

Fetiches críticos: práticas artístico-curatoriais para desmascarar o capitalismo

Critical Fetishes: Artistic-Curatorial Practices to Unmask Capitalism

Michele Medina

Mestre em Arte pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E-mail: michele.medina@outlook.com. Orcid: 0009-0009-6173-8424.

Resumo

O artigo desenvolve uma leitura crítica do capitalismo contemporâneo a partir das obras de Teresa Margolles e Santiago Sierra, apresentadas em *Fetiches Críticos: Resíduos de la Economía General*. A ancorada nas reflexões de Gilles Lipovetsky, Jean Serroy e Hal Foster, a análise acompanha como Margolles converte vestígios materiais da morte em um registro incisivo da violência estrutural, enquanto Sierra expõe os regimes de trabalho e linguagem que sustentam a exploração. Em diálogo com o projeto curatorial, tais práticas configuram um campo de tensões no qual as promessas de racionalidade econômica, progresso e neutralidade estética se fraturam, revelando as contradições do capitalismo global.

Palavras-chave: Prática Curatorial. Fetiches Críticos. Santiago Sierra. Teresa Margolles.

Abstract

The article unfolds a critical reading of contemporary capitalism through the works of Teresa Margolles and Santiago Sierra, presented in *Fetiches Críticos: Resíduos de la Economía General*. Grounded in the reflections of Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, and Hal Foster, the analysis traces how Margolles transforms material residues of death into a stark register of structural violence, while Sierra exposes the linguistic and labor regimes underpinning exploitation. In resonance with the curatorial framework, these practices articulate a field of tension in which the promises of economic rationality, progress, and aesthetic neutrality begin to fracture, revealing the latent contradictions of global capitalism.

Keywords: Curatorial Practice. Critical Fetishes. Santiago Sierra. Teresa Margolles.

Artigo recebido em 23.04.2025 e aceito em 20.02.2026.

1 Introdução

Diante de um contexto marcado pela espetacularização da arte e pelo progressivo esvaziamento de sua dimensão crítica, conforme apontado por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, este artigo investiga o potencial de resistência cultural inscrito nas relações entre a prática artística e a curadoria.¹ Parte-se da compreensão da arte como sintoma de seu tempo histórico, político e econômico, o que implica analisá-la em relação direta com os regimes de produção, circulação e consumo que a atravessam. Tal abordagem permite iluminar práticas que, ao invés de reforçar a lógica do entretenimento e da mercantilização, operam como formas de dissidência no interior do próprio sistema que as condiciona.

O estudo toma como objeto a exposição *Fetiches Críticos: resíduos de la economía general* (Centro de Arte Dos de Mayo — CA2M, 2010), realizada em um momento de aprofundamento da crise econômica global e de intensificação das políticas de austeridade na Espanha. Curada pelo grupo *El Espectro Rojo*², a mostra reuniu intervenções de artistas internacionais concebidas como dispositivos estéticos que acionam subversão, desejo e conflito em um panorama dominado pela lógica de mercado. A proposta curatorial desloca a crítica marxista tradicional ao fetichismo da mercadoria para concentrar-se nas “anti-produções” e nos resíduos materiais e simbólicos do capitalismo, explorando traduções estéticas que evidenciam suas fraturas e paradoxos. O objetivo deste artigo é analisar de que modo a proposta curatorial de *Fetiches Críticos* se materializa nas obras de Santiago Sierra e Teresa Margolles, artistas cuja presença na exposição condensa, de forma particularmente incisiva, as articulações entre violência, exploração e produção de valor no regime capitalista contemporâneo. A escolha desses dois casos, entre os vinte e oito participantes da mostra, justifica-se pela centralidade de suas práticas na construção do eixo crítico da curadoria, bem como pela maneira como suas obras operam diretamente sobre os limites entre economia, materialidade e regimes de visibilidade.

¹ Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*, 2015.

² Coletivo de curadores-artistas formado por Cuauhtémoc Medina, Mariana Botey e Helena Chávez.

Adota-se, assim, uma abordagem analítico-crítica de cunho interpretativo e histórico-conceitual, desenvolvendo um estudo de caso centrado na referida exposição. As fontes mobilizadas incluem textos curatoriais e catálogos, entrevistas e declarações públicas, imprensa e literatura. A análise combina descrição formal, leitura das estratégias expositivas e articulação com referenciais criticado pensamento marxista, da filosofia e dos estudos curatoriais, visando evidenciar tanto as potencialidades críticas dessas práticas quanto suas tensões e ambivalências no interior do circuito artístico e de mercado.

2 “É a economia, estúpido!”: contexto e prática curatorial³

Diversas análises teóricas, sobretudo aquelas vinculadas à tradição marxista, têm se dedicado a compreender os mecanismos pelos quais o capitalismo se reinventa a partir de suas próprias contradições. Nesse debate, a obra *O novo espírito do capitalismo*, de Luc Boltanski e Ève Chiapello, oferece uma chave fundamental para situar o contexto econômico e ideológico ao qual artistas e curadores contemporâneos dirigem suas críticas. Os autores argumentam que, diante das contestações emergentes nas décadas de 1960 e 1970, o capitalismo passou a assimilar elementos centrais tanto da crítica artística, voltada contra a alienação, a falta de autenticidade e a rigidez hierárquica, quanto da crítica social, centrada na denúncia das desigualdades e da exploração.⁴ Essa incorporação, longe de enfraquecer o sistema, permitiu sua reconfiguração sob formas mais flexíveis, descentralizadas e, aparentemente, emancipatórias.

Segundo Boltanski e Chiapello, a assimilação da demanda por autonomia e criatividade levou à reorganização do trabalho em moldes flexíveis, o que resultou em novas formas de precarização.⁵ Esse processo foi acompanhado pelo enfraquecimento da crítica social enquanto força coletiva, tornando a crítica artística mais facilmente capturável pelo discurso empresarial e pela lógica do mercado. É nesse ponto que a leitura de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy radicaliza o diagnóstico: para os autores, a força da crítica artística não teria operado como

³ "It's the economy, stupid" (É a economia, estúpido) é uma pequena variação da frase "The economy, stupid" (A economia, estúpido), cunhada em 1992 por James Carville, então estrategista da campanha presidencial de Bill Clinton contra George H. W. Bush, presidente dos Estados Unidos na época.

⁴ Luc Boltanski e Ève Chiapello, *O novo espírito do capitalismo*, 2020.

⁵ *Ibidem*, p. 70.

limite ao capitalismo, mas como um de seus principais motores de expansão. A estetização generalizada da vida e da cultura seria, assim, a expressão de uma apropriação sistemática, pela ordem mercantil, “das linguagens e denúncias que originalmente lhe eram dirigidas como contestação”⁶.

Ao colocar em diálogo Boltanski e Chiapello junto a Lipovetsky e Serroy, cabe aprofundar a consequência prática que deles deriva para a cena expositiva: a leitura de Lipovetsky e Serroy focaliza o que denominam de “capitalismo artista”, uma reconfiguração social e econômica em que a arte é cada vez mais integrada à cultura do entretenimento e ao consumo de experiências. Segundo os autores,

Quanto mais a arte se infiltra no cotidiano e na economia, menos é carregada de alto valor espiritual; quanto mais a dimensão estética se generaliza, mais aparece como uma simples ocupação da vida, um acessório que não tem outra finalidade senão a de animar, decorar, sensualizar a vida ordinária: o triunfo do fútil e do supérfluo⁷.

Essa captura estética, que, segundo Boltanski e Chiapello, dialoga com a incorporação das críticas ao próprio regime, coloca a prática curatorial diante do desafio de produzir crítica sem reproduzir as estratégias de mercado que neutralizam a contestação.

É neste ponto que a crítica de Hal Foster aporta um complemento útil: a intensificação da globalização e da lógica mercantil tende a transformar a arte em espaço de espetáculo e nicho, comprimindo possibilidades de intervenção política e simbólica.⁸ Para Foster, com a intensificação da globalização, a liberdade de expressão passa a ser oprimida frente a mercados que buscam apenas a acumulação de capital. Em um período em que o consumo é definido pela transitoriedade, pela obsolescência programada e pela espetacularização das relações econômico-sociais, a prática curatorial precisa se repensar para não cair nas garras da especulação e da espetacularização que nos ronda. Nessa perspectiva, ao deslocar o foco da promessa de superação crítica para a exposição das fraturas que sustentam o capitalismo criativo, a proposta curatorial de *Fetiches Críticos* não se apresenta apenas como um esforço de resistência à captura mercantil da arte, mas como uma estratégia de explicitação das fissuras,

⁶ Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*, 2015, p. 63-64.

⁷ *Ibidem*, p. 34.

⁸ Hal Foster, *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*, 1996.

contradições e impasses do próprio sistema capitalista, operada por meio das obras selecionadas.

Nesse cenário, a crítica não se confronta apenas com a mercantilização da arte, mas também com a opacidade crescente entre realidade e representação. Slavoj Žižek observa que, no capitalismo contemporâneo, a mediação simbólica — operada pela cultura popular, pelo cinema, pela televisão e, mais recentemente, pelas redes digitais — não apenas representa o real, mas participa ativamente de sua produção.⁹ A visibilidade torna-se, assim, um mecanismo central de reconhecimento social e político, fazendo com que o “fazer-se ver e ouvir” seja, simultaneamente, condição de existência pública e risco permanente de captura espetacular.

É nesse terreno ambíguo que as práticas curatoriais contra-hegemônicas se tornam particularmente relevantes. Longe de rejeitar o regime da visibilidade, elas operam a partir dele, tensionando seus limites e expondo suas contradições. A proposta de *Fetiches Críticos* inscreve-se, precisamente, nessa circunstância. Realizada em um contexto de crise global e de intensificação dos conflitos sociais, a exposição assume, nas palavras de Cuauhtémoc Medina, um dos integrantes do grupo curatorial *El Espectro Rojo*, uma posição crítica inspirada na leitura do *18 de Brumário de Luís Bonaparte*, de Karl Marx:

É o lugar onde estamos, uma etapa cinzenta como nunca antes, onde em lugar de se manifestar o fantasma da revolução, o que se manifesta é o espectro vermelho ao qual a repressão recorre. Neste lugar o impulso para transformar a realidade do capitalismo permaneceu e é aí que queremos agir^{10,11}.

A partir dessa posição, situada num tempo histórico marcado menos pela emergência de horizontes revolucionários do que pela persistência espectral da violência capitalista, a curadoria de *Fetiches Críticos* desloca o foco da crítica do plano da denúncia para o da problematização dos próprios dispositivos de mediação simbólica. Em vez de apostar na transparência como estratégia emancipatória, o projeto assume a opacidade como campo de disputa.

⁹ Slavoj Žižek, *Bem-vindo ao deserto do real!* Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas, 2003.

¹⁰ “Es el lugar donde estamos, una etapa gris como nunca antes, donde en vez de manifestarse el fantasma de la revolución, se manifiesta el espectro rojo al cual recurre la represión. Aquí es donde el impulso para transformar la realidad del capitalismo ha permanecido y es donde queremos actuar” (Tradução minha).

¹¹ Cuauhtémoc Medina, *Fetiches Críticos*, 2010.

É nesse ponto que o conceito de fetiche assume um papel estratégico. Em Marx, o fetichismo da mercadoria designa o processo pelo qual relações sociais historicamente determinadas passam a se apresentar como propriedades naturais das coisas, produzindo um regime de opacidade no qual o valor se autonomiza em relação ao trabalho que o constitui.¹² Assim como na religião, produtos da mente humana parecem dotados de vida própria, Marx observa que, no capitalismo, os produtos do trabalho também passam a “ter vida própria”, ocultando as condições sociais e históricas de sua produção. O fetiche nomeia, portanto, uma inversão constitutiva da forma mercadoria, na qual a mediação social aparece como qualidade imanente do objeto.

Um contraponto decisivo a essa formulação é oferecido por William Pietz, cuja leitura é mobilizada criticamente por *El Espectro Rojo*. Embora reconheça o caráter inovador da análise marxiana, Pietz aponta que o uso do termo “fetiche” em Marx permanece parcialmente capturado por uma narrativa evolutiva que associa o fetichismo a sociedades ditas “pré-capitalistas”. Em sua genealogia do conceito, Pietz demonstra que o fetiche não emerge como categoria religiosa universal, mas como um operador semântico historicamente situado, surgido no contexto das trocas mercantis entre Europa e África Ocidental. Derivado do termo *pidgin fetisso* — por sua vez associado ao português *feitiço*, que no final da Idade Média designava práticas mágicas atribuídas a sujeitos subalternizados —, “o fetiche designava objetos que funcionavam como mediadores materiais de relações jurídicas, econômicas e simbólicas”¹³. Essa historicização do conceito desloca o fetiche do campo do erro cognitivo para o da materialidade social, abrindo caminho para sua reapropriação crítica no projeto curatorial de *Fetiches Críticos*.

É a partir dessa dupla operação, crítica do fetichismo como forma de opacidade do valor em Marx e historicização colonial do próprio conceito em Pietz, que a curadoria de *Fetiches Críticos* formula sua proposta. Ao falar em “reativação do fetiche”¹⁴, *El Espectro Rojo* não reivindica um retorno acrítico à categoria, mas sua reinscrição como dispositivo analítico capaz de resistir às promessas contemporâneas de desmaterialização e transparência. O fetiche é mobilizado, assim, como forma material que condensa relações sociais irreduzíveis à abstração discursiva, permitindo à curadoria operar sobre as

¹² Karl Marx, *O capital: crítica da economia política*. Livro I, 2013.

¹³ William Pietz, *The Problem of the Fetish*, 2022, p. 2-3.

¹⁴ Cuauhtémoc Medina e Mariana Botey, *En defensa del fetiche*, 2010, p.13.

contradições do regime da mercadoria sem recorrer ao ideal de uma desfetichização plena.

Podemos alinhar essa escolha curatorial ao fato de que *Fetiches Críticos* não se propõe apenas a diagnosticar o capitalismo em crise, mas a explorar a possibilidade de outras economias do sensível. Nesse ponto, a presença de Georges Bataille torna-se decisiva. Em uma teoria que desafia as bases do capitalismo, o verdadeiro entendimento da economia, para Bataille, deve incluir o desperdício e a destruição como partes do sistema capitalista.¹⁵ É da sua noção de uma economia geral (em contraponto à uma economia restrita) que surge o nome da exposição, segundo Medina e Botey¹⁶,

Não é coincidência que tenha sido no campo da teorização paralela à ativação do objeto surrealista e da subversão sacrificial, no território lúgubre da investigação do ‘sagrado’ por Bataille e seu círculo, que o fetiche recuperou explicitamente sua vantagem de primitivismo antioccidental¹⁷.

Bataille surge como parte da estratégia curatorial em desafiar e desvelar as ficções de utilidade e progresso que sustentam o capitalismo, propondo uma visão alternativa onde a arte atua como um agente de transgressão.

Nesse horizonte, *Fetiches Críticos* não se limita a diagnosticar o capitalismo em crise, mas propõe a exploração de outras economias do sensível, nas quais o valor não se organiza exclusivamente segundo os imperativos da produção, da eficiência e da acumulação. É nesse ponto que a noção de “economia geral”, formulada por Georges Bataille, torna-se central para o projeto curatorial. Ao conceber a economia não apenas como um sistema de gestão de recursos escassos, mas como um campo atravessado pelo excesso, pelo desperdício e pelo gasto improdutivo, Bataille oferece uma chave crítica que permite à curadoria deslocar a arte para fora da lógica restrita da utilidade e do progresso. Não por acaso, é dessa formulação que deriva o subtítulo da exposição, *resíduos de la economía general*, indicando uma atenção deliberada aos restos, excedentes e materialidades que escapam à racionalidade instrumental do capitalismo. Ao mobilizar Bataille, *El Espectro Rojo* reafirma o fetiche como operador crítico e inscreve a prática artística em um regime de transgressão e de conflito, no qual o

¹⁵ George Bataille, *A parte maldita*, 2013.

¹⁶ Cuauhtémoc Medina e Mariana Botey, *En defensa del fetiche*, 2010, p. 15.

¹⁷ “No es casual que haya sido en el campo de la teorización paralela a la activación del objeto surrealista y la subversión sacrificial, en el territorio lúgubre de la investigación de “lo sagrado” de Bataille y su círculo, que el fetiche recuperara explícitamente su filo de primitivismo antioccidental.” (Tradução minha).

desejo não se subordina ao “capitalismo artista”, mas expõe as fissuras e contradições do sistema. É a partir desse deslocamento — entre fetiche, opacidade e excesso — que se torna possível analisar as obras de Santiago Sierra e Teresa Margolles, cujas práticas tornam visíveis as violências estruturais e os impasses do capitalismo contemporâneo.

3 O capitalismo gera o próprio coveiro: práticas artísticas dissidentes

Marx compreende as crises não como disfunções externas ao capitalismo, mas como momentos em que suas contradições estruturais se tornam visíveis. Ao mesmo tempo em que expõem os limites do sistema, essas crises operam como mecanismos provisórios de recomposição, permitindo que o capitalismo se restabeleça sob formas cada vez mais instáveis.¹⁸ É a partir dessa compreensão que este capítulo se aproxima das práticas de Santiago Sierra e Teresa Margolles. Em vez de tomarem a crise como tema ou narrativa ilustrativa, suas obras mobilizam procedimentos artísticos que operam no interior das dinâmicas capitalistas, explorando tensões relacionadas ao trabalho, à violência, à exclusão e à produção de valor. A inserção desses artistas no circuito institucional e mercantil da arte não se dá, portanto, como negação externa do sistema, mas como uma atuação situada, que pressupõe o entendimento de seus mecanismos de legitimação. Suas práticas configuram, assim, formas-limite de uma crítica construída a partir da própria lógica do capitalismo-artista, tensionando seus regimes de visibilidade, circulação e valorização.

A presença de questões sociais na arte contemporânea, contudo, não constitui por si só um gesto de dissenso. Como argumenta Wendy Brown, um dos efeitos mais contundentes da racionalidade neoliberal foi o progressivo esvaziamento da gramática do social enquanto horizonte político e imaginativo, inclusive no campo das esquerdas.¹⁹ Nesse contexto, a crítica às desigualdades tende a perder densidade coletiva, sendo frequentemente reabsorvida como expressão individual, identitária ou experiencial. Brown alerta que, quando o social desaparece das formas de linguagem e imaginação política, ele também se ausenta das projeções de futuro, sejam elas utópicas ou distópicas.²⁰ É frente a

¹⁸ Karl Marx, *O Capital: O processo global da produção capitalista*, 2014.

¹⁹ Wendy Brown, *En las ruinas del neoliberalismo: El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente*, 2021.

²⁰ *Ibidem*, p. 85.

esse esvaziamento que as práticas de Teresa Margolles e Santiago Sierra se tornam relevantes para esta análise. Em vez de recorrerem à estetização da denúncia ou à produção de narrativas empáticas facilmente assimiláveis, suas obras insistem em formas de visibilidade que resistem à neutralização simbólica e à conversão da crítica em nicho cultural. O interesse deste capítulo reside, portanto, menos em celebrá-las como exemplos de resistência e mais em examinar como elas tensionam — não sem ambivalências — os limites impostos à crítica social no interior do regime estético e econômico contemporâneo.

Esse diagnóstico articula-se à leitura de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy sobre o capitalismo contemporâneo como um regime econômico-estético no qual a arte deixa de se definir prioritariamente pela criação ou pela expressão e passa a operar como experiência, estilo de vida e vetor de identificação. Tal transformação extrapola o campo artístico *stricto sensu* e atravessa a moda, o cinema, a música, a gastronomia e o cotidiano, configurando uma cultura orientada pela intensificação sensorial e pelo consumo de experiências. Nesse cenário, a crítica tende a ser absorvida como valor agregado, convertendo-se em componente estético do próprio sistema que pretende interpelar. Como observam os autores, embora o capitalismo hipermoderno “artealize numa escala enorme o nosso ambiente cotidiano”, essa expansão da dimensão estética convive com o banal, a estereotipia e o esvaziamento das ambições emancipadoras tradicionalmente atribuídas à arte.²¹ É nesse regime — marcado pela conversão da crítica em experiência consumível e pela fragilização do social como horizonte político — que as práticas de Santiago Sierra e Teresa Margolles adquirem relevância analítica. Seus trabalhos não se situam fora do circuito institucional e mercantil da arte, tampouco recusam os dispositivos contemporâneos de visibilidade; ao contrário, operam no interior dessas estruturas, explorando seus limites e contradições. Um ponto comum para os artistas é o crítico e curador Cuauhtémoc Medina, que, segundo Maria Campiglia, foi uma peça fundamental para a construção de um conceito para os trabalhos de Sierra e Margolles.²² Não é, portanto, fortuito que Sierra e Margolles integrem *Fetiches Críticos: residuos de la economía general*, exposição que toma como problema central a relação entre economia, estética e poder no capitalismo contemporâneo.

²¹ Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*, 2015, p. 34.

²² Maria Campiglia, Santiago Sierra y Teresa Margolles, *Estética de la impotencia y el desencanto*, 2015.

No contexto de *Fetiches Críticos*, a presença de Santiago Sierra não se justifica pela recorrência de sua obra nos debates sobre exploração do trabalho, mas pela maneira específica como sua prática é mobilizada pela curadoria para operar sobre a crise econômica e seus regimes de visibilidade. Como observa Ângela Grando, a força do trabalho de Sierra reside na construção de situações que se apresentam como inconsistentes, abusivas ou moralmente desconfortáveis, mas que se ancoram nos regimes de trabalho e nas normativas jurídicas impostas pelo sistema capitalista.²³ Trabalhos como *Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas* (1999, Figura 1) tornam visíveis as fragilidades dessas relações, ao evidenciar como a lógica da remuneração legitima práticas de exploração socialmente naturalizadas. Ao pagar indivíduos em condições de vulnerabilidade para a execução de ações deliberadamente inúteis ou degradantes, Sierra expõe de forma direta a precariedade e a assimetria que estruturam as relações sociais e econômicas no capitalismo tardio.



Figura 1:

Santiago Sierra, *Linha de 250 cm tatuada em 6 pessoas pagas*, Espacio Aglutinador, Havana, Cuba, dezembro de 1999, 1999.

Na mostra, Sierra não apresenta diretamente os trabalhos que o tornaram conhecido por escancarar, de forma frontal, as relações perversas entre capital, trabalho e sujeitos marginalizados; isso não implica, contudo, um recuo de sua crítica. Ao contrário, em *Fetiches Críticos*, sua prática se desloca para uma

²³ Ângela Grando e Santiago Sierra, *Estética Remunerada*, 2015.

operação mais situada, em diálogo direto com o contexto econômico e social da Espanha em 2010 — momento em que o país registrava o maior índice de desemprego dos últimos treze anos, com cerca de 4,1 milhões de pessoas sem trabalho, e em que políticas de austeridade se intensificavam por meio de cortes salariais no funcionalismo público, congelamento de pensões e uma profunda reforma trabalhista.²⁴ Esse cenário de precarização generalizada fornece o pano de fundo para *Traducción de una charla 3 (Caló)* (Figura 2), obra em que Sierra apresenta o registro em vídeo (1h21m20s) da conferência do anarcosindicalista José Luis Velasco, intitulada *Para los trabajadores siempre hay crisis*.

A escolha dessa fala não opera apenas como comentário ilustrativo da conjuntura, mas como um gesto que reinscreve a crítica do trabalho no campo da escuta e da mediação. Ao tornar visível — e audível — a análise de um sindicalista em um momento de ataque sistemático aos direitos trabalhistas, Sierra convida o espectador a uma reflexão que não se esgota no plano estético, abrindo espaço para uma interpelação política direta. Esse deslocamento é intensificado pela decisão de legendar o vídeo em caló, variante da língua romani falada por comunidades na Espanha. Longe de ser um recurso meramente formal, essa escolha inscreve a obra em um regime de endereçamento que privilegia sujeitos historicamente marginalizados, para os quais a crise econômica não representa uma exceção, mas a continuidade de uma condição estrutural de exclusão e precariedade. Ao articular crise econômica, linguagem e visibilidade, Sierra evidencia como os efeitos do capitalismo se distribuem de modo desigual, atingindo de forma ainda mais violenta aqueles cujos direitos já se encontram sistematicamente fragilizados.

A escolha do caló como língua para a legenda adquire densidade política ainda maior quando considerada à luz da história de marginalização do povo *gitano* na Espanha. Segundo David Martín Sánchez, a exclusão dessa população teve início logo após sua chegada à Península Ibérica, no século XV, quando autoridades locais e a coroa espanhola passaram a implementar leis sistemáticas de controle, dispersão e assimilação forçada.²⁵ Desde o século XVI, uma das estratégias centrais dessa política consistiu na repressão do caló, língua reiteradamente proibida como parte de um projeto estatal de apagamento cultural. A estigmatização do povo *gitano* constitui, assim, uma questão

²⁴ G1, “Desemprego na Espanha subiu em 2010”, 2011.

²⁵ David Martín Sánchez, *Historia del Pueblo Gitano en España*, 2022.

estrutural e historicamente produzida, que envolve não apenas a exclusão social, mas também a negação de direitos políticos e econômicos. Ao optar por legendar a fala sindical em caló, Sierra reinscreve a crítica econômica em uma camada mais profunda de violência histórica, evidenciando como os efeitos da crise capitalista recaem de forma ainda mais intensa sobre sujeitos cuja marginalização precede — e excede — os ciclos de crise financeira. Nesse sentido, a obra tensiona diretamente o papel do Estado enquanto agente de exclusão, deslocando a crítica do plano conjuntural para uma dimensão estrutural.



Figura 2:

Frames do vídeo *Traducción de una charla 3 (Caló)* apresentado por Santiago Sierra em *Fetiches Críticos: resíduos de la economía general*, CA2M, 2010.

Ao refletir sobre os efeitos do neoliberalismo sobre o campo político e social, Wendy Brown argumenta que o ataque sistemático à justiça social e ao bem-estar coletivo “esvazia o próprio terreno do “social enquanto espaço de produção de sentido, conflito e responsabilidade”²⁶. Quando a sociedade é reduzida a indivíduos e famílias regulados exclusivamente pelo mercado, tornam-se opacas as estruturas de poder que produzem hierarquias, exclusões e violências. É precisamente esse colapso do social — entendido como dimensão histórica na qual se reproduzem desigualdades de classe, raça e gênero — que atravessa as obras de Teresa Margolles, artista cuja prática se dedica a tornar visíveis as consequências materiais e simbólicas desse esvaziamento.

Diferentemente de abordagens que recorrem à representação ou à espetacularização da violência, Margolles opera a partir de seus resíduos: fluidos corporais, tecidos manchados de sangue, vestígios de mortes violentas. Como

²⁶ Wendy Brown, *En las ruinas del neoliberalismo: El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente*, 2021, p. 65.

observa Julia Banwell, o impacto de suas obras decorre do fato de confrontarem o espectador com aquilo que é sistematicamente ocultado — a morte, a decomposição e o abandono dos corpos.²⁷ Em *Para quien no se las cree hijos de puta* (2010, Figura 3), apresentada em *Fetiches Críticos*, a artista utiliza um tecido empregado na limpeza do sangue deixado na rua após o recolhimento de um cadáver — tarefa que, de modo recorrente, recai sobre familiares e vizinhos das vítimas. O pano, bordado com fios de ouro por artesãos da própria região afetada pela violência, condensa uma economia simbólica perversa: aquilo que o Estado abandona é reinscrito como objeto estético, expondo o custo humano da omissão institucional frente à violência do narcotráfico.

A obra de Teresa Margolles, nessa perspectiva, dialoga diretamente com a prática de Santiago Sierra, apresentada anteriormente, ao deslocar a crítica do plano abstrato da denúncia para o campo material das relações sociais produzidas pelo capitalismo contemporâneo. Se Sierra explicita a exploração e a precarização a partir das estruturas do trabalho e da linguagem, Margolles torna visível o limite extremo desse processo: a produção sistemática de morte e descartabilidade. Ambos operam no interior das dinâmicas institucionais da arte, mas recusam a conversão da crítica em experiência consumível ou espetáculo moralizante. Essa convergência não é casual: a recorrente colaboração entre Margolles e Cuauhtémoc Medina — responsável por sua participação no pavilhão mexicano da 53ª Bienal de Veneza²⁸ e integrante do grupo curatorial de *Fetiches Críticos* — evidencia uma afinidade crítica sustentada ao longo do tempo, voltada à articulação entre violência estrutural, economia política e dispositivos curatoriais. Como observa Juan Carlos Reyna, em um contexto artístico frequentemente marcado pela distância em relação às experiências sociais imediatas, a obra de Margolles se destaca justamente por reinscrever a violência como problema político incontornável.²⁹ Em *Fetiches Críticos*, essa convergência entre práticas distintas reforça a proposta curatorial de explicitar as fissuras do capitalismo não como exceções, mas como efeitos estruturais de um sistema que administra desigualdades, precariedade e morte.

²⁷Julia Banwell, *Teresa Margolles and the Aesthetics of Death*, 2015.

²⁸ Com convite de Medina, Margolles apresentou *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, onde utilizou de resíduos materiais e vestígios da violência do narcotráfico para expor a materialidade do luto e da morte como problemas políticos contemporâneos.

²⁹Juan Carlos Reyna, “Guerra contra el narco: la década perdida”, 2016.



Figura 3:

Teresa Margolles, *Para quien no se las cree hijos de puta*, 2010.
Bordado en oro sobre tela con sangre de persona asesinada en el norte de México 254 x 132 cm.

Lipovetsky e Serroy alertam que, no capitalismo contemporâneo, é preciso abandonar a expectativa de que o regime estético conduza, por si só, a um mundo reconciliado pela beleza “pela via milagrosa da economia de mercado”³⁰. Se esse sistema é capaz de produzir formas, experiências e espetacularização estética em escala inédita, ele produz igualmente mediocridade, vulgaridade e poluição visual. A partir das práticas de Santiago Sierra e Teresa Margolles, pode-se acrescentar que se trata também de um regime fundado na intensificação da violência estrutural, na exploração e na redução sistemática dos indivíduos à condição de objetos. Como observa Campiglia, ao analisar a convergência entre ambos os artistas, seus trabalhos operam dentro de uma lógica reducionista complementar: a redução do indivíduo à sua existência corporal e do corpo à condição de coisa. Essa operação crítica encontra ressonância direta nas reflexões de Georges Bataille em *Teoria da Religião*, texto mobilizado como uma das referências conceituais de *Fetiches Críticos*. Ao afirmar que a humanidade consentiu em ser “reduzida à ordem das coisas” sob o domínio do trabalho industrial, o autor não descreve apenas um processo histórico de submissão econômica, mas identifica a condição extrema a partir da qual essa redução pode tornar-se visível, pensável e, portanto, passível de contestação.³¹ É justamente nesse ponto que a curadoria

³⁰ Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*, 2015, p. 41-42.

³¹ George Bataille, *Teoria da Religião*, 2015, p. 42.

e as práticas de Sierra e Margolles se tensionam com Bataille: ao reinscreverem a redução do homem à coisa no espaço institucional da arte — seja pela exploração contratual do corpo vivo, seja pela circulação de resíduos e vestígios da morte —, ambos expõem não apenas a miséria dessa condição, mas sua permanência estrutural no capitalismo contemporâneo, recusando qualquer promessa conciliatória entre estética, economia e humanidade.

Em um período onde o consumo nos leva a um fenômeno de instrumentalização da cultura, onde o valor simbólico é eclipsado pelo valor econômico, e as adaptações às demandas de consumo, por vezes, ocasionam em uma perda de potencialidade crítica e subversiva na arte. Porém, se analisado em um contexto de crise, talvez, o consumo se torne essa etapa cinzenta ao qual Medina fez referência na apresentação da exposição. Durante entrevista para a abertura de *Fetiches Críticos: residuos de la economía general*, Medina afirmou que

Estamos ativando uma exposición que tem relación directa con la posición que adoptamos poética e políticamente al entender que las obras de arte son intervenciones en lo real. (...) Esta exposición e este proyecto assume que la poética de las obras posee una función crítica que debe ser transgredida e analizada, por consecuencia, en el intento de poner la teoría en la tierra, pensamos que las obras de arte poseen una función de revirar a tierra, en términos de efectuar alguna especie de transformación ou de perturbación (...) ^{32,33}.

Em *Fetiches Críticos*, a intensificação do sentido crítico não resulta da simples tematização do contexto, mas da montagem curatorial que, ao ativar poeticamente as práticas artísticas, produz novas relações entre obra, economia e experiência social.

Hal Foster, ao analisar as práticas artísticas contemporâneas, observa que "a arte torna-se, não mais uma arena de diálogo dialético como no modernismo, mas sim um campo de interesses investidos em seitas licenciadas: em lugar de cultura, temos cultos"³⁴. Essa afirmação revela um deslocamento significativo na relação entre arte e cultura, sugerindo que a produção artística contemporânea está cada vez mais atrelada a nichos específicos de poder e mercado. A partir dessa perspectiva, o papel da curadoria não pode mais se limitar à criação de

³² “Estamos activando una exposición que tiene una relación directa con la posición que adoptamos poética y políticamente al entender que las obras de arte son intervenciones en lo real. (...) Esta exposición y este proyecto asumen que la poética de las obras posee una función crítica que debe ser transgredida y analizada; en consecuencia, en el intento de poner la teoría en la tierra, pensamos que las obras de arte tienen una función de remover la tierra, en términos de efectuar algún tipo de transformación o perturbación.” (Tradução minha).

³³ Cuauhtémoc Medina, *Fetiches Críticos*, 2010.

³⁴ Hal Foster, *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*, 1996, p. 36.

diálogos formais entre obras e contexto, mas se expande para mediar as tensões e inquietações do público, engajando-se ativamente na reconfiguração do espaço expositivo como um campo de questionamento crítico e experiência coletiva. Desse modo, é possível observar que o engajamento curatorial proposto pelo grupo *El Espectro Rojo* buscou superar a simples contemplação estética, promovendo formas de interação que tensionavam as estruturas canônicas e normativas do mundo da arte. No entanto, o potencial de diálogo estabelecido entre as obras e o público, embora perceptível nas escolhas curatoriais, permanece difícil de mensurar em termos de efetiva transformação crítica, sobretudo quando considerado no interior das dinâmicas institucionais que tendem a absorver e neutralizar o dissenso. Essa ambivalência — entre a abertura ao questionamento e o risco de sua captura simbólica — não é um desvio pontual, mas um impasse recorrente da prática curatorial contemporânea.

Considerações finais

Este artigo analisou de que modo as relações entre práticas artísticas e curatoriais, em um contexto de crise socioeconômica, podem operar como dispositivos críticos no interior do capitalismo contemporâneo. A partir da exposição *Fetiches Críticos: residuos de la economía general*, buscou-se compreender como a curadoria de *El Espectro Rojo*, em diálogo com as obras de Santiago Sierra e Teresa Margolles, mobiliza estratégias que tornam visíveis processos de exploração, violência estrutural e marginalização social. Mais do que afirmar a arte como instância de resistência, a análise evidenciou como essas práticas tensionam regimes de valor e visibilidade, operando nas fissuras entre crítica, institucionalização e mercado. A reativação do conceito de fetiche — articulada a Marx, Bataille e Pietz — mostrou-se central para pensar a materialidade dessas operações, ao deslocar o debate da denúncia abstrata para os mecanismos concretos de produção de desigualdades no capitalismo global.

Ao mesmo tempo, a análise permitiu reconhecer os limites inerentes a esse tipo de operação crítica. Como apontam Lipovetsky e Serroy (2015), a capacidade do capitalismo contemporâneo de absorver e estetizar o dissenso impõe desafios constantes às práticas artísticas e curatoriais que pretendem confrontá-lo. Nesse sentido, *Fetiches Críticos* não se apresenta como solução ou superação dessas contradições, mas como um campo de experimentação marcado por ambivalências: entre engajamento e captura, visibilidade e neutralização, crítica

e valor simbólico. É justamente nesse terreno instável que a exposição adquire relevância analítica, ao explicitar que a potência crítica da arte e da curadoria não reside em sua exterioridade ao sistema, mas na capacidade, sempre precária e situada, de tornar perceptíveis as fraturas que o sustentam.

Ainda assim, é necessário reconhecer que a eficácia crítica da proposta curatorial não está isenta de tensões e limites. Ao operar no interior do circuito institucional e mercantil da arte contemporânea, *Fetiches Críticos* também se expõe ao risco de ver suas estratégias de dissenso parcialmente neutralizadas pelos mesmos mecanismos de visibilidade, legitimação e circulação que busca interpelar. A transformação da crítica em experiência expositiva, ainda que politicamente engajada, não elimina a possibilidade de sua assimilação como valor simbólico no regime do capitalismo cultural. A proposta curatorial se move em um campo ambíguo: ao mesmo tempo em que explicita as fissuras estruturais do capitalismo e reinscreve a violência, o trabalho e a morte como problemas políticos incontornáveis, também depende de dispositivos institucionais que tendem a converter o dissenso em linguagem culturalmente reconhecível e, portanto, potencialmente absorvível. Tal ambivalência não invalida a proposta, mas a situa criticamente como parte das contradições que atravessam a própria noção de curadoria crítica no capitalismo contemporâneo.

Referências

- BANWELL, Julia. *Teresa Margolles and the Aesthetics of Death*. United Kingdom: University of Wales Press, 2015.
- BATAILLE, Georges. *A Parte Maldita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. *O novo espírito do capitalismo*. 2a Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2020.
- BROWN, Wendy. *En las ruinas del neoliberalismo: El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente*. Madrid: Traficantes de sueños, 2021.
- CAMPIGLIA, Maria. *Santiago Sierra y Teresa Margolles: Estética de la impotencia y el desencanto*. Tese, 379f. Departamento de Pintura, Faculdade de Bellas Artes, Universitat de Barcelona: Barcelona, 2015.
- FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. 1a Ed. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- G1. *Desemprego na Espanha subiu em 2010*. G1 – Economia, 28 jan. 2011. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2011/01/desemprego-na-espanha-subiu-em-2010.html>. Acesso em: 9 maio 2025.
- GRANDO, Angela. Santiago Sierra: Estética Remunerada. *Farol*, [S. l.], v. 11, n. 14, p. 34–46, 2015.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte* [tradução e notas Nélío Schneider; prólogo Herbert Marcuse]. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro I. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro III: O processo global da produção capitalista. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MEDINA, Cuauhtémoc. Fetiches Críticos. Residuos de la economía general - CA2M. *Hoyesarte*. 26 de maio de 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aSTJwuevJfQ>. Acesso em: 25 nov. 2024.
- PIETZ, William. *The Problem of the Fetish*. Chicago: University of Chicago Press, 2022.
- REYNA, Juan Carlos. *Guerra contra el narco: la década perdida*. Revista Código (online). 19.12.2016 Disponível em: <https://revistacodigo.com/guerra-contra-el-narco-la-decada-perdida-arte-contemporaneo-mexico/>. Acesso em: 8 jan. 2025.
- SÁNCHEZ, David. *Historia del Pueblo Gitano en España*. Madrid: Los Libros de La Catarata, 2022.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!* Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003.