

Fabiola Tasca

Entre Nicolas Bourriaud e Santiago Sierra: o antagonismo como estratégia relacional

Resumo

O texto articula aproximações e afastamentos entre o trabalho do artista espanhol Santiago Sierra e as premissas teóricas que orientam a noção de estética relacional, elaborada pelo crítico francês Nicolas Bourriaud. Lançando mão da situação *Tucumán Arde*, compreendida como um emblema das aspirações de imbricamento entre arte e política de uma geração, o argumento que aqui se apresenta sublinha o distanciamento dessas aspirações representado pelo trabalho de Santiago Sierra, o qual é apreendido a partir da expressão “antagonismo relacional”. O texto aposta na pertinência dessa noção, enunciada pela teórica da arte britânica Claire Bishop, enquanto uma chave de leitura para o caráter crítico das manobras artísticas polêmicas levadas a termo na/pela obra de Sierra.

Palavras-chave

Santiago Sierra. O político na arte. Estética relacional.
Tucumán Arde. Arte contemporânea.

Um dos trabalhos visualmente mais impactantes de Santiago Sierra consiste na palavra *SUMISIÓN* (submissão), escavada em um terreno vazio de Anapra, uma zona marcada pelo conflito, situada no extremo oeste da cidade Juarez, na fronteira do México com os Estados Unidos (figura 1). 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 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 subtítulo do trabalho *Sumisión (antes Palabra de Fuego)* 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.

A arte compreendida como um lugar de encontros é uma questão central nos escritos de Bourriaud, autor de *Estética relacional*, 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

Nota do Editor. Este artigo é oriundo de um dos capítulos da tese de doutorado *Por um conceito do político na arte contemporânea: o fator Santiago Sierra*, defendida em junho de 2011 na EBA/UFGM. Um esboço das ideias aqui desenvolvidas foi publicado na revista eletrônica *A-Desk*, n. 27, Barcelona, 10/6/2008 (“Bourriaud vs. Sierra: Santiago Sierra en la 27a Bienal de São Paulo”).

tenta definir o que ele percebe como os traços mais marcantes de 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 1990, entre os quais Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Liam Gillick, Pierre Huyghe, Maurizio Cattelan, Vanessa Beecroft, Dominique González-Foster, que Bourriaud formulou a noção de “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* é muito mais um diagnóstico do campo de produção artística do que propriamente uma abordagem analítica acerca desses trabalhos.

Importante na argumentação de Bourriaud é a tentativa de marcar uma distância irredutível entre as práticas dos anos 1990 e as práticas dos 1960, 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. (BOURRIAUD, 2009, p. 43.).

À pergunta de Hal Foster: “Como e onde a arte política deve ser colocada?” (FOSTER, 1996, p. 188), Bourriaud responderia “As utopias sociais e a esperança revolucionária deram lugar a microutopias cotidianas...”, explicitando sua compreensão de que o caráter político das práticas dos anos 1990 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” (BOURRIAUD, 2009, p. 18). 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. Tal perspectiva compreenderia a postura de Bourriaud como ineficaz, incapaz de promover a revolução.

Revolução? É disso que se trata!?

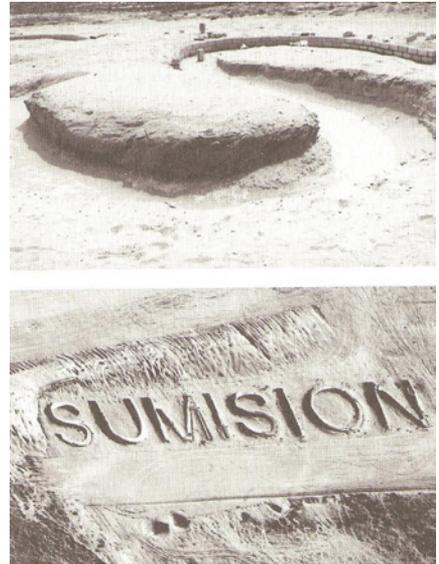


Figura 1. Santiago Sierra, *Sumisión* (*Antes palabra de fuego*), Anapra, Cidade Juárez, Chihuahua, México, outubro de 2006 a março de 2007.

Dossiê

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* (figura 2), 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.¹

Figura 2. *Tucumán Arde*. Imagem do corredor de acesso à mostra em Rosário, Argentina. Arquivo Tucumán Arde (Graciela Carnevale), 1968.



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 Onganía,² e foi o maior empreendimento coletivo dos artistas argentinos de vanguarda dos anos 1960. Tratava-se de uma proposta coletiva de 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, interpellando uma audiência que incluía setores populares.³

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.⁴

“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 estu-

1. Para uma compreensão detalhada de *Tucumán Arde*, consultar Longoni e Mestman, 2008.

2. Juan Carlos Onganía encabeçou um golpe militar na Argentina, 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; MESTMAN, 2008, p. 33).

3. A visitação superou 1000 pessoas (LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 200).

4. “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).

dantil 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. (MELENDI, 1999, 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 1960 se caracteriza por uma aproximação “conteúdistas” 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 imagens⁵ (RICHARD, 2010).

Mas, embora em *Tucumán 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” (LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 314). *Tucumán 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”⁶ (RICHARD, 2010).

Em sua comunicação no Primeiro Encontro Nacional de Arte de Vanguarda, em Rosário, León Ferrari explicita o que os artistas envolvidos em *Tucumán 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.⁷ (FERRARI, 2005, p. 27).

Conforme esclarecem Ana Longoni e Mariano Mestman (2008, p. 157), os Rosarinos e Portenhos envolvidos em *Tucumán Arde*⁸ discutiam uma “nova estética” que abarcasse suas intenções em promover uma fusão entre arte e

5. 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 ser 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).

6. “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, usando la transgresión estética como detonante anti-institucional”. (RICHARD, 2010).

7. “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).

8. A situação *Tucumán 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.

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.⁹

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.

Segundo o comentário de Claire Bishop (2004, p. 56), em *Untitled (Still)*, realizado em 1992, na Galeria 303, Nova Iorque (figura 3), *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 tamborettes 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 esse 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 ideia de democracia”¹⁰ (BISHOP, 2005, p. 118-119).

Entretanto, teóricos políticos citados por Bishop, como Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, têm 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

9. A perspectiva de inserir *Tucumán Arde* no contexto da arte conceitual é controversa. Alguns pesquisadores a consideram como um 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 Conceitualismo 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.

10. “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).

aberta à contestação".¹¹ 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 ideias vamos combater, mas cujo direito a defender tais ideias não vamos questionar"¹² (MOUFFE, 2007, p. 19). 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 veem afetadas pela dimensão do "político".¹³

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.¹⁴

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

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

Nada mais distante do projeto de Sierra do que as ideias teorizadas por Bourriaud: a afirmação de que a arte oferece ferramentas para se apreender 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

11. "[...] 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).

12. "como alguien cuyas ideas vamos a combatir pero cuyo derecho a defender dichas ideas no vamos a cuestionar". (MOUFFE, 2007, p. 19).

13. "puede adoptar 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 conflictivas, ya que se ven afectadas por la dimensión de 'lo político'". (MOUFFE, 2007, p. 18).

14. "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" (*ibidem*).

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. (BOURRIAUD, 2009, p. 23).



Figura 3. Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Still)*, Galeria 303, Nova Iorque, 1992.

15. “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, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. October, Massachusetts, n. 110, fall 2004, p. 67.

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:

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-iorquino. 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.¹⁵

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 ‘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 comunicação¹⁶.

Néstor García 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.¹⁷

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?”¹⁸ E critica a interpretação que Bishop faz do trabalho de Tiravanija, já que está exclusivamente baseada na leitura de um curador (Nicolas Bourriaud), e não em um efetivo movimento de análise do trabalho do artista. Também Liam Gillick (2006), em resposta à crítica de Bishop, 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 a produção teórica de Nicolas 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 redescricao 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

16. “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).

17. “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 un campo artístico idealizado.” (CANCLINI, 2010, p. 232).

18. “¿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).

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 uma frase* (figura 4), um trabalho realizado na Casa de Cultura de Zinacantán, com 11 mulheres tzotzil que foram remuneradas para pronunciarem para uma câmera 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 autorreferencial: “Estou sendo remunerada para dizer algo cujo significado ignoro”.

Figura 4. Santiago Sierra, *11 personas remuneradas para aprender una frase*, Casa de Cultura de Zinacantán, México, março de 2001.



Como resultado desta ação foi produzido um vídeo que a documenta. O vídeo tem início com os bancos da casa de cultura vazios, a câmera 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.

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" (BOURDIEU; EAGLETON, 1996, p. 295). Instrumento de uma violência simbólica,¹⁹ nos termos de Pierre Bourdieu. O que vemos na peça de Sierra é a dimensão de antagonismo que funda o âmbito do político, como sublinha Mouffe. A peça põe em evidência o processo de imposição da linguagem do dominador ao dominado, conforme assinala Cuahthémoc Medina (2005, p. 110). 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" nos procedimentos que leva a cabo. 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, 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?

São arte acaso as palavras em seus livros e estes nas bibliotecas?

As ações dramáticas em celuloide 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".²⁰

19. 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.

20. "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 en las bibliotecas? ¿Las acciones dramáticas en el celuloide y la escena y éstos en los cines y teatros? ¿Las imágenes en los cuadros y éstos en las galerias 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).

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.²¹ A esse respeito, Aracy Amaral apresenta considerações bastante congruentes com os apelos dos artistas envolvidos em *Tucumán Arde*: “E enquanto a arte não reencontrar sua função social, prosseguirá a serviço das classes dominantes, ou seja, daqueles que detêm o poder econômico e, portanto, político” (AMARAL, 2003, p. 3).

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 da arte de crítica institucional, constituindo uma produção artística 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, em certo sentido, concordar com Amaral e perceber que a arte 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 pretende interrogar o reclame por uma “função social” da arte. 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, o que compreendo como algo que assinala um caráter não instrumental da arte. Esta perspectiva é arriscada, até porque pode parecer querer jogar por terra iniciativas de relação entre arte e sociedade que são muito bem-vindas. Mas, minha intenção 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 sepa-

21. 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).

rar-se criticamente do econômico-social e do tecno-cultural, ocupando uma faixa – *interna ao sistema* – de onde a experiência de ver e pensar difere 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.²² (RICHARD, 2010).

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?

22. “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 contigüidad y 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).

REFERÊNCIAS

- 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.
- BISHOP, Claire. Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, Massachusetts, n. 110, fall 2004, p. 51-79.
- BISHOP, Claire. *Installation Art: A Critical History*. New York: Routledge, 2005.
- BOURDIEU, Pierre; EAGLETON, Terry. A doxa e a vida cotidiana: uma entrevista. In: ZIZEK, Slavoj (Org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CANCLINI, Néstor García. *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Katz Editores, 2010.
- FERRARI, Leon. El arte de los significados. In: _____. *Prosa Política*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005, p. 27.
- FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo e política cultural*. São Paulo: Casa editorial paulista, 1996.
- 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.
- 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.
- LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”: Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.
- MEDINA, Cuauhtémoc. Una ética obtenida por su suspensión. In: *Situaciones artísticas latinoamericanas*. San José, Costa Rica: TEOR/ética, 2005.
- MELENDI, María 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, 1999.

Dossiê

MOUFFE, Chantal. *Prácticas Artísticas y democracia agonística*.

Barcelona. Museu d'Art Contemporani de Barcelona y
Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

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.

Fabiola Silva Tasca

Artista plástica e pesquisadora. Doutora em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, professora na Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais, UEMG. Desenvolve o projeto *O trabalho de arte como prática de inserção e invenção de contexto* (2015-2016), PIBIC/UEMG/CNPq.