



TALKING ABOUT SANTIAGO SIERRA

Fabíola Tasca

Entrevista com Cuauhtémoc Medina

“estética remunerada” ética
trabalho ócio militância

A entrevista com o crítico e curador Cuauhtémoc Medina tem como objetivo central discutir a produção do artista Santiago Sierra, nomeadamente aqueles trabalhos que envolvem atividades remuneradas. Para tanto, Medina define um cenário artístico específico do final da década de 1990, bem como discute o sentido da crítica e da relação entre arte e política no circuito global.

No dia 30 de setembro de 2010 encontrei-me com Cuauhtémoc Medina em um café no Bairro Condesa, na Cidade do México, para conversarmos sobre o trabalho de Santiago Sierra, foco de atenção de minha pesquisa de doutorado. Transcrevi o material logo após nosso encontro e lhe encaminhei com vistas à autorização para publicação e eventuais retificações. Ele me respondeu informando que não lia em português com a destreza necessária para verificar o que havia dito, mas, disse-me também que acolhia a entrevista supondo que o texto deveria refletir o que conversamos. Agradeço-lhe a confiança e espero que o leitor possa perceber, assim como tive a oportunidade de testemunhar, a beleza de um pensamento em ação.

TALKING ABOUT SANTIAGO SIERRA | Interview with Cuauhtémoc Medina | The main aim of the interview with critic and curator Cuauhtémoc Medina is to discuss the work of artist Santiago Sierra, namely, his work involving paid activities. Accordingly, Medina defines a specific art scenario in the late 1990s, and discusses the direction of reviewing and relationships between art and politics in the global circuit. | “remunerated aesthetics” ethics work idleness militancy

Fabíola Tasca *Gostaria de saber como você conheceu e se interessou pelo trabalho de Santiago Sierra.*

Cuauhtémoc Medina Primeiro por Santiago e logo por seu trabalho mais ou menos em 1995, por uma circunstância casual, mas interessante: quando visitei Madri, pouco antes de 95, Ana Margules, uma amiga flautista e mexicana que lá vive, levou-me ao Ojo Atômico. É um bar com espaço para exposições, e ela me levou lá para apresentar-me a Tomás, que era seu amigo e dirigia o Ojo Atômico. Nessa ocasião devo ter conhecido brevemente Santiago, mas não me recordo. Em fevereiro de 97, quando houve a Feira Arco sobre a América Latina, também sem saber antes, acabei indo ao Ojo Atômico,

Teresa Margolles, *1 tonelada de escombros de vergalhão*, Rua Mariscal, Ciudad Juárez, 2010, aço fundido, ferro cinza
50 x 50 x 50cm

porque o Semefo¹ e Teresa Margolles haviam sido convidados precisamente por Santiago e por Tomás para expor a série *Dermis*, lençóis usados nos serviços hospitalares mexicanos de seguro social, com manchas de sangue, que eram quase como Santos Sudários ou impressões corporais à maneira de Yves Klein. Lá estavam Santiago e Tomás.

Santiago veio ao México no final de 97 ou início de 98 e conheceu o trabalho do Semefo, que naquele momento já se dissolvia, e Teresa estava levando a produção adiante. Talvez esse tenha sido o evento mais importante do Ojo Atômico, que nesse momento, me parece, estava em franca ebulição. Eu morava em Londres, desde o final de 94, fazendo doutorado, e, até regressar, em 99, só voltei ao México uma vez, para participar do filme de Olivier Debroyse, *Un Banquete em Tetlapayac*. Passei pela Cidade do México muito brevemente e, depois da inauguração, no Bairro Condesa, de um edifício no qual muitos artistas fizeram intervenções, conduzidos por Guilherme Santamarina e Paloma Porras, fui a um bar com Guilherme Santamarina e lhe perguntei: “O que está acontecendo que eu estou perdendo?” Com sua melancolia peculiar, ele respondeu: “Aqui não acontece nada, é tudo aborrecido; a única coisa interessante é o que está fazendo Santiago Sierra, que está sentado ali; vá falar com ele”. Em geral quando Guilherme diz “venha ver isso” tem razão. Então fui falar com Santiago, que já conhecia. Ele devia estar há pouco tempo no México, um ano, talvez, e deve ter-me falado a respeito dos projetos de Vizcaínas e de sua ideia de desenvolver uma produção com o trabalho assalariado; me pareceu muito interessante, e em algum momento ele deve ter trocado e-mails com Oliver Debroyse, que foi seu colaborador num projeto. Um ano e meio depois, regressei ao México, e, nesse momento, começou a ser gerada uma situação na qual Taiyana Pimentel e eu começamos a nos aproximar em

função de estarmos ambos muito impressionados com o trabalho de Santiago.

FT *Ele já estava trabalhando no sentido da Estética Remunerada, com a contratação de pessoas?*

CM Quando falei com ele, sim; mas não havia feito muitas coisas; era como uma ideia inicial; quando regressei, em 99, já era algo firme. Até então eu havia falado com ele, mas não vira obra. Regressei em junho de 99 e passei a acompanhar seu trabalho mais de perto, mas já com a proximidade de Taiyana Pimentel, que estava completamente obcecada com a produção de Santiago e, como você sabe, ela fez a intervenção extremamente importante no Museu Tamayo.

O que quero transmitir a você com tudo isso é que seria totalmente falso e contraproducente sugerir que me encontrei com Santiago Sierra de maneira isolada. Há uma comunidade, que comunica ideias, se fala toda semana, e isto existe há mais de uma década, e, nesse momento, era particularmente intenso, e, honestamente, no outono de 99 estar interessado em Santiago Sierra era minha razão de manter proximidade com Taiyana Pimentel.

Comecei a escrever para um jornal e, nesse momento, o que havia de fato era uma espécie de cumplicidade. Era Taiyana e eu. Guilherme, que eu não via com tanta frequência, Francis [Aljys], Olivier Debroyse, Teresa Margolles, todos estávamos persuadidos de que o mais interessante que estava ocorrendo era o que Santiago Sierra estava fazendo e, porque era outro momento histórico, o que ele fazia nos parecia tão incrível, que não poderíamos transmitir jamais, a ninguém, ou seja, Santiago era o artista que entendíamos como decisivo. Ao mesmo tempo, porém, sabíamos que nem os curadores internacionais do mundo da arte local, nem os outros artistas jamais entenderiam por que ele era tão importante. Era, portanto, um artista que não tinha como se localizar no

contexto do mundo da arte que precisávamos sofrer ou viver, com o qual negociávamos. Era uma espécie de círculo de pessoas muito persuadidas da singularidade e relevância de Santiago Sierra, um círculo muito pequeno e muito localizado.

O momento seguinte, talvez fevereiro de 2000, é muito curioso: convidaram-me para dar uma palestra no Royal College of Art, em Londres, e a diretora do programