romantizada da atividade artística, buscando resguardar para ela um território imaculado, não contagiado pelo contato com as instâncias institucionais, quando este contato pode se constituir justamente em uma dimensão política da atividade do artista, ou no próprio trabalho.

A resposta de Daniela Goulart também insinua uma dimensão restritiva do “mundo da arte”. Quando Banksy diz que pretende propor algo mais criativo, afastando-se do “mundo da arte”, está subtendido que este território limita as possibilidades de crítica, de intervenção política, de criatividade. Luiz Renato Martins aborda este aspecto restritivo sob a perspectiva da ingerência do mercado na produção, insinuando um impasse:

Uma coisa que é diferente nos dias de hoje é que a chamada arte não é mais fundada na liberdade, mas no mercado. Ela é produzida a partir do mercado. Aquela esperança de que um trabalho, por ser produzido num outro campo que não o do museu, tivesse uma

³⁸⁶ “Un mismo trabajo puede ser productivo, si lo compra un capitalista, un productor, para obtener de él una ganancia, o improductivo, si lo compra un consumidor, una persona que invierta en él una parte de sus rentas para consumir su valor de uso...” MARX *apud* VAQUEZ, 1965, p. 198.

determinada eficácia crítica não tem mais cabimento. Todos os espaços estão administrados. A rua também faz parte do mesmo espaço que o museu faz, que é o espaço do mercado. Tudo é mercado hoje em dia. O problema é que a situação está criada de uma tal maneira que em todos os campos não existe mais reflexão e a arte era fundamentalmente reflexiva desde que ela estava fundada na liberdade.³⁸⁷

Considerar o comprometimento da produção artística com o mercado é certamente uma perspectiva pertinente para diagnosticarmos o campo de produção artística contemporânea e conduzir à formulação de questões instigantes, mas afirmar que hoje não existe mais reflexão parece-me uma consequência lógica abusiva e que negligencia inúmeros esforços artísticos e intelectuais em equacionar um pensamento crítico no contexto presente. Perspectivas como a que Martins insinua, tendem a se mostrar nostálgicas e, por isso mesmo, estéreis. Eu prefiro pensar que a nostalgia não é uma boa conselheira, e que se não percebemos esforços críticos efetivos no panorama artístico e intelectual, talvez não estejamos suficientemente atentos.

Digressão - Sobre 12 imagens guardadas: procedimento jogo³⁸⁸ -

Desde 2001, realizo o trabalho *12 imagens guardadas*. Como o título descreve, trata-se de um procedimento que elaborei como uma estratégia de inserção do meu trabalho no sistema da arte. O jogo consiste em expor 06 bobinas de filme fotográfico, contendo imagens não reveladas, e os respectivos títulos destas imagens sobre uma mesa para seis lugares, e propor ao visitante da exposição que se aproprie da bobina (as bobinas retiradas não são repostas durante o período da exposição), deixando em troca os seus dados pessoais, como nome, endereço e e-mail. Também os meus dados pessoais estão disponíveis. Além destes elementos, há vitrines de acrílico que contém as

³⁸⁷ MARTINS, 2007. Não paginado. <http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/critica20-A-martins.pdf>

³⁸⁸ FIG 5. Para uma descrição e análise mais detalhada deste trabalho, consultar minha dissertação de mestrado. TASCA, 2004, disponível na biblioteca de EBA-UFMG.

bobinas referentes aos jogos recusados, porque as recusas dos espaços institucionais são compreendidas como parte do jogo. Há ainda uma pasta arquivo que acomoda toda a memória de jogos anteriores: os dados das pessoas que se apropriaram das bobinas, os termos de adesão que foram enviados a determinados espaços institucionais e as respectivas respostas dos mesmos.

Trata-se, portanto, de um jogo entre artista, instituição e público, e funciona em três instâncias. A primeira é configurada pela proposição entre artista e instituição, a partir do envio das "Regras do jogo", onde um termo de adesão formaliza a proposta.

A segunda instância constitui-se a partir da situação de exposição. Sob uma proposição de troca, "uma bobina por seus dados", as bobinas são disponibilizadas para serem levadas pelo público visitante. Tendo conhecimento apenas dos títulos das imagens, o visitante pode dispor de qualquer bobina deixando, em troca, os seus dados pessoais que, assim expostos, ficam disponíveis para qualquer outra pessoa como os dados pessoais da artista.

A terceira instância consiste na possibilidade de contatos entre os jogadores para além do período e do espaço expositivo, por meio do acesso aos dados que foram disponibilizados. Enquanto procedimento, o jogo pretende continuar indefinidamente.

Jogos

- 01 - 33º Festival de Inverno da UFMG - julho 2001, Diamantina/MG - REALIZADO;
- 02 - Mostra do 33º Festival de Inverno da UFMG - março 2002, Centro Cultural UFMG, BH/MG - REALIZADO;
- 03 - Galeria de Arte COPASA - maio 2002, Belo Horizonte/MG - REALIZADO;
- 04 - IX Salão da Bahia - outubro 2002 - RECUSADO;
- 05 - Espaço AGORA - março 2003 - RECUSADO;
- 06 - Espaço TORREÃO - maio 2003 - SEM RESPOSTA;
- 07 - X Salão da Bahia - setembro 2003 - RECUSADO;
- 08 - Espaço A GENTIL CARIOCA - outubro 2003 - SEM RESPOSTA;
- 09 - Galeria Vermelho - janeiro 2004 - RECUSADO;
- 10 - Gesto Gráfico Galeria de Arte - março 2004 - SEM RESPOSTA;
- 11 - Léo Bahia Arte Contemporânea - maio 2004 - ACEITO; fevereiro 2005 - REALIZADO;
- 12 - "Sem título: Puzzle" - Exposição conclusiva do projeto de pesquisa desenvolvido no Mestrado em Artes Visuais da EBA/UFMG - Galeria da EBA/UFMG - Agosto 2004, Belo Horizonte/MG - REALIZADO;
- 13 - FUNDAJ - Projeto Trajetórias - março 2005 - RECUSADO;
- 14 - Salão Nacional de Arte de Goiás - 5º Prêmio Flamboyant - abril 2005 - RECUSADO;
- 15 - 30º SARP - Salão de Arte de Ribeirão Preto - Nacional Contemporâneo - Julho 2005 - RECUSADO;
- 16 - 12º Salão da Bahia - setembro 2005 - RECUSADO;
- 17 - Rumos Itaú Cultural - junho 2008 - RECUSADO;
- 18 - 10º Salão Victor Meirelles - agosto 2008 - RECUSADO;
- 19 - Espaço Cultural Sérgio Porto - maio 2009 - SEM RESPOSTA;
- 20 - 17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC - Videobrasil - fevereiro 2011 - RECUSADO;

Mabe Bethônico, ao falar de seu trabalho como uma ação de diálogo com as instâncias institucionais, utiliza o termo “desafio”. Talvez este termo seja mais pertinente do que o termo que Breno Silva utilizou: “desvio”, porque ele nos permite pensar nos contatos entre artista e instituição - e não penso somente nas instituições da arte, mais qualquer instância desta natureza com a qual o artista se relacione no processo de realização de seu trabalho - como uma dimensão política de sua atividade. Bethônico fala em “experiência de papéis, na negociação entre ser artista e indivíduo pesquisador, público, de exercitar o privilégio de acionar informações e mobilizar agentes em nome de uma produção de arte”. Assim, em nome de uma produção de arte o artista pode se aproximar do pesquisador e de inúmeros outros papéis, o que, segundo Ricardo Basbaum³⁸⁹, constitui a condição enunciativa do artista contemporâneo.

Nesta aproximação há convergências e superposições de papéis, mas não necessariamente apagamento da identidade “artista”. Os trabalhos mais interessantes são os que conseguem promover intercessões e passagens, mas sem subsumir o discurso artístico a outras esferas de ação, sem negligenciar a especificidade da arte. Algo que Laura Belém pontuou ao dizer “que não se deve confundir arte com sociologia ou antropologia”. Não sei se eu usaria o verbo “dever” porque ele é prescritivo, mas o interessante na pontuação da artista é o assinalamento da especificidade da arte, do saber da arte.

Parece que é esta especificidade que Eduardo Fernandes, do coletivo Bijari, pretende resguardar ao afirmar que “[n]osso envolvimento com ações políticas sempre se pautou por não transpor a barreira da arte para nos tornarmos ativistas, apesar de sermos ativos nos processos políticos enquanto artistas”.

Estas considerações nos permitem convocar certos questionamentos de Francis Alÿs: “Como a arte pode manter sua importância política sem assumir um ponto de vista doutrinário ou aspirar a se converter em ativismo político?”³⁹⁰

Por um investimento na sua especificidade, pode ser uma resposta possível. Especificidade estranha porque não objetivável, não descritível, não mensurável. Esta sequência de “nãos” pode nos conduzir ao terreno do inefável, ao qual não

³⁸⁹ BASBAUM, 2006, p. 235-240.

³⁹⁰ “¿cómo puede mantener el arte su importancia política sin asumir un punto de vista doctrinario o aspirar a convertirse en activismo político?” ALÿS, 2009, p. 14.

gostaria de emprestar a minha voz, porque ele tende a situar a arte numa esfera apartada da vida, porque ele tende a desacreditar o empreendimento discursivo de articulação conceitual, e isto não me parece conveniente para uma discussão sobre o político na arte. Talvez possamos aqui retomar o termo “liberdade” que Argan utilizou logo acima. Ele se refere à liberdade do artista poder deliberar sobre materiais, temas, procedimentos, independente de qualquer academia, de qualquer poder da igreja ou independente do poder real. Essa liberdade é consonante com os valores de autonomia da arte, expressão tão mal vista por um segmento da arte contemporânea, justamente o que pretende discutir as relações entre arte e política ou se contrapor ao terreno do inefável. Mas me parece que o conceito mereceria uma maior atenção na medida em que ele pode se oferecer como plataforma para a compreensão do poder crítico e insubmisso da arte. Algo que Mariana Botey pontua:

A autonomia da arte é uma ficção teórica e tem uma utilidade que tem efeitos reais em termos históricos como ficção teórica; agora, esta ficção teórica, que teve em múltiplos momentos a possibilidade de potencializar uma desmontagem da estrutura da sociedade burguesa, efetivamente foi incorporada no processo dos últimos 100 anos, em particular, à economia de produção de valor capitalista. Então, este espaço de produção que Marx marca como não produtivo desaparece. Desaparece porque de fato está numa lógica de construção de mais valia, de circulação em termos de construção de mercadorias, tudo isto.³⁹¹

Botey ainda sublinha uma relevância em recuperar esta ficção teórica para “reativar “o espaço não produtivo da arte, como um espaço de estranhamento crítico radical: é o espaço que temos que pensar e por isso não é bom subsumir a arte na operação cultural, porque a ficção teórica que permite este tipo de ativações deixa de operar”.

A artista ainda acrescenta que a questão seria indagar que estatuto tem a ficção teórica desta autonomia para a possibilidade de projetos críticos futuros. “Eu não abandonaria a ficção teórica da autonomia da arte porque é precisamente um espaço de desdobramento de uma crítica radical do sistema. Ainda que entenda que se trata de uma ficção teórica, mas as ficções teóricas são dispositivos que operam no nível do discurso”.

³⁹¹ Entrevista que realizei com Mariana Botey, disponível no APÊNDICE F.

Então, isso me pareceu muito bom, e compreendo Santiago Sierra como um artista que opera no limite desta ficção teórica. Num certo sentido, a obra de Sierra - na medida em que é definitivamente marcada por elementos contextuais - parece contrapor-se à noção de autonomia da arte, nos dizendo que a arte não é autônoma, que é, antes, cúmplice da ordem social, que sobrevive e vive mediante a mesma exploração que pretende denunciar. Mas em outra perspectiva, a poética de Santiago Sierra erige-se sobre a ficção teórica da autonomia da arte, na medida em que o artista nega qualquer caráter de utilidade das ações que empreende e, de certo modo, sublinha o caráter problemático de uma dissociação entre ética e estética, uma vez que apresenta ações eticamente contestáveis como arte. Ao proceder desta maneira, Sierra solicita de maneira algo irônica nossa apreciação estética, o que equivale a equacionar o problema das complexas relações entre ética e estética, de modo a evidenciá-lo. Ele nos diz recorrentemente que a arte não tem o poder de mudar o mundo, que ele não é um ativista e que só faz arte. Ao dizer isso ele não está reivindicando os valores que concordam com a autonomia da arte?

Assim, gostaria de retomar a resposta de Daniela Goulart e pontuar que, se Banksy está sugerindo a impossibilidade da arte ser um lugar de crítica radical, se Luiz Renato Martins está afirmando que tudo está subsumido ao mercado, eu, embora “concordando”, discordaria. E não exatamente por argumentos empíricos que “provem” que este ou aquele trabalho, este ou aquele projeto está fazendo o que compreendo como uma crítica radical - embora considere que Santiago Sierra é um exemplo deste tipo de crítica - mas porque, falando nos termos de Mariana Botey, eu não abandonaria essa ficção teórica, que alguns chamariam de crença.

5 CONCLUSÃO

Mesmo considerando o caráter multifacetado, plural e algo amorfo da produção artística característica dos últimos anos, salta aos olhos a presença cada vez mais freqüente de associações entre arte e política. Eventos acadêmicos, plataformas curatoriais, enfim, discursos de diversas procedências tem insistentemente focalizado esse eixo temático como plataforma crítica, como foro privilegiado para uma discussão tanto da produção em arte contemporânea, quanto da relação entre arte e contemporaneidade. O que tal insistência em discutir arte e política sugere ou insinua? O que esta recorrência nos diz acerca das especificidades da arte contemporânea? Seria o caso de concluirmos que essa relação está “na moda”? Se a resposta for sim, tanto melhor para justificarmos aqui nosso interesse e aposta pela relevância da perspectiva que delinea esta tese. Bastaria lembrar que a moda, tal como considerada por Baudelaire, é um privilegiado indício de pertencimento e relação com o tempo presente.

Uma resposta possível para a recorrência do tema arte e política poderia ser desenvolvida a partir da seguinte citação de Cildo Meireles:

A interferência de Duchamp no sistema da arte foi do ponto de vista da lógica do objeto de arte, vale dizer, da estética. Qualquer intervenção nesta esfera hoje – uma vez que o que se faz tende a estar mais próximo da cultura do que da arte – é necessariamente uma interferência política. Porque, se a estética fundamenta a arte, é a política que fundamenta a cultura.³⁹²

As palavras de Meireles apontam para uma porosidade da relação entre a arte e a esfera mais ampla da cultura - como característica distintiva do contemporâneo - em detrimento de uma relação de caráter exclusivo entre arte e estética. Também Miwon Kwon, sistematizando o percurso da noção de *site specificity*, assinala que, desde os anos 60, a noção de *site* ramificou-se de tal forma que poderia, a partir dos anos 90, ser definida como um vetor discursivo, de modo que o “lugar *da* arte” teria se separado de sua coincidência com o espaço literal da arte, quer este seja entendido em suas determinações físicas espaciais, quer este

³⁹² HERKENHOFF; MOSQUERA; CAMERON, 1999, p. 113.

seja entendido como o “lugar da arte” enquanto aparato institucional.³⁹³ Kwon afirma que as transformações na concepção de *site* sinalizam um engajamento expandido da arte para com a cultura, o que rompe com o tradicional confinamento da arte em termos físicos ou mesmo intelectuais.

Nesse sentido, as possibilidades de conceber o site como sendo algo mais do que apenas um lugar - como sendo a história étnica reprimida, uma causa política, um grupo social destituído – é um salto conceitual crucial no processo de redefinição no papel público da arte e dos artistas³⁹⁴.

Numa perspectiva similar, Nelly Richard avalia que a visão cultural, sociológica e antropológica sobre a arte tem a inegável vantagem de conectar os significados artísticos com um leque amplo e diversificado de outras significações culturais, políticas e sociais “em constantes disputas de hegemonias em torno a representações, gênero, identidade, etc, com as quais a obra entra em diálogo participativo.”³⁹⁵ E pontua que isto não ocorria com os excludentes limites disciplinares da teoria da arte, da história e da crítica de arte que, alicerçadas num purismo acadêmico, “buscavam defender a autonomia da arte como um não contágio entre um dentro e um fora, relegando a arte a uma esfera delimitada de integridade do valor estético que garantiria sua não dissipação.”³⁹⁵

Mas, assim como avalia os benefícios da proximidade entre arte e cultura, Richard também adverte que há algo preocupante em como a vertente cultural expande a arte na cultura sem já nenhuma especificação de marco. A crítica chilena acrescenta que “basta revisar o discurso museográfico das principais bienais e exposições internacionais para dar-se contar de que as curadorias fomentam hoje um processo de sociologização e de antropologização da arte.”³⁹⁶

Estamos aqui próximos de um debate sobre as especificidades da arte e sobre a conveniência ou não de subsumi-la no discurso cultural. O debate é espesso

³⁹³ Cf. KWON, 2002.

³⁹⁴ KWON, 2000, p. 47.

³⁹⁵ RICHARD, 2007.

http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=72&inst_id=23061

³⁹⁶ Algumas das críticas endereçadas à 27ª Bienal de São Paulo, articulada em torno do tema “Como viver junto”, consistia em advertir justamente contra esta sociologização/antropologização. Cf. CARVALHO, 2006. http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/2006_10.html

e não pretendo aqui desenvolvê-lo, porque estamos no território da conclusão. Trata-se antes de considerá-lo, notar sua pertinência à atual conjuntura. Porque se esse movimento de diluição da arte na cultura é hoje um modo de ser do funcionamento da arte na sociedade capitalista, não seria interessante pensar de outra forma? Não digo exatamente que seria o caso de contestar ou combater este movimento – até porque há muita arte boa sendo feita sob essa premissa - mas não seria o momento de problematizá-lo? Porque, como adverte Teixeira Coelho: “é preciso sempre pensar de outro modo por uma questão de princípio, e sempre, em particular se for muito forte ou começar a ficar muito forte, hegemônica ou predominante, alguma tendência de pensamento”.³⁹⁷

Então, num certo sentido, parecem-me hegemônicas ideias de colaboração e participação entre artistas e comunidades³⁹⁸, como sugere Clair Bishop.³⁹⁹ Também Miwon Kwon, na sistematização que propõe da noção de *site specificity*, aponta para esta “tendência.”⁴⁰⁰ Perspectivas de colaboração entre artistas também proliferam na constituição de coletivos que desafiam a autoria individual como estreitamente vinculada ao caráter reacionário da Instituição Arte. E o que dizer da atual convocação dos artistas para agirem em contextos urbanos, conferindo valores de autenticidade e singularidade às cidades globais contemporâneas?

Não que esses elementos – interessantes em muitos sentidos – denotem algum sintoma patológico, mas a questão seria antes pensar em como sermos contemporâneos destas tendências, porque, como pergunta Giorgio Agamben: “O que significa ser contemporâneo?”⁴⁰¹.

O interessante da questão é que ela problematiza o que poderia passar como dado, como óbvio, insinuando que o termo merece atenção. Citando Roland Barthes, e lançando mão de um conceito de Friedrich Nietzsche, Agamben nos esclarece que “o contemporâneo é o intempestivo”⁴⁰².

³⁹⁷ COELHO, 2005. http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/conf02/teixeira_coelho_integra

³⁹⁸ Luiz Sérgio de Souza discute como as últimas edições do projeto InSite estiveram pautadas pela colaboração entre artistas e comunidades. Cf. OLIVEIRA, 2006

³⁹⁹ BISHOP, 2008.

⁴⁰⁰ Cf. KWON, 2002.

⁴⁰¹ AGAMBEN, 2010, p. 57.

⁴⁰² BARTHES *apud* AGAMBEN, 2010, p. 58.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.⁴⁰³

Para Agamben, não se trata de nostalgia, nem de viver em outro tempo, mas de uma atitude de desconexão e dissociação. Pensar e agir, não como o próprio tempo, a própria época, mas de encontro à própria época.

Talvez a argumentação de Mariana Botey, sublinhando a pertinência do conceito de autonomia da arte, soe algo extemporânea. Talvez a preocupação de Nelly Richard com a autorreflexividade da arte constitua uma maneira de pensar intempestivamente. Richard sublinha que dizer autorreflexividade não significa dizer autorreferencialidade e enuncia algumas questões que procuram indagar sobre a possibilidade de convivência entre a “politização dos conteúdos da arte” com a “autorreflexividade crítica da forma”. Richard pergunta se são compatíveis o “político-social e o crítico-estético na arte”, e não se exime de tomar posição respondendo que acredita nesta possibilidade⁴⁰⁴.

Acreditar e apostar nesta possibilidade pode consistir em substituir a exausta polarização entre formalismo e engajamento na arte por uma compreensão mais sofisticada das relações entre estética e política. Para sustentar uma compreensão neste sentido, penso que não bastará afirmar que “toda arte é política”, porque tal afirmação, mesmo que pertinente, não colabora para o encaminhamento da discussão, mas, antes, a estabiliza no conforto das certezas. Se concordamos com

⁴⁰³ AGAMBEN, 2009, p. 58.

⁴⁰⁴ “São compatíveis a politização dos conteúdos da arte com a auto-refletividade crítica da forma? A expressividade denunciante e contestadora dos significados com as poéticas significantes? A referencialidade dos contextos com a auto-discursividade da arte? São compatíveis o político-social e o crítico-estético na arte? Creio que sim. O crítico-estético alude a como a arte trabalha com a objetualidade dos meios e suportes, com a simbolização dos discursos da representação, com as montagens e desmontagens dos códigos da identidade e diferença apelando a uma subjetividade não cativa do já estetizado pela comunicação, a publicidade, o espetáculo ou do já socializado, ou do já politizado pelas consciências opositivas e denunciantes. O crítico estético alcança o político na medida em que seus modos de desorganização e reorganização das formas sociais, e dos materiais culturais que intervêm na obra, são capazes de incitar seu espectador a experimentar com o visível e o socializado graças a determinados enfoques e desenquadres da visão, do ponto de vista de um combate ao esvaziamento das imagens e dos signos que se consomem na pura espetacularização do capital globalizado.” RICHARD, 2007. http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=72&inst_id=23061

este enunciado será preciso torná-lo operativo no ato de enunciação. Ou seja, redescrever as possibilidades de politização da arte sempre em função da conjuntura presente. Não se trata de fazer arte política, mas de fazê-la politicamente.

No início desta conclusão eu disse que salta aos olhos a presença cada vez mais freqüente de associações entre arte e política. Ela faz parte de nosso “espírito do tempo”. Mas para concordarmos com Agamben, precisaríamos questionar esta insistência, pensar “contra” ela - o que significaria problematizá-la. Acredito que o trabalho de Santiago Sierra atua neste sentido, não porque denuncia situações de opressão, mas porque as reitera. Ao lançar mão desta estratégia, ele redescreve as possibilidades de politização da arte. Nesta perspectiva, penso que sua obra é “necessária” e “decisiva”, apenas para usar alguns dos termos que ouvi de dois personagens do mundo arte mexicano⁴⁰⁵.

Muitos autores – aí incluídos os artistas -, alguns citados aqui, tem se lançado na tarefa de indagar sobre um conceito do político na arte contemporânea. Esta tese é tão somente uma tentativa de sublinhar hoje a relevância e pertinência deste empreendimento.

⁴⁰⁵ Cuauhtémoc Medina refere-se à obra de Sierra como decisiva para o contexto artístico dos anos 90, e Ana Elena Mallet diz que embora a obra do artista lhe cause muito desconforto, a compreende como necessária.

REFERÊNCIAS

ABAROA, Eduardo; AMORALES, Carlos; ALÿS, Francis et al.. *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*. New York, Berlim, México D.F: [s.n.], 2002. 311p. Catálogo de exposição. 30 jun. – 02 set.. 2002. P.S.1 MomA.

ADES, Dawn. *Dadá e Surrealismo*. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 97-120. Título original: *Concepts of Modern Art*.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. 92 p.

ALÿS, Francis e MEDINA, Cuauhtémoc. *Cuando la fe mueve montañas*. Lima 2002 – México 2005: Turner, 2005. 184 p.

AMARAL, Aracy. O dilema da desfunção da arte. In: _____. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 2003. p. 1-30.

ARGAN, Giulio Carlo. A História da Arte. In: _____. *História da arte como história da cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 13-72. Título original: *Storia dell'arte come storia della città*.

ARTE/CIDADE. Site que disponibiliza informações sobre todas as edições do projeto. Website concepção e realização de Giselle Beiguelman. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/artecidade/indexp.htm>>. Acesso em: 03 mar. 2011.

AUSTIN, J. L.. Conferência I. In: _____. *Cómo hacer cosas con palabras*. Edición electrónica de www.philosophia.cl Escuela de filosofia Universidad ARCIS, 1955. p. 3-17. Disponível em: <<http://www.philosophia.cl/biblioteca/austin/C%F3mo%20hacer%20cosas%20con%20palabras.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2010.

BASBAUM, Ricardo. O artista como curador. In: FERREIRA, Glória (Org.) *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 235-240.

BAUMAN, Zygmunt. A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda. In: _____. *O mal-estar na pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 121-130. Título original: *Postmodernity and its Discontents*.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 4^o ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: editora brasiliense, 1985. p. 120-136.

BENTES, Ivana. Sertões e Favelas nel cinema brasiliano contemporâneo: Estetica e Cosmetica della Fame. In: DE ROSA, Gian Luigi (Org.). *Alle Redici del Cinema Brasileiro*. Milão: Salerno, 2003, v. 1. p. 223-237.

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, p.144-155, jul. 2008.

BISHOP, Claire. Claire Bishop responds. In: *October*, Massachusetts Institute of Technology, n. 115, p. 107, 2006.

BISHOP, Claire. *Installation Art: A Critical History*. New York: Routledge, 2005. 144p.

BISHOP, Claire. Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, Massachusetts, n. 110, p. 51-79, fall 2004.

BOURDIEU, Pierre. *Livre troca: diálogos entre ciência e arte* / Pierre Bourdieu, Hans Haacke. Tradução de Paulo Cesar da Costa Gomes. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1995. 136 p. Título original: *Libre-Échange*.

BOURDIEU, Pierre e EAGLETON, Terry. A doxa e a vida cotidiana: uma entrevista. In: ZIZEK, Slavoj (Org.). *Um mapa da ideologia*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 265-278. Título original: *Mapping Ideology*.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009 a. 151 p. Título original: *Esthétique relationnelle*.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009 b. 110 p. Título original: *Post-production*.

BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo. In: _____. *Experiência Crítica – textos selecionados*: Ronaldo Brito. Organização de Sueli de Lima. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 74-88.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. 272 p. Título original: *Theorie der Avantgarde*.

CANCLINI, Néstor Garcia. *La sociedad sin relato: antropologia y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Katz editores, 2010. 264 p.

CANCLINI, Néstor Garcia. Das utopias ao mercado. In: _____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p.31-66.

CARVALHO, Bernardo. Arte, terceiro setor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 de outubro de 2006. Disponível em:
< http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/2006_10.html>. Acesso em: 25 fev. 2011.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 168p. Título original: *L'art Contemporain*.

CHRISTO and CLAUDE, Jeanne. *Wrapped Reichstag Berlin 1971-95*. Köln: Taschen, 2001. 155p.

CIFUENTES, Adolfo. Três antinomias e uma tautologia: comentário e reflexão a partir do texto Antinomies in Art History de Hal Foster. *Revista Lindoneia*, ano 1, n. 0, p. 38-40, dez. 2010. Disponível em:
< <http://www.estrategiasarte.net.br/lindoneia/lindoneia-0>>. Acesso em: 24 fev. 2010.

CIFUENTES, Adolfo. *Depois da etnografia (No lugar do patrão): diálogo cruzado com Santiago Sierra e outros artistas pós-etnográficos, a partir de Foster e Benjamin*, 2008. Texto apresentado ao grupo de estudos Estratégias da Arte numa Era das Catástrofes. Disponível em:< <http://www.estrategiasarte.net.br/papeis-avulsos/depois-etnografia-no-lugar-patrao-dialogo-cruzado-com-santiago-sierra-outros-artistas>>. Acesso em: 08 de abril de 2011.

COCCHIARALE, Fernando. O espaço da arte contemporânea. In: SEMINÁRIOS INTERNACIONAIS MUSEU VALE DO RIO DOCE, 2, 2007, Vila Velha, ES. *Sentidos e arte contemporânea*. Organização de Fernando Pessoa e Katia Canton. Tradução de Pascal Rubio. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007. p. 180-189.

COELHO, Teixeira. Arte e Cultura da arte. PADRÕES AOS PEDAÇOS, 2005, São Paulo. Fórum Permanente. São Paulo. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/conf02/teixeira_coelho_integra>. Acesso em: 18 ago. 2008.

COMPAGNON, Antoine. Os cinco paradoxos da modernidade. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 139 p. Título original: *Les cinq paradoxes de la modernité*.

CRIMP, Douglas. Redefinindo a especificidade de localização. In: _____. *Sobre as ruínas do museu*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 133-174. Título original: *On the museum's ruins*.

DANTO, Arthur C.. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. 292 p. Título original: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*.

DEBROISE, Olivier (Ed.). *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997*. México D.F.: Universidad Autónoma de México/Turner, 2006. 469 p.

DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas do século XX*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 255 p. Título original: *Le Avanguardie Artistiche Del Novecento*.

DIAS, Juliana Michaello M. O grande jogo do porvir: a Internacional Situacionista e a idéia de jogo urbano. *Estudos e pesquisas em psicologia*, UERJ, RJ, ano 7, n. 2, 2ª Semestre de 2007. p. 37 a 49. Disponível em: <<http://pepsic.bvspsi.org.br/pdf/epp/v7n2/v7n2a06.pdf>>. Acesso em: 23 fev. 2011.

DU BOIS, Jerome. Santiago Sierra: The Little Conquistador. *The Tears of Things*, 06 jul. 2003. Disponível em: <http://www.thetearsofthings.net/archives/2003_07.html>. Acesso em: 20 mar. 08.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1993. 362p. Título original: *L'acte photographique et autres essais*.

DUCHAMP, Marcel. O ato criativo. In: TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Tradução de Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 517-519. Título original: *Duchamp: a biography*.

FERGUSON, Russell. Política del ensayo. In: ALÿS, Francis. *Política del ensayo*. Bogotá: [s.n.], 2009. Catálogo de exposição, 27 maio – 17 agosto de 2009, Biblioteca Luis Ángel Arango de Banco de la República. Disponível em: <<http://www.banrepcultural.org/adjuntos/francis-aly-politica-del-ensayo.pdf>> Acesso em: 23 fev. 2011.

FERRARI, Leon. El arte de los significados. In: _____. *Prosa Política*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005. p. 20-27.

FISH, Stanley. Como reconhecer um poema ao vê-lo. Tradução de Sonia Moreira. *Palavra*, n.1. Rio de Janeiro: PUC, p. 156-165, 1993.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 12, p.136-151, 2005.

FOSTER, Hal. Design and crime. In: _____. *Antinomies in Art History*. London, New York: Verso, 2002. p. 83-103.

FOSTER, Hal. *Recodificação: Arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa editorial Paulista, 1996. 295 p.

FRASCINA, Francis. A política da representação. In: WOOD, Paul *et al.* *Modernismo em Disputa: A arte desde os anos quarenta*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 77-169. Título original: *Modernism in Dispute: Arte since the Forties*.

GABO, Naum. O manifesto realista. In: CHIPPE, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 329-333.

GALLO, Rubén. *Las artes de la ciudad: ensayos sobre la cultura visual de la capital*. Traducción de Steve McCutcheon Rubio y Rubén Gallo. México: FCE, 2010. 312 p.

GARCIA, Aurora. Sobrevivência da arte em tempos de indigência. In: SEMINÁRIOS INTERNACIONAIS MUSEU VALE, 2008, Vila Velha, ES. *E para que poetas em tempo indigente?* Tradução de Martha Moreira Lima e Pascal Rubio. Vila Velha: Museu Vale, 2008. p. 10-19.

GILLICK, Liam. A Response to Claire Bishop's "Antagonism and Relational Aesthetics". In: *October Magazine*, Massachusetts Institute of Technology, n. 115, p. 95-106, 2006.

GIUNTA, Andrea. *Poscrisis: arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2009. 269p.

GLASER, Bruce. Questões para Stella e Judd. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Orgs.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Tradução de Pedro Sússekind et al.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 122-138.

GRASSKAMP, Walter; NESBIT, Molly; BIRD, Jon. *Hans Haacke*. New York: Phaidon, 2004. 160 p.

GREENBERG, Clement. Pintura modernista. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. *Clement Greenber e o debate crítico*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997. p. 101-110.

HAACKE, Hans. Entrevista concedida a Patrícia Bickers a propósito de sua exposição *Mixed Messages* (2001), na Serpentine Gallery – Londres. *Art Monthly*, march 2001, n. 244. p. 1-5.
Disponível em: <<http://www.artmonthly.co.uk/haacke.htm>>. Acesso em: 20 ago. 2008.

HAMBURGER, Esther. Política e poética da apropriação. *Trópico*. Em obras, 3/12/2006. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2804,1.shl>>. Acesso em: 23 jun. 2009.

HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Geraldo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. Tradução de Len Berg. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. Título original: *Cildo Meireles*.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. (La) Nada para ver: el procedimiento ceguera del arte contemporáneo. *Debats*, n. 82, 2003. Disponível em:<<http://www.alfonselmagnanim.com/debats/82/espais05.htm>> Acesso em: 28 mar. 2011. Não paginado.

HIDALGO GARCIA, Miguel Ángel. Curatorial Utopia. *Agência Crítica*. 2005. Disponível em:<http://agenciacritica.net/archivo/2005/10/curatorial_utop.php#comments>. Acesso em: 28 nov. 2010.

HIDALGO GARCIA, Miguel Angel. Santiago Sierra e Sus Marionetas Del Odio. *Revista Teleskop: arte e cultura, Arte*, v. 1, n. 3, 2003. Disponível em:<<http://www.teleskop.es/boletines/01/arte/cuerpo03.htm>>. Acesso em: 08 abr. 2004.

HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX*. Tradução de Cris Siqueira. São Paulo: Conrad editora do Brasil, 2004. 198 p.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. 158 p.

JIMÉNEZ, Carlos. O grande teatro de Oklahoma. In: BIENAL DE SÃO PAULO. 27º *Bienal de São Paulo: seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. p 305-312.

JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o conceito de instalação. *Gávea*, Rio de Janeiro, n.14, p. 550-569, setembro 1996.

JUSTO MELLADO, Pastor. *Ação Matucana*. 21 de julho de 2008. Disponível em:<<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=503&Itemid=28>>. Acesso em 15 dez. 2010.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. 187 p.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 86-93, 1984.

KWON, Miwon. *One Place After Another: site specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002. 218 p.

KWON, Miwon. One Place After Another: Notes on Site Specificity. In: SUDERBURG, Erika(Ed). *Space, site, intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. p. 38-63.

LINDEMANN, Adam. *Coleccionar Arte Contemporáneo*. Köln: Taschen, 2006. 298p.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Jorge Zahar editores, 2004. 208 p.

LONGONI, Ana. Conferência pronunciada no MACBA, em 09 nov. 2009.

Disponível em:

<http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=72&inst_id=23061&lang=ESP&PHPSESSID=6doh3ql3dhqjj4kk3ppo2pgd66>. Acesso em: 20 dez. 2010. Arquivo de áudio.

LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a "Tucumán Arde": Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008. 496 p.

LONGONI, Ana. Oscar Masotta: vanguardia e revolución en los años sesenta. *Séptimas jornadas de artes y medios digitales*, Córdoba, Argentina, 2005. p. 1-36. Disponível em:< <http://www.liminar.com.ar/pdf05/longoni.pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2010.

MANGONE, Carlos; WARLEY, Jorge. *El manifiesto: un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1994. 181 p.

MARCHAN-FIZ, Simon. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Felmar, 1974.

MARTINS, José de Souza. A epifania dos pobres da terra. In: MAMMI, Lorenzo e SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.). *8 x fotografia: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p 133-172.

MARTINS, Luiz Renato. *A arte entre o trabalho e o valor*. Palestra proferida no Centro Maria Antonia, USP, no seminário Argan, 10-12 nov. 2003. Disponível em:< <http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/critica20-A-martins.pdf>>. Acesso em: 07 fev. 2011. p. 123-138.

MEDINA. Cuauhtémoc (Ed.). *Teresa Margolles: De que otra cosa podríamos hablar?* Pabellón de México, 53º Exposición Internacional de Arte. La Bienal de Venecia.Talleres de Artes Gráficas Palermo: Madrid, 2009. 158 p.

MEDINA, Cuauhtémoc. Uma ética obtida por su suspensión. In: *Situaciones artísticas latinoamericanas*. San José, Costa Rica: TEOR/ética, 2005, p. 105-116.

MEDINA, Cuauhtémoc. Formas políticas recientes: búsquedas radicales em México - Santiago Sierra, Francis Alys, Minerva Cuevas. *Revista TRANS>arts.cultures.media*, 8, New York, 2000, v. 8, p. 146-163, 2000 a.

MEDINA, Cuauhtémoc. Crónica del sudor ajeno: una acción de Santiago Sierra. *Curare*, México D.F., n. 16, julio-diciembre, 2000 b.

MELENDI, Maria Angélica. *A imagem cega: Arte, texto e política na América Latina*. 1998. 521 p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 1998.

MELIM, Regina. A fotografia como documento primário e performance nas artes visuais. *Revista Crítica Cultural*, v. 3, n. 2, jul/dez, 2008. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0302/07.htm>>. Acesso em: 27 nov. 2010.

MINK, Janis. *Duchamp*. Köln: Taschen, 1996. 95 p.

MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Traduções de Jordi Palou e Carlos Manzano. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universitat Autònoma de Barcelona, 2007. 72p.

OLIVA, Fernando. Trópico na Pinacoteca. A politização da arte. 29 mar. 2003. *Revista Trópico*. Em obras. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1623,1.shl>>. Acesso em: 04 de abril de 2011.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. *InSITE: práticas de arte pública na fronteira entre dois mundos*. 2006. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 472 p. 2006.

PERNIOLA, Mário. *Os situacionistas: o movimento que profetizou a "Sociedade do Espetáculo"*. Tradução Julliana Cutolo Torres. São Paulo: Annablume, 2009. 112p.

PREPOTENTE. In: WIKCIONÁRIO. Disponível em: <<http://pt.wiktionary.org/wiki/prepotente>>. Acesso em: 30 mar. 2011.

RAMÍREZ, Juan Antonio. Del minimalismo al sentimiento de culpa. *El País*, 10 mayo 2006. Disponível em: <http://www.elpais.com/articulo/arte/minimalismo/sentimiento/culpa/elpepuculbab/20060610elpbabart_1/Tes>. Acesso em: 15 nov. 2010.

RAMOS, Jorge Leitão. Sessão dupla – *As brincadeiras – muito – perigosas de Michael Haneke*. 4 abr. 1998. Disponível em: <<http://cineclubefaro.blogspot.com/2010/06/sessao-dupla-as-brincadeiras-muito.html>>. Acesso em: 07 fev. 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial, 2010. 130p. Título original: *Le spectateur émancipé*.

REGINA 51. 3º piso. México D.F.: [s.n.], 1998. Catálogo de exposição, Regina 51.

RICHARD, Nelly. Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *Esfera Pública*. 28 de fevereiro de 2010. Disponível em: <<http://esferapublica.org/nfblog/?p=7696>>. Acesso em 24 fev. 2011.

RICHARD, Nelly. Crítica: entre lo artístico y lo cultural?. Conferência pronunciada no MACBA – Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, em 10 dez. 2007. Arquivo de áudio. Disponível em: <http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=72&inst_id=23061>. Acesso em: 15 fev. 2011.

RICHTER, Hans Georg. *Dadá: arte e antiarte*. Tradução: Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 327 p. Título original: *Dada: Kunst und Antikunst*.

RIVERA, Jorge Riquelme e MUÑOZ, Gonzalo Alarcón. El peso de la historia en la inmigración peruana en Chile. *Revista POLIS*, v. 7 n. 20, p. 299-310, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.cl/pdf/polis/v7n20/art16.pdf>>. Acesso em: 09 dez. 2010.

RUIZ – RIVAS, Tomás. Santiago Sierra: Fardo de 400 x 250 x 1000 cm suspenso de la fachada de Isabel la Católica 5. *Curare*, México D.F., n. 11, p. 43-45, 1997.

SALGADO, Sebastião. *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 399 p.

SANTIAGO Sierra. Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas: Turner, 2003. 271 p. Catálogo de exposição. 15 jun. – 2 nov. 2003, Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia, Venecia.

SCHELMZ, Ítala. Todos los fuegos, el fuego: Teresa Margolles en la galería Enrique Guerrero. *Curare*, México D.F., n. 23, p. 88-93, ene.;jun. 2004.

SIERRA, Santiago. *Artfacts.net*. 13 set. 2010. Entrevista concedida a Patricia Blasco. Disponível em: <<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/5625/lang/3>>. Acesso em: 15 nov. 2010.

SIERRA, Santiago. Entrevista a Santiago Sierra: las ideas del polémico creador. *Lapiz*, España, n. 253. Año XXVIII, p. 29-51, mayo 2009 a. Entrevista concedida a Vivianne Loría

SIERRA, Santiago. *ZeroM3*, 2009 b. Entrevista concedida a Martí Manen, realizada por ocasião da exposição Hacia/Desde México DF, apresentada no Instituto Cervantes de Estocolmo e no Instituto Cervantes de Paris. Disponível em: <<http://zerom3.net/pdf/1235379221.pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2010.

SIERRA, Santiago. *7 trabajos/ 7 works*. London: Lisson Gallery, 2007. 272 p.

SIERRA, Santiago. Hannover, Alemanha, 4 de marzo de 2006. Entrevista concedida a Hilke Wagner. In: _____. *Santiago Sierra*. Málaga: [s.n.], 2006 a. Catálogo de exposição, v.2, 26 mayo – 13 ago. 2006. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.

SIERRA, Santiago. Bucarest, Romênia, 16 de octubre de 2005. Entrevista concedida a Mihnea Mircan. In: _____. *Santiago Sierra*. Málaga: [s.n.], 2006 b. Catálogo de exposição, v. 1, 26 mayo – 13 ago. 2006. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.

SIERRA, Santiago. El arte es una sublimación de la política. Entrevista concedida a Mario Rossi. In: _____. *Santiago Sierra, Uma persona*. Milano: Silvana Editoriale, 2005 a. 252 p. Catálogo de exposição, 8 oct. 2005 – 15 feb. 2006, Trento, Galleria Civica di Arte Contemporanea.

SIERRA, Santiago. México és como una ciudad tumor. *El País*, 05 fev. 2005 b. Entrevista concedida a Carlos Jimenez. Disponível em: <http://www.elpais.com/articulo/semana/Mexico/ciudadtumor/elpepuculbab/20050205/elpbabese_7/Tes>. Acesso em: 15 nov. 2010.

SIERRA, Santiago. *El Cultural*. 11 nov. 2004. Entrevista concedida a Javier Hontoria
Disponível em:
<http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/10646/Santiago_Sierra>. Acesso em:
18 nov. 2007.

SITE OFICIAL DE SANTIAGO SIERRA. Disponibiliza imagens e descrições dos
trabalhos do artista. Disponível em: <<http://www.santiago-sierra.com>> Acesso em: 15
jan. 2009.

SITUACIONISTA: Teoria e prática da revolução. Tradução de Francis Wuillaume e
Leo Vinicius. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002. 153 p. Título original:
Internationale Situationniste.

SMITH, Neil. Contornos de uma política espacializada: veículos dos sem-teto e
produção de escala geográfica. In: ARANTES, Antonio A. (Org.) *O Espaço da
Diferença*. Campinas, SP: Papius, 2000. p.132-175.

SOLANS, Piedad. Arte y resistencia. *Lapiz*, v. 19, n. 167, p.21-34, nov. 2000.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens
Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 107 p. Título original:
Regarding the pain of others.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de
Janeiro: Arbor, 1981. 198 p. Título original: *On Photography*.

STILES, Kristine. Six: Performance. In: NELSON, Robert S. e SHIFF, Richard (Eds.).
Critical Terms for Art History. Chicago and London: The University of Chicago Press,
2003. p. 75-95.

STEFONI E., Carolina. Representaciones Culturales y Estereotipos de la Migración
Peruana em Chile. Informe final del concurso: Culturas e identidades en América
Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas CLACSO, 2001. Disponível em:
<<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2000/stefoni.pdf>>. Acesso em:
09 dez. 2010.

STEINBERG, Léo. A Arte Contemporânea e a Situação do seu Público. In:
BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. Tradução de Cecília Prada e Vera de Campos
Toledo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 241-262. Título original: *The New
Art*.

TASCA, Fabíola Silva. *Sem título (Puzzle: por uma leitura de enigmas artísticos contemporâneos)*. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 139 f. 2004.

TOMKINS, Calvin. A noiva despida. In: _____. *Duchamp: uma biografia*. Tradução de Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 11-24. Título original: *Duchamp: a biography*.

VAZQUEZ, Adolfo Sanchez. La hostilidad de la producción capitalista al arte. In: _____. *Las Ideas Estéticas de Marx*. México: Editorial Era, 1965 a. p. 153-163.

VAZQUEZ, Adolfo Sanchez. Producción Material y Artística. In: _____. *Las Ideas Estéticas de Marx*. México: Editorial Era, 1965 b. p. 179-200.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: _____. *Individualismo e Cultura: Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p.122-132.

VILELLA, Pilar. El Bufón y el Verdugo. Algunas notas sobre la obra de Santiago Sierra. In: SIERRA, Santiago. *Pinturas*. Tradução de Gabriela Jauregui. México D.F.: Galeria Enrique Guerrero, 2004. 54 p. Catálogo de exposição, 22 ene. 2004, Galeria Enrique Guerrero e Sala de Arte Público Siqueiros.

VIOLENCIA gratuita. Direção: Michael Haneke. Califórnia filmes, 2007. 1 DVD (106 min.). son., color., legendado.

YARD, Sally (Ed.). *Tiempo privado en espacio publico INSITE 97*. San Diego: Installation Gallery, 1998. 223 p.

YÚDICE, George. Produzindo a economia cultural: A arte colaboradora do InSite. In: _____. *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 401–459.

ZANATTA, Cláudia. A difícil arte de vender antenas. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Transversalidades nas Artes Visuais, 21 a 26/09/2009, Salvador, Bahia. Disponível em:< http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/claudia_zannata.pdf>. Acesso em: 27 nov.2010.

APÉNDICES

APÊNDICE A - ENTREVISTA COM CUAUHTÉMOC MEDINA⁴⁰⁶ – Crítico e curador mexicano (É o crítico mais freqüente do trabalho de Santiago Sierra)

Cidade do México – 30 set. 2010

FABÍOLA TASCA- Eu pensei que poderíamos começar... eu gostaria de saber como você conheceu e se interessou pelo trabalho de Santiago Sierra.

CUAUHTÉMOC MEDINA - Primeiro com Santiago e, logo, com o trabalho de Santiago Sierra porque...isso é mais ou menos assim... eu creio que, em 1995, por uma circunstância casual, mas que foi interessante de muitas maneiras, uma amiga, uma flautista, Ana Margules, mexicana que vive em Madrid... eu estava visitando Madrid ... 95? Realmente foi um pouco antes ... me levou ao Ojo Atômico. O Ojo Atômico era esse bar, espaço de exposição em Madrid... e me levou para me apresentar a Tomás, que era seu amigo e que dirigia o Ojo Atômico. Então, nesse momento, devo ter conhecido brevemente Santiago, ou não, não me recordo. Em 1997, em fevereiro de 97, quando foi a Feira Arco sobre a América Latina, também sem saber antes, acabei indo ao Ojo Atômico porque SEMEFO e Teresa Margolles haviam sido convidados precisamente por Santiago e por Tomás para exibir a série *Dermis*, estes lençóis de serviços hospitalares mexicanos de seguro social, com manchas de sangue, que eram quase como Santos Sudários ou impressões corporais à maneira de Yves Klein. Aí estava Santiago e aí estava Tomás.

Entendo que foi de fato Santiago que veio ao México previamente e encontrou o trabalho de Teresa, digo, de SEMEFO, que parece que, nesse momento, já estava se dissolvendo, e Teresa estava levando o trabalho adiante. Foi uma segunda ocasião e, nesse momento, já me dei conta de que era o Ojo Atômico, ou talvez porque ... isso não me parece muito claro porque talvez esse tenha sido o evento mais importante do Ojo Atômico,

⁴⁰⁶ A transcrição das entrevistas procurou manter fidelidade à fala dos entrevistados, o que pode ser responsável por alguma dificuldade de compreensão, já que a fala não obedece à mesma organização e clareza do texto escrito.

não sei, me dá a impressão de que a atividade do Ojo Atômico, nesse momento, estava precisamente em ebulição e esse final de ano, ou princípios do ano seguinte: 97/98, eu estava vivendo em Londres, desde o final de 94, estudando o doutorado, e só voltei ao México uma vez, até que regressei, em 99. A única vez que vim foi para participar do filme de Olivier Debrouse, *Un Banquete em Tetlapayac*. Passei pela cidade do México muito brevemente e depois de uma inauguração no Bairro Condesa, um edifício no qual muitos artistas fizeram intervenções, conduzidos por Guillermo Santamarina e Paloma Porras... Me lembro bem porque nessa noite, regressando à casa de meus pais, me assaltaram... Depois da inauguração, eu estava em um bar, falando com Guillermo Santamarina e lhe disse: “O que está acontecendo que eu estou perdendo?” e ele me disse, com a melancolia de Guillermo Santamarina, sabe? O curador Guillermo Santamarina é um melancólico genial: “Aqui não acontece nada, tudo é um aborrecimento, a única coisa interessante é o que está fazendo Santiago Sierra, ele está assentado ali, vá falar com ele”. Várias vezes na vida, Guillermo disse “venha ver isso” e tinha razão. Então fui falar com Santiago, já o conhecia. Eu me sentei com Santiago, ele devia estar há pouco tempo no México, um ano, e deve ter me falado dos projetos de Vizcaínas e sobre sua idéia de trabalhar com o trabalho assalariado; me pareceu muito interessante e em algum momento deve ter trocado um par de e-mails com Oliver Debrouse que colaborou com ele num projeto, e um ano e meio depois, eu regresso a México e, nesse momento, começou a ser gerada uma situação na qual Taiyana Pimentel e eu começamos a nos aproximar em função de que ambos estávamos muito assombrados com o trabalho de Santiago.

FT - Ele já estava trabalhando no sentido da “Estética remunerada”, com a contratação de pessoas?

CM - Quando eu falei com ele sim, mas não havia feito muitas coisas, era como uma idéia inicial, mas quando regresssei, em 99, já era algo firme. Te digo que falei com ele, não vi obra. Desde 99, que regresssei em junho, desde a segunda metade de 1999, estive seguindo o trabalho de maneira mais aproximada, mas já com a proximidade de Taiyana Pimentel que estava completamente obcecada com o trabalho de Santiago e, como você sabe, ela fez a intervenção extremamente importante no Museu Tamayo.

Então, o que quero te transmitir com tudo isso, além da anedota, é que seria totalmente falso, idiota e contraproducente se você quiser sugerir que eu encontrei com Santiago Sierra de maneira isolada. Há uma comunidade, esta comunidade comunica idéias, se fala toda semana, e isto existe há mais de uma década, e nesse momento era particularmente intenso, e, honestamente, no outono de 99 estar interessado em Santiago Sierra era o ponto de... a razão da proximidade entre Taiyana Pimentel e eu.

Eu comecei a escrever em um jornal e, praticamente, nesse momento, o que havia realmente era uma espécie de cumplicidade. Era Taiyana e eu. Guilherme, eu não via com tanta freqüência, Francis [Alys], Olivier Debroise, Teresa Margolles. Todos estávamos persuadidos de que o mais interessante que estava ocorrendo era o que Santiago Sierra estava fazendo e, além do mais, pensávamos - porque era outro momento histórico - que o que ele fazia nos parecia tão incrível, de uma maneira que não poderíamos lhe transmitir jamais, a ninguém realmente. Ou seja, Santiago aparecia como o artista que basicamente podíamos entender como decisivo, mas que ao mesmo tempo, sabíamos que nem os curadores internacionais do mundo da arte local, nem os outros artistas jamais entenderiam porque ele era tão importante. Ou seja, era um artista que não tinha modo de localizar-se no contexto do mundo da arte que tínhamos que sofrer ou viver, com o qual negociávamos. Era um círculo, havia uma espécie de círculo de pessoas que estavam muito persuadidas com Santiago Sierra e era muito pequeno e estava muito localizado.

A data exata é o seguinte momento que é muito curioso: não posso te dizer, mas eu creio que seria fácil encontrá-la, talvez seja fevereiro do ano 2000; convidam-me para dar uma palestra no Royal College of Art, em Londres, e a diretora do programa de curadoria e comissionamento de Arte Contemporânea, Teresa Gleadowe, me diz algo como: “Seria bom que você fizesse uma palestra falando um pouco de Francis [Alys]” – ela já sabia que tínhamos proximidade – mas também de Gabriel Orozco. Honestamente, nesse momento, esse tipo de sugestão poderia me deixar com muita raiva internamente, sem poder expressar porque sabia que era muito irracional, mas... “como você acha, Teresa, que vou falar algo nessa comparação?”, então como não encontrava maneira de expressar essa posição, as notas que eu havia tomado sobre Santiago, eu as converti em um texto extenso que depois foi publicado na Revista *Trans: Formas políticas recentes: Francis Alÿs, Minerva Cuevas e Santiago Sierra*⁴⁰⁷. Este também é o momento em que o trabalho de Minerva Cuevas havia se dirigido à sua intervenção de *Mejor Vida Corporation*. Coloquei todos juntos, escrevi o texto e fui no avião pensando... Quero que você perceba o significado que tinha Santiago Sierra, nesse momento: entre os três ou quatro, essa é a dimensão, os quatro que pensávamos que eram decisivos, “esse é um artista que contradiz qualquer noção bem pensante de como deve operar a arte hoje e que ninguém vai entender porque era importante”. Qualquer intenção de explicar a alguém que vinha de visita ou a qualquer amigo porque era importante, encontrava uma expressão de incompreensão. Havia um pouco de auto indulgência ... a sensação de que era como o artista limite, que somente nas condições de brutalidade de um lugar como este poderia ter sentido. E acho que isso, de alguma maneira, está colocado nesse texto.

E nessa primavera, coincidentemente eu ..., saiu um texto de Adriano Pedrosa, que Taiyana conseguiu trabalhar para que ele o fizesse, mas tudo se modificou. Anedoticamente quero contar-lhe que eu ia lendo esse texto, pensando ... “ok vou ler isto, não vão entender como posso estar interessado

⁴⁰⁷ MEDINA, 2000.

nesse argumento e vou me arruinar com ele. Já não vou falar bem de Gabriel Orozco e vão ter que aceitar que sim, somos uma bola de marxistas absurdos". Quando acabei de lê-lo foi muito surpreendente, porque o diretor da Lisson Gallery vinha descendo as escadas correndo e em meio aos aplausos, ele vinha me parabenizar e pedir o e-mail de Santiago. E, nesse momento, me dei conta de que nossa idéia de que isso não poderia ser interessante, que era inaceitável, foi derrubada.

Mas acho que o que é interessante é que eu entrei em contato com Santiago Sierra, em algo que foi uma espécie de momento de cumplicidade que tinha que ver com a sensação de que havia uma espécie de politização brutal que não podia ser transmitida, havia três ou quatro curadores que viam este trabalho como algo extraordinário, Francis [Alÿs] achava incrivelmente interessante. Havia uma divisão interna no México depois do Museu Tamayo, havia gente que achava que a obra era inaceitável, a peça no museu Tamayo foi especialmente brutal porque a sensação que eu tive dos visitantes era que estavam assustados com o que estava ocorrendo ali, que antes de poderem fazer a reflexão de validade política, o que tinham era a sensação de terror, ou seja, havia uma mudança de demografia, e foi muito interessante como isso se transformou num assunto que introduzia um problema à discussão mais geral.

Mas entrei em contato com Santiago através dessa pequena rede que acho que à distância teve alguns momentos de acerto, mas... Eu tenho claro que conheci casualmente Santiago por uma amiga, que Guilherme foi o primeiro que disse "isto é o mais importante que está ocorrendo aqui", e que, quando eu cheguei ao México minha relação com Taiyana Pimentel esteve quase formada, porque ela estava obcecada com o que Santiago estava fazendo. Então, eu quase diria que o rol dos dois, eventualmente também Olivier [Debroise].

FT - Considerando a crítica de arte como atividade implicada na instância de produção da obra de arte, pode-se pensar a relação crítico/artista como

uma relação de parceria. Você falou em cumplicidade, eu queria saber como você definiria a sua parceria com Santiago Sierra, se há um projeto comum...

CM - Por regra geral, a crítica de arte é um momento interno da produção da obra, sempre que se entenda que a produção da obra não está faturada em seu momento inicial, com a primeira crítica. Ou seja, a obra está constantemente sendo produzida, de modo que sua função de atrair tanto a crítica, como a construção histórica, como a encenação física das exposições e coleções, como sua demonstração entre outros discursos e outras sensações e outros problemas é o que a obra de arte tem de diferente, frente a qualquer outro produto cultural, porque está demandando, absorvendo, incorporando e excitando esta intromissão.

Não apenas que a obra não está completa, que o público a completa, mas que a obra é um magneto de significados que adquire *a posteriori*. Então, se isso ocorre em termos gerais, se isso é a dinâmica social, no entanto, há como uma diferença ... haveria uma maneira de fazer uma taxonomia entre duas classes de crítica de arte, dependendo de qual é o pólo em que se situa em termos da enunciação. Há, no entanto, formas de crítica de arte e momentos de crítica de arte que o que registram é a relação do campo de opinião pública, frente a esta operação cultural, que de certa maneira recebem, remetem, julgam, desde o ponto de vista hipotético da sociedade ou do público que está sendo recipiente ou vítima destes objetos. Ou seja, há uma crítica de arte civilizada que se coloca no lugar do sentido comum da sociedade e é muito importante que exista. Mas, há outro tipo de crítica de arte que está agenciada pelas obras de um momento específico, por certas obras, cujos termos discursivos estão produzidos por estas obras, e que não estão colocados, desde o ponto de vista da exterioridade de observar a arte dos artistas, mas que foram criadas por estas estruturas de sentido, pois há uma crítica que é emitida desde o campo artístico e que é parcial, que não pode tomar as obras de arte, em

geral, como importantes e significativas, e que está, além do mais, provavelmente condenada a ser caduca num momento em que um argumento artístico passe a outro lugar. Pois sim, frente às coisas como as que Santiago fez, ou Teresa Margolles ou Francis Alÿs, o que eu escrevi tem uma condição de haver emergido desde esta posição formada pela obra dos artistas. Ou seja, não é inconsciente que minha função não tenha sido discuti-las desde meu ponto de vista, como se eu tivesse estado formado e argumentado desde um lugar livre e exterior e imparcial, representativo de alguma opinião sensível, sensata e responsável, se não que estão imbuídas por esta produção; de alguma maneira são parte desta produção. Isso tem que ver, menos com a relação entre crítico e artista, do que com a relação entre crítica de arte e obra. Dizer que isso é um terreno que deriva das pessoas é cair na suposição deste lugar comum que pensa que existem seres humanos que tem idéias pessoais, que tem personalidade, mas a experiência de produzir e operar com obras de arte todo o tempo está contradizendo isso.

FT- Por quê? Não entendi. Por que a experiência de operar com as obras contradiz a relação interpessoal?

CM - Não contradiz a relação entre pessoas, se não a idéia de que esta é uma relação entre pessoas, que estão formadas, feitas, que tem coisas a trazer como pessoas, como se tivessem uma alma... pensar que o problema é uma relação entre crítico e artista é pressupor que crítico e artista são pessoas e não agentes, que, ao falar, eles falam como pessoas e que não estão ocupando uma função discursiva e social, e que, por conseguinte, o que temos que fazer ao receber essas obras é então pensá-las como testemunhos de pessoas. Juro que o último que eu quero como crítico de arte é que minha argumentação seja tomada como a expressão de minha pessoa. Minha pessoa não existe, é vazia, idiota, estúpida, não conseqüente, pouco interessante. E o último que eu queria era exhibir-me como pessoa. Essa

distinção é importante, esta relação de crítica de arte e obra de arte é interna à operação da crítica de arte e obra de arte à qual pessoas que estão dispostas a servir como parte, se oferecem como agentes, como agentes da função destas obras como sujeito de discurso e fazem, de sua vida, essa relação, mas, essa não é uma relação entre crítico e artista, é uma relação entre crítica e obra. É claro que há pessoas que vivem ao redor disso, que estão servindo a essa produção, de uma maneira às vezes completamente inteira, comprometida e perpétua.

FT - Em seu texto *Uma ética obtida por sua suspensão*, você traz elementos muito instigantes para pensarmos o trabalho de Sierra. Você aponta vozes críticas indignadas com a poética do artista em função da ausência de boas intenções no seu trabalho. Claire Bishop discute uma virada ética na crítica de arte e vê isso como um problema. Mas você vai ainda mais longe ao assumir que o trabalho de Sierra é político justamente por negar-se a fazer qualquer gesto de militância. Você pode desenvolver esse ponto?

CM – Não me recordo os termos exatos dessa frase, mas vou tentar pensar como a colocaria hoje. A produção artística no circuito global, esse circuito de uma tensa negociação entre abrigar uma discussão e uma memória da radicalidade, e, ao mesmo tempo, operar como uma cultura do capitalismo, não está em um espaço onde a expressão da militância tenha nenhum sentido. O que quero dizer é que a obra artística no circuito global não pode acompanhar nenhuma militância. Ou seja, é inverossímil que efetue um processo de interpelação que consiga atrair um processo militante.

A colocação em prática absolutamente genial, que Roberto Jacoby tentou na semana passada é uma demonstração prática dessa impossibilidade institucional. Eu estou indo ver a Bienal, mas conhecia a peça de Jacoby antes que ela estivesse instalada, ele me contou, o projeto era fazer propaganda por Dilma. Antes de abrir a Bienal, eu sabia que era isto que Jacoby iria fazer porque eu sabia que já que colocaram a questão

da natureza política da arte... "Ok, querem política, vamos fazer política". E toda a estrutura do circuito artístico institucionalmente não pôde acompanhar o gesto de um caso de militância muito específico, mas um caso de militância consciente onde a avaliação de Roberto Jacoby - e eu o acompanho nisto - é que nas condições presentes, uma derrota do partido dos trabalhadores no Brasil significaria um problema geopolítico latino-americano muito sério. Isto porque o único processo militante com alguma eficácia governamental existente no continente e que não está embaraçado numa simulação ideológica como a Venezuela de Chaves, quer dizer, que está construindo uma cultura de militância efetiva, que está desenvolvendo economicamente uma soberania nacional e que está produzindo uma validação de alguma gestão de esquerda sobre um aparato político nacional..., sua derrota seria cancelar a hipótese de que alguma operação partidária de esquerda na América Latina tenha sentido. Quer dizer, o argumento de Jacoby é efetivo, é que a indiferença sobre essas opções encontra um limite no PT. Mas a estrutura artística, *per se*, cancelou esse gesto para mostrá-lo como um gesto que só revelava o limite da instituição artística para efetuar esse trabalho, primeiro porque a curadoria foi incapaz de responsabilizar-se por sua seleção. Se havia um impedimento legal, ela deveria saber para tomar posição sobre A - realizá-la e afrontar as conseqüências, que inclusive poderia ser a prisão; B - impedi-la e, portanto, assinalar que o território que queria explorar era puramente especulativo; C - encontrar o estratagema curatorial que a tornasse possível: por exemplo, incluir a peça no programa da Bienal, assegurando que não estivesse num espaço financiado publicamente. Isto seria perfeitamente possível, encontrar um lugar que tivesse um financiamento privado onde alojar a peça de Jacoby e assinalar essa impossibilidade como parte do limite do projeto. O que teria sido gerar um nível de cumplicidade real com Jacoby. Se todo esse diagrama é um diagrama que necessita ser explorado e explicitado, é algo que em algum momento vão ter que fazer.

Mas, então, dentro do campo artístico efetivo o trabalho de Sierra envolve uma não militância, esse é o requisito de sua operação política, porque o que faz é colocar o questionário do que era, e que não pode seguir sendo, mais que o questionário central de qualquer noção de militância de esquerda, isto é, a pergunta pela emancipação no centro do debate. Isto não se pode colocar de um modo positivo, de um modo indicativo dentro do campo artístico como tal. Não há espaço, não há função, não há lógica em conceber que o circuito de arte global, como existe, seja lugar de uma militância. Pode ser lugar de um questionamento que exhibe uma problemática política e a imponha quando esta parece sequer ter lugar. Mas não pela via de uma militância. E o fato é que a estrutura está dada de tal maneira que parece que a única militância possível é não tocar no tema. Ou seja, no momento em que aparece Santiago, a estrutura geral básica era assumir que não podia exercer-se uma apresentação do problema. E na medida em que, inclusive, o território que Santiago estava explorando não é parte das problemáticas políticas efetivas; mas, sim, digo que o trabalho de Santiago confirma, todo o tempo, como prática, e não como momento ocasional - porque aqui há ponto importante em relação ao trabalho de Jacoby, pois o trabalho de Jacoby é uma intervenção pontual, não é a matriz de uma prática. O que é extraordinário no trabalho de Santiago é que isso é uma matriz de prática, que esta pergunta reiterada e outros aspectos com uma ordem sistemática e lógica quase contínua me parece querer fechar todas as possíveis combinatórias. O trabalho se faz efetivo na medida em que não faz nenhuma ostentação de militância, somente de crítica e tensão de limites. Mais uma vez aqui há uma diferença entre pessoa e obra. Santiago poderá ser um anarquista, marxista, anti-religioso, ilustrado, universalista, mas todos esses elementos não podem se constituir numa prática se são posições frente às quais a obra se joga, traça limites que a obra não vai assumir. Santiago não vai fazer uma obra comunista jamais.

FT - Eu acho inclusive que Sierra insiste em se colocar de maneira cínica - termo que você usa muito – investindo numa fala que salienta sua condição de explorador, uma fala que sublinha que ele está distante de ambições humanistas. E acho que isso faz parte da performance que ele executa enquanto artista. O que você pensa disso?

CM - Há uma diferença entre a noção de *performance* como uma colocação em cena e a noção de uma fala que se executa desde a necessidade desta aparição pública que requer a obra. Acho que Santiago faz isso: falar desde as condições efetivas que a obra lhe impõe. Não é uma construção, é uma enunciação. Eu não teria problema com a noção de ação, mas sim com a noção de que é uma montagem. O que Santiago diz é algo que ele, como pessoa falante, pode dizer logo depois de haver feito essas obras, as coisas que essas obras envolvem que não se pode dizer, as coisas que essas obras não vão permitir falar porque assim haveria uma formulação falsificada. É uma posição cínica no sentido mais clássico do termo. Uma fala verdadeira que por dizer as coisas como são, resulta insuportável. O termo clássico era *parrhêsia* – fala verdadeira. O cinismo é no território dos gregos uma fala verdadeira, não dizer coisas elegantes e falsas. Isto é o cinismo. Depois o poder escolástico, filosófico, ocidental, cristão converteu os cínicos nos imorais. O cínico se expressava antes de tudo de maneira a dizer ao governante o que ele não queria escutar. Isto é *parrhêsia*, mas o que acontece é que a reputação do cinismo está sempre atravessada pela maneira em que o pensamento do cristianismo elaborou todas essas posições antigas, à sua conveniência.

FT - O cinismo em Sierra é, portanto, uma manobra, uma estratégia que está estreitamente relacionada a uma atitude crítica...

CM - Que tem que ver com esta difícil problemática de como pode uma obra de arte no circuito artístico comercial, institucional existente, abrigar as

perguntas de radicalidade que o trabalho de Sierra elabora, e não se pode fazer isso se Sierra sugerisse coisas que a obra não vai fazer. É anti-humanista. E o que é escandaloso é que o artista diga essas coisas, que ele não invente um estratagema que acalme a inquietude que o que ele faz produz, que não nos diga uma linguagem mistificada que nos ajude a senti-la menos violenta. Novamente o que pensa, sente a pessoa Santiago Sierra deixa de ser importante porque a questão é que ele se colocou a serviço de falar por estas obras. O que é uma forma de militância muito específica, onde uma prática – exatamente o que não ocorre na realidade – uma prática que se atreve a falar nos seus termos. Seria o equivalente a um político dizer: “Eu controlo o aparato administrativo de engano de massas que permite que exista dentro da violência da operação do capitalismo a ordem e obediência social que permite a reprodução do capital”. Se os políticos falassem cinicamente teriam que nos dizer isso todos os dias. Isto sou, isto faço. E claro, tudo isso nos resulta escandaloso porque nossa cultura ocidental segue operando sobre uma base cristã. E para a base cristã é fundamental falar sempre de uma série de bondades e maravilhas que não existem nesse mundo. Tudo o que deveria ser e exibir a beleza de uma alma que não tem nenhum lugar de eficácia. E a formulação de valores que não pode abrigar o corpo nem as mentes. O objetivo fundamental do discurso cristão é propalar a mentira da bondade, todos os dias. O qual, para usar os termos clássicos de Marx, é ao mesmo tempo um protesto contra o mundo e o engano que o acompanha. São ambas as coisas. Mas é muito difícil entender essa condição na qual o artista se coloca na posição de falar, desde, através e pelas obras. Tratar de dizer o que essas coisas nos estão obrigando a dizer, não o que eles queriam dizer.

FT - Em entrevista a Rosa Martinez, Sierra menciona o trabalho *Grupo de personas cara a la pared* y *Persona cara a la pared*, afirmando que tratam do sentido do trabalho como castigo. O trabalho como uma espécie de castigo pelo qual vendemos nosso tempo, corpo, vontade aos interesses do

amo. Você acha que essa definição de trabalho se aplica também no caso do fazer do artista?

CM - É que a pergunta é situada como uma pergunta geral e como tal envolve imediatamente uma resposta acadêmica. A figura da produção artística na modernidade sempre foi, desde o século XVIII, no ocidente, a postulação de um não trabalho, a atividade produtiva satisfatória subjetivamente, a produção com desejo e significação. Trabalho não alienado. É que Sierra elaborou – é que nem todo trabalho assim o é - uma produção artística colocada como uma demonstração de um trabalho alienado; ao mesmo tempo travava o mecanismo de apreciar a obra do artista como um trabalho não alienado e o apresentava de um modo mais claro por uma via negativa, o recordava, insistia sobre isso. Porque, nesse termo, voltaria de novo o lugar do artista implicitamente como o território que não está neste mesmo lugar. E o trabalho de Santiago não teria nenhum sentido se não houvesse uma estrutura cultural básica que pensa que o trabalho do artista é um trabalho não alienado. Não teria nenhuma significação problemática. Então, o curioso é que, ao mesmo tempo em que o trabalho de Santiago mostra uma situação paradoxal onde o trabalho do artista, a obra do artista, é um trabalho alienado, volta a nos obrigar a pensar a relação entre arte e trabalho não alienado. Agora, que o trabalho apareça como condenação é um ponto de toque da problemática da noção marxista de trabalho. Está também no centro do problema que o genro de Marx, Paul Lafargue, escreve uma obra crucial que se chama *O direito à preguiça*, inteiramente para tratar de diferenciar o projeto socialista de liberação do trabalho do culto do trabalho, como valor moral, e para destacar a noção, uma espécie de leitura da condição do trabalho, como mera condenação, para tratar de apartar o projeto dos trabalhadores da noção do trabalho como uma essência humana positiva, do qual certamente é um componente no argumento marxista clássico. Então esse problema é comum no centro dessa genealogia teórica.

Tem-se, por um lado, um problema que é o produtivismo de Marx; sobretudo nos textos mais recentes, todos apontam para o trabalho não alienado, parte da idéia de que através do processo de produção e re-incorporação, de criação do sujeito pela mediação do produto, encontra-se o trabalho como âmbito de liberação. Ao mesmo tempo, está fazendo uma leitura do trabalho alienado capitalista como se fosse uma particularidade. E há uma tensão histórica geral de supor que poderia haver algo como um trabalho não alienado que se apóia na existência da arte sempre, desde os textos de Marx, para supor que haja um trabalho que não seja castigo. Então, isso é um território polêmico muito profundo e freqüentemente esquecido e não estimado, ou seja, há uma dissidência marxista histórica como os situacionistas que partem da base de que trabalhar é uma condenação insuportável. Em troca há uma posição que se converte numa posição ideológica oficial dos estados de opressão comunistas que constroem a idéia do trabalho como reivindicação teológica da personalidade, que gera o heroísmo do trabalho: estajanovismo, não sei se você conhece o problema de Alekséi Stajánov, mineiro que, em 1935, supostamente tirou não sei quantas toneladas de carvão em uma só sessão e converteu isso em lema do trabalho socialista, a base de um movimento que busca que os trabalhadores se convençam de trabalhar extenuantemente em favor da URSS, como valor social, como uma nova moral social. É um debate muito importante da história da esquerda.

Seria muito difícil entender como opera a estrutura artística ocidental se não se tem incorporado esse debate sobre o trabalho. É parte do que faz importante a posição de ócio dandi de Baudelaire, é o que estrutura o argumento de Morris e os pré-rafaelitas em regresso ao artesanato manual medieval. É parte da utopia construtivista, está alojada na frase de Duchamp de que o que ele buscava em ser artista é jamais trabalhar. É parte da mitologia de Picasso produzindo todo o tempo em uma progressão erótica interminável de criação sem trégua acompanhada de sexualidade sem limites, é parte da posição produtivista anti-prazerosa de George

Maciúnas, é parte da iconografia do minimalismo, ou seja um tema centralíssimo. É parte da tensão entre trabalho e ócio, desde a crítica do juízo de Kant. O labirinto mais complicado da teoria econômica da arte. Não estou dizendo que Santiago conhece tudo isto, ou que conhece algumas partes, não sei, nunca falamos desse tema em detalhes.

APÊNDICE B - ENTREVISTA COM TAIYANA PIMENTEL – Crítica e curadora mexicana (curou vários projetos de Santiago Sierra)

Cidade do México – 12 out. 2010

Fabiola Tasca- Gostaria que você falasse sobre as circunstâncias de contato com o trabalho de Santiago Sierra. Como você conheceu e se interessou pelo trabalho?

Taiyana Pimentel – Eu conheci Santiago quando nós dois chegamos ao México; eu cheguei em 1992 para fazer um mestrado na UNAM, e Santiago veio em 1995, com uma bolsa vinculada a um intercâmbio que existia naquela época com as relações exteriores do México. Nos conhecemos por circunstâncias fortuitas; logo, eu estava vivendo em Nova Iorque, e Santiago foi fazer um trabalho lá, umas mantas na rua. e você procurar na internet vai encontrar essa obra, que é de 96 ou 97, se não me engano. E era uma época na qual Santiago trabalhava de forma um pouco vandálica na rua, ou seja, chegava e colocava sua obra, irrompia no espaço público com o seu trabalho.

FT – Ele fazia essas coisas por iniciativa pessoal, não estava respondendo a nenhum convite de espaços institucionais?

TP – Bom, eles lhe convidaram a uma exposição em Nova Iorque, pagaram sua passagem, e ele fez isso porque quis. Santiago, antes, trabalhava muito assim, não trabalhava muito mesclado às instituições, trabalhava por conta própria; eu não sei se você sabe que ele teve um espaço independente no Centro Histórico, por um breve período, onde foram feitas muito poucas exposições.

FT – Ah sim, na Rua Regina?

TP – Exatamente. Ele utilizou sua casa como espaço de exibição independente, e o fez em colaboração com dois artistas mexicanos, Stefan Bruggemann e Iñaki Bonillas. Se não me engano, cada um chegou a fazer uma exposição, e Santiago pendurou o carro de Teresa Margolles da janela de seu quarto. Esse foi um projeto que ele desenvolveu na rua. Ele trabalhava com ou sem convite institucional, ele trabalhava na rua constantemente; por exemplo, a primeira versão da peça da linha tatuada ele fez na rua, aqui no México. A de Havana, que ele faz em dezembro de 1999, depois que trabalha comigo no Museu Tamayo, é a mais conhecida, mas na realidade a primeira versão da tatuagem ele fez aqui no México, muito perto do metrô Chapultepec. Santiago fez muitas obras por si mesmo. Quando participou comigo da Bienal de Havana de 2000 e fez a obra das prostitutas que recebem um salário para estarem escondidas dentro de um assento, ele fez a peça das masturbações, e a fez de uma maneira independente. No começo de sua obra havia um forte interesse por um manejo da rua e do que ocorria na rua. Acho que com o tempo ele foi deslocando esse problema da rua em direção à instituição, foi levando as prostitutas aos museus, os desempregados, os desalojados até o museu e foi gerando aí um problema de outra ordem política, mas no princípio Santiago se deslocava à rua para trabalhar.

FT – E a documentação do trabalho? Sempre havia alguém que não ele mesmo documentando os trabalhos?

T P– Sim. A documentação sempre era feita por outras pessoas. Para Santiago sempre foi importante que a documentação fosse anônima. Eu sei de muitas pessoas que fizeram a documentação, mas para ele interessa que haja um anonimato em seu conceito da documentação.

FT – Cuauhtémoc Medina utilizou o termo “assombrados” para referir-se ao impacto que o trabalho de Santiago lhes causava...

TP – Mais do que assombrada, o trabalho de Santiago para mim era um problema político, era tomar uma postura em relação à sociedade e, também, Santiago o assumia dessa mesma maneira. O mundo da arte, no México, como em muitos países do mundo, é um mundo que põe sob o tapete, melhor que muitos outros, as disparidades sociais do nosso país, ou seja, o mundo da arte é um mundo ao qual chegam, por óbvias razões, certas classes sociais, e outras praticamente não tem acesso, e este era um tema que Santiago e eu compartilhávamos desde o princípio. Ou seja, o acesso ou não à cultura de certas capas sociais, isso nos interessava a ambos. E para mim, mais do que estar surpreendida, Santiago e eu estabelecemos um diálogo e uma forma muito produtiva de trabalhar, porque tínhamos idéias frente à sociedade muito similares e também frente à arte. Naquela época, eu era curadora do Museu Tamayo e desde minha perspectiva era também tomar uma posição frente ao museu, não unicamente frente ou em relação à obra de Santiago, mas também frente ao museu como uma concepção institucional. Então, era um pouco uma linha curatorial que eu segui nesse projeto que se chamava sala 7, e é uma das primeiras obras importantes que Santiago fez numa instituição mexicana. Ele era um artista que havia feito uma série de obras em Madri, em uma galeria que agora não recordo o nome, que é uma galeria muito linda na qual ele levantou o seu piso. É uma de suas primeiras boas peças. E logo ele havia ido à Alemanha e feito outra série de obras vândalas na rua, mas eu sinto que eram ações que tinham muito mais a ver com problemas espaciais, muito à maneira de Richard Serra, de quem ele se declara um admirador. Porque para Santiago, a obra de Richard Serra tem uma dimensão muito importante, que é a dimensão do trabalho. Ou seja, para Santiago, na obra de Richard Serra há tal quantidade, tal dimensão de trabalho em arte que isso marca sua idéia ideológica de trabalho. Ou seja, para Richard Serra, esse trabalho está depositado sobre um problema escultórico e espacial, mas Santiago o herda como um problema do trabalho em seu sentido ideológico.

Então essas primeiras obras tinham muito que ver com isso, como, por exemplo, a grande obra que ele fez em Ex Teresa, com o curador Guillermo Santamarina, que são esses cubos colocados no Centro Histórico, que eram simplesmente estruturas quadradas localizadas na Rua Gante, mas o processo urbano e social da Cidade do México terminou dando outras leituras a essas obras, já que os indigentes passaram a viver nesses cubos. Então, Santiago começou a entender a dimensão do que ele estava fazendo num sentido ideológico e político. É, mais ou menos, quando ele abre este espaço independente de Regina, quando ele faz a linha tatuada e oferece muito pouco dinheiro por esta linha tatuada e começa a entender muito melhor isto. Eu creio que é um período no qual ele define sua obra e sua postura diante da arte. Por exemplo, se eu analisasse como chegamos a realizar a obra da Sala 7, você o entenderia muito melhor. Uma das primeiras propostas de Santiago para a Sala 7 consistia em colocar um carro dentro do museu e fazê-lo chocar-se contra as paredes. Era um problema mais de corte agressivo espacial e de ir contra a instituição em si mesma. Este projeto, não nos deixaram fazê-lo, por razões óbvias, porque isto iria derrubar o museu e danificar a arquitetura. Então começamos, pensamos, trabalhamos muito juntos neste projeto e discutíamos muito o que se poderia fazer neste espaço, até que Santiago chegou a conceber a idéia de que o que deveria ser explorado era o conceito de trabalho, o salário mínimo, o que as pessoas são capazes de fazer para ganhar um dinheiro mínimo para sobreviver. A palavra “remunerado” aparece em sua obra a partir daí. Até este momento, Santiago era um artista local, digamos, era um artista, que como te disse, havia feito algumas coisas na Espanha, havia trabalhado por sua conta, na Alemanha e havia feito o trabalho em Ex Teresa, mas ele dá um salto em direção à globalização da arte com esta obra do Museu Tamayo.

FT – Gostaria que você falasse um pouco sobre a cena artística mexicana quando Santiago chega ao México.

TP – Bom, era uma cena muito interessante, porque era uma cena rebelde, desde todas as perspectivas. Havia uma rebeldia generalizada “contra a instituição”, ou seja, contra os museus oficiais. Havia muitos grupos de jovens artistas: Gabriel Orozco e os artistas que tinham fundado Temístocles, o grupo que fundou La Panaderia, com Miguel Calderón e Yoshua Okon, e em geral, havia um descontentamento, porque os museus não estavam assimilando os discursos artísticos, mas, ao mesmo tempo, era um cenário muito produtivo, porque ninguém ficou esperando, ou seja, todo mundo montou seu espaço. Em Temístocles se exibia Abraham Cruzvillegas, Sofía Táboas, Eduardo Abaroa, Gabriel Kuri, o próprio Gabriel Orozco. Em La Panaderia, exibia-se Yoshua, Miguel, Artemio, outro grupo de artistas que, desde outro perfil e outro discurso, também não tinham espaço nas instituições. Imagine que Miguel Calderón era um artista da galeria Andréa Rosen e nunca havia feito uma exposição em um museu oficial no México! Até que eu fiz a sua exposição no Museu Tamayo. Ou seja, participava de coletivas, mas não lhe dedicavam um espaço. Então, havia Santiago Sierra que montou seu projeto desde sua casa; na realidade muito poucos discursos conseguiam chegar aos museus, o que é muito distinto de hoje em dia. Hoje estamos todos “brigando” para saber quem é o jovem que virá, estamos todos interessados nos últimos discursos, e podemos pecar exatamente pelo oposto. Quero te dizer que os artistas não ficaram numa posição passiva esperando. Os artistas fundaram seus próprios espaços. Santiago começou a fazer suas obras, se aliou um tempo com Stefan e Iñaki e fizeram esse projeto, ele trabalhava muito com Teresa Margolles, eram aliados, eram dois artistas que encontraram muitas afinidades em seus pensamentos, e se ajudavam muito. E é o momento, se eu não me equivoco, em 99, quando Teresa conclui o projeto SEMEFO e se coloca como uma artista individual, independente, a partir do projeto da Colômbia. Quando ela volta da Colômbia, já é como uma artista independente, sem SEMEFO, e eles eram artistas que tinham um diálogo intelectual profundo, o que influenciou a ambos de forma definitiva.

FT – Mas você acha que o trabalho de ambos converge em algum ponto? Que há uma relação específica entre os trabalhos?

TP – Não. Eu acho que cada um tem um discurso muito peculiar. Teresa tem um discurso sobre a morte e Santiago tem um discurso sobre certas problemáticas sociais, mas convergem no momento em que tomam uma postura diante da arte de corte político, aí sim convergem, e também convergem em certas estratégias artísticas. Não práticas, mas estratégias, em como trabalhar e deslocar-se na rua, por exemplo. Em como apoderar-se da rua. Neste tipo de estratégias eles compartilharam muitas experiências.

FT – Como você vê o caráter polêmico da obra de Santiago?

TP– É normal, totalmente normal. Na realidade, é que, com a obra de Santiago, como com a obra de Teresa Margolles, por exemplo, como com a obra de Cildo Meireles, a gente tende a colocar posturas individuais céticas sobre seus discursos. E me parece que é sempre muito complexo quando alguém move os limites, mover os limites é sempre de uma complexidade profunda. E estes são artistas que movem limites na arte.

FT – A palavra “eficácia” me parece estar relacionada à capacidade da arte de interferir na realidade. No caso de Santiago Sierra, penso que se podemos falar em “eficácia”, esta está relacionada com o caráter polêmico da obra. O que você pensa a esse respeito?

TP – Isto é um ponto de vista muito interessante, eu nunca havia visto a questão assim, mas me parece interessante, talvez possa ser que o debate que a obra gera forme parte de seu discurso. Efetivamente pode ser. Agora, de qualquer forma, é um debate que escapa de nossas mãos. Entram fatores mais de ordem ética, por exemplo, todo esse debate que se armou em torno da obra que ele fez na Alemanha, da câmara de gás. Você a

conhece, não é? O problema parece que não estava na obra, mas na instituição, em submeter os indivíduos a este tipo de experiências, pois quantos filmes de Hollywood estão todos os dias com a história da câmara de gás, e não há problema? Em troca, acho que a efetividade da obra de Santiago está nessa geração de situações que reposicionam o indivíduo frente à sociedade.

FT – Sobre a peça no Museu Tamayo, Cuauhtémoc Medina pontua que os visitantes estavam bastante assustados. Você também a percebeu assim, como potencialmente agressiva?

TP – Estávamos todos nervosos, porque esta é uma obra que põe a descoberto uma série de problemáticas sociais mexicanas. A obra se fez completa em seu processo e terminou por denotar uma série de mecanismos de corrupção que existem na sociedade mexicana. Nós convocamos 469 pessoas que seriam remuneradas por permanecerem na sala. Creio que eram quatro horas, paradas, olhando para a parede. As paredes foram completamente fechadas e, unicamente, permaneciam duas aberturas de onde o público podia observar estas pessoas. Ocorreu algo. Ou seja, nós contratamos uma empresa especializada em contratação de pessoas, de extras, e esta empresa negociou com uma escola preparatória que nós não conhecíamos - o que iriam fazer com o dinheiro eu não sei – nós, institucionalmente, acordamos com a escola que os jovens viriam e que receberiam um salário mínimo por participarem nessa *performance*, ou nessa ação, e o que ocorreu é que os jovens não sabiam que seriam remunerados por participarem dessa ação. Também não sabiam o que iriam fazer, porque na escola lhes haviam dito que participariam de uma obra de teatro político, e os jovens se rebelaram. Se você vê o vídeo, que é propriedade da coleção Daros, que acaba de abrir uma sede no Rio de Janeiro - é que você teria que ver o vídeo completo para entender o que aconteceu. O que aconteceu foi que os jovens se cansaram e já não

queriam estar na ação e o professor dos estudantes disse que estávamos cometendo uma ilegalidade porque esses jovens eram menores de idade e não tinham permissão de seus pais para estarem ali. Eu lhe disse que isso havia sido completamente acordado com a escola. Eu havia tido reuniões com a escola; a diretora sabia perfeitamente bem em que consistia o trabalho. O trabalho terminou por denotar as problemáticas da sociedade mexicana e, além do mais, demonstrou realmente, através desse salário mínimo, porque estiveram ali, paradas, essas pessoas, o complexo da rede, do conceito de trabalho no México, como em muitas outras sociedades. Eu creio que o ponto de quebre da obra de Santiago frente à sociedade, frente aos colecionistas, frente aos museus, porque realmente a situação, eu insisto: Santiago não faz simplesmente uma obra; ele gera uma situação, e quando você gera uma situação pode acontecer qualquer coisa, como aconteceu comigo, então se você vê o vídeo completo, que dura umas cinco horas, vai ver que, a princípio, está cheio, e quando os jovens começam a se cansar e a pedir água - e nós não podíamos lhes dar água - então eles se rebelam e se vão.

FT – Você conhece a recepção do trabalho de Santiago na Espanha?

TP – Não. Sempre foi conflitiva, pelo que eu leio na imprensa, mas eu não saberia lhe dizer em um nível crítico profundo. A participação de Santiago na Bienal, como representante da Espanha, foi crítica. Você pode procurar na net e vai encontrar a crítica, que foi fortíssima.

(...)

TP – Como eu lhe dizia, quando ele enfrenta o problema migratório ou através da cor da pele, me parece que seu discurso é muito potente. Agora, as últimas obras de Santiago, eu não conheço. Por exemplo, esta do contador de morte, em Londres, é uma peça que eu não alcanço entender em relação à obra de Santiago. Ele me escreveu há uma semana e está assinando um filme e, então, em realidade, eu creio que sua parte européia,

todo o tema da migração é fabuloso, não sei nesse momento onde está localizado Santiago, não sei o que vai em sua cabeça.

FT – É uma obra muito coerente, não? Que persegue determinadas questões. A questão do trabalho como tema recorrente.

TP – Sim, é uma obra muito coerente. O trabalho foi o problema da obra, eu creio que foi o problema detonador de sua postura política frente à arte, mas isso o levou a outros caminhos e acho que ultimamente sua postura política está muito mais associada ao problema da migração.

(...)

TP – Foi feita uma investigação por um historiador, Álvaro Vasquez Mantecón, que reuniu o nome das pessoas assassinadas a mando do estado mexicano, e se fez uma leitura em Tlatelolco [*Crímenes de estado*]. Eu curei essa peça e também a dos cabelos tingidos de louro.

FT – Me disseram que as pessoas que participaram dessa peça [133 personas remuneradas para teñir sus pelos de rubio] sentiram-se muito desconfortáveis com a situação...

TP – Isso não é verdade. Isso não é verdade; é totalmente mentira. As pessoas que participaram estavam felizes porque Santiago, num bar, em uma noite, conseguiu contatar o presidente do partido comunista paquistanês no exílio, e este senhor foi quem nos ajudou a conseguir todos os migrantes; eles receberam seu dinheiro e, há uma parte muito linda da documentação dessa peça, que Santiago não mostra, que são todos os vendedores de bolsas, na rua, com os cabelos amarelos.

FT – Sim, eu vi algumas fotografias que mostram as pessoas sorridentes...

TP – Sim, é uma peça belíssima. Há alguns que logo modificaram a cor de seus cabelos e voltaram a colocá-los negros, e outros que mantiveram os cabelos louros. É uma das peças mais duras e mais poéticas que Santiago fez, porque você via, na rua, esses trabalhadores que não podiam perder um minuto de trabalho. Terminaram de pintar o cabelo e já se foram vender as bolsas. É uma das peças mais poéticas que Santiago fez. Eu estive todo o tempo, absolutamente todo o tempo e ninguém se manifestou agredido. Contratou-se uma companhia especialista em cabelos, que foi muito cuidadosa com as pessoas que pintaram o cabelo, e foi uma peça, na realidade, muito harmônica. Não houve pleito, ninguém brigou. O curador da Bienal, Harald Szeemann, estava muito contente com a peça, e não houve nenhum problema.

FT – Em contraste com outras peças de Santiago, parece haver uma leveza...

TP – Não. Eu creio que é sumamente dura, é uma obra que sua agressão está situada em um gesto que talvez moleste menos, mas que é mais notório, ou seja, ao final, eu também acho que a obra de Santiago depende muito de quanto efeito consiga ter. Você me disse que a polêmica que gera a obras de Santiago faz o seu discurso eficaz, e, neste caso, a eficácia de seu discurso consistia precisamente neste ato de leviandade, neste ato de beleza, de colocar cabelos loiros nas pessoas, porque eram muitíssimos, todos os vendedores de bolsas – Veneza está cheia de vendedores de bolsas – e todos tinham seus cabelos amarelos, era muito pontual. Sobre esta peça dos cabelos amarelos, é uma pena que Santiago não tenha detectado que neste tipo de gestos, supostamente frívolos, havia uma forma de atuar, politicamente, muito dura, e toda sua obra é uma obra que abusa do óbvio. Esta é uma estratégia de Santiago, abusar do óbvio. Mas nesta obra, esta estratégia era uma estratégia mais suave, mais... frívola. E foi tão ou mais dura que as outras.

APÊNDICE C - ENTREVISTA COM TOMÁS RUIZ – RIVAS – artista e curador espanhol (Coordena o Ojo Atômico: anti-museu de arte – www.antimuseo.org - e trabalhou com Santiago Sierra no início de sua carreira)

Cidade do México - 17 out. 2010

Fabíola Tasca– Gostaria que você falasse um pouco sobre as atividades do Ojo Atômico na década de 90, e como Santiago Sierra esteve envolvido com este espaço.

Tomás Ruiz – Rivas – Eu e Santiago nos conhecemos quando ele voltou de uma permanência de quase um ano em Hamburgo. Ele e Manuel Ludeña trabalhavam juntos e a obra de ambos era muito parecida. Eles expunham juntos, e foram para Hamburgo, estudaram na Universidade de Madri e lá conheceram Almud Linde e formaram algo como uma estrutura de trabalho coletivo, mas onde cada um mantinha a autoria independente de sua obra. Quando voltaram a Madri, eu tinha uma pequena galeria no centro, e ele queria me propor um projeto, mas eu já estava fechando aquele espaço. Então conheci seu trabalho e o de Manuel, e fiquei muito interessado.

Em poucos meses, me ofereceram a doação temporal do que seria o local do Ojo Atômico, nos anos 90. Era um espaço muito grande, mais de 500 metros quadrados, completamente diáfano; era um espaço enorme de um edifício que iria ser demolido para a construção de habitações, porque esta era uma antiga zona industrial dentro da cidade e já se havia modificado o uso do solo, de forma que todos os armazéns industriais já estavam acabando, porque era impossível manter esse tipo de atividade dentro de Madri, com os caminhões, o ruído, etc, etc. Então, era uma edição na qual podíamos fazer o que quiséssemos, literalmente, porque iria ser derrubado. E, então, quando me ofereceram este espaço, eu pensei numa exposição dos três: Linde, Ludeña e Sierra. E Santiago fez essa peça que era um retângulo

escavado no solo. Então, havíamos nos conhecido um ano antes e, nesse meio tempo, eu tinha realizado um festival de *performance*... Porque, em Madri, a instalação e a *performance* eram algo bastante desconhecido; o panorama artístico de Madri, da Espanha em geral, estava muito dominado pela pintura.

Na Espanha, havíamos passado da explosão do Expressionismo abstrato, nos anos 50, 60, à Nova Figuração dos anos 70 e, logo, à volta à pintura dos 80. Então, na Espanha não havia nenhuma tradição de experimentos escultóricos, como foi a antiforma nos Estados Unidos, não houve arte contextual, o impacto de Fluxus na Espanha foi anedótico; teve importância, sobretudo, ao longo dos anos, uma importância acumulada, mas, na Espanha, Fluxus era quase invisível. Institucionalmente, na universidade e nos museus, entendia-se que a arte continuava sendo a pintura e a escultura. E como a primeira instituição moderna de arte que há na Espanha, depois da morte de Franco, é a feira ARCO... ARCO se inaugura em 1982 e Reina Sofia é criado em 1988. Então, o único espaço onde podíamos ver arte quando éramos jovens, era numa feira de arte pela qual a percepção que tínhamos de arte contemporânea era muito estranha. Logo começa a funcionar a Fundação La Caixa, com Maria Corral, que trouxe algumas questões que foram muito importantes para nós, as primeiras exposições que fez Dan Cameron, em Madri, na qual começamos a ver outros tipos de objetos artísticos e, finalmente, Reina Sofia que começa a trazer grandes exposições. O que víamos antes era ARCO, e as feiras estão limitadas a determinados tipos de objetos, sobretudo quando se trata de um mercado tão conservador como era o espanhol, nesse momento. Então, o Ojo Atômico, eu acredito, teve muita relevância porque aí se articulou uma linguagem de instalação de sítio específico, em grande formato, que era o contrário do que havíamos visto nos anos 80. E Santiago e Manuel realmente foram os que mais contribuíram a dar forma a este tipo de linguagem porque eles tinham capacidade de trabalhar em escalas muito grandes, e seus trabalhos eram, em geral, de caráter efêmero, como era o de Santiago:

uma faixa cortada no solo, ou uma acumulação de objetos industriais, ou então, uma outra peça que não sei se foi Manuel ou Santiago que fez - porque muitas peças deles são parecidas - que, num museu, desmontou parte de toda a estrutura que recobre o falso teto. Havia um novo tipo de expectativa na arte espanhola, nesse momento.

A primeira exposição que tivemos no Ojo Atômico foi uma exposição documental de práticas artísticas fora do circuito artístico. Havia muita coisa de *performance* no espaço público, determinados tipos de grafite, algumas coisa que Valcárcel Medina fez; era um conjunto de quase quarenta artistas que fizeram muitas práticas no espaço público, com uma intenção muito crítica, não tanto política, mas muito críticas à instituição da arte. E a segunda exposição foi a de Manuel e Santiago, e, isso, de alguma forma, determinou que o resto do programa fosse um programa de grandes peças efêmeras. As outras exposições que fizemos, nesse local, eram todas instalações *in situ*.

FT- Vocês fizeram também um exposição de SEMEFO...

TRR - Quando fechei o primeiro Ojo Atômico, houve uma mudança nas pessoas que colaboravam comigo; e então havia várias pessoas, entre elas, Santiago, que queriam que o projeto continuasse de alguma maneira, e eu estava pensando em sair da Espanha e tinha pensado em vir para o México. Então, ficamos sabendo de algumas bolsas de doutorado, no México e... Santiago também queria sair da Espanha; não tínhamos o que fazer ali. A primeira metade dos 90 foi uma época muito difícil, uma crise econômica muito forte, como agora, e era um panorama artístico no qual ninguém se interessava pelo que nós estávamos fazendo. Então, Santiago conseguiu uma bolsa e veio para o México, em 1995.

FT - Uma bolsa na Escola de San Carlos?

TRR - Sim.

FT - Você também tinha uma bolsa?

TRR - Não.

FT - Mas vocês vieram juntos?

TRR - Eu vim um ano depois e dividimos um quarto na casa de uma senhora espanhola em Coyoacán durante uns meses, durante seis meses ...

FT - Mas a motivação para sair da Espanha era o contexto artístico ...

TRR - O fundamental era isso sim, Santiago tinha outro problema que era a obrigação de fazer um serviço militar ou serviço social, mas não queria e economicamente não podia, porque, se fizesse o serviço social, perderia seu emprego – era professor de uma escola privada – e não podia viver de nada, ele era o que, naquela época, se chamava insubmisso, era alguém que rechaçava esses serviços e era castigado pela prisão. Ele tinha necessidade urgente de sair da Espanha porque enfrentava uma situação economicamente insustentável. Tinha que estar trabalhando para o serviço social ou para o serviço militar, sem poder estar trabalhando para custear seus gastos normais de vida, habitação, ou enfrentar uma pena de prisão, então como, por um lado, o esforço de Ojo Atômico não havia provocado nenhuma resposta na sociedade espanhola... o único naquele período de tempo de atividades, entre 90 e 93, o único crítico de arte que fez uma entrevista comigo foi Dan Cameron, que estava montando *Cocido y crudo* em Madrid. Nenhum crítico espanhol se interessou. Não entendiam o projeto.

FT – O Ojo Atômico não tinha repercussão na Espanha?

TRR - Não no mundo da arte, nenhuma. Para muita gente de minha geração é algo que marcou suas vidas, porque era algo tão inovador na Espanha que trazia uma nova forma de fazer arte. Mas isso não atravessava, de nenhuma maneira, a barreira da Instituição Arte. Nunca houve uma crítica, uma resenha sobre Ojo Atômico, nenhuma revista, nunca houve nenhum tipo de resposta institucional; inclusive uma vez... estavam organizando um festival de cultura espanhola, em Londres, no ICA – Institute of Contemporary Arts, e artistas ingleses, que tinham trabalhado no Ojo Atômico num Festival de *Performance* e que estavam trabalhando como voluntários na ACE de Londres, disseram ao diretor que o projeto de referência em Madrid era Ojo Atômico e o ministério da cultura espanhol lhe disse que não existia nada assim em Madri. Mas isto é Espanha, funciona assim. Não vão dar nunca legitimidade a algo que não está dentro da estrutura de poder. E isso foi assim quase até agora. Então, nos sentíamos muito pressionados e tínhamos muita confiança em nosso projeto artístico comum, e de cada um, e era muito frustrante porque não se podia atravessar essa barreira.

Então, para Santiago, a possibilidade de ter uma bolsa para ficar dois anos no México era uma liberação de sua situação econômica, que era muito ruim, do problema do júzo militar, então essas coisas e... ele veio, em setembro de 95, e estava numa situação econômica muito ruim. Eu lhe paguei a passagem de avião; ele não tinha dinheiro nem para a passagem de avião. Veio para a casa de umas amigas minhas, em Coyoacán, e elas lhe conseguiram um quarto para alugar, em uma mansão em Coyoacán de uma senhora espanhola que estava meio arruinada com a crise de 94, e, como tinha uma mansão gigantesca, começou a alugar quartos. Pagava-se muito pouco e ele esteve aí vários anos.

FT – Santiago hoje mantém relações com Ojo Atômico?

TRR – Não, nenhuma. Nós tivemos uma ruptura pessoal, em 97. A idéia que tínhamos era montar aqui um espaço como Ojo Atômico, mas, quando

chegamos, vimos que aqui havia muitos espaços institucionais ou não institucionais que já cobriam isso. Não havia o problema, que havia na Espanha, de uma institucionalidade muito fechada e muito hermética no manejo do poder, e de uma periferia de jovens artistas que não conseguiam entrar. Então havia uma postura de animosidade. Em Madri tínhamos uma postura de oposição ao poder e aqui havia o projeto de ExTeresa, um projeto que havia sido lançado por um artista, havia museus importantes como o Museu Carrillo Gil, na época de Sílvia Pandolfi. Eram museus muito acessíveis para artistas jovens; havia um bom sistema de bolsas. Na Espanha, naquela época, não existia nenhum tipo de bolsas para artistas. Não havia nenhum tipo de dinheiro público para que se pudesse fazer um projeto artístico. E hoje, quase não há. Então, encontramos um panorama muito mais avançado que o espanhol, e esta postura de oposição não teria sentido aqui.

FT - Mas havia também muitos espaços alternativos, que não estavam necessariamente numa relação de antagonismo com o poder institucional, mas que eram espaços que estavam numa perspectiva não oficial.

TRR – Sim, eu colaborei muito com La Panaderia em seu momento, fui coordenador durante quase um ano e havia também no final dos anos 90, Art Deposit, havia outras experiências prévias como La Quinhonera, Temístocles; no México há uma tradição, mais do que de espaços alternativos, de espaços de artistas, que eram artistas, sobretudo nos anos 90, de um setor social muito determinado. Eram classe média alta, no caso de La Panaderia, como Art Deposit, eram artistas de uma extração social bastante alta, com muitos recursos econômicos e havia toda essa tradição, mas eram espaços que tinham uma relação amistosa com as instituições, com os museus, que recebiam ajuda. O presidente Carlos Salinas criou o FONCA nos anos 90, e o FONCA financiava todo esse panorama.

FT - Em uma entrevista sobre seu trabalho “Fossa comum”, você diz que seu contato com Santiago Sierra e Manuel Ludeña foi importante para sua compreensão política da arte...

TRR – Claro. Eles, sobretudo quando voltaram da Alemanha, tinham desenvolvido um discurso bastante bem argumentado sobre a produção de maisvalia na arte, e suas obras giravam em torno dessa produção de maisvalia, e sua relação com a produção de maisvalia, em concreto no caso da Espanha, com o negócio da construção, quase todas suas obras tinham a ver com a construção, sobretudo as obras dos anos 90 de Santiago e Manuel tinham muita relação com a construção, porque a construção sempre foi o motor da economia espanhola e de uma forma muito corrupta. Eu estava desenvolvendo um pensamento de crítica institucional muito combativo, mas eu não tinha determinados recursos teóricos para incorporar elementos do pensamento marxista em meu discurso ou para relacionar a arte com outras esferas da vida, e nesse sentido a relação com eles, naquele momento, nos anos 90, foi muito frutífera.

Eu creio que, de alguma forma, parte do que logo se converte no trabalho de Santiago também procede do trabalho que eu estava fazendo de crítica institucional. Ele desenvolveu um discurso de crítica institucional contra a instituição da arte em geral, não tanto contra o museu ou contra o ministério da cultura espanhol, mas ele trata de entender a instituição arte como uma instituição que produz sentido, e ver como se ataca essa produção de sentido que é hegemônica.

Então, por um lado, o que ocorre é que há uma ruptura pessoal, o problema de que estávamos no México, dividindo um quarto, sem dinheiro, com umas expectativas difíceis, e isso acaba gerando um problema ético pessoal e logo começa a se dar também uma ruptura no plano artístico. Digamos que “brigamos” em 97, princípio de 98, daí eu fui alugar um lugar para viver porque ele dependia economicamente de mim e eu não podia suportar essa carga. Então foi uma situação muito violenta porque eu já não

podia mantê-lo e ele não tinha recursos para viver. Nossa relação pessoal estava muito abalada e eu fui para outro lado e então ... nos anos seguintes, foi quando ele começou a entrar no mercado de arte através da ACE Gallery, a primeira que lhe deu uma visibilidade internacional. Percebi também que ele começava a constituir o que se configura agora como sua obra, na qual há um discurso político muito explícito, mas que, no entanto, todo o seu subtexto é muito reacionário, porque ele construiu uma figura de gênio individual questionável, com obras fechadas, com uns formatos muito convencionais.

Então, para mim, em sua obra, há um jogo perverso entre uma provocação que realmente não alcança problematizar a subjetividade burguesa, porque as relações laborais nos anos 90 já são outras, e não há uma exploração direta do comprador de arte ocidental com o trabalhador explorado. O trabalhador explorado já não está no subúrbio de Londres, mas no de Pequim. Então, por uma parte, não existe essa tensão social nos centros de poder pelo qual contratar gente ou escravizar gente não resulta evidente como resultou em uma geração antes. Por outra parte, toda a estrutura simbólica da instituição arte, ele a assume como própria, e os elementos mais importantes da crítica institucional, que é questionar o indivíduo como uma instituição burguesa - algo que de Marx a Foucault consiste numa análise muito clara - ele prescinde disso. Assim, assume a autoria individual de um objeto artístico fechado e deixa de lado essas questões, e se dedica a produzir obras para um mercado, o que já foi motivo de debate nos anos 30, de como se pode produzir uma arte revolucionária, alimentando um sistema reacionário com ela, se não se introduz uma transformação nesse mesmo sistema.

FT- Sim, mas o discurso de Santiago investe em sublinhar que não intenciona nenhuma transformação...

TRR – Claro. Ele tem que aceitar que finalmente o que faz não tem nenhum conteúdo político. O seu trabalho já teve esse conteúdo político, mas se esvaziou. Ele deixou uma superfície aparentemente política, mas na realidade não tem nenhum tipo de ativação política, e ele é consciente disso, porque nesse meio em que ele trabalha é impossível que se dê essa ativação, porque ele produz objetos santuários para um mercado de luxo.

FT – Porque você pensa que o conteúdo político está relacionado com a transformação das coisas?

TRR– Claro, o que eu penso é que o sentido não está inscrito na obra de arte. O sentido se produz dentro da instituição arte, no processo de legitimação da obra de arte, então, você não pode dizer que se você pinta um trabalhador com uma bandeira vermelha, isto é uma obra socialista, porque você faz isso para incluir a obra num sistema de mercado. O sentido vai ser produzido em todo o processo de legitimação: onde será exposto, quanto vai custar, em que espaço histórico da arte se inscreve, como se relaciona com outros artistas, onde você faz a obra, porque é diferente fazê-la na África ou na Dinamarca. Ela assume diferentes sentidos. Então, o processo de construção de significado é um processo complexo. Não é algo que o artista faça de forma genial e autônoma no seu estúdio. Isso é precisamente a suposição ou a ficção sobre a qual se constrói o sujeito burguês. O sujeito burguês é o sujeito autônomo que cria riqueza do nada, e isso se projeta na obra de arte, assim como o estado moderno é um espaço construído por fins determinados e se projeta no espaço institucional do museu. Então, digamos que a ação política, dentro da arte, para mim somente pode se dar no trabalho de desconstrução ou desmontagem dessas ficções, tais como o artista genial, a obra fechada e determinadas formas de entender o significado ou a atribuição de valor. Então, eu creio que há aí essa capacidade de transformação, porque a instituição arte é muito importante na organização simbólica de nossa sociedade. A

organização simbólica é a estrutura mesma do poder e, claro, você tem que atacar precisamente as ficções sobre as quais se sustenta essa instituição. Você não tem que fazer coisas que supostamente tem uma crítica, mas que é suportada por todas essas idéias. Para mim há uma brecha importantíssima na hora de entender a arte política.

FT – Neste momento, no Brasil, está acontecendo a Bienal de São Paulo, que tem como tema a relação entre arte e política. É um tema hoje bastante recorrente e cuja compreensão é plural. Os curadores da Bienal de São Paulo compreendem que o caráter político da arte está relacionado à sua capacidade de nos permitir ver o mundo de uma maneira diferente. Para alguns artistas e ativistas, mais do que promover uma percepção diferenciada do mundo a arte deveria fomentar uma atitude interventora. Pelo que percebo, você acredita que a função da arte é transformar as coisas?

TRR – Eu penso que a função do ser humano é transformar as coisas, não a função da arte. Uma pessoa sempre tem uma atitude política diante da sociedade, porque vivemos em um estado de contínua transformação, gostemos ou não. E você pode colocar suas energias em uma direção ou em outra, mas todas as suas atividades como ser humano vão contribuir a gerar certo tipo de sociedade. A forma em que nós temos relações de casal também determina mudanças sociais, porque se o homem segue oprimindo a mulher está mantendo um sistema patriarcal, no qual metade da sociedade está oprimida para servir à outra metade, enquanto há homens que aceitam as teses feministas e estão contribuindo, ainda que de uma forma minúscula, a determinadas mudanças sociais.

Quando há uma instituição como a arte, na qual realmente se constrói parte do imaginário pelo qual nos relacionamos entre nós como pessoas, nos relacionamos com o poder, com as instituições públicas, a forma em que entendemos o Estado, a forma em que entendemos o território, a cidade, a

forma em que entendemos mil coisas, parte dessa construção simbólica se faz na instituição arte. Ela perdeu muito espaço, porque agora existe o cinema, a televisão, que tem também uma parte muito importante nessa construção de imaginários, mas o artista supõe-se que é consciente de seu papel público na sociedade. O artista é um homem público ou uma mulher pública, não é um particular que faz barquinhos em sua casa. Então, está fazendo algo que tem uma incidência no mundo.

No momento em que você, como artista, tem o poder de ocupar um espaço público, de ocupar um espaço num museu, na imprensa, de gerar conhecimento, de gerar história, você está em uma atividade política porque isso vai incidir no desenvolvimento da sociedade, porque as mudanças não serão gestos concretos... esta é uma resposta que eu tenho encontrado muitas vezes, sobretudo em artistas jovens, que dizem que uma obra de arte não pode mudar a sociedade, claro que uma obra de arte não pode mudar a sociedade! Mas uma lei também não pode ou uma mudança de governo também não. O que nós fazemos como seres humanos - somos um coletivo - é construir um discurso, um determinado discurso ou outro determinado discurso. Então isso vai gerando uma evolução da sociedade. A sociedade não está quieta, e nossa cultura também não. As relações políticas e econômicas não são algo que estão quietos, não é algo que já está aí, é algo que construímos todos os dias e somos parte de forças antagônicas que estão tentando que alguns mandem e outros não, que se reconheçam direitos ou não, e pensar que uma atividade pública não tem incidência sobre isso é absurdo. Então, quando se assume uma figura genial, artista, esse modelo do criador do século XIX - que é uma construção política, num momento determinado da história do Ocidente - você está contribuindo a um tipo de discurso.

FT – Você está defendendo alguma atitude mais coletiva na atividade de produção artística? Penso aqui em um artista emblemático da crítica institucional, Hans Haacke, que trabalha com muitos profissionais, mas o

discurso sobre o trabalho dele termina por focalizar o artista Hans Haacke como artista “genial”.

TRR – Sim, eu penso que isso é algo muito característico dos artistas dessa geração que participam com pessoas, mas mantém o controle da criação. Não há fórmulas ou não há regras nisto. Eu acho que são processos bastante lentos, eu acho que, além do mais, o mercado, que é o que determina o que é arte ou não é arte, assim como o que eu dizia antes, que o significado é algo que se produz nesse processo de legitimação da obra: na verdade não é arte o que fazem os artistas, mas o que a instituição da arte decide ingressar. Então, hoje em dia, há muitas manifestações de artes visuais, de cultura visual, ou como se queira chamar, que estão na periferia da arte e que têm outro perfil, que tentam não ocupar esse lugar central, porque a Instituição Arte é extremamente reacionária e lhe interessa perpetuar esse tipo de figuras individuais. Então, é muito difícil que você possa operar dentro do mundo da arte de uma forma que não seja individual. Eu acho que o problema, para muitos de nós, que trabalhamos nesse momento, é entender como se pode seguir jogando dentro da instituição arte para dispor deste espaço de projeção pública e simbólica, sem respeitar totalmente suas regras, porque se pode sair fora completamente e estar no âmbito do ativismo político, onde se faz vídeos, músicas, imagens e muitas coisas, mas que não chegam a ter impacto; ou se você se coloca completamente dentro da instituição, você se converte num produtor de objetos. Então, eu acho que é um tema que muita gente, como Marcelo Expósito discute muito, em como alcançar, hoje em dia, um ponto de equilíbrio entre ter sua autonomia a respeito das normas da Instituição Arte, para trabalhar de outra forma, mas ao mesmo tempo negociar determinadas coisas para poder aproveitar do espaço de representação que ela te dá.

Comigo está acontecendo algo muito curioso. Eu venho trabalhando com o Ojo Atômico, há 20 anos. No entanto, as instituições me demandam cada vez mais uma participação como Tomás Ruiz – Rivas. Um projeto que não está personalizado não pode ser entendido, porque eles não entendem

que Ojo Atômico não sou eu, claro, é uma entidade, é como uma empresa de produção, de repente é como um projeto cultural, de repente pode tomar forma de projeto artístico porque de repente posso curar com vários artistas e fazer uma obra que aparece como "Ojo Atômico". Então, é uma estrutura muito flexível da qual eles não gostam. Então, cada vez, de uma forma mais clara, estão se dirigindo a mim como indivíduo e não como projeto, e isso é parte dessa mecânica com a Instituição Arte que tens que saber negociar, porque o que querem é que eu me libere deste tipo de discurso e opere como uma figura que produz conhecimento de forma individual. Começar a criar uma aura. Pequena ou grande, mas que seja um elemento que tenha esse tipo de aura do sujeito criador, sujeito autônomo. Então, não é que se possa dar uma solução muito clara, mas ver, nesse momento da história, as pautas em negociação ... é o que eu te dizia que fiz um pouco nessa exposição, a seleção de artistas mexicanos, em princípio, a combinação que fiz de artistas... porque a metade dos artistas que incluí não estão legitimados como artistas. Eles se compreendem de uma forma muito tradicional porque é gente que tem um nível cultural baixo, que são de comunidades indígenas, de Oaxaca. Alguns não falam muito bem o espanhol, mas, por outro lado, são parte de um movimento coletivo no qual há muitos elementos que não são de cultura ocidental, porque tem suas raízes indígenas. Então, incluir isso em um projeto de arte contemporânea é muito complexo, porque se está colocando em questão uma série de coisas, ao colocar, no mesmo coletivo, artista legitimados como Enrique Jezik, Rogelio López Cuenca ou Rudolf Herz, que é um artista alemão que também virá apresentar um filme. Então, digamos, que há jogos, ou há estratégias nas quais se pode desenvolver essa crítica institucional, de uma forma mais ou menos inteligente, tendo viabilidade dentro da instituição, porque já quase saí da instituição e me dei conta de que perdia poder de projeção simbólica.

O último projeto que fizemos no México, que para mim é um projeto muito satisfatório, que é o *Centro Portátil*, era um carrinho... e havia alguns

trabalhos que gostei muito; eram os menos artísticos. Mas é um projeto que, por exemplo, encanta os alemães, mas que no México teve um vazio absoluto. Ninguém do mundo da arte mexicano se interessou por esse projeto e, no entanto, a resposta que teve na Alemanha foi muito forte - porque fizemos um filme desse projeto e exibimos o filme em vários locais. Enviamos cópias e digamos que, desde a perspectiva do mundo da arte alemão, entende-se perfeitamente o que estamos tentando fazer ao fazer arte sem artistas. Mas desde o mundo da arte mexicano, que agora é muito conservador, isso é incompreensível. Nós teríamos que ter convidado os artistas que estão expondo na Galeria Kurimanzutto ou no MUAC [Museu Universitário de Arte Contemporânea] para que isso tivesse sentido aqui. No momento em que trabalhamos com coletivos ativistas de bairros periféricos, isso já não é arte.

FT – A legitimação como arte está condicionada à presença de um artista reconhecido...

TRR – Totalmente... é como os filmes de Hollywood. Se você faz um filme de um país como Espanha, você tem um mercado local, mas esse mesmo filme se é feito em Hollywood, é outra escala. Há casos como o de Amenábar, um filme que ele fez na Espanha e logo Tom Cruise lhe comprou os direitos e fez um filme idêntico, plano a plano, protagonizado por ele mesmo, em Hollywood. Então, o que você faz tem que ser interessante para o mercado. Se nós, no projeto *Centro Portátil*, tivéssemos capacidade de trazer uma figura histórica, como Hans Haacke, ou uma figura mais atual, como Tiravanija, ou Thomas Hirschhorn, teria sido um projeto de enorme relevância, porque pede-se justamente esta figura, pede-se uma estrela, e isto produz toda a legitimidade. Nesse projeto, nós quisemos mantê-lo somente com gente que era mais ou menos anônima no mundo da arte, artistas que não conseguiram ingressar na Instituição Arte ou gente que não tinha nada que ver com a arte, mas que desenvolvem atividades criativas em seu próprio

território, ou atividades culturais, então isso carece de legitimidade. A única legitimidade é a que lhe pode proporcionar o Ojo Atômico com os seus vinte anos de experiência. E isto é uma relação bem complexa, e é parte do trabalho de crítica institucional que fazemos, porque esse objeto é um museu, e aí lhe digo que no México não se fez essa relação, mas na Espanha, quando o apresentamos em Reina Sofia, pois, hipoteticamente estamos em pé de igualdade com Reina Sofia, somos dois museus cara a cara...Reina Sofia, desde o ponto de vista das pessoas que trabalham ali não tem a legitimidade que um museu ambulante. Reina Sofia é uma estrutura estatal que impõe determinados poderes, é uma representação do poder político espanhol. Então eles se sentem carentes de legitimidade frente a experiências marginais como estas, onde não se tem poder, mas sim um alto grau de legitimidade. Então, essas negociações são o sentido de Ojo Atômico, por isso acrescentamos o nome Antimuseu, porque esse é o centro de nosso discurso, de nosso trabalho, que é essa forma de crítica institucional. Daí a ruptura com Santiago se deu de uma forma muito forte, no final dos 90 e princípio dos 2000.

FT – De alguma forma o trabalho de Santiago também poderia ser lido na chave da Crítica Institucional. O que você acha?

TRR – Pode ser, mas isso não me interessa. Te diria como disse uma figura de referência para Santiago, Isidoro Valcárcel Medina. Isidoro tem uma frase muito boa que diz: “tudo isto me parece muito bom, mas não me interessa em nada”.

FT – Gostaria de saber se poderíamos falar de “Arte política” como uma categoria, na qual alojamos determinados trabalhos?

TRR– Como lhe disse antes, eu acredito que a arte sempre é política. A idéia de que há uma arte não política é fictícia, e, além do mais, há algo muito

curioso: é que, desde a esquerda, sempre se discute se a arte tem uma dimensão política ou não, e, desde a direita, sempre se usa a arte com fins políticos. Hoje, sabemos que a CIA financiou o lançamento internacional do Expressionismo abstrato, que a CIA comprou quadros de Pollock, que montou aquele famoso Congress for Cultural Freedom, que organizou as exposições do expressionismo abstrato norte americano em toda Europa, que ensinaram o governo de Franco como promover essa arte. Houve uma operação de imagens muito forte através da arte. Nos anos 80, junto com a revolução neoliberal de Ronald Reagan e Margareth Thatcher, há um forte radical na arte que se chama "volta à pintura", e está perfeitamente distinguido no tempo e nas instituições, quando a arte feminista, este tipo de arte coletiva de Hans Haacke ou de Judith Chicago, que contavam com a colaboração de pessoas, está sendo dissolvida. Os processos coletivos mais abertos, de repente, voltam a uma arte masculina, porque a volta à pintura é uma arte super masculina, de gesto forte, de textura, obras de grandes dimensões, apolítica, etc, etc. e, além do mais, pintura, volta a formatos tradicionais e isto é a representação cultural de todo o movimento que está surgindo da revolução neoliberal, que começa nos 80 e já estamos vendo seu final. Parece absurdo que ainda haja gente que duvide que isto tem um dimensão política. A volta à pintura fascina porque, igual o tema do expressionismo abstrato - que os documentos já desclassificaram e é público - que diante deste tipo de arte, disseram "isto é o que nos interessa apoiar frente a outras manifestações", houve uma manipulação muito forte. Na Espanha, também se conhece muito claramente essa história com os 80, embora ainda não se tenha feito uma análise, teve a apresentação da Documenta, creio que a de 1982. Tem um texto que diz que a arte não deve ter nenhuma transcendência social ou política; a arte não deve ter contexto, a arte tem que ser pura experiência estética visual. Então, toda a carga de conflito que os anos 60 trouxeram, final dos 60/70, de conflito racial nos EUA, de luta feminista, de destruição da figura individual, volta a concentrar-se nesse tipo de figuras artísticas protéticas. Então, é claro que há uma

dimensão política porque isso opera uma grande escala; não opera, digamos assim, como uma causa efeito imediata. Então, você faz uma obra, e deixam de matar na África ou liberam um escravo chinês, em Shangai, não é isso, claro, mas você vai construindo um discurso, e esta arte gera determinadas formas de entender o indivíduo, de entender a mulher, e isto está aí, está nos museus, está nos livros, se estuda nas escolas, e conforma nossa subjetividade. Então é claro que é um terreno de combate político, contínuo.

FT – Você acredita que a arte deve ser avaliada por sua eficácia em promover modificações na realidade?

TRR – É que eu não estudo as obras de arte como objetos isolados. Eu entendo a arte como uma instituição, não me interessa ...quando eu incluo um artista numa exposição, não o convido com uma obra concreta. Sempre o faço pensando em que lugar ele e sua obra ocupam em um determinado momento histórico e social. Meu interesse na arte não é muito ortodoxo, e por isso eu não sou um curador que pode trabalhar em museus, porque a mim não interessa: “vamos fazer uma opção por arte política e vamos trazer pessoas que tenham feito fotos ou imagens que aludam a temas políticos”. Me interessa trazer gente que está em conflito. Então minha percepção da arte está baseada num trabalho de crítica institucional, que entendo que ela é uma instituição que produz sentido através de uma série de agentes. Os artistas são um dos produtores de sentido; não são os únicos. Há os curadores, os galeristas, os historiadores de arte, os críticos de arte, os professores de universidade. É uma instituição na qual participam muitas pessoas e há muitos recursos econômicos, e isto gera um sentido na sociedade. Então, meu trabalho, cada vez é mais radical nesse sentido. De repente, para mim, se condensa determinado tipo de protestos, mas, para mim, muda muito onde está feito, quem o fez, que posição social, que relação com o mundo da arte, que produção de valor há. Eu vejo tudo isso

na obra de arte; não vejo uma imagem na qual há um tipo miserável e um tipo contente. Minha percepção da obra de arte não se baseia nesse tipo de análise.

APÊNDICE D - ENTREVISTA COM IVAN MEJIA – Historiador e professor universitário (Iniciou uma pesquisa de doutorado sobre Santiago Sierra, mas não a concluiu)

Cidade do México – 04 nov. 2010

Fabíola Tasca– Devolvendo-lhe a pergunta: você poderia dizer por que pensa que o trabalho de Santiago Sierra é político?

Ivan Mejía – O trabalho de Santiago é político no momento em que não está fazendo uma operação crítica ou política da maneira tradicional que se fez. O romantismo tinha a idéia de se fazer política através da crítica e pensando que a arte teria o potencial de modificar as coisas e, na realidade, o que Sierra faz é criticar o sistema artístico como uma instituição mais coercitiva do que emancipadora, Santiago Sierra está demonstrando, praticamente, que a arte não é a via para fazer política, nem para modificar absolutamente nada. Ao contrário, é uma crítica institucional, uma crítica desde dentro da produção artística, e a crítica como um setor cúmplice do poder, mais do que um lugar de onde se esteja levando a cabo operações do que se pensava que seria modificar as coisas. O que estamos vendo no trabalho de Sierra? Um exercício, às vezes minimalista, um exercício que tem a ver com as influências da antiforma norte americana, mas que está sendo aplicado de um ser humano a vários seres humanos. Não é a relação de um ser humano a outro, como normalmente pensaríamos, mas de um artista que, às vezes, consideramos que deveria gerar um exemplo moral, mas um artista que usa a arte como um sistema que torna transparente as relações de exploração e de produção que há no interior da arte. Por exemplo, nesta peça onde está realizando um desenho minimalista sobre as costas de uns personagens (*Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas*, 1999) que pertencem a um setor muito heterogêneo. Se antes o proletário era o personagem que aparecia em alguns trabalhos de esquerda, agora o

que estamos vendo é um setor que não se pode identificar, o que alguns chamam, a partir de Marx, de lumpenproletariado, o setor social mais difícil e problemático, posto que não é uma classe social. Há diferentes tipos de personagens que encontramos. Então, a resposta seria que é um exercício crítico e político, mas não desde o sentido tradicional dos termos, mas desde o momento em que se mimetiza com os exercícios de poder, e que nenhum artista havia feito um exercício assim, exercendo o poder que um artista tem como cúmplice dos sistemas de controle.

FT - Sim, esta estratégia de cumplicidade me parece singular no trabalho. Não conheço outro artista que tenha uma estratégia similar.

IM – Nenhum. De fato, entre os artistas com os quais eu o relacionei está, por exemplo, Alexander Apóstol. Alexander Apóstol é um artista venezuelano, e, neste trabalho, está fazendo um exercício com personagens do lumpenproletariado. Esses garotos da foto são delinqüentes que no lugar onde vivem não dispõem de lugares recreativos, não tem praças, nenhum lugar onde estes jovens possam socializar, e, nessa peça, estão recriando uma obra muito importante, de Bruce Nauman, que se chama *A Fonte*, eles como fonte. O artista pede a esses garotos que se dirijam a um lugar onde pensam que deveria haver uma praça, um lugar de socialização – este lugar é um bairro violento e perigoso - e posem com esta fonte (uma fonte de plástico) no local onde deveria haver um espaço de socialização. A questão é que todos os artistas quiseram idealizar o lumpenproletariado, ou o personagem da rua, o Homem sem qualidades, nos termos de Robert Musil, mas a questão é que somente o fazem presente em seu contexto. E Santiago Sierra não faz assim. Ele é mais cru, os mostra nas situações mais penosas, nas situações mais reais.

FT – Por que você pensa que há uma relação deste artista com Santiago Sierra?

IM – A questão da enunciação que falávamos há pouco. A questão da enunciação, não do artista, mas de querer dar a palavra ao lumpenproletariado, que não é uma classe social, mas pessoas que tem atividades informais para obter dinheiro, e que há certos artistas que querem que estes personagens, que estiveram encobertos saiam à luz. A maneira que o fazem é similar, mas a de Santiago Sierra é a que causa mais estranhamento, pela maneira em que situa o momento exato em que há uma relação amo e escravo, onde há uma pessoa que está pagando pela elaboração de uma mercadoria, ou por realizar atividades que não produzem nenhum objeto concreto. É aí onde encontro a relação, ele está usando essas pessoas como material ou como uma forma de enunciação a personagens que nem sequer são trabalhadores, são personagens que se dedicam à delinqüência.

FT – Alexander Apóstol paga a essas pessoas?

IM – Não. Isto é uma coisa muito pessoal de Santiago Sierra, ainda que agora já haja muitíssimos artistas seguindo essa estratégia. Está se fazendo agora um exercício onde o pagamento é uma questão fundamental. Por exemplo, não precisamente que os trabalhos sejam similares, é que relacionar o trabalho de Sierra com outros artistas pode oferecer chaves para entendê-lo melhor. Por exemplo, aqui há outra vez a enunciação do lumpenproletariado: Juan Manuel Echeverria é um artista colombiano e o que ele faz é encontrar os campesinos que foram deslocados de suas terras e que agora pertencem ao setor de indigentes da Colômbia. Eles estão cantando uma canção que tem relação com a dor que estão sentindo porque foram expropriados de suas terras, porque também são testemunhos de assassinatos; mataram seus familiares, seus amigos, mas, se você percebe, estes personagens aparecem de uma maneira idealizada e vitimizada. Aqui, os estamos encontrando como vítimas e também está a questão da denúncia social. Este é um trabalho dos que se estavam

fazendo, no qual o artista se dá a tarefa de enunciar ao lumpenproletariado, mas fazendo-o aparecer como vítima, assimilando o papel de falar por eles. O artista, aqui, está, mais do que dando a palavra, falando por eles.

Este é Tomas Ochoa [Equador]. Nesta peça ele também trabalha com jovens delinqüentes, do Instituto de Integração Social. Então, os delinqüentes, as prostitutas, os camponeses, toda esta heterogeneidade é o que estes artistas estão abordando. A maioria dos artistas sempre os apresenta em uma maneira na qual o artista quer tratar do problema dessas pessoas de um modo um tanto paternalista. O que Sierra faz, na realidade é - uma das suas teses mais interessantes: enunciar que o artista é cúmplice de tudo isso, não é o artista liberador, mas cúmplice desses problemas sociais. A crítica desses artistas vai em direção aos sistemas de poder, e a crítica de Santiago Sierra vai em direção a arte mesma. O que está pensando Sierra é derrubar todos os ideais que foram associados com a arte, como sublimação, como se arte fosse um santuário de valores morais, a instituição da arte que construiu todos esses mitos, que a arte seria a salvação da sociedade, que teríamos que ter uma educação artística.

Creio que poderíamos pensar Sierra em relação a esses artistas que mencionei. Considera-se que isso era a crítica mais adequada, mas a importância de Sierra é, principalmente, dar golpes a essa idealização da crítica mesma, é uma crítica da crítica. Santiago Sierra colapsou todas essas críticas ao sistema. Santiago Sierra torna visível as coisas. Muitas pessoas no mundo da arte se incomodam com o trabalho de Sierra porque pensam que há um prazer escondido em tudo isso, por explorar as pessoas, por levar a cabo estes exercícios de poder. Na realidade, é um dos artistas que pensa que a única crítica possível, hoje em dia, é mimetizar-se com os problemas. Seu trabalho tem algo de representar o problema tal e qual, não fazer um ideal de como se poderia chegar a uma solução, mas operar como parte do sistema e pensar que papel está jogando aí o artista, como um intelectual. Há esta contradição sempre, que é a da enunciação e da representação, porque como se pode falar ou enunciar a estes

personagens, explorando-os, reproduzindo o sistema de relações de produção, sendo ele um artista que ganha dinheiro com isso; é sempre algo que se objeta, mas sempre está a relação intelectual e lumpenproletariado, como representar a esse setor. Idealizando-o?

FT – Mas, no caso de Santiago, não há uma intenção de representar esse setor...

IM - Não necessariamente que os representa, mas ao menos como um golpe secundário, o que está fazendo é representar-se a si mesmo como um espanhol branco, heterossexual que está exercendo o poder sobre personagens preponderantemente latino-americanos. A questão racial aqui tem muita importância. A questão da enunciação, porque temos estas pessoas frente a nós no estado mais precário que pode haver, que é submetendo-se a fazer algo em troca de umas moedas. Por exemplo, nesta peça [*Os maraqueros*, México D.F., 2002] onde personagens cegos estão cantando para um espectador burguês. É que Sierra está, de certa maneira, enunciando, o papel que a cada um lhe corresponde no sistema capitalista, e que o sistema capitalista compra tudo, as vontades, o corpo é domínio do sistema capitalista. Não há escapatória, não há esperança, é desencantado. Aqui, quando leva a um menino [*Persona remunerada para limpiar el calzado de los asistentes a una inauguración sin el consentimiento de éstos*, México D.F., 2000] que limpa sapatos na rua, a uma galeria para fazer esta performance, na qual limpa os calçados sem permissão dos visitantes burgueses, há um exercício de enunciação. A galeria não permite que este tipo de gente entre na galeria; são personagens não gratas que estão na galeria. E, neste momento, se enuncia o personagem lumpenproletariado, mas com todo o incômodo que Santiago Sierra pode mostrar ao público burguês, que é o público da arte. E, quando encontramos esses personagens, na galeria, é da maneira mais desencantada possível.

FT - Você acha que podemos falar de uma categoria, como “Arte política”?

IM - Sim, entendendo política não como política de partido, mas como o político.

FT – É que o político me parece ser diagramado de maneiras muito distintas em uma miríade de trabalhos.

IM - Eu creio que se pode falar de uma arte politizada. Não sei até que ponto a arte pode se entender como política tal e qual. Poderíamos pensar numa arte politizada e sobretudo, crítica. Santiago Sierra é tão pessimista que diz que a arte não é a via para fazer política. É uma via para nos mostrar o que está sucedendo, nos colocar os problemas sociais na cara, mas não sei se isso poderíamos chamar de política. Eu usaria “politizado”, nem sequer militante ou ativista. Santiago Sierra não é nada disso. Sua crítica é: “sou um personagem que pertence a um setor privilegiado, que é o setor artístico, e desde ali exerço o poder como tal, me assumo como cúmplice e que posso tirar proveito disso”. Está assumindo o papel de privilegiado e, não, como outros artistas que pensam que o *status* de artista lhes pode ajudar a resolver os problemas de uma maneira paternalista.

FT – Neste momento, no Brasil, está acontecendo a Bienal de São Paulo, que tem como tema a relação entre arte e política. Os curadores da Bienal de São Paulo compreendem que o caráter político da arte está relacionado à sua capacidade de nos permitir ver o mundo de uma maneira diferente. Por isto a arte seria política, porque influi em nossa percepção das coisas...

IM – Sim, mas desafortunadamente nem todos vão ao museu, nem todos estão inteirados. Os discursos se especializaram tanto que a média das pessoas não se aproxima da arte para entender isso. Creio que arte, nesse sentido, é da arte pela arte. É um setor que se comunica, é um setor que tem

que ter as ferramentas teóricas para poder entender isso. Se não se dá às pessoas comuns as ferramentas teóricas, essa política passa despercebida. Não creio que a arte seja a maneira correta de ensinar a ver o mundo, os problemas sociais e essas coisas. Na realidade, antes que um exercício político, é um exercício poético, é uma colocação poética que pode estar politizada, mas, francamente, é um setor, você sabe, muito fechado, no qual códigos estão operando dentro da própria instituição artística e não fora. É minha crítica à instituição artística.

Estes artistas, você conhece... [MauWau]. Essa obra me fascina [*Funk staden*, 2007]. A obra fala da reatualização da palavra canibal. Staden foi um pioneiro, um investigador alemão que foi ao Brasil fazer estudos sobre os chamados canibais, então se criou todo um imaginário na mentalidade européia que vê a todos os latino-americanos como canibais. Mas havia uma contradição, os canibais não comeram o alemão. Então, qual era a resposta? Que os canibais não comem carne por comer carne, mas comem carne para absorver as qualidades. Só comem gente valente e guerreiros, não covardes como este personagem alemão. Então, é uma coisa muito cômica porque agora, você sabe, os meios de comunicação desenham o latino-americano como um personagem incivilizado, narcotraficante, no caso do México, selvagens. Agora, os personagens da favela, os assassinos colombianos e os narcotraficantes mexicanos são, ou somos os novos selvagens para o público europeu. O que os artistas estão fazendo aqui é uma justaposição entre as gravuras deste personagem alemão com personagens contemporâneos das favelas brasileiras. Então, estão fazendo uma recriação cômica e cínica, como se fossem selvagens. A antropofagia está, aqui também, de fundo. Como você sabe, eles são um artista brasileiro e um artista suíço. Há uma identificação com eles. Eles se percebem também como canibais, como selvagens, lhes encantam todas essas festas do lumpenproletariado, não como Sierra. Sierra diz: "não sou isso, minha condição de espanhol, meu acento significa poder, eu não criei a situação de classes e castas no México, mas meus antepassados ... e eu

chego no México e todos me entendem como um personagem conquistador a quem tem que obedecer”.

FT - Você acha que no caso da obra de Sierra pode-se falar de uma “eficácia” da obra?

IM – Eficácia no sentido de que nos faz entender que a arte, apesar de seu sentido crítico, é um objeto de luxo que, para sua elaboração são necessárias relações de exploração. Nisso existe eficácia, não em resolver o problema, mas em escaneá-lo e dizer que assim estão as coisas graves. Santiago Sierra diz que é capaz de conseguir que uma mulher hindu corte as mãos por 500 pesos. Não quer dizer que ele vá fazer isso; quer dizer que estamos nesta situação e que seria uma peça artística e que traz uma crítica, mas esta peça seria uma obra de luxo que somente a poderiam comprar colecionadores em museus muito prestigiados. Então, por isso é tão crua, desagradável, a obra de Sierra, porque assume que, para cada elaboração de uma obra destas, se tem que explorar e reproduzir todo o sistema econômico de relação, como em todos os setores. (...)

FT - Em sua tese sobre Santiago, você discutiria somente os trabalhos relacionados com a Estética remunerada?

IM – Me interessa mais o “trauma social”, mas os trabalhos da estética remunerada são os que mais me interessam, mas também outros exercícios que, sem utilizar personagens, representam o que Sierra quer fazer. Conhece a peça *Edifício Iluminado* [México D.F., 2003]? Para mim esta peça representa todo o interesse de Santiago Sierra. É uma estrutura que pode representar a instituição da arte, onde se escondem muitas coisas, onde se esconde e refugia muita gente, como sucede neste edifício abandonado, e ele ilumina todos os espaços onde não há escapatória, tudo é visto. Esta é a operação que Santiago Sierra está fazendo com a instituição da arte. Ele

retira vidros e alarmes do museu [*Desmontaje de los cristales de un museo* Deurle, Bélgica, 2004), coloca os curadores como objeto de arte [*La Trampa*, Santiago do Chile, 2007], enche os museus de massas de trabalhadores desempregados [*465 pessoas remuneradas*, México D.F., 1999; *430 personas remuneradas con 30 soles la hora*, Lima, 2001].

FT – Muitas vezes penso que o trabalho de Sierra, como outros trabalhos, podem ser utilizados como pretexto para se falar de outras questões, por exemplo, falar sobre imigração, sobre questões políticas, enfim, mas não necessariamente falar da peça enquanto arte...

IM – Aí há uma discussão muito interessante. O que se considera arte? Santiago Sierra todo o tempo está falando de judeus, do problema de mexicanos nos Estados Unidos, da prostituição em Cuba, dos assassinos profissionais, dos problemas no Chile e quando lhe perguntam “e a arte?” ele responde: “Isto é arte”. É que Santiago Sierra entende a arte, não como qualidades estéticas, não lhe importa muito a composição da fotografia, tirar uma boa foto, por isso admira muito Sebastião Salgado, mas está falando destes problemas para a arte mesmo. Não falar de arte é uma postura muito interessante em Sierra, porque ele está falando de todas essas relações globais, evadindo as qualidades estéticas que se possam demandar. Se, no princípio, Sierra identificava o minimalismo e a arte póvera no seu trabalho, agora já está falando de outras coisas. E este falar é especificamente o exercício artístico de Sierra. Então, quando estamos falando disso, estamos falando precisamente de arte.

FT – Sim, mas penso que há pelo menos duas formas de se abordar o trabalho. Uma, seria falar sobre os assuntos que o trabalho equaciona: imigração, prostituição, etc. etc. Outra, seria falar do trabalho como arte, não sei se me explico...

IM – Sim, eu te entendo. Falar de arte te conduz a uma pergunta que é uma armadilha: “O que é a arte, então?” Nesse sentido, o trabalho é um exercício de reflexão sobre o que é a arte. Cada artista, cada obra é um enunciado sobre o que o artista pensa que é a arte. Então o que é a arte para Sierra? A arte para Sierra é um exercício de poder. Poderíamos abordar especificamente isso e teríamos várias teses: 1 – a obra é um objeto de luxo que para sua elaboração implica necessariamente relações de exploração; 2 – a arte é uma instituição mais coercitiva que emancipatória; 3 – a arte deve ser um exercício que mostre a realidade tal qual e, não, ideais. Estes são enunciados que Sierra elaborou. Antes que uma crítica social está enunciando o que é a arte para ele.

FT – **É que, na verdade, eu tenho dúvidas. Não sei exatamente o que seria falar do trabalho de Sierra, enquanto arte... Talvez falar dos mecanismos de produção, distribuição, circulação das peças...**

IM – É que isto se pode falar sobre todo o sistema artístico. Produção, distribuição e consumo que é, em linhas gerais, o sistema marxista. Mas, precisamente, Sierra propõe um deslocamento: falar de arte é também falar de problemas sociais, do trauma social. Porque se nos mantivermos nas categorias tradicionais da arte, não atingimos todo o potencial que tem as obras de Sierra. Talvez uma peça de Sierra não permita que se descreva ou que se busque um significado, mas cada peça de Sierra é um detonador para que não sejamos distraídos pela arte e nos dispara em direção aos problemas sociais. Não há escapatória, as obras nos colocam frente a essas coisas. (...) Creio que Santiago Sierra se interessa em manter as feridas históricas abertas, quer seguir mantendo o trauma social da conquista, do genocídio, do roubo, dos espanhóis na América Latina e dos alemães em relação aos judeus. Ele quer manter as feridas abertas.

APÊNDICE E - ENTREVISTA COM HILÁRIO GALGUERA – galerista mexicano (trabalhou com Santiago Sierra no início de sua carreira).

Cidade do México - 16 nov. 2010

Fabiola Tasca– Gostaria de saber como você conheceu e se interessou pelo trabalho de Santiago Sierra?

Hilário Galguera – Bom, eu o conheci quando ele começou a fazer algumas ações no Centro Histórico. Estive presente em uma, duas delas, não me recordo muito bem, foi quando ele suspendeu o carro da fachada [*Coche elevado en 60 cm*, México D.F., 1998]. Eu não o conhecia pessoalmente. Eu fui com um grupo de amigos. Eventualmente, um dia, ele veio aqui na galeria a uma exposição, e começamos a conversar, e foi aí que eu o conheci. Não me recordo exatamente se foi imediatamente depois que ele veio à exposição, mas um dia disse que queria conversar comigo. Ele estava passando por um período complicado porque nenhuma galeria aqui no México lhe oferecia a possibilidade de desenvolver os projetos que tinha em mente. As galerias não estavam dispostas a patrocinar, a produzir os projetos que ele queria realizar, e a verdade é que estava numa situação complicada como artista, como pessoa. Ele já estava vivendo no México há algum tempo e não tinha alcançado grandes resultados, como, em um momento dado, qualquer pessoa esperaria. Então - não me recordo bem quando foi isso, teria que revisar, creio que foi em 1998 - um dia pedi que ele me mostrasse suas fotografias, e ele trazia um álbum com seu currículo e fotografias dos projetos que havia desenvolvido e lhe pedi que trouxesse os negativos destas fotografias. Ele me disse que isto seria complicado porque muitas delas não foram produzidas por ele ou tinham sido tiradas com câmaras distintas, ou seja, ele registrava suas ações como se fosse qualquer pessoa.

O que eu lhe propus nesta ocasião foi que ele tomasse estes registros, independentemente da qualidade que tivessem, da qualidade física, porque muitos destes negativos estavam um pouco mal tratados, havia negativos de distintos formatos, em cores, preto e branco, etc. Então, a ocorrência foi dizer-lhe que escolhêssemos - não recordo agora, mas creio que escolhemos vinte das ações que ele havia realizado. A idéia foi fazer estas grandes ampliações em branco e negro. Na primeira impressão, ele me disse que as fotografias não estavam boas, e o que eu lhe disse foi que chamássemos estas fotografias de documentos de suas ações. E então fizemos uma edição destes documentos - novamente não me recordo bem - acho que de cinco, de maneira que a peça tivesse uma presença como tal, como imagem. Usamos o papel em branco e negro, utilizando a medida total do papel, e eram umas fotografias grandes, e, para complementar a idéia, se colocava uma etiqueta onde estava a descrição da ação. Não me recordo exatamente se, nesta primeira vez, as descrições estavam em inglês e espanhol ou se estavam somente em espanhol, não me recordo.

Quando eu vi seu trabalho, as poucas coisas que vi, e depois conversando com ele e vendo todos os outros trabalhos que ele havia desenvolvido, me pareceu uma abordagem importantíssima à cena da arte contemporânea. Ou seja, desde o primeiro momento não tive a menor dúvida de que Santiago era um homem com uma capacidade extraordinária, uma capacidade de criação, de proposta. Além do mais, sua forma de pensar e de ver a realidade é muito crítica. É uma pessoa com idéias muito bem assentadas, uma pessoa que, nesse momento, já sabia perfeitamente bem qual era a rota que deveria seguir, o que deveria fazer.

Eu pensava... pois sim, fazer uma ação, como ele faz, implica um gasto, ou seja, chegar a uma galeria e colocar fogo [*Galeria quemada con gasolina*, México D.F., 1997], parece fácil, mas requer toda uma preparação; ou levantar um carro [*Coche elevado en 60 cm*, México D.F., 1998]. Enfim, todas essas coisas requerem recursos econômicos. Claro, algumas de suas outras ações eram relativamente simples, mas havia ações mais

complicadas. E, depois, era a questão de ver o que se fazia com isso, como se localizava uma proposta destas dentro de uma coleção ou como conseguir uma difusão muito mais ampla, através de um sistema de galerias, de museus. E foi aí que pensamos que, através da distribuição e comercialização destes documentos, se poderia conseguir recursos para a produção de outras ações.

