



PARA ALÉM DA COMUNIDADE OPACA E DA ESFERA PÚBLICA TRANSPARENTE

Gisele Ribeiro. UFES

RESUMO: O artigo parte das ideias de esfera pública e de comunidade implicadas em práticas colaborativas enquadradas pela arte contemporânea. A investigação tem como hipótese que tanto a noção moderna de público quanto a ideia de comunidade, retomada pela arte recente, devem evitar idealizações, tornando possíveis abordagens críticas a partir do retorno de pressupostos elaborados pela Crítica Institucional. Baseada ainda nas colaborações teóricas de Chantal Mouffe sobre o antagonismo, a relação da arte com o político atravessa todo o argumento. Por fim, analisa-se o trabalho de Thomas Hirschhorn confrontando-o tanto com as noções de comunidade e antagonismo debatidos anteriormente, quanto com as propostas de Santiago Sierra.

Palavras-chave: comunidade; esfera pública; antagonismo; o político; crítica institucional

RESUMEN: El artículo parte de las ideas de esfera pública y de comunidad implicadas en prácticas colaborativas enmarcadas por el arte contemporáneo. La investigación tiene como hipótesis que tanto la noción moderna de público como la idea de comunidad, tal como retomada por el arte reciente, deben evitar idealizaciones, tornando posibles enfoques críticos a partir del retorno de presupuestos elaborados por artistas ligados a la crítica institucional. Basado además en las colaboraciones teóricas de Chantal Mouffe sobre el antagonismo, la relación del arte con lo político atraviesa todo el argumento. Por fin, analizase el trabajo de Thomas Hirschhorn, confrontándolo tanto con las nociones de comunidad y de antagonismo debatidos anteriormente como con las propuestas de Santiago Sierra.

Palabras-clave: comunidad; esfera pública; antagonismo; lo político; crítica institucional

O texto que apresentamos aqui faz parte de uma pesquisa mais ampla sobre as ideias de esfera pública e de comunidade implicadas em práticas colaborativas enquadradas pela arte contemporânea. A investigação tem como hipótese que tanto a noção moderna de público quanto a ideia de comunidade que vem sendo retomada recentemente devem evitar idealizações, tornando possíveis abordagens críticas a partir do retorno de alguns pressupostos elaborados por artistas ligados à Crítica Institucional.

Primeiro, vale a pena retomar a discussão sobre a utilização do termo “comunidade” por parte de práticas artísticas derivadas do *site-specific*, sob o novo gênero “arte baseada na comunidade” [*community-based-art*] comparando-o com noções diferentes noções de esfera pública. Enquanto a ideia de esfera pública carrega não apenas a noção de público, mas também sua relação com a ideia de “sociedade” – que como desenvolve Jurgen Habermas, em XX, se formou junto com a noção de Estado moderno –, a “comunidade” convencionalmente conota uma experiência pré-moderna do “comum” medieval. A esfera pública como espaço moderno tende, por tanto, à “transparência” enquanto à comunidade se aproxima da “opacidade”.

De modo geral, o renovado interesse pela comunidade pode ser entendido como um rechaço do moderno frente à decepção provocada pelo desmascaramento de sua falsa neutralidade, tanto no campo da arte, percebida na posição contra a ideologia dos espaços supostamente neutros, quanto na teoria política, com relação à ideologia do Estado moderno. Entretanto, a negação acrítica do moderno como um todo pode levar também a uma postura ingênua e romântica mediante a qual a pluralidade própria das distintas comunidades, quando mitificadas, confeririam às mesmas um caráter tão opaco que tornaria impossível uma relação entre elas. Ao mesmo tempo, por trás desse rechaço persiste a tentativa de fugir por completo das instituições, supostamente evitando uma cooptação das iniciativas combativas dos agentes (sejam eles, políticos, sociais ou artísticos). Tal movimento tem como pressuposto as possibilidades tanto de se situar fora do alcance de qualquer guarda-chuva institucional quanto de se eximir de participar do processo de institucionalização generalizado.

Entretanto, como nos tem demonstrado as práticas artísticas ligadas à ideia de crítica institucional e os escritos de teóricos como Michel Foucault e Pierre Bourdieu, já não podemos localizar a instituição apenas em uma exterioridade, seja ela associada a arquiteturas de museus e galerias seja sob a forma de organizações governamentais. As instituições se encontram, percebemos hoje, fluidamente impregnadas em nós, em nossos corpos e nossos modos de articulação, em nossos hábitos. Os trabalhos e textos de artistas como Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Michael Asher, e más recentemente Andrea Fraser, não cessam de apontar como o processo de institucionalização não se dá após a produção de um

trabalho de arte, mas atravessa sua própria concepção¹. A “instituição artística”, portanto, já não poderia ser associada simplesmente às paredes do museu ou da galeria – como faria, por exemplo, Mary Jane Jacob ao defender a arte pública como arte “extramuros” – e tampouco como algo determinado por seu vínculo com o financiamento estatal. Tal como a compreendemos hoje, a “instituição arte” reside precisamente no próprio âmbito discursivo em torno da palavra “arte”. Conforme esclarece Andrea Fraser em seu texto *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica* (2008):

De 1969 em diante, começa a emergir uma concepção de “instituição da arte” que não inclui só museu ou mesmo só os sites de produção, distribuição e recepção da arte, mas todo o campo da arte como um universo social. Nos trabalhos de artistas associados à crítica institucional, o termo começa a abarcar todos os sites nos quais a arte é apresentada – de museus e galerias a gabinetes corporativos e casas de colecionadores, e até mesmo espaços públicos quando neles há arte instalada. Também inclui os *sites* de produção da arte, ateliês, assim como escritórios, e os *sites* de produção do discurso artístico: revistas de arte, catálogos, colunas direcionadas à arte na imprensa popular, simpósios, conferências e aulas. [...] Na passagem de um entendimento da “instituição” basicamente como lugares, organizações e indivíduos específicos a sua concepção como um campo social, a questão referente ao que está dentro e fora torna-se muito mais complexa. [...] Arte é arte quando existe para discursos e práticas que a reconhecem como arte, seja como objeto, gesto, representação ou apenas idéia. A instituição da arte não é algo externo a qualquer trabalho de arte, mas a condição irredutível de sua existência como arte. Não importa quão pública seja sua localização, quão imaterial ou transitório, relacional, cotidiano ou mesmo invisível, o que é enunciado e percebido como arte é sempre já institucionalizado, simplesmente porque existe dentro da percepção dos participantes do campo da arte como arte; uma percepção não necessariamente estética, mas fundamentalmente social em sua determinação.²

Desse modo, ainda que a noção de “esfera pública” seja inseparável dos avanços do capitalismo e suas instituições, e que a noção de “comunidade”, por outro lado, se torne atrativa justamente por fazer coincidir sua opacidade com a especificidade do *site*, não nos parece possível eludir o processo de institucionalização moderno simplesmente fechando os olhos e negando sua insistente presença. No caso da arte, apesar da noção de comunidade permitir uma conexão *quase perfeita* entre o desenvolvimento das práticas de *site-specific* e as teorias multiculturais tão caras ao pós-modernismo, teríamos que considerar – como o faz Miwon Kwon ao final de seu livro *One place after another*³ – outros modos de conceber tanto a relação dos trabalhos com seu *site* quanto as noções de comunidade e esfera pública.

Se para Jean-Luc Nancy em *La comunidad inoperante*⁴, citado também por Kwon, pensar “o comum” apresentaria vantagens sobre o termo “sociedade” – na medida que a sociedade como associação que designaria uma unidade na exterioridade conotaria um laço emergente após sua constituição, enquanto o comum evocaria uma realidade primeira, um compartilhar que seria dado no próprio ser⁵ – ainda assim não nos parece produtivo fugir das noções de “público” e “sociedade”. Primeiro, justamente porque tais noções nos informam de nossa herança moderna. Neste caso, a crítica de Hannah Arendt e Chantal Mouffe sobre a domesticação da política encarnada no conceito de sociedade (moderna), por exemplo, poderia ser rapidamente descartada. E segundo, porque seja “o comum” seja “o público”, ambos termos precisam ser reavaliados e reformulados a fim de que possam ser entendidos como formações que concernem processos de identificação (segundo Nancy, que operam na própria constituição do ser) precários, cuja “incompletude” ou falta de “fixação última” apontarão características que já não se pode tomar nem como transparentes (como na ficção da esfera pública moderna) nem como opacas (como na ficção da comunidade pré-moderna). Será, portanto, precisamente a compreensão de como o político atravessa estas formações, aquilo que as dotará de instabilidade, de indeterminação ou de semi-opacidade. Para Nancy, “o político é o lugar onde a comunidade enquanto tal se coloca em jogo”⁶. Já para Mouffe:

Lo político, entendido en su sentido hegemónico, entraña la visibilidad de los actos de institución social, lo que revela que no se debe considerar la sociedad como el despliegue de una lógica exterior a ella, sea cual fuera su origen [...] Todo orden es la articulación temporal y precaria de prácticas contingentes.⁷

A idealização de qualquer uma das duas noções, “esfera pública” e “comunidade”, torna-se problemática, já que abafaria o *político* inerente a ambas constituições.

O político e a arte como uma entre muitas esferas públicas

Em sua diferença com a política, o político é compreendido por autores como Chantal Mouffe e Ernesto Laclau⁸ como aquilo que quando visível revela a contingência e a convencionalidade de uma certa ordem. Esta concepção e função do político permite, por um lado, entender toda arte como política – renunciando assim à problemática categorização tanto da “arte política” quanto da “arte pública” –

mas, por outro, evitar a formulação simplista onde “tudo é político” (já que se “tudo é político, nada é político”⁹). Desse modo, a percepção da relação entre o político e o campo da arte nos deixa entrever os antagonismos que atravessam o campo internamente mas também aqueles conflitos que o conformam externamente, distinguindo-os sempre instavelmente de outros campos. Esta primeira possibilidade permite entender o campo da arte como uma esfera pública entre outras, onde alguns antagonismos parecerão mais específicos e interiores, enquanto outros – aqueles que giram em torno da ideia de autonomia, por exemplo – tocarão justamente no problema da delimitação do campo. Se o entendemos como uma esfera pública, nos moldes de Mouffe, o fato de se configurarem como tal, não implica que deva ser pensada como aprioristicamente autônoma, já que sua delimitação – assim como no caso da identidade e do social, de modo geral – será sempre precária, contingente e politicamente negociável. A esfera pública da arte, como as demais, estaria necessariamente sempre em articulação com outras esferas, contaminando-as e contaminando-se.

A segunda consequência da relação entre o campo da arte e o político – tal como o apresentamos anteriormente (como aquilo que quando aparece torna visível a contingência de toda ordem) – se dá na medida que permite entender que as práticas artísticas não vão tornar perceptíveis as convenções, e posicionar-se frente a elas, do mesmo modo. Considerando a ficção que subjaz qualquer tipo de representação¹⁰, algumas práticas vão optar simplesmente por ignorar as convenções que a atravessam (ignorando conjuntamente qualquer aspecto político), outras vão se ocupar de “romper com as convenções” da maneira mais convencional possível (evitando aquelas que ameaçam fazer transbordar o campo) ou decidir deliberadamente por torná-las, as convenções, transparentes e imperceptíveis, enquanto outras vão entender o trabalho na arte como negociação política, como modo de insistir na observação das contingências; mesmo diante da impossibilidade de se abdicar de toda ordem ou convenção, valeria a pena insistir em apresentá-las, já que sua visibilidade carrega a promessa de que poderiam sempre constituir-se de outro modo.

Entretanto, há de se considerar que se no momento em que vivemos hoje há uma domesticação e constantes tentativas de neutralização do político (ARENDR e SCHMITT), o que configuraria como uma época “pós-político” (MOUFFE), a própria

ocultação do político não deixaria de configurar-se como política. Nesse sentido, os trabalhos que evitam a emergência do político, estariam operando também politicamente, seja de modo consciente ou inconsciente, sem que se possa supor que o político esteja presente do mesmo modo em todo e qualquer produção artística. Ainda assim, se nos depararmos com práticas que optam por tornar perceptível o político, tal postura por si só não garante que sua “política” não seja conservadora, totalitária, paternalista, baseada em hierarquizações ou que esteja interessada na luta contra a opressão de modo geral.

A arte não seria, portanto, dotada a priori de uma capacidade política específica vinculada a sua essência y presente da mesma forma em todo e qualquer prática, nem tampouco estaria isenta deste potencial, inerente a todos os domínios desde sua própria constituição. Não seria por outro motivo que Rosalyn Deutsche e Chantal Mouffe – assim como no caso de outros críticos e teóricos – iriam coincidir quando argumentam sobre a necessidade de se evitar o rótulo de “arte política”:

Today, art discourse is characterized not only by the usual conservative assertions of art's independence of material and political life, against which politicized artists have long struggled, but also by renewed interest in art's relations to politics and by advocacy of so-called 'political art' – a term best avoided, I think, since it implies that art per se is free of politics. Recently, there have been numerous books, exhibitions, articles, issues of journals and conferences – including this conference – devoted to the topic of art and politics.¹¹

Nesse sentido, o modo como um trabalho concebe a questão da identidade e a subsequente formação comunitária é um dos aspectos relevantes a se considerar em uma análise de sua dimensão política, já que poderia mascarar problemáticas convenções em torno da representação ou torná-las visíveis. Se retomarmos as distinções estabelecidas por Miwon Kwon¹² entre as possibilidades de concepção da noção de comunidade em práticas artísticas colaborativas, veremos que tais diferenças indicam maneiras diversas de entender o processo de identificação. Kwon as dividiria da seguinte maneira:

1. comunidade baseada em uma unidade mítica (as mulheres, por exemplo)
2. comunidade “localizada” [*sited*]
3. comunidade inventada (temporária)
4. comunidade inventada (ainda em atividade)¹³

No primeiro caso, portanto, a identidade seria supostamente constituída antes da formação comunitária, como um *a priori* – o que ocorreria com as primeiras concepções do sujeito do feminismo, mas também na configuração da classe operária nos primórdios da tradição marxista, tal como aponta Mouffe e Laclau em *Hegemonia...* –. No segundo caso, a comunidade estaria vinculada a um lugar, o que também se basearia em uma identidade aprioristicamente formada, como nas identidades nacionais, do brasileiro do Brasil, do carioca do Rio de Janeiro, do capixaba do Espírito Santo e do paraense do Pará. Nos terceiro e quarto casos, haveria uma maior compatibilidade com a concepção da identidade como um processo de construção forjado, mais que dado *a priori*, em meio a contingências. No último caso, no entanto, ainda haveria o risco de mitificação já que se acreditaria que uma vez forjadas, tais identidades e comunidade, permaneceriam fixadas para sempre. Apenas a terceira alternativa, onde a identificação inventada funcionaria temporariamente, como um processo necessariamente precário e incompleto, seria condizente com as formulações apresentadas por Chantal Mouffe. Em suas palavras:

Una vez que aceptamos que las identidades nunca están dadas de antemano, sino que son siempre el resultado de procesos de identificación, que están construidas discursivamente, la cuestión que se plantea es el tipo de identidad que las prácticas artísticas críticas deben ir encaminadas a fomentar. Está claro que quienes propugnan la creación de espacios públicos *agonistas*, en los que el objetivo es revelar todo lo reprimido por el consenso dominante, van a concebir la relación entre las prácticas artísticas y su público de forma muy diferente que aquellos cuyo objetivo es la creación de consenso, aun cuando lo consideren crítico.¹⁴

Essa compreensão do processo de identificação como produção relacional, onde as identidades não estariam formadas *a priori*, mas se constituiriam discursivamente quando postas em relação, converge ainda com os argumentos de Miwon Kwon sobre a transformação da noção de *site*, desde seu momento fenomenológico até sua concepção como *site* discursivo¹⁵. Com respeito à especificidade desse *site*, esta teria que ser relativizada a medida que a defesa de sua opacidade impediria a relação de equivalência com outros *sites*, negando assim o papel da “sobredeterminação” que atravessaria diversos espaços políticos.

A arte e a esfera pública como meio opaco

Entretanto, os problemas não se encerram ainda quando essa espécie de lição – produzida tanto pela crítica disseminada de Miwon Kwon quanto por

influência da teoria de Chantal Mouffe – parece ter sido apreendida pelas práticas colaborativas derivadas da “arte-baseada-em-comunidade” em atuação nessas primeiras décadas do séc. XXI. Ainda que evitem o mesmo enquadramento, muitas dessas práticas – presentes em eventos artísticos por todo o mundo – tomam como pressuposto o debate sobre a formação comunitária, agora com um discurso atualizado e articulado com teorias políticas coetâneas. Em um artigo de 2004¹⁶, que discute “projetos dedicados a transformações sociais através da criação de comunidades experimentais”, Carlos Basualdo e Reinaldo Laddaga abordam experiências realizadas em lugares tão distantes entre si quanto Caracas, Kassel e Nova Deli, cujas preocupações seriam convergentes:

These artists eschew making stable, self-sufficient objects that are removed from the particular physical or social contexts in which they appear. They do not produce specific events or performances confined to a particular place or time, but rather, they propose open-ended projects aimed at fostering experimental communities: temporary but durable associations composed of artists and nonartists united in their mutual endeavor.¹⁷

Entre os trabalhos discutidos por Basualdo e Laddaga está aquele do artista suíço Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, proposto para a Documenta de Kassel em 2002. Com características similares a outros projetos seus, como *Deleuze Monument* em Avignon (2000) e o *The Bijlmer-Spinoza Festival* para Amsterdã (2009), este projeto de 2002 parte de uma série de construções “precárias” – cujo aspecto formal já é característico como estilo de Hirschhorn: madeira de tapumes sem acabamento, papel cartonado, muita fita adesiva, escritos à mão em caneta ou pincel – localizadas em uma área pertencente a um bairro residencial de maioria imigrante turca ao norte de Kassel. O projeto incluía a “colaboração da comunidade” na construção de uma escultura, uma biblioteca, uma exposição, um estúdio para transmissão televisiva, uma página web e um bar, e previa um serviço de traslado que levava e trazia os visitantes da Documenta de seu espaço central em Friedrichsplatz até o local do trabalho no bairro turco. Segundo os autores do artigo da Artforum, o processo de construção do trabalho já implicava a “invenção de uma possível comunidade”¹⁸, demonstrando uma diferença, e um avanço, com relação aquelas práticas de educação artística ou de arte comunitária financiadas pelo Estado, já que estas conceberiam a produção artística como uma atividade compensatória, ao mesmo tempo que manteriam, com frequência, “uma noção estática de comunidade”¹⁹ (frente a sua realidade

dinâmica). Nesse sentido, a crítica de Kwon – e, poderíamos dizer, também de Mouffe – parece apresentar uma solução, que permitiria às práticas interessadas na comunidade simplesmente contornar questões relativas à identificação e à constituição da comunidade. Seja a comunidade de imigrantes turcos da periferia de Kassel, sejam os imigrantes surinameses do bairro de Bijlmer em Amsterdã, Hirschhorn toma seus *sítes* de modo similar a como as práticas dos anos 80 tomavam a comunidade que decidiam trabalhar, mas agora mais do que uma aposta no *site* discursivo, há uma mudança no discurso. Percebe-se, por exemplo, na narrativa de Hirschhorn, uma pauta ou agenda que supostamente preveniria as práticas colaborativas de incorrer nos erros do passado (negando explicitamente a categoria de “arte-baseada-em-comunidade”) ²⁰. Conforme defendem Basualdo e Laddaga, deve-se:

- romper com a figura sacrificial do altruísmo;
- evitar produzir eventos e performances específicos para um tempo e lugar particulares;
- evitar a tentação de se identificar com a comunidade;
- evitar tomar a comunidade como autêntica ou organicamente definida. ²¹

Entretanto, se os projetos devem acontecer em contextos onde não se poderia mais pressupor uma identidade fixa de seus participantes, mas entendê-las como “inexoravelmente voláteis”, como se explica o fato dos *sítes* de Hirschhorn abrigarem sempre uma população imigrante com uma determinada procedência comum (sabendo-se que os agrupamentos de imigrantes, por estar em “terra alheia”, são aqueles que mais facilmente se identificam com a ideia de “comunidade perdida”? O artista tenta solucionar o problema da exclusividade que impregna a ideia de especificidade do site, simplesmente insistindo em suas declarações que o público ou a comunidade com a qual trabalha seria uma “audiência não-exclusiva”, negando que o contexto onde projeta o trabalho lhe importe. Retorna, dessa forma, à afirmação – agora sem qualquer ponderação – da Universalidade e da autonomia da Arte (as duas com maiúsculas) ²², apostando ainda no idealismo moderno de que as obras poderiam ser experimentadas sem qualquer mediação. ²³ O contra-discurso de Hirschhorn recobra para si vários pressupostos criticados por teorias e práticas artísticas a partir dos anos 60, em um movimento cíclico, que opera na lógica da

recusa do passado recente, próprio da tradição do novo moderno.



Fig. 1, 2, 3, 4 e 5: Thomas Hirschhorn, *Bijlmer Spinoza Festival*, (Amsterdã, Holanda), 2009.

Sua noção de *site* assume agora a função de meio, onde o meio volta (como em Greenberg) a ser considerado em sua opacidade, abandonando completamente qualquer vínculo com a ideia de representação. Segundo as declarações de Hirschhorn, os “moradores implicados” em seus projetos estão ali para ajudar a ele,

ao artista, na construção do trabalho e não ao contrário, como proporiã as práticas que viã seu labor como serviço à comunidade. No entanto, como nunca chega a esclarecer porque e como elege cada comunidade, o trabalho se apropria desses moradores como um meio, a fim de compor um quadro – agora em tempo e espaço expandidos – onde os vizinhos e suas precárias identidades e vidas lhe servem como uma cor. Tudo permanece na aparência, na opacidade da superfície greenberguiana, onde o protagonista é o artista.

Al igual que en mis otros trabajos en espacios públicos –aquellos que necesitan de una implicación directa de los vecinos, como en el caso del *Deleuze Monument*, del *Spinoza Monument* o del *Bataille Monument*– para mí se trata de implicar a los vecinos. La legitimidad que me otorgo como artista para implicar a los vecinos y para establecer un diálogo con ellos es pedirles que me ayuden. No se trata de preguntarles: ¿Qué es lo que queréis? ¿Qué puedo hacer por vosotros? ¿Cómo puedo ayudaros? Sino todo lo contrario. Yo soy un artista, tengo un proyecto, una idea, una misión, pero para llevarlo a cabo !necesito ayuda! Vosotros que vivís aquí, ¿podéis ayudarme a realizar mi proyecto? !Soy yo, el artista, quién necesita vuestra ayuda, vecinos! Por eso mi trabajo no es un trabajo social, es un trabajo de artista. El punto de partida lógicamente soy yo, el artista.²⁴

Como podemos notar pela citação acima, ao evitar o bastante criticado paternalismo, com relação à comunidade implicada, Hirschhorn decide colocar tanta ênfase em sua posição de artista que acaba por retornar não apenas com as mitificação da arte, mas também com a do artista. Não é, portanto, de se surpreender que aluda tanto ao trabalho de Joseph Beuys, cujas alegações fundadas na frase “todo homem é um artista” (citada com frequência nos esquemas de Hirschhorn) só faziam refletir em sua própria figura o brilho da aura da arte, que Benjamin se empenhou tanto em rebaixar.

Apesar de todo o exposto, no entanto, o trabalho de Hirschhorn não poderia ser totalmente desmerecido, pois traz aspectos interessantes que transbordam o seu discurso. Ao propor construir e oferecer serviços como bibliotecas, salas de exposição, cafés/bares, teatros e conferências – espaços vinculados à esfera pública burguesa – no seio de um espaço comunitário, seus “monumentos” e “festivais” colocam frente a frente a lógica da esfera pública e da comunidade, provocando uma potente fricção para a reflexão na arte²⁵. Ainda assim, o artista deixa a auto-crítica com relação ao campo da arte de lado e insiste, contraditoriamente, que não há exclusão em seus projetos artísticos, onde os mesmos se dirigiam (segundo ele) não à instituição arte, mas aos “Outros”²⁶.

'The Bijlmer Spinoza-Festival' could have taken place in a different neighbourhood than the Bijlmer. This work could have been built in another city, another country or another continent.²⁷

Em um artigo que tenta contrastar e defender a noção de “antagonismo” de Chantal Mouffe e Ernesto Laclau frente à “estética relacional” de Nicolas Bourriaud como bases teóricas para a arte colaborativa, Claire Bishop contrapõe os trabalhos vinculados ao curador francês – Liam Gillick e Rirkrit Tiravanija, mais especificamente – às práticas de Thomas Hirschhorn e Santiago Sierra, que segundo a autora, poderiam ser associadas à ideia de antagonismo. Bishop aproxima assim estes dois últimos da teoria da hegemonia de Mouffe e Laclau como se suas práticas fossem similares. Entretanto, consideramos que os dois artistas trabalham com pressupostos e posições políticas bastante diferentes entre si. Longe de colocar o artista em uma posição confortável, muito menos sobre um pedestal, os trabalhos de Sierra tornam perceptíveis as contradições e o poder depositados tanto nas mãos do artista quanto no sistema da arte. Se a teoria da hegemonia de Mouffe e Laclau implica colocar sob foco crítico a linguagem, a identidade e o social, delimitar o contexto ou o campo discursivo sobre o qual se pretende influir, além de enfrentar a impossibilidade de não-exclusão, bem como os diversos antagonismos presentes no campo (da arte ou outro qualquer), os trabalhos conceitualmente atentos de Santiago Sierra parecem oferecer respostas muito mais contundentes aos problemas sociais e artísticos atuais²⁸.

Consideraríamos, portanto, que mais que citar grandes nomes da filosofia que, seguramente, contribuíram para o avanço do pensamento político, de modo geral, torna-se necessário – para enfrentarmos o político de modo mais incisivo – retomar as contribuições da arte conceitual e da crítica institucional, deixadas de lado, por exemplo, por Miwon Kwon como apenas uma etapa passada no desenvolvimento da noção de site²⁹. Neste sentido, poderíamos considerar que a produção de Santiago Sierra, que combina um enfrentamento político preciso com uma atenção focada nos mecanismos de funcionamento da instituição arte, expõe de modo muito mais contundente, os antagonismos e o paradoxo nos quais estão imersos o trabalho do artista. É certo que, visto do alto, o trabalho de Hirschhorn parece encaixar-se na teoria da hegemonia de Chantal Mouffe, mas uma análise mais cuidadosa impede a conexão. Tal experiência crítica, no entanto, demonstra, por um lado, que determinadas teorias e projetos filosóficos são utilizados, cada vez

com mais frequência, como simples legitimadores de práticas, mas também, por outro, que – longe de mantermos uma distância com relação à teoria crítica, como aqueles que pensam que teoria e prática só se relacionam ilustrativamente – deveríamos manter uma investigação atenta, a fim de refletir criticamente sobre as posições políticas e artísticas implicadas em cada proposta colaborativa, mantendo um olho aqui e outro lá.

A questão não seria, portanto, atacar ou glorificar as práticas que parecem transbordar as margens tradicionalmente estabelecidas para a arte, mas indagar cada uma a partir do pressuposto que o terreno artístico é um campo social discursivo, onde os antagonismos e as articulações hegemônicas estão sempre em operação.



Fig. 6 e 7: Santiago Sierra, *Campanha dentes dos últimos ciganos de Ponticelli* (Nápoles, Itália), 2009.

NOTAS

1. FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. In: *Concinnitas* Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, Ano 9, Vol. 2, nº 13, dezembro de 2008. Ver também: BUREN, Daniel. "The

- Function of the Studio" (1971). In: KRAUSS, R.; CRIMP, D., et al (eds.). *October: The First Decade 1976-86*. Cambridge: MIT Press, 1988.
2. FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica, *op. cit.*, p. 182-184.
- 3 KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge/London: MIT Press, 2004.
- 4 NANCY, Jean-Luc. "Prefácio". *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: ARCIS, 2000.
5. NANCY, Jean-Luc. "Jean-Luc Nancy/Chantal Pontbriand, un entretien". In: *Parachute: revue d'art contemporain*, Edición especial "L'idée de communauté/01", nº 100, out./nov./dez. de 2000, pp. 18-19.
6. NANCY, Jean-Luc. "Prefácio". *La comunidad inoperante*. *Op. cit.*, p. xxxviii.
7. MOUFFE, "Práticas artísticas y política democrática en una era pospolítica", In: MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Macba/UAB, 2007, p. 62
- 8 LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI, 1987.
9. "Lo político se retira ante nuestros ojos y estamos cegados por el hecho de que no podemos verlo, y ello es precisamente lo que constituye su retirada. [...] lo político no desaparece sin dejar huellas, sino que se lo re-traza como una cuestión que debe postularse otra vez. La afirmación de los autores no equivale, por lo tanto, a la ecuación simplista, propia del sentido común, de que 'donde todo es político, nada es político'. Esta ecuación no se resuelve sin resto: *siempre habrá algo* y no, más bien, 'nada', pues siempre estará *la huella de la ausencia o la retirada*. En este segundo sentido, la retirada retrazaría los contornos de la especificidad perdida de lo político y ofrecería la oportunidad de reinventar sus condiciones actuales". MARCHART, Oliver. *El pensamiento político posfundacional: la diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 90-91.
10. LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia. op. cit.*
11. DEUTSCHE, Rosalyn. "The Art of Non-indifference". In: SCHMIDT-WULFFEN, Stephan (ed.); et al.. *The Artist as Public Intellectual? Wien: Akademie der Bildenden Kunst Wien/Schlebrügge Editor*, 2008, p. 19.
12. KWON, Miwon. *Op. cit.*, p. 116.
13. *Ibid.*, pp. 118-135
14. MOUFFE, "Práticas artísticas y política democrática en una era pospolítica", *op. cit.*, p. 67
15. KWON, Miwon. "Unhinging of site specificity". In: *One place after another: site-specific art and locational identity, op. cit.*, pp. 33-55
16. BASUALDO, Carlos; LADDAGA, Reinaldo. "Rules of Engagement". In: *Artforum International*, março 2004, pp. 166-169.
17. *Ibid.*, p. 166.
18. *Ibid.*, p. 167.
19. BASUALDO, Carlos; LADDAGA, Reinaldo. "Rules of Engagement", *op. cit.*, p. 167
20. Em conferência proferida na Casa Encendida em Madri, Hirschhorn explicitamente rejeita a utilização das expressões "community art", "educational art" ou "arte participative". HIRSCHHORN, Thomas; PIRON, François. "Bijlmer Spinoza Festival" [conferência]. Madrid: La Casa Encendida, 2009.
21. BASUALDO, Carlos; LADDAGA, Reinaldo. "Rules of Engagement", *op. cit.*, p. 167
22. Em entrevista a Ross Birrell, na revista *Art&Research*, "RB: *Is there a connection for you between your insistence upon the autonomy of the art work and autonomous political movements, for example in political anarchism or the Italian autonomists? [...] TH: No, there is no connection that I could establish. I just believe in the autonomy of Art – because it's Art – and I do think that it is the autonomy of an Artwork which gives it its absoluteness*". HIRSCHHORN, Thomas; Birrell, Ross. "The Headless Artist: An interview with Thomas Hirschhorn on the Friendship between Art and Philosophy, Precarious Theater and the Bijlmer Spinoza-Festival". In: *Art&Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, vol. 3, nº 1, inverno 2009/2010. Disponível em: <http://www.artandresearch.org.uk/v3n1/hirschhorn2.html>. [Consulta: 10 de setembro de 2012].
23. HIRSCHHORN, Thomas; et. al. *The Subjecters* [catálogo exposição]. Madrid: La Casa Encendida, 2010, pp. 59-60.
24. *Ibid.*, p. 62.
25. HIRSCHHORN, Thomas; Birrell, Ross. "The Headless Artist: An interview with Thomas Hirschhorn on the Friendship between Art and Philosophy, Precarious Theater and the Bijlmer Spinoza-Festival" *op. cit.*
26. O artista explicita esta formulação através de um esquema e afirma: "*Je dirige [mon travail] a des autres, gens que s'intéret naturellement pour l'art*". HIRSCHHORN, Thomas; PIRON, François. "Bijlmer Spinoza Festival" [conferência]. Madrid: La Casa Encendida, 2009.
27. HIRSCHHORN, Thomas; Birrell, Ross. "The Headless Artist: An interview with Thomas Hirschhorn on the Friendship between Art and Philosophy, Precarious Theater and the Bijlmer Spinoza-Festival". *op. cit.*
28. MOUFFE, "Práticas artísticas y política democrática en una era pospolítica", *op. cit.*, p. 69.
- 29 Segundo Kwon, essa etapa seria caracterizada pela noção de "site institucional" dos anos 70.

REFERÊNCIAS

BASUALDO, Carlos; LADDAGA, Reinaldo. "Rules of Engagement". En: *Artforum International*, março 2004.

BISHOP, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics". In: *October Magazine*, nº 110, outono 2004.

BUREN, Daniel. "The Function of the Studio" (1971). En: KRAUSS, R.; CRIMP, D., et al (eds.). *October: The First Decade 1976-86*. Cambridge: MIT Press, 1988.

DEUTSCHE, Rosalyn. "The Art of Non-indifference". In: SCHMIDT-WULFFEN, Stephan (ed.); et al.. *The Artist as Public Intellectual?* Wien: Akademie der Bildenden Künste Wien/Schlebrügge Editor, 2008.

FRASER, Andrea; ALBERRO, Alexander (ed.), *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*. Cambridge: The MIT Press, 2005.

_____, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. In: *Concinnitas* Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, Ano 9, Vol. 2, nº 13, dezembro de 2008.

HIRSCHHORN, Thomas; Birrell, Ross. "The Headless Artist: An interview with Thomas Hirschhorn on the Friendship between Art and Philosophy, Precarious Theater and the Bijlmer Spinoza-Festival". In: *Art&Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, vol. 3, nº 1, inverno 2009/2010. Disponível em:

<http://www.artandresearch.org.uk/v3n1/hirschhorn2.html>. [Consulta: 10 de setembro de 2012].

_____, Thomas; et. al. *The Subjecters* [catálogo exposição]. Madrid: La Casa Encendida, 2010.

_____, Thomas; PIRON, François. "Bijlmer Spinoza Festival" [conferência]. Madrid: La Casa Encendida, 8 de outubro de 2009.

KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge/London: MIT Press, 2004.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI, 1987.

MARCHART, Oliver. *El pensamiento político posfundacional: la diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Macba/UAB, 2007.

NANCY, Jean-Luc. "Jean-Luc Nancy/Chantal Pontbriand, un entretien". In: *Parachute: revue d'art contemporain*, Edición especial "L'idée de communauté/01", nº 100, out./nov./dez. de 2000.

_____, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: ARCIS, 2000.

Gisele Ribeiro

Gisele Ribeiro é artista, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Visuais da UFES. Seu doutorado, na Espanha, foi defendido com a tese "PROJETO URUBU: *opacidad y transparencia en el arte y en la esfera pública*". Desde o início de 2012 integra o Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Sua pesquisa tem como foco as implicações políticas da arte.