Neste momento, eu estava associado a uma galeria norte americana e tínhamos espaço em Los Angeles; uma galeria linda, na cidade de Nova Iorque, e a galeria aqui do México. Então, apresentamos aqui, pela primeira vez os documentos. Creio que foram vinte ações que foram documentadas neste momento. Há que se reconhecer que embora as fotografias tenham sido tomadas com outro propósito, quando as ampliamos, adquiriram uma força por si mesmas muito interessante. Depois disso, creio que o passo seguinte foi oferecer-lhe o espaço da galeria de Los Angeles, uma galeria muito grande, com mais de três mil metros quadrados de exibição onde Santiago tomou a metade da galeria. Isso implicava quatro ou cinco espaços e propôs a peça onde movia uns blocos de cimento durante um dia, com um grupo de trabalhadores. Os blocos eram movidos pela galeria indiscriminadamente e interagiam com o espaço, na medida em que se incrustavam na parede, ou passavam pelos vãos das portas ou deixavam as marcas do movimento a que tinham sido submetidas durante o dia. A ação começou cedo, pela manhã, e terminou à tarde, e durante este processo os trabalhadores tiveram um momento de descanso para tomar alguma coisa, lhes compraram refrescos, água, sanduíches, enfim, e tudo isto foi deixado lá. Era aleatória a forma como moviam os blocos. Houve uma direção de Santiago. Não foi totalmente a decisão destes personagens, quando os blocos chegaram - eram uns blocos muito grandes e pesados - Santiago começou a dirigir estes trabalhadores dizendo onde os deveriam levar, onde os colocar, e houve uma coisa muito interessante porque esta galeria tem uma precisão arquitetônica extraordinária. É uma galeria na qual o aspecto arquitetônico é muito cuidado, muito refinado, os acabamentos são

perfeitos. Então, com a ação destas peças, a galeria sofreu uma série de danos e marcas que a ação deixou. Quando terminou, houve um momento em que Santiago disse: "até aqui chegamos, deixem tudo o que utilizaram onde está", e assim ficou.

FT - Havia público?

HG – Não. As únicas pessoas que estavam ali eram meu sócio, as pessoas que trabalhavam na galeria. Quando alguém chegava à exposição, via uma ação que já havia sucedido, mas onde estavam conservadas todas as coisas que participaram da ação, desde a ferramenta até as garrafas de refresco. E isto foi documentado em fotografia e produziram-se outros documentos.

Depois disso, houve outra ação na galeria de Nova Iorque, onde se contrataram 20 ou 25 pessoas para, em um espaço muito grande, permanecerem sentados, durante uma jornada laboral, cobertos com uma caixa de papelão. Eram caixas feitas com restos de papelão. Esta ação durou vários dias, de modo que os visitantes chegavam à galeria e o que viam era uma série de cubos de cartão e a surpresa era que quando alguém chegava perto, se dava conta de que dentro havia alguém, ou porque ouviam uma respiração, ou porque percebiam algum movimento, ou alguém trazia um *ipod* para permanecer aí todo o dia. E novamente isto se documentou. Depois disto, eu tive a grande oportunidade de apresentar os documentos a uma curadora do PS1, Alexandra..., e quando ela viu o trabalho de Santiago, lhe pareceu extraordinário, e não hesitou um momento em dar-lhe o espaço no PS1, onde realizou a ação construindo um muro atrás do qual havia uma pessoa que era alimentada por um espaço na base do muro.

FT – Havia cama, banheiro?

HG – Sim, sim, estava feito num local onde havia estas comodidades, se poderia chamar “comodidades”.

FT – Esta foi a primeira inserção internacional de Santiago?

HG – Sim. Bom, ele já havia feito ações na Alemanha e na Espanha, antes de chegar ao México, mas digamos que isto foi parte fundamental de seu lançamento como um dos artistas contemporâneos mais influentes.

FT – Durante quanto tempo a galeria trabalhou com Santiago?

HG – Pouco tempo. Depois disto a coleção Jumex adquiriu uma coleção completa dos documentos. Foi uma das primeiras que adquiriu esta obra e quando se resolveu a situação do pagamento e tudo isto, ele me anunciou que preferia ir para outra galeria porque não tinha uma boa relação com meu sócio, enfim...então ele foi para Enrique Guerrero.

Eu segui mais ou menos, com certo interesse, os seus próximos passos, como se segue a qualquer outro artista, mas a partir daí já não houve nenhuma proximidade com ele. Mas, definitivamente, através destas oportunidades que teve, foi que se fez conhecer internacionalmente com um êxito extraordinário. Foi um momento realmente muito importante. Foi uma etapa curta, mas muito intensa, porque era o que ele estava esperando há muitos anos. Esta foi a ignição de uma carreira meteórica.

FT - Como você vê a relação entre galerista e artista, de uma maneira geral?

HG – Desde que eu trabalhava associado com este projeto, daí me dei conta que a relação deve ser muito estreita, no sentido não somente de procurar a comercialização das obras, situação que nos últimos anos se viu muito generalizada. O *boom* econômico que houve, apoiado pela enorme quantidade de feiras internacionais, pela quantidade de dinheiro que estava

circulando, isto fez com que houvesse um crescimento desmedido de propostas. Não chamaria a todas elas necessariamente propostas artísticas como as que faz Santiago, ou como as que fazem outros artistas. Houve um momento no qual praticamente qualquer pessoa se nomeava artista, porque tinha ao seu alcance os meios para expressar praticamente qualquer coisa. Isto já é motivo de outro tipo de reflexão. Mas a possibilidade de reproduzir, através de distintos meios, pelos avanços da tecnologia nos últimos anos, é assombrosa. Hoje nos damos conta de que praticamente qualquer pessoa tem uma câmera em suas mãos e praticamente qualquer pessoa tem também uma câmara de vídeo em suas mãos, por exemplo. Então, não necessariamente que as expressões sejam somente em fotografia ou em vídeo, mas isto gerou a possibilidade de que praticamente qualquer um se sinta um artista. Entre outras coisas porque estes aparatos produzem imagens com uma facilidade assombrosa. Não é o mesmo que carregar uma Leica dos anos 30, onde realmente é necessário conhecer de fotografia, conhecer os grandes truques que se fazem com a luz, onde o fotógrafo realmente tem que controlar uma série de coisas para captar uma imagem, e onde, não somente intervém o aspecto técnico, mas também o aspecto compositivo, a proposta que se vai fazer através destas coisas. Agora estas máquinas produzem imagens surpreendentes, e, nesta era da digitalização, você pode tirar mil fotografias e destas podem sair, por coincidência, duas ou três que sejam atrativas.

Isto se soma à quantidade de dinheiro que havia, e eu comentando isso com alguns de meus colegas, grandes galeristas, e, ao dizer grandes, sim, são realmente gente importante, como Jay Joplin. Comentávamos em tom de brincadeira, que qualquer um que tire umas fotos se encontra com um amigo que tem recursos, quem lhe compra dois ou três imagens e de repente tem uma idéia de abrir um espaço, porque este personagem - digamos ideal para estes propósitos - tem propriedades ou tem alguém que tem um bar ou um restaurante com um espaço e, então, era muito fácil, diziam "você é o artista, eu tenho o dinheiro, você tem o espaço e então

façamos aqui uma galeria", e logo encontravam com alguém que escrevia mais ou menos bem, e este personagem, automaticamente, se convertia em um curador. E fenômenos como estes ... cresceram as galerias; a cada esquina havia uma galeria com um artista ou dois ou três, expondo. E então, o que sucedeu quando houve esta queda recente? Pois que efetivamente foi como uma tábula rasa. Antes disso, os colecionistas, se podemos chamá-los assim, tinham acesso muito fácil a estas coisas, que, de uma maneira equivocada, se estava chamando arte contemporânea. Então, começaram a adquirir peças indiscriminadamente, assessorados por aqueles supostos curadores, ou supostos galeristas ou supostos artistas. Então, houve uma carreira por fazer coleções que na realidade não tinham um sentido maior. O que sucedeu com esta tábula rasa? Houve um momento em que o dinheiro acabou e então estas pessoas já não tinham a intenção de gastar ou comprar este tipo de coisas, porque os preços tinham se inflado de uma maneira surpreendente. Por exemplo, Santiago, documentos como estes eram vendidos por 10 mil dólares. Resultava que você podia encontrar uma fotografia de qualquer outra pessoa e facilmente se vendiam a 10, 15 mil dólares. Fotografias que não comunicavam nada, fotografias que não tinham uma proposta, que não estão inseridas dentro de uma carreira, de uma visão muito mais ampla. Então, o que sucedeu? Deixaram de comprar, houve uma limpeza, muitas galerias fecharam nestes últimos três anos. Quantos artistas desapareceram nestes três anos e que tiveram que regressar às atividades que normalmente faziam, trabalhando em um restaurante ou trabalhando como fotógrafo publicitário, ou qualquer outra coisa, porque seu "fazer artístico" já não produzia nenhum benefício de tipo econômico. Então, esta crise que golpeou a todos, golpeou as galerias que verdadeiramente estavam fazendo um trabalho sério, golpeou aos artistas que estavam fazendo um trabalho sério. Os projetos institucionais sérios também foram diminuídos em grande medida e, logicamente, tudo aquilo que não tinha uma base sólida desapareceu. Lamentavelmente, neste processo ocorreram danos colaterais. Galerias importantes que há muitos

anos faziam um trabalho importante também desapareceram, artistas que estavam desenvolvendo uma carreira também tiveram que se dedicar a outras coisas. Sim, houve perdas lamentáveis e finalmente creio que se chegou, ou se está chegando a um ponto de equilíbrio onde realmente as propostas profissionais importantes são as que persistem.

Nesse sentido, penso que a relação entre galerista e artista não é somente a de proporcionar um espaço, não é somente de prover ao artista os colecionistas que vão adquirir sua obra. Creio que chegamos a ter não um grande número de galerias, mas sim um grande número de lojas, onde o galerista tomou a posição de um vendedor. Porque era igual vender um automóvel de luxo ou uma pintura, vender um tapete persa ou um bom imóvel. Tornaram-se vendedores. Com isto quero dizer que a relação que deve haver entre a galeria e o artista, acredito eu, deve ser uma relação propositiva. Não quero dizer que o galerista tenha que gerar as idéias específicas para que o artista construa sua obra, mas deve haver um diálogo, porque o trabalho de um galerista é ver, é descobrir outras coisas, é realmente explorar e se dar conta do que os alemães chamam de *zeitgeist*, que é o espírito de uma época. Porque geralmente os artistas são pessoas, são personagens ensimesmados - há exceções, não quero dizer que isto seja ruim - que estão desenvolvendo um corpo de obra e que sua preocupação diária é criar algo, é surpreender ao mundo com algo, dentro da linguagem que eles estão trabalhando, dentro dos elementos compositivos que eles costumam utilizar, dentro da corrente que escolheram para expressar suas ideias, seja através da escultura, da pintura, através da *performance*, etc. E são todos capazes de interpretar a realidade, mas isto não quer dizer que necessariamente estejam atentos a tudo o que sucede. É impossível, é praticamente impossível. Então creio que o trabalho de um galerista é gerar, junto com eles, idéias onde seu trabalho possa ser inserido.

FT - E como é Santiago nesse sentido, ele é capaz de ouvir, é uma pessoa afim ao diálogo?

HG – Sim. Há muito tempo que não o vejo, que não converso com ele, mas quando trabalhamos juntos, foi uma questão meteórica, uma coisa que no prazo de um ano Santiago Sierra se converteu num artista muito importante, muito influente. Hoje não sei como é o seu método de trabalho, como gera seus projetos, mas em geral os grandes artistas são pessoas que escutam, que estão tão sensíveis às mudanças que ocorrem ao seu redor, que quando escutam algo inteligente prestam atenção. E isto não é só o trabalho que fazem com os galeristas, mas o trabalho que fazem com os curadores. Eu considero que um galerista deve ter este aspecto curatorial, de conhecer perfeitamente bem o trabalho de seus artistas, mas não somente isso, eu também estou convencido de que devem ser pessoas totalmente alertas ao desenvolvimento da história da arte em geral, e acredito que nisso há grandes lacunas. Assim como encontrei com pessoas de uma cultura vastíssima, encontrei galeristas que estão muito centrados no trabalho que estão fazendo no momento e que não tem essas ferramentas históricas e teóricas que lhes permitam construir algo novo. Como toda profissão é uma profissão de riscos. Quando um galerista se equivoca, afinal de contas, não é tão grave como um engenheiro mecânico que por um erro pode ocasionar um acidente, ou um cirurgião que pode cometer um erro que cause a morte de uma pessoa. Aqui as conseqüências não são tão fatais, mas se pode destruir uma carreira.

Creio que as galerias mais exitosas são as que estabelecem um diálogo com os artistas, nas que se trabalha em conjunto, nas quais não se propõem somente a data da exposição, mas que se discute com o artista: “Olha, o que você acha se apresentasse este corpo de obra; o que você está fazendo aqui me parece surpreendente”. E talvez pode ser que o artista tenha feito algumas explorações, mas por alguma razão não tenha percebido a verdadeira potencialidade de algo, e de repente percebe. O galerista deve ter esta capacidade de análise e para isto deve conhecer todos estes outros antecedentes e ser capaz de dizer ao artista “olha, você não acha que aqui está se aproximando do trabalho de outro artista, que já

explorou isto à saciedade?". E pode ser que ele não tenha se dado conta disso, ou talvez que ele diga "sim, mas aqui quero explorar estas outras características". Não se trata de que o galerista se coloque no papel de criador, mas de uma espécie de espelho, como um espectador altamente especializado. Isto que te digo não é o mesmo que comissionar um trabalho, isto é outra coisa. Neste sentido, pode-se chegar a um escultor e dizer: "a cidade tal me chamou, e querem modificar uma ponte sobre o rio e creio que você pode fazer uma proposta, um desenho de uma peça para esta ponte sobre o rio com tais características". Um industrial do aço quer oferecer isso à cidade e porque você não faz uma ponte de aço. Então é outra coisa, você não vai pedir a um desenhista que faça uma ponte de aço, terá que pedir a um escultor para que possa desenvolver esta estrutura.

FT – Gostaria de saber sobre uma peça de Santiago: *Persona remunerada para limpiar el calzado de los asistentes a una inauguración sin el consentimiento de éstos* (México D.F., 2000).

HG – Isto foi aqui. Esta ação foi feita quando apresentamos os documentos de Santiago. Na hora da *vernissage* o menino limpava o calçado das pessoas.

FT – E as pessoas lhe davam dinheiro?

HG – Algumas. Havia reações muito distintas. De surpresa, de ver algo que não é comum numa exibição deste tipo. Era algo com uma carga de violência muito interessante, pela situação evidente do menino, pela situação social na qual estão inseridos os limpadores de calçados em uma cidade como esta, pelo fato simbólico de limpar o calçado destas pessoas.

FT – Foi Santiago quem pagou o menino?

HG – Sim. Quando ele falou com o menino, deve ter lhe dito: “vou te dar tantos pesos para limpar o calçado das pessoas”.

APENDICE F - ENTREVISTA COM MARIANA BOTEY – artista e professora universitária (coordena, juntamente com Cuauhtémoc Medina, o seminário Zonas de Distúrbio, na UNAM)

Cidade do México – 18 nov. 2010

Fabiola Tasca- Em uma de suas aulas, você mencionou que há aproximadamente 10 anos o tema das relações entre arte e política ocupa uma centralidade na cena artística. Como você percebe esta centralidade? Ela é sintoma, indício de alguma coisa? Como pensar esta centralidade?

Mariana Botey – Eu acredito que esta centralidade tem relação com a estrutura de processo em crise que, de fato, tende a avançar a estrutura da operação capitalista. O interessante desta nova atenção à dimensão política da arte está relacionada, por um lado, com a reaparição de uma série de crises, que nos anos 80, não se pensava que ocorreriam novamente; crises interiores ao sistema, crises sociais, políticas, uma nova escalação de guerras de ordem imperialista, colonial, de mercado. Há dez anos que estamos em constantes crises nas esferas política, econômica e social, e que de fato se manifestaram em processos de confrontações bélicas maiores que, de alguma maneira, não se adivinhava na euforia do processo de neoliberalização global, que foi a caída do muro de Berlim e a operação organizada na administração de Reagan e Margareth Thatcher, para estabelecer uma nova face agressiva do capitalismo com êxito. Isto gerou uma série de resistências e problemas concretos que começaram a manifestar uma nova etapa histórica de confrontação nesta direção.

Então, eu creio que, por um lado, há uma relação de... - não que a arte política comece a ser produzida causada por isso, pois sempre houve esta tradição política – simplesmente que, num momento dado, a atenção crítica, a atenção dos aparatos museográficos, a atenção dos circuitos de distribuição de arte colocam esta ênfase, quando de fato, nos 80, a

operação era de outra índole. Não havia uma noção de que a arte política era importante, mas sim uma série de experimentos de índole mais semântica, formal ou, inclusive, de certas tautologias autoreferenciais da arte. De repente há um momento em que se empata certa produção de muitos artistas que estão concentrados em uma operação de índole política, porque esta é uma das tradições importantes da vanguarda e do modernismo, ou seja, isto é uma formação histórica que tem 150 anos, e que sempre houve este tipo de dimensão propriamente de ativação política, na história mesma do modernismo e da vanguarda. Este tipo de produção nunca deixou de existir, mas o que houve foi uma nova ênfase dos distribuidores do circuito em atentar para este tipo de trabalho. Creio que isto tem a ver com a relevância ou uso social, o valor de uso da arte, que tem uma função de índole social e que forma parte do aparato de construção hegemônica, e que efetivamente torna-se um espaço para a manifestação e tribuna, ou debate sobre estes problemas que estão nos campos histórico, social, econômico, etc.

Mas também creio que tem a ver com uma espécie de estrutura interna ao sistema, que permite que os momentos de crise da estrutura da modernidade capitalista, como sistema mundo, tenha a plasticidade ou a flexibilidade para tratar de incorporar seu próprio espaço de manifestação de crise – a arte política - e em função disto, de alguma maneira, reestruturar não só os aparatos hegemônicos, mas também certas funções da relação entre mercado e arte. Ou seja, a circulação de uma arte política, em uma esfera de alto nível da arte e em um momento de crise, serve como uma espécie de catarse do sistema que lhe permite renovar-se. Então, há que se ter muito cuidado, porque há um nível onde há uma espécie de compensação simbólica entre uma série de problemas muito sérios que estão nos confrontando em termos de realidades políticas, e a operação da arte, que está num processo de constantemente simbolizá-los e, portanto estabilizá-los. E esta estabilização é de ordem simbólica, não tem a ver com ajustes reais na esfera social. Há que se ter muito cuidado e, talvez por isso, o

trabalho de Santiago Sierra seja particularmente rigoroso e crítico em entender qual é a difícil relação ou dialética entre arte e política, a qual não é uma operação que se possa unificar de uma maneira fácil.

FT – Eu tenho pensado que o político é diagramado de maneiras muito distintas. or exemplo, Brian Holmes entende o político numa perspectiva muito diferente de Santiago Sierra...

MB – Oposta, eu diria. Aqui há um debate. Há uma operação de certos artistas que vem da tradição vanguardista clássica, da noção de que a operação da vanguarda tem a ver com um nível de insurreição social. Mas, no interior deste grupo, que toma a tarefa histórica de articulação complexa e difícil entre arte e política, trata-se de uma tradição muito antiga, é o cânon, é a Comuna de Paris, tem 150 anos, é tão antiga quanto o manifesto comunista. A operação boêmia no interior da revolução tem a importância de gerar precisamente o que é o espaço da vanguarda e podemos pensar que o momento inaugural é Coubert na Comuna, e Baudelaire na Comuna e por isto, posteriormente com Benjamin, ou Bataille ou Adorno, isto vai se fundamentar. No interior desta tradição, que tem uma noção da história social da vanguarda – há uma história social na vanguarda – e que é parte desta intenção ou deste ímpeto dentro da vanguarda e a neovanguarda, em suas múltiplas elaborações e repetições, há uma série de posições distintas, muitas delas em confronto. Por exemplo, a infinita polêmica que existe ou que batalha no interior do que poderíamos chamar uma esquerda. Sempre há as facções e os momentos combativos no interior da esquerda.

Então, há, completamente, uma compreensão distinta de qual é a operação política entre a noção de uma arte que parasita o movimento social - como é o caso de Brian Holmes - e adquire seu prestígio e importância e operação política em sua condição parasitária ao movimento social. O movimento social necessita dos artistas, ou os que podem formalizar o movimento social são os artistas. É uma posição que, se alguém teve

algum tipo de trabalho no movimento social ou conhece como as estruturas do movimento social, a nível internacional, estão organizadas, parece uma atitude sumamente arrogante e vanguardista, no sentido negativo da palavra. Ou seja, a noção de "A Vanguarda" do movimento social somos "os artistas"; é este tipo de posição que Brian Holmes ou Marcelo Expósito trabalham. Então, isto é um construtivismo do movimento social onde o artista é o que formaliza o movimento social. Ou então se tem a noção de que o espaço da arte, na tradição crítica marxista rigorosa, precisamente, opera neste espaço de não produtividade. E que este espaço de não produtividade lhe permite ter uma espécie de exceção crítica, no sentido de criar uma distância ou uma alienação do processo que funciona de maneira reflexiva, mas que também funciona para deslocar os campos de confrontação, e isto é distinto. Uma operação adquire seu caráter político porque está em função de suplementar a lógica do movimento social. A outra operação entende que toda operação estética é por si um suplemento e que tem um espaço de exceção que lhe permite fazer uma espécie de momento de alienação do político e do econômico que é crítico e reflexivo. Alienação, no sentido de distanciamento, no sentido brechtiano, é dizer que há uma espécie de colocação em cena do campo político, no qual estamos todos inscritos por uma série de apelações ideológicas. Então, funcionamos como sujeitos deste campo político, mais ou menos de uma maneira programática, e a arte ou o momento de colocação em cena da arte, em seu distanciamento com a operação econômica produtiva do capital - nos termos deste texto que estávamos lendo de Marx - precisamente estabelece um espaço distanciado, de como a cadeia social e econômica está se articulando.

Neste sentido, este espaço distanciado cria a possibilidade de colocar em cena o espaço dos jogos de confrontação sociais, mas ligeiramente distanciados de si mesmos, e este distanciamento é a operação de alienação pela qual Santiago sempre trabalha. Ele sempre trabalha pela operação de alienar um momento da violência do sistema, a aliena, a

expõe de maneira brutal como algo que de alguma maneira pontua, que sai porque está fora de lugar. É um problema de ênfase ou intensidade de algo que normalmente está dissolvido na estrutura; então o que acontece é que o observador é confrontado com este momento de pontuação que intensifica a violência da estrutura, e que funciona porque está distanciado da estrutura. Não é porque ele vai ao movimento social.

FT - Funciona por que é desde o espaço da arte...

MB - No espaço da arte ele pode fazer o momento de reificação, de coisificação da violência, e esta coisificação tem precisamente o efeito de produzir um distanciamento daquele que observa, que de repente se vê implicado em uma estrutura de violência do sistema, e esta estrutura de violência do sistema, de alguma maneira, ao ser colocada no espaço da experiência estética, produz um estranhamento do observador que é crítico. Isto que normalmente, em todo o aparato da cadeia social, não é percebido, aparece, e, então, gera uma estrutura crítica de onde se vê a cadeia social. Então, é muito distinta a quase taxonomia de Santiago comparada à noção de suplementação poética do movimento social. São duas operações muito distintas porque numa há um processo de estranhamento que é a produção do momento crítico, enquanto na outra há uma suplementação poética do movimento social. A suplementação poética do movimento social é parte da história da política dos movimentos sociais. O que me parece um pouco problemático é o posicionamento vanguardista do artista no interior do movimento social, porque minha experiência é que os movimentos sociais desenvolvem, de maneira espontânea, sua própria plasticidade e seu próprio aparato poético. Então, não entendo bem se isto não é um momento de encobrimento do artista, que adquire sua dimensão política pelo ato de solidariedade com o movimento social, quando isto, em uma verdadeira ética política, deveria

ser uma operação cotidiana das pessoas que se preocupam com os problemas políticos e não uma forma de articular um projeto estético.

Então, aí há posicionamentos que efetivamente distinguem a operação de Santiago Sierra ou a operação de Raqs Media Collective com as operações de alguém como Brian Holmes ou Marcelo Expósito, ou do que poderíamos chamar arte ativista. Há uma distinção de estratégias, mas não estou dizendo que sabemos qual é a estratégia correta, qual é a mais ou menos eficaz, qual tem uma dimensão mais política que a outra. Poderíamos discutir isso, e eu creio que seria uma discussão de ordem teórica séria, mas o interessante é que, ao menos, estas duas estratégias convivem, e que há momentos de combinação destas duas estratégias e que poderíamos levantar uma espécie de mapa da noção de arte política em função deste tipo de estratégias que necessariamente tem que conviver, que não convivió sempre.

Mas, há uma tensão ou uma absoluta diferenciação da compreensão de qual é a função social da arte ou o valor de uso da arte, como dispositivo de produção hegemônica. Creio que há uma diferença crucial, e me parece que Santiago é um exemplo muito bom, porque ele é particularmente rigoroso na noção de não estetizar a política, mas de politizar a arte, na clássica fórmula benjaminiana. O risco do construtivismo de suplementação do movimento social na arte ativista contemporânea é que tende a estetizar a política. E se prestamos atenção no texto famoso de Benjamin, isto é uma operação de ordem fascista. Não sou eu quem está dizendo, é o texto. A outra operação, que é a de efetivamente politizar o espaço da arte, que é este processo de estranhamento brechtiano, no espaço de não produção que é a estética - se seguimos o argumento marxista econômico - isto seria a operação radical. Então, esta seria minha primeira aproximação a este problema. Claro, teríamos que discutir com os envolvidos nas estratégias e teríamos que entender que não há nenhum tipo de pureza nas estratégias, e que necessariamente elas estão competindo em um espaço real, que é um campo, que se produz como o campo do

político-estético, e que não é que uma das posições seja a correta, mas é que precisamente as tensões entre estas posições é que serão o devir do problema, então é complicado. Mas creio que há escolas, modos de operação que são distintos, e é interessante e importante marcar estas distinções e não falar de uma noção como “arte política”, porque isto é tudo. Os artistas mais liberais burgueses, em complacência com o mercado e em operações acrílicas de repetir o que é a hegemonia no museu, isto também é arte política, então o que há são estas tensões.

FT – Parece-me que uma questão importante nesta discussão é avaliar a situação do conceito de “autonomia da arte”, que acredito ser um conceito importante para compreendermos as possibilidades de politização da arte. Você nos falava de uma diferença entre arte e cultura e dizia que se não há arte não há autonomia, porque a cultura sempre está subordinada ao espaço do mercado. Mas creio não ter compreendido muito bem, porque a arte contemporânea me parece muito comprometida com o mercado. Néstor Garcia Canclini fala de uma situação pós-autônoma da arte, para dizer de um momento no qual a arte está muito imbricada com o mercado...

MB – Isto é complicado. Não sabemos. Talvez Canclini tenha razão. Na tradição modernista pura e seguindo Adorno - que efetivamente está desdobrando o argumento de Marx sobre a não produtividade da arte, se estabelece este espaço autônomo - ou seja, a arte seria este espaço autônomo porque está fora das cadeias da lógica de produção capitalista.

FT – Mas, está?

MB – Bom, isto seria seu momento de constituição vanguardista modernista como precisamente um elemento importantíssimo da estrutura crítica e da possibilidade de desmontagem da sociedade burguesa. Esta era sua função e a orientação desta ficção teórica da arte. A autonomia da arte é uma

ficção teórica e tem uma utilidade que tem efeitos reais em termos históricos como ficção teórica; agora, esta ficção teórica, que teve em múltiplos momentos a possibilidade de potencializar uma desmontagem da estrutura da sociedade burguesa, efetivamente foi incorporada no processo dos últimos 100 anos, em particular, à economia de produção de valor capitalista. Então, este espaço de produção que Marx marca como não produtivo desaparece. Desaparece porque de fato está numa lógica de construção de mais valia, de circulação em termos de construção de mercadorias, tudo isto. O que eu argumentei nesta aula é que talvez, mais do que pensar que há uma autonomia da arte, tenhamos que começar a pensar que tudo isto o que está inscrito nesta lógica não é arte, é cultura, é indústria cultural, nos termos clássicos adornianos. Isto é dizer que artistas que tem um estatuto de mercado e que funcionam de maneira perfeita, nesta dimensão econômica da arte, como seriam Damien Hirst, Gabriel Orozco, Matthew Barney - estou pensando nos que implicam grandes quantidades de dinheiro - que estes artistas, nesta definição da ficção teórica da estética marxista, seriam indústria cultural. O que é uma hipótese ousada, que eu diga isto é um escândalo porque obviamente se algo se supõem que seja arte, são precisamente eles. Então creio que aqui o espaço de contestação - e a possibilidade que temos de recuperar toda esta ficção teórica para reativar o espaço não produtivo da arte, como um espaço de estranhamento crítico radical - é o espaço que temos que pensar e que por isso não é bom subsumir a arte na operação cultural, porque a ficção teórica que permite este tipo de ativações deixa de operar. Então o que deveríamos perguntar a Canclini é se não há uma espécie de fetichismo da realidade ao dizer "bom, isto não opera porque na realidade tudo está subsumido ao mercado" e que valor ou que estatuto tem a ficção teórica desta autonomia para a possibilidade de projetos críticos para o futuro. Eu não abandonaria a ficção teórica da autonomia da arte porque é precisamente um espaço de desdobramento de uma crítica radical do sistema. Ainda que entenda que se trata de uma ficção teórica, mas as

ficções teóricas são dispositivos que operam no nível do discurso e, portanto, tem estes desdobramentos em termos de subjetividades e territórios. Então aqui temos um problema entre uma noção sociológica do problema da arte, onde efetivamente podemos falar em fim da arte, ou uma noção humanista na tradição humanista, crítica, onde o problema não é uma descrição do que está ocorrendo, mas quais são os distintos limites e contradições do que está ocorrendo. Esta é uma tradição em uma linha de interpretação crítica e humanista e, neste sentido, a ficção teórica tem um valor importantíssimo.

Santiago opera pela ficção teórica da autonomia da arte, e seu trabalho é extraordinariamente iluminador de processos de violência que são sistêmicos. Então, em Santiago, há uma demonstração no campo da imanência do processo de que a ficção teórica tem uma demonstração crítica. Então segue operando, ainda que Santiago seja um artista sumamente caro e valioso no interior da lógica de mercado. É que uma coisa não contradiz a outra. O problema é que tipo de cumplicidade ele estabelece com a estrutura que dá valor à sua produção. Suas relações estranhadas.

FT – Você dizia que uma maneira de se aproximar do trabalho de Santiago seria discutir em que sentido seu trabalho é produtivo ou improdutivo. Você acredita que se pode dizer que o trabalho de Santiago é improdutivo?

MB – Eu creio que o trabalho de Santiago é improdutivo porque sempre leva ao limite o processo de crítica institucional, ou seja, vincula a arte com a violência da estrutura econômica social capitalista global, a vincula à força e sempre com este efeito de estranhamento que faz com que aquele que vê, ou que participa, de repente tenha uma clareza sobre sua posição, que antes estava velada.

FT – É uma operação de interpelação.

MB – De interpelação contra a estrutura violenta do sistema. Neste sentido, sempre é uma operação não de micropoética, mas de macropolítica, desde a localização do privilégio da arte, da coisificação da arte. Isto por um lado, por outro lado, Santiago não tem nenhum tipo de momento messiânico, ou momento de restituição da justiça em seu trabalho, ou seja, sempre deixa o desastre e não trata de fazer com que o artista seja uma espécie de agente da bondade, o que me parece sumamente inteligente, correto. Parece-me, na realidade correto. Não está parasitando o movimento social, mas, em uma esfera completamente distinta, está exercendo uma crítica como o tipo de pressões e críticas que o movimento social exerce sobre o sistema de prestígio que é a arte. Então, eu creio que Santiago é um dos artistas que tem uma espécie de rigor em entender qual é a difícil e contraditória articulação entre a política e a arte, e trabalha ainda que sempre da mesma maneira. O que há é que ele trabalha a partir de uma estratégia única, mas esta estratégia única tem um grau de efetividade real. Inclusive o fato de que seu trabalho tenha uma estrutura de prestígio e valor que o sustente, de alguma maneira prova esta ficção teórica. Creio que é um dos trabalhos mais rigorosos. Ele marca o limite do problema, Há uma brutalidade no trabalho de Santiago que deixa mais claras também certas operações que quiseram passar como arte política e que tendem a reinscrever a lógica de simbolização, de catarse, de suplementação, de parasitagem, de messianismo, em lugar de simplesmente a operação no campo de imanência da violência do capital, uma por uma, segundo a conjuntura. É um artista que sempre trabalha na conjuntura. Isto fala de uma espécie de materialismo radical. Em Santiago, não há espaço de transcendência, nunca, sempre o cancela, e também não há simbolização. O que há é uma colocação em cena da violência no espaço de prestígio.

FT – Você pensa que se pode falar de Santiago como um cínico?

MB – Não sei. Eu teria dúvidas em considerar que o trabalho de Santiago, que sempre é entendido como cínico... Eu acho que Santiago é extremamente comprometido com um processo de fazer a violência evidente. Há demonstração de sadismo de muitas das operações de Santiago. Há uma demonstração sádica, mas eu não sei se uma demonstração sádica equivale a ser cínico. Acho que são duas coisas distintas. Me interessa muitíssimo esta pulsão sádica que é quase como o inconsciente do trabalho de Santiago. Há um momento de agressão e a agressão é feita ao outro, em muitas ocasiões ao despossuído. Ele faz esta dupla operação de reiterar, de que haja uma interação da violência sobre os sujeitos que normalmente são os sujeitos aos quais a violência lhes ocorre. Esta é uma espécie de colocação em cena da violência do sistema, onde Santiago assume que ele é o agente desta violência, em lugar de se assumir como o agente que vai remediar esta violência, ou seja, o que faz é apagar-se como messias da justiça. Mas sempre na operação macropolítica, o que está indicando, evidenciando, neste momento de agenciar-se como agente da violência é a operação da violência generalizada. Então, isto é um agenciamento que o coloca numa posição sumamente maldita como artista, o que implica que não é um cínico, mas que há uma espécie de *pathos* em seu trabalho, que ele tem que carregar uma espécie de processo complexo em poder fazer suas operações, ao tomar esta posição, que não é uma posição que alguém bem educado dentro de um humanismo liberal queira tomar. Eu não sei se eu o chamaria cínico. Teríamos que discutir, teríamos que escrever e desenvolver. Eu diria que seu trabalho é agenciado por uma estrutura sádica e que seu trabalho não traz nenhuma promessa de resolução ou justiça, o que não necessariamente o coloca num lugar cínico. O que as pessoas não toleram é a colocação em cena desta estrutura sádica.

FT – Cuauhtémoc Medina, falando do cinismo nos gregos, disse que Santiago é cínico na medida em que enuncia uma fala verdadeira.

MB – Sim, na tradição clássica dos cínicos gregos, seria um cínico porque o que faz é sair da estrutura para trazer uma espécie de momento de verdade ou de crítica ao poder. Mas, é mais complicado, porque há um uso da noção de cinismo que implica uma espécie de distância ética, que eu não atribuiria ao trabalho de Sierra. Eu penso que ele se envolve na estrutura de violência; para que esta estrutura de violência invada o espaço de prestígio, tem um custo, e este custo é em função de uma operação de índole ética. Eu estou completamente contra... cínico no sentido ético grego. Eu acho que o que ocorre é que há uma profunda ironia, como o *tropos* de Santiago, isto é, ele não está tratando de remediar o sistema, mas está tratando de demonstrar a hipocrisia, a violência, a falsidade, a estrutura encoberta do sistema. Seria uma espécie de história nitzcheana. História como ironia, mas a ironia como a grande operação política crítica de precisamente evidenciar que toda a engrenagem do sistema se sustenta nesta violência. Então, há uma operação meta-irônica, mas eu creio que há uma eticidade nesta operação. Eu considero uma operação estoíca, porque há uma espécie de controle do gozo, porque todo o gozo está sempre agenciado em função da operação sádica, agressiva. Santiago sempre está implicando todo mundo num crime. É um trabalho muito bom, muito sério. Santiago está precisamente ocupando a posição de agente desta violência. Eu acho que seria muito interessante pensar como estrutura de produção de desejo, em Santiago, em função de uma aparição sádica, porque creio que são muito poucos os artistas que utilizam a figuração psíquica do sadismo no lugar de enunciação estética. Isto, além da dimensão social, abriria a possibilidade de uma discussão de ordem psíquica sobre o que mobiliza Santiago, que gera a noção de que ele é uma figura maldita. Por exemplo, 80% de meus amigos que se importam com a arte política não podem ver o trabalho de Santiago. Há uma grande maioria que acredita que ele é simplesmente um explorador, que espetaculariza a violência, que usa disso para sua carreira pessoal, que identificam o agenciamento desta dimensão sádica com as intenções do artista. Pensam – como se pensa com os personagens de

Hollywood – que se atua assim é porque ele é isso, então isto é uma noção pouco sofisticada do que é o dispositivo do agente na narrativa. Toda a estrutura de ambigüidade, ódio ou filiação com o trabalho de Santiago depende de qual é sua relação com o problema da violência.

ANEXO - Imagens

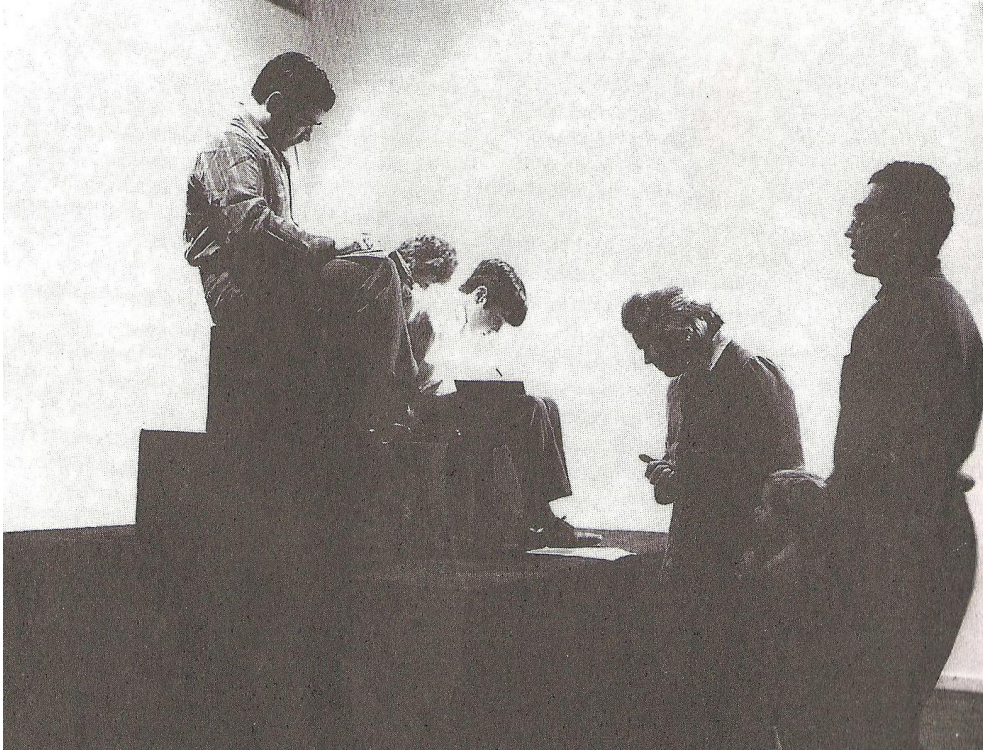


FIGURA 1 - Oscar Bony - *La familia obrera*, Instituto Torquato Di Tella, Buenos Aires, Argentina, 1968.
Fonte: LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 108.



FIGURA 2 - Santiago Sierra, *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*, Espaço Aglutinador, Havana, Cuba, dez 1999.
Fonte: SANTIAGO, 2003, p. 118.

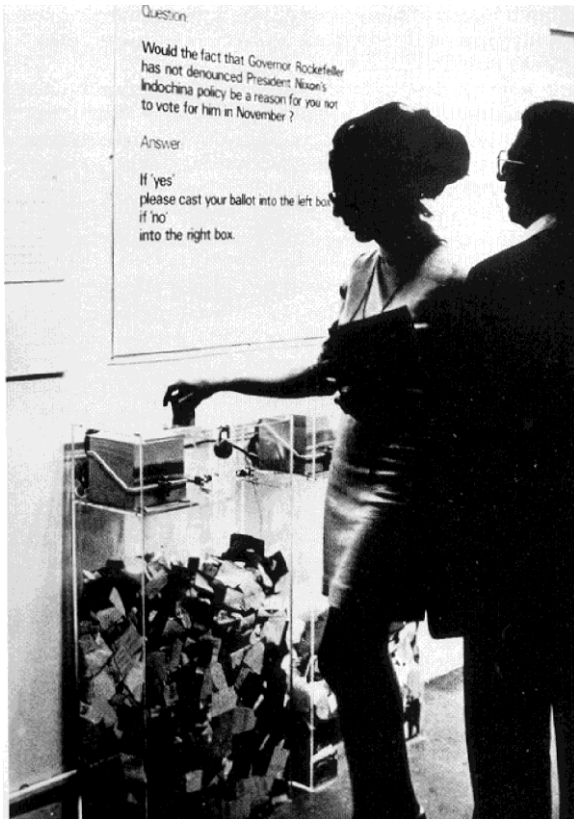


FIGURA 3 - Hans Haacke, *Pesquisa de opinião*, MoMA, Nova Iorque, Estados Unidos, 1970.
Fonte: FRASCINA, 1998, p. 121.

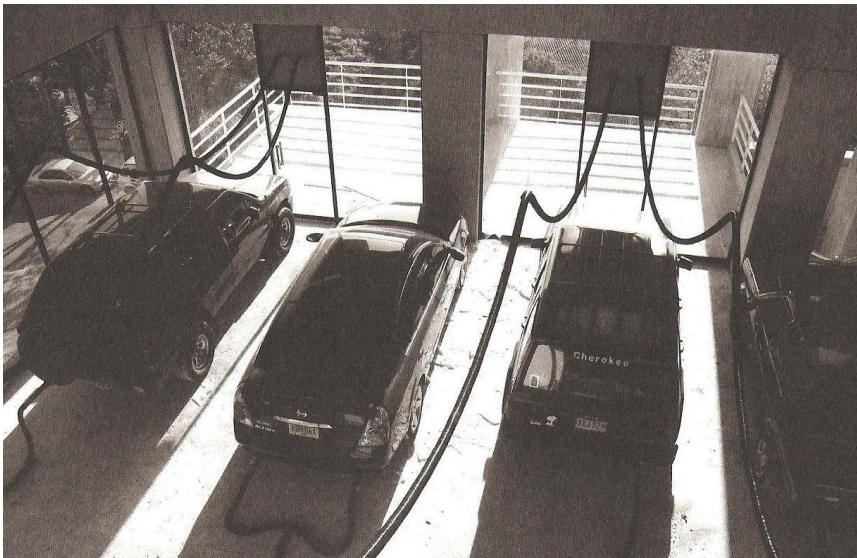


FIGURA 4 - Santiago Sierra, *Cuatro automóviles negros con el motor encendido en el interior de una sala de arte*, Sala Mendoza, Caracas, Venezuela, fev. 2007.
Fonte: SIERRA, 2007, p. 129

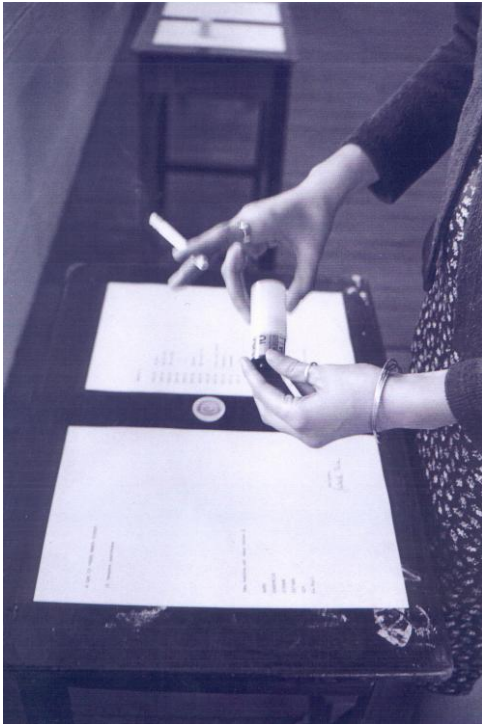


FIGURA 5- Fabíola Tasca, *12 imagens guardadas: procedimento jogo*, desde 2001 (imagem do jogo 01)
Fotografia da artista



FIGURA 6 - Santiago Sierra, *Traslación de un automóvil*, Galeria BF 15, Monterrey, México, jul. 1998.
Fonte: SIERRA, 2005 b, p. 130-131.



FIGURA 7 - Richard Serra, *Tilted Arc*, Federal Plaza, Nova Iorque. 1981-1989, Fonte: KWON, 2002, p. 71.



FIGURA 8 - Santiago Sierra, *Puente peatonal obstruido con cinta de embalaje*, Calçada de Tlalpan com Río Churubusco. México D.F., México, maio 1996. Fonte SANTIAGO, 2003, p. 116.



FIGURA 9 - Richard Serra, *Terminal*, Bochum, Alemanha.1977.
Fonte: <http://www.panoramio.com/photo/8031573>



FIGURA 10 - Santiago Sierra, *Contenedor industrial*, diversos espaços, Madri, Espanha.1991.
Fonte: SANTIAGO, 2003, p. 36.

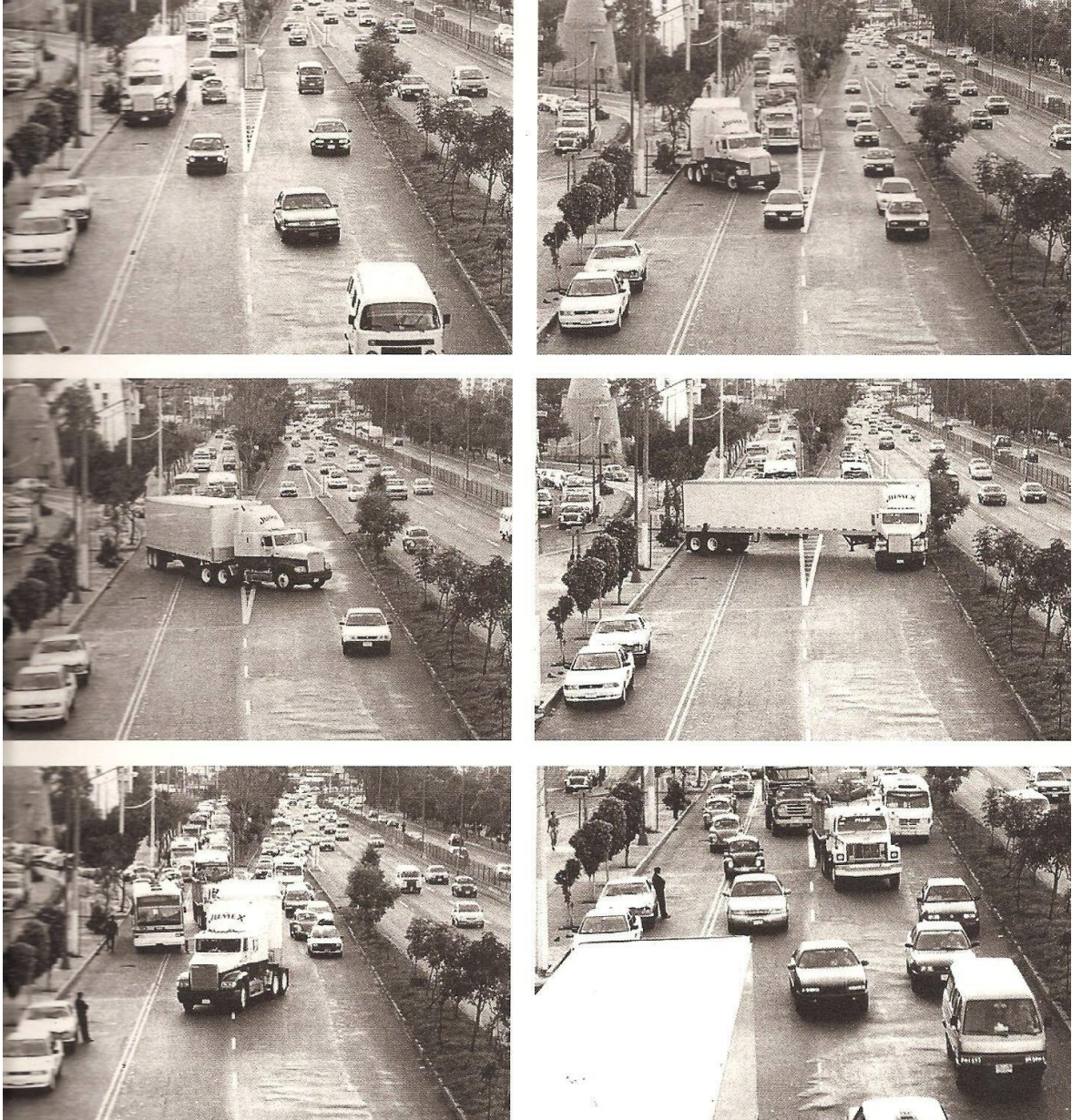


FIGURA 11 - Santiago Sierra, *Obstrucción de una vía con un contenedor de carga*, Anillo Periférico Sur, México D.F., nov. 1998.
Fuente: SANTIAGO, 2003, p. 63.



FIGURA 12 - Fabíola Tasca, *Primeira Pessoa*, Barragem Santa Lúcia, Belo Horizonte, Minas Gerais, 27 e 29 jun. 2010.
Fotografia: Pedro David



FIGURA 13 - Rubens Mano, *Bueiro*, Bairro Bom Retiro, São Paulo, 1999.
Fonte: <http://www.inhotim.org.br/arte/artista/view/144>

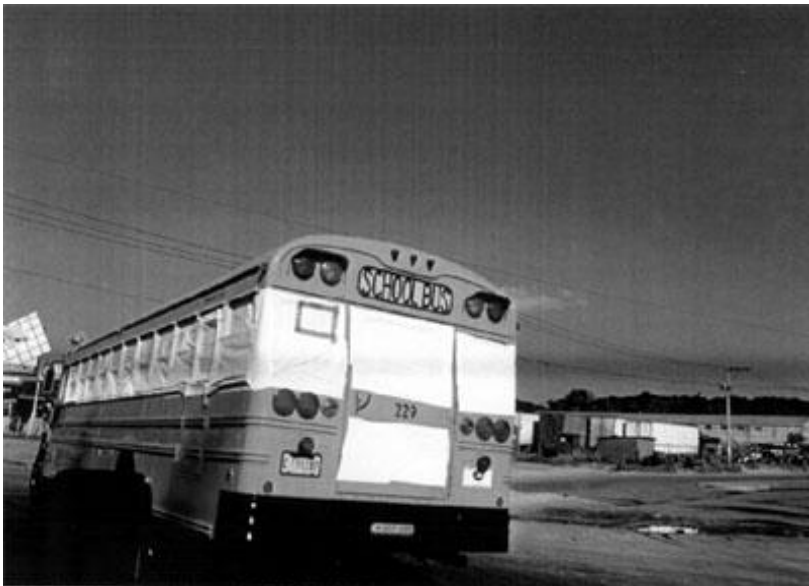


FIGURA 14 - Santiago Sierra, *Público transportado entre dos puntos de la ciudad de Guatemala*, Belia de Vico Arte Contemporáneo, Tierra Nueva. Cidade de Guatemala, Guatemala, jan. 2000.
Fonte: SIERRA, 2005 b, p. 144-145.



FIGURA 15 - Christo e Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag*, Berlim, 1971/1995.
Fonte: CHRISTO, 2001, p. 112-113.

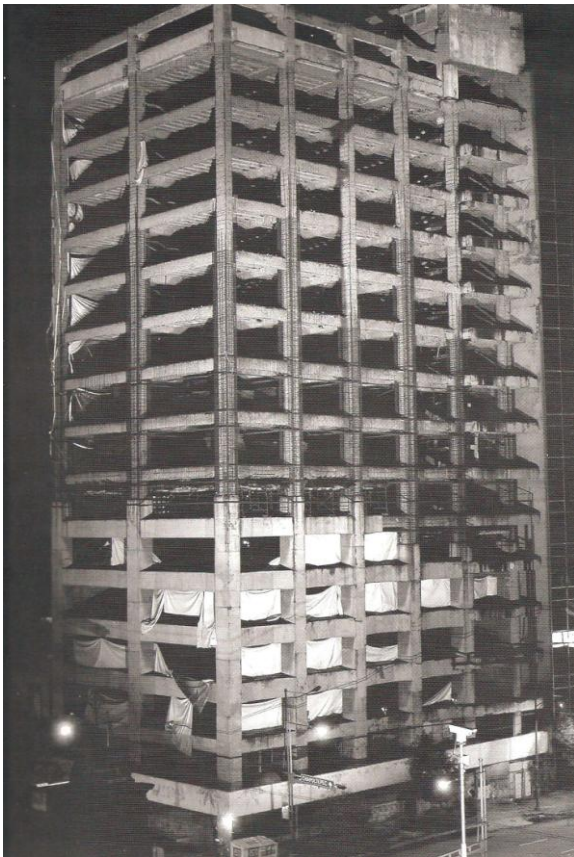


FIGURA 16 - Santiago Sierra, *Edifício Iluminado*, Rua Arcos de Belén, n. 2, México D.F. ago. 2003.
Fonte: SIERRA, 2005 b, p. 207.



FIGURA 17 - Teresa Margolles *Vaporização*, México, 2003.

Fonte: http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2010/01/teresa-margolles-biennale-di-venezia-09/



FIGURA 18 – Santiago Sierra, *Público iluminado con generador de gasolina*, Galeria Helga de Alvear, Madrid, Espanha, maio 2008.

Fonte: <http://we-make-money-not-art.com/archives/privacy/>



FIGURA 19 - *Tucumán Arde*,. Imagem do corredor de acesso à mostra em Rosario, Argentina. Arquivo Tucumán Arde (Graciela Carnevale), 1968.
Fonte: LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 223.



FIGURA 20 - Santiago Sierra, *Persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas*, P.S.1 Centro de Arte Contemporáneo. Nova Iorque, set. 2000.
Fonte: SANTIAGO, 2003, p. 71.



FIGURA 21 - Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Still)*, Galeria 303, Nova Iorque, 1992.
Fonte: http://www.zoilus.com/documents/in_depth/2007/001020.php



FIGURA 22 – Santiago Sierra, *Cubo de pan de 90 x 90 cm*, Plaza del Estudiante, 20, México D.F., jul. 2003.
Fonte: SIERRA, 2005 b, p. 205.

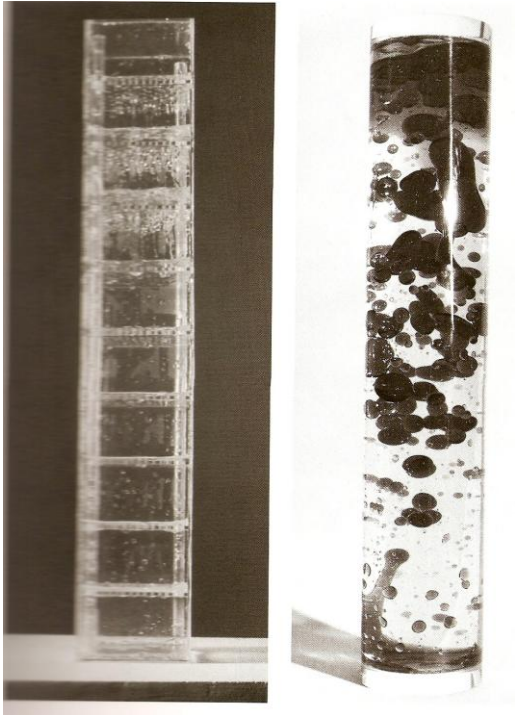


FIGURA 23 - Hans Haacke *Rain Tower*, 1962; *Column with Two Immiscible Liquids*, 1964.
Fonte: GRASSKAMP; NESBIT; BIRD, 2004, p. 34.



FIGURA 24 - Santiago Sierra, *Brazo de obrero atravesando el techo de una sala de arte desde una vivienda*, Rua Orizaba 160, México D. F., México, jan. 2004.
Fonte: SIERRA, 2005 b, p. 213.



FIGURA 25 - Chris Burden, *Samson*, 1985.

Fonte: <http://www.zwirnerandwirth.com/exhibitions/2004/0904Burden/samson.html>



FIGURA 26 - Santiago Sierra, *300 toneladas*, Kunsthau Bregenz, Bregenz, Áustria, abr. 2004
Fonte: SIERRA, 2005 b, p. 218.



FIGURA 27 - Hans Haacke, *Der Bevölkerung*, Reichstag, Berlim, Alemanha, Proposta 1999 - Inauguração 2000.
Fonte: GRASSKAMP; NESBIT; BIRD, 2004, p. 140.

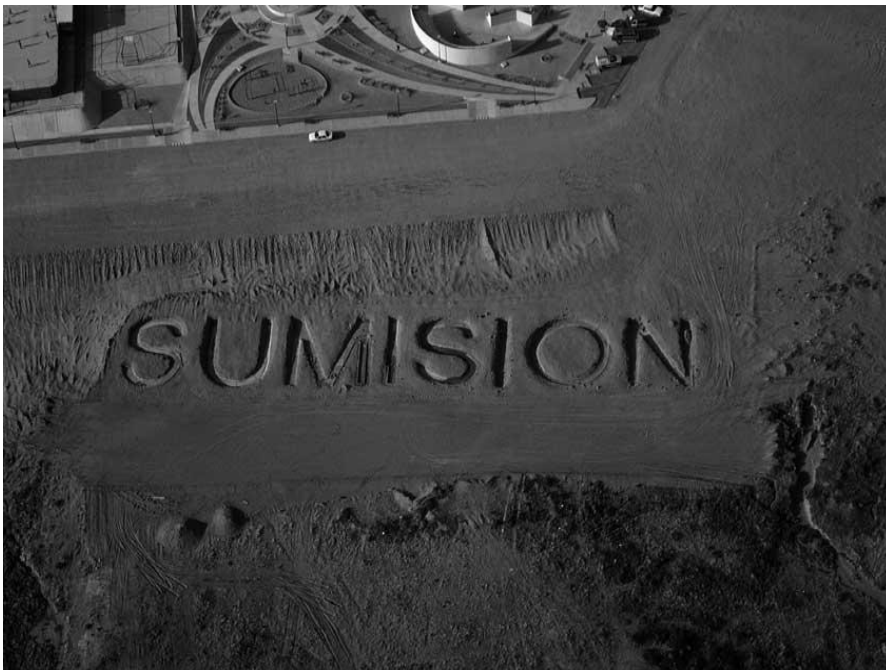


FIGURA 28 - Santiago Sierra, *Sumisión (Antes palabra de fuego)*, Anapra. Cidade Juárez, Chihuahua, México. Out. 2006 / mar. 2007.
Fonte: http://www.santiago-sierra.com/200704_1024.php



FIGURA 29 - Mônica Nador, *Projeto Paredes-pintura*, realizado no contexto do projeto de arte pública InSite, México.2000.

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/mnador/page3/>

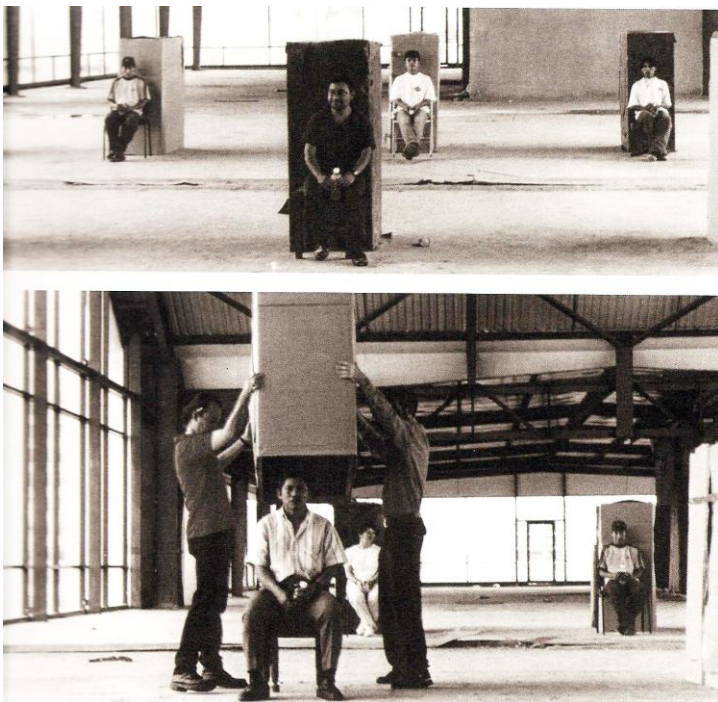


FIGURA 30 - Santiago Sierra, *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón*, Edificio G & T, Cidade de Guatemala, Guatemala, ago.1999.

Fonte: SANTIAGO, 2003, p.31.



FIGURA 31 - Krzysztof Wodiczko, *Homeless Vehicles*, Nova Iorque, 1988 – 1989.
Fonte: SMITH, 2000, p. 162.



FIGURA 32 - Santiago Sierra, *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio*, Arsenal, Venezuela, jun. 2001.
Fonte: SANTIAGO, 2003, p. 123.

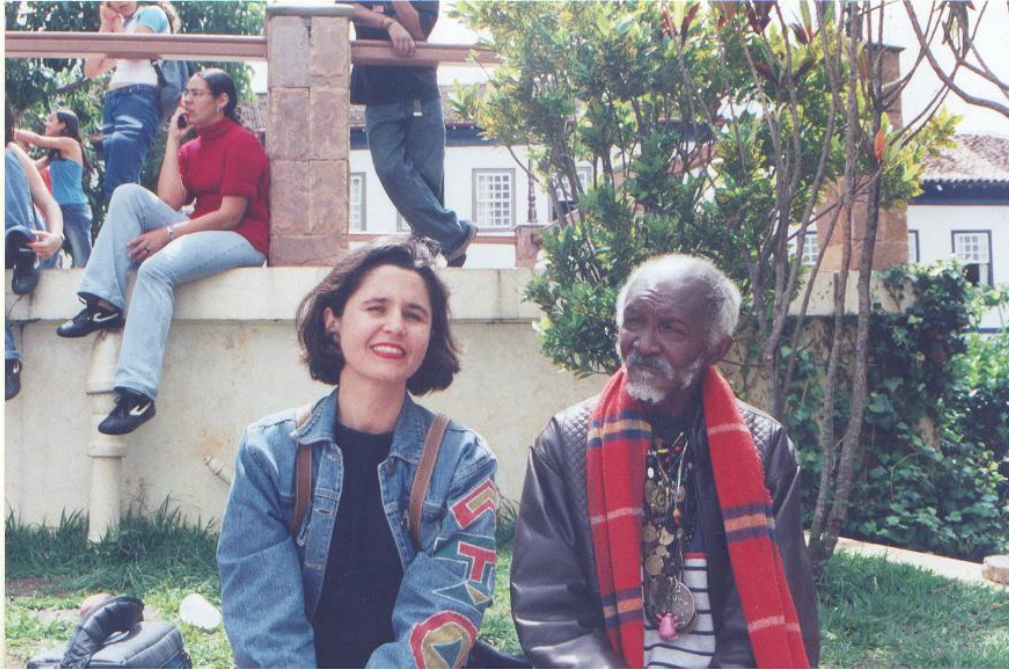


FIGURA 33 - Fabíola Tasca, *Escritura* (imagem que integra o livro), desde 2002.

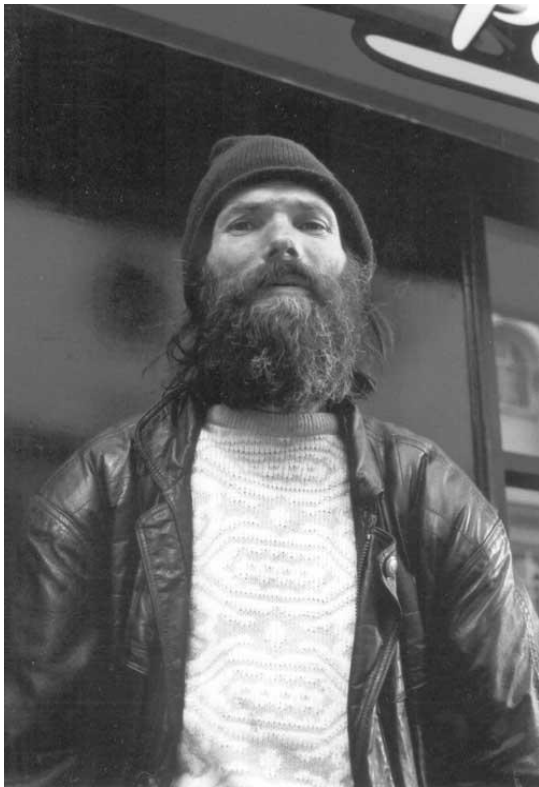


FIGURA 34 – Santiago Sierra, *persona diciendo una frase*, New Street, Birmingham, Reino Unido, fev. 2002.
Fonte: SANTIAGO, 2003, p. 140.



FIGURA 35 - Sebastião Salgado, Fazenda Giacometti, Paraná.1996.
Fonte: MAMMI; SCHWARCZ, 2008, não paginado.



FIGURA 36 - Santiago Sierra, *Elevación de seis bancas*, Kunsthalle der HypoKulturstiftung, Munique, set. 2001.
Fonte: SANTIAGO, 2003, p. 39.



FIGURA 37 - Sebastião Salgado, Serra Pelada, Pará, Brasil, 1986
Fonte: SALGADO, 1996, p. 314.



FIGURA 38 - Santiago Sierra, 3.000 buracos de 180 x 50 x 50 cm cada um, Defesa de Montenmedio, Cádiz, Espanha, jul, 2002.
Fonte: SANTIAGO, 2003, p. 87; 90.



FIGURA 39 - Sebastião Salgado. Trabalhadores (de ambos os sexos) contratados pelos proprietários dos caminhões carregam os veículos com carvão. Uma tarefa exaustiva, suja e mal remunerada: o salário máximo diário é de apenas 22 rupias (1,30 dólar). Dhanbad, Bihar, Índia, 1989.
Fonte: SALGADO, 1996, p. 270-271.



FIGURA 40 - Santiago Sierra, *89 Huicholes*, San Andrés Jalisco, Jalisco, México, jan. 2006.
Fonte: http://www.santiago-sierra.com/200601_1024.php



FIGURA 41 - Teresa Margolles, *Bandeira*, 53ª Bienal de Veneza, Veneza, 2009.
Fonte: MEDINA, 2009, não paginado.



FIGURA 42 - Santiago Sierra, *Palabra tapada*, Pavilhão Espanhol, 50ª Bienal de Veneza, Veneza, 2003.
Fonte: SIERRA, 2005 b, p. 204.



FIGURA 43 - Teresa Margolles, *Limpieza*, 53ª Bienal de Veneza, Veneza, 2009.
Fonte: MEDINA, 2009, não paginado.



FIGURA 44 - Santiago Sierra, *Muro cerrando un espacio*, Pavilhão Espanhol, 50ª Bienal de Veneza, Veneza, 2003.
Fonte: SIERRA, 2005 b, p. 202.



FIGURA 45 - Teresa Margolles, *Bordado* (ações nas ruas da cidade de Veneza), 53ª Bienal de Veneza, 2009.
Fonte: MEDINA, 2009, não paginado.



FIGURA 46 - Santiago Sierra, *Mujer con capirote sentada de cara a la pared*, Pavilhão Espanhol, 50ª Bienal de Veneza, Veneza, 2003.
Fonte: SIERRA, 2005 b, p. 201



FIGURA 47 - Fabíola Tasca, *1ª Polifônica de Belo Horizonte*, Belo Horizonte, 17 dez. 2007. Fotografia da artista



FIGURA 48 – Santiago Sierra, *Disparos*, Culiacán, México, dez. 2002/ jan. 2003. Fonte: SIERRA, 2005 b, p. 200.



FIGURA 49 - Fabíola Tasca, *1ª Polifônica de Diamantina*, Diamantina, jul. 2008.
Fotografia da artista



FIGURA 50 - Santiago Sierra, *100 personas escondidas*, Rua Doctor Fourquet, Madri, nov. 2003.
Fonte: SIERRA, 2005 b, p. 37.



FIGURA 51 - Lilian Minsky, *Trocações*, 2006. Lilian Minsky vendendo antenas no centro da cidade de Porto Alegre, RS. Sr. Paulo Roberto em visita ao Santander Cultural, acompanhado da fotógrafa e da monitora da exposição.

Fonte: ZANATTA, 2009, p. 277.



FIGURA 52 - Santiago Sierra, *465 personas remuneradas*, Museu Rufino Tamayo, México D.F., out. 1999.

Fonte: SANTIAGO, 2003, p. 69.



FIGURA 53 - Krzysztof Wodiczko, *Tijuana Projection*, Centro Cultural de Tijuana, InSite 2000.
Fonte: <http://us.arqa.com/index.php/en/architecture/the-tijuana-projection.html>



FIGURA 54 – Santiago Sierra, *11 personas remuneradas para aprender una frase*, Casa de Cultura de Zinacantán. Zinacantán, México, mar. 2001.
Fonte: SANTIAGO, 2003, p. 139.

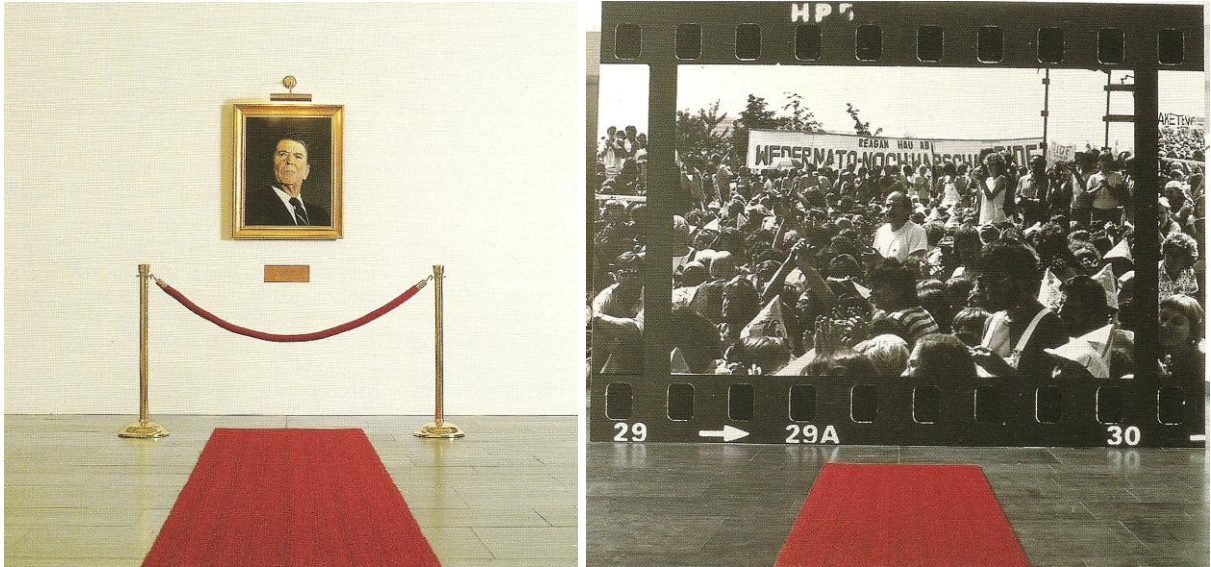


FIGURA 55 - Hans Haacke *Oelgemaelde, Hommage à Marcel Broodthaers*, 1982.
Fonte: GRASSKAMP; NESBIT, BIRD, 2004, p. 68.



FIGURA 56 – Santiago Sierra, *El Pasillo de la Casa del Pueblo*, Bucarest, Romênia, out, 2005.
Fonte: http://www.santiago-sierra.com/200505_1024.php

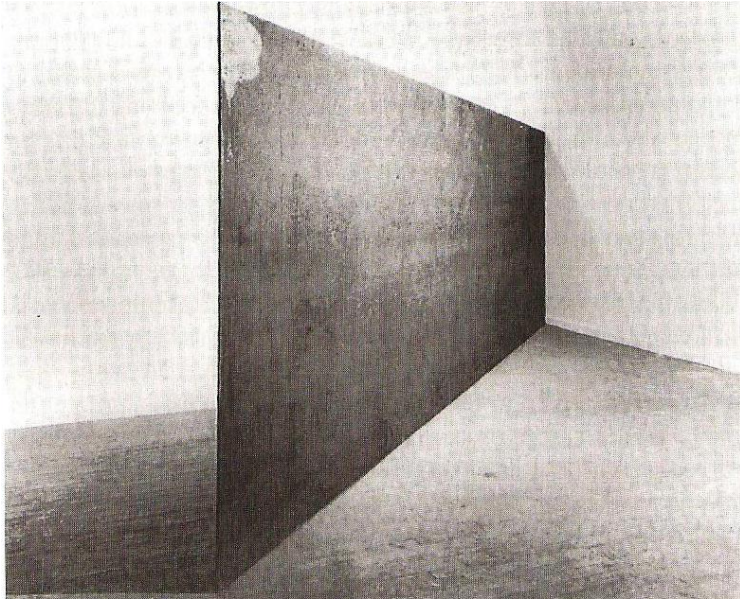


FIGURA 57 - Richard Serra, *Greve*, 1969 -71. Instalação na Galeria Lo Giudice, Nova Iorque.
Fonte: CRIMP, 2005, p. 141.



FIGURA 58 – Santiago Sierra, *3 Cubos de 100 cm de lado cada uno, movidos 700 cm*, Kunsthalle Sankt Gallen.
Sankt Gallen, Suíça, abr. 2002.
Fonte: SIERRA, 2005 b, p. 189.

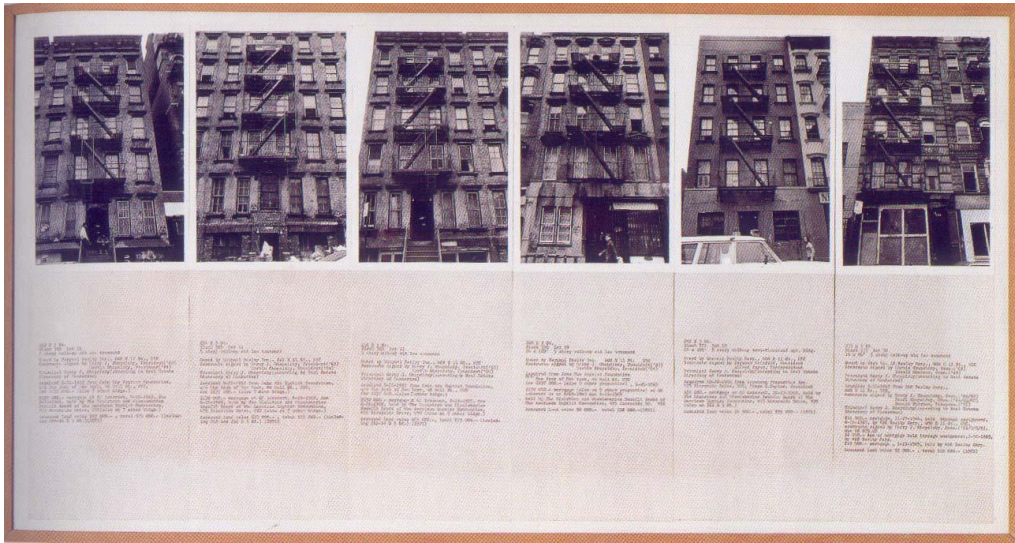


FIGURA 59 - Hans Haacke, Shapolsky at al. *Propiedades inmobiliarias en Manhattan, um sistema social em tempo real, 1º de Maio de 1971 (detalhe)*, Bienal de Veneza, 1978.
 Fonte: GRASSKAMP; NESBIT; BIRD, 2004, p. 51.



FIGURA 60 - Santiago Sierra, *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas*, Acceso A., México D.F., México, abr. 2000.
 Fonte: SANTIAGO, 2003, p. 47.



FIGURA 61 - Francis Alys, *Paradojas de la práctica 1*: "A veces hacer algo no lleva a nada", México, 1997.
Fonte: ALyS; MEDINA, 2005, p. 161

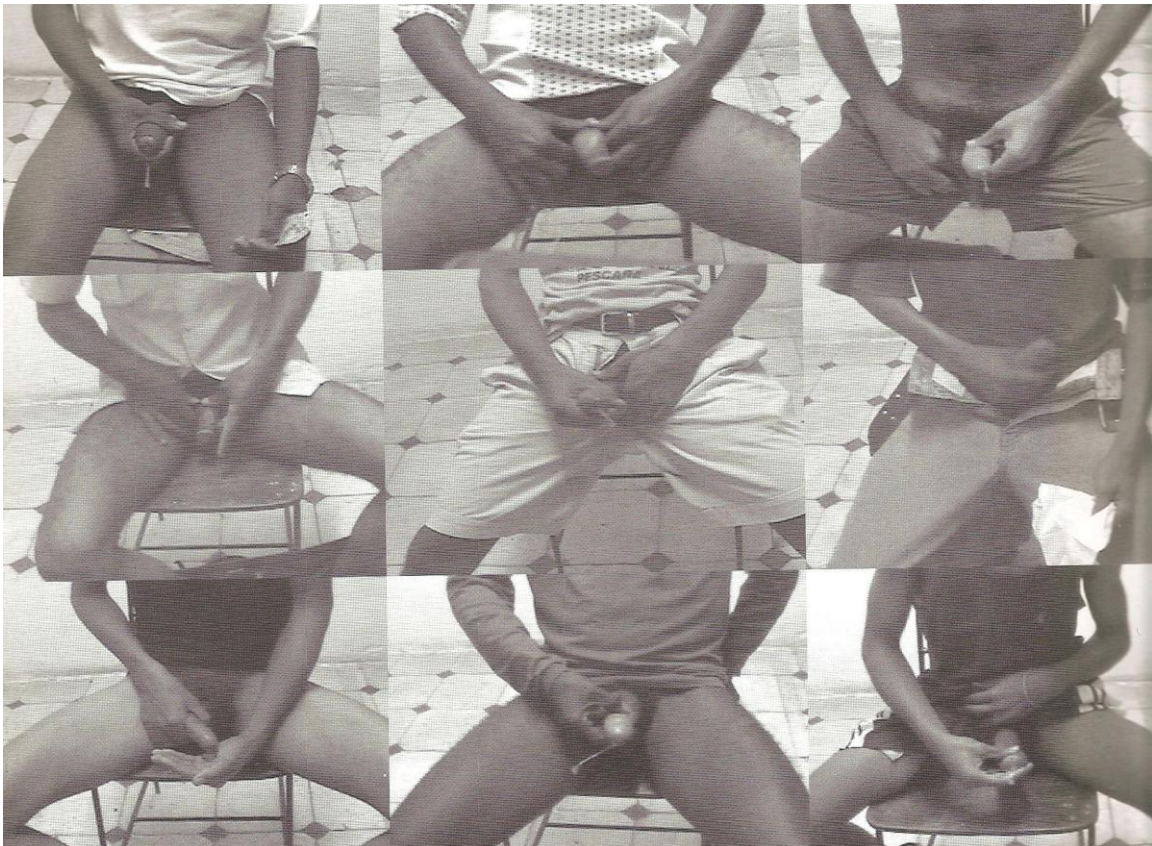


FIGURA 62 - Santiago Sierra, *10 personas remuneradas para masturbarse*, Havana, Cuba, nov. 2000.
Fonte: SIERRA, 2005 b, p. 160.

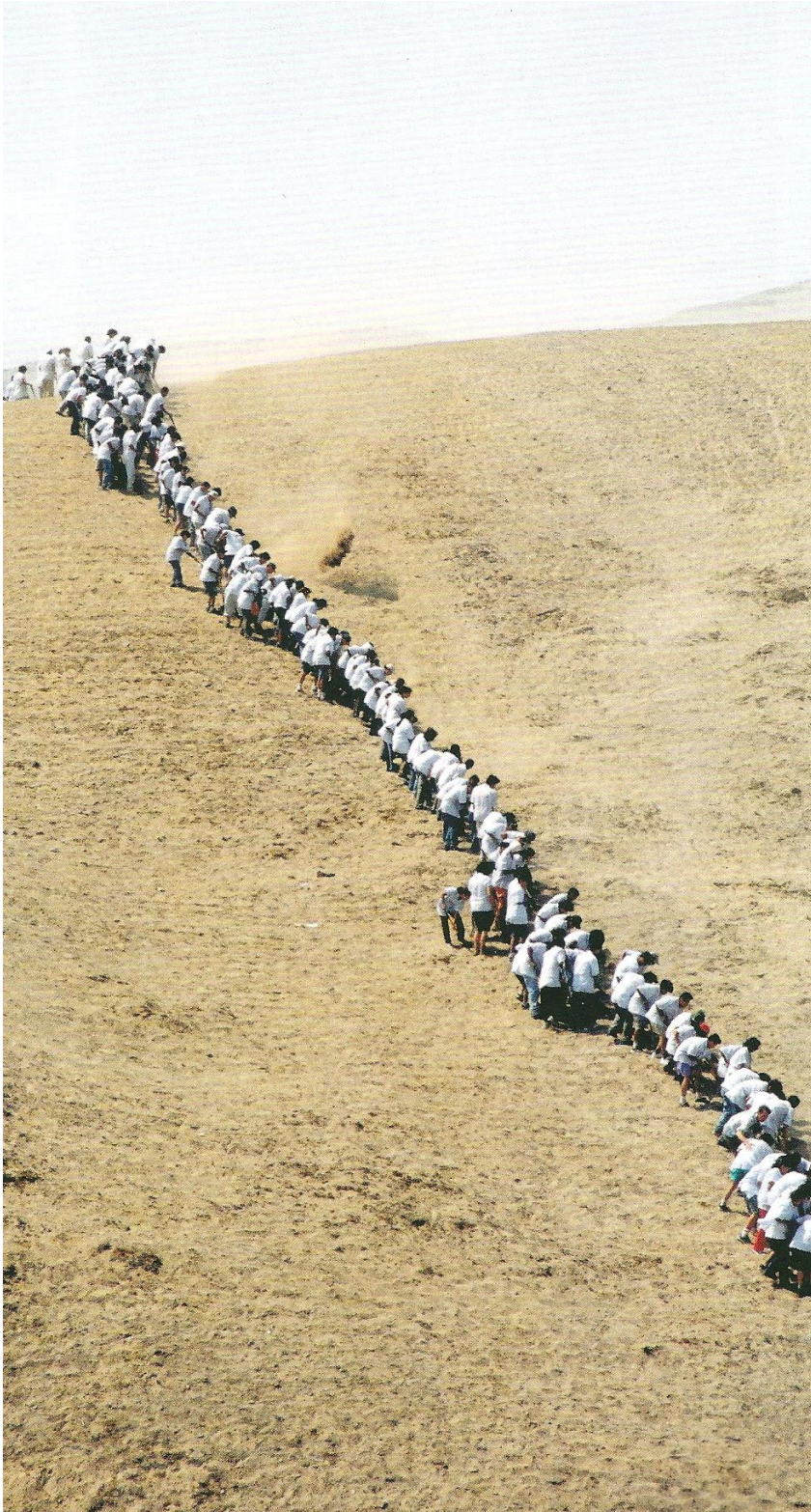


FIGURA 63 – Francis Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas*, Lima, Peru, 2002.
Fonte: ALÿS; MEDINA, 2005, p. 92.

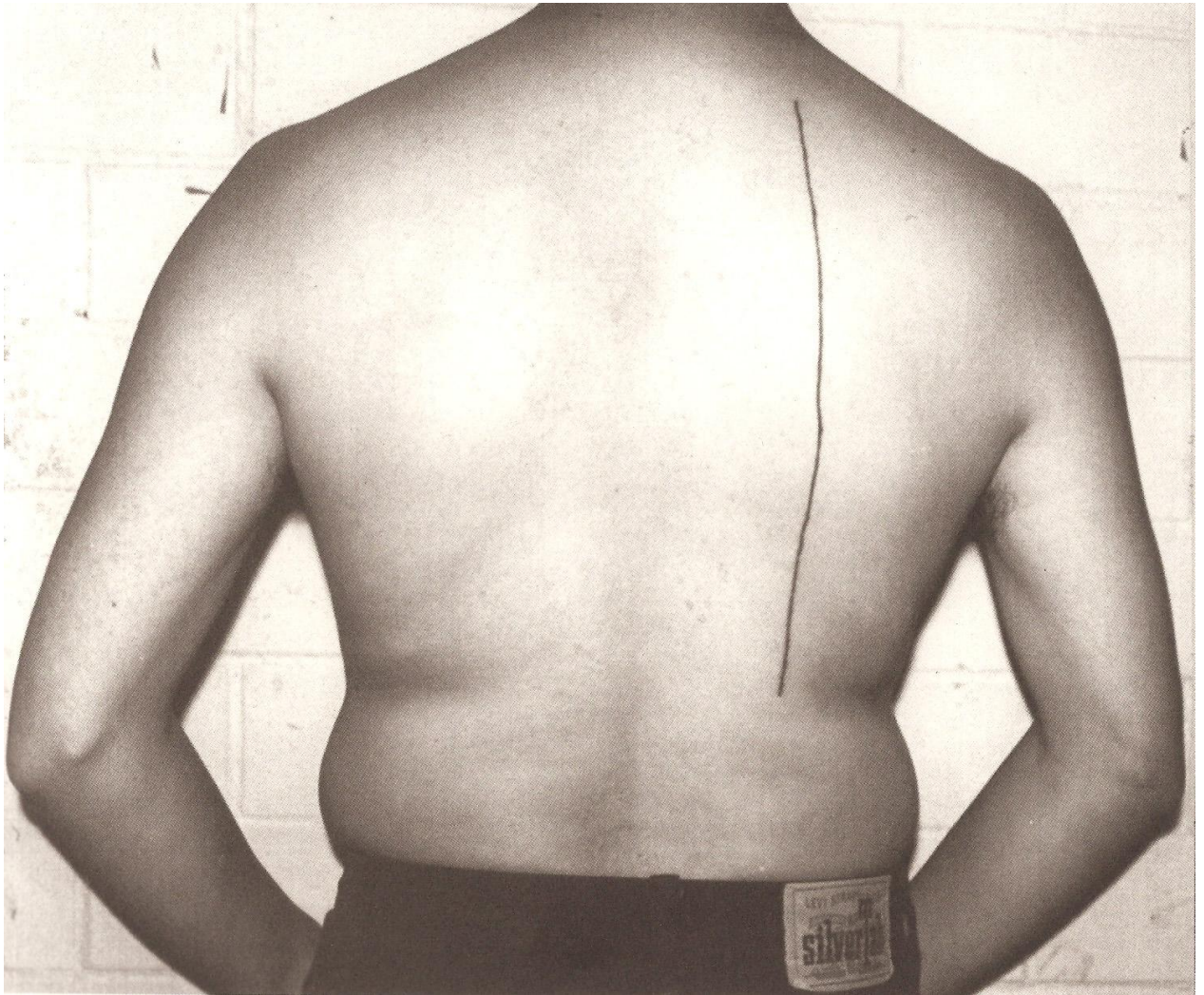


FIGURA 64 - Santiago Sierra, *Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada*, México D.F., mayo 1998.
Fonte: SANTIAGO, 2003, p. 117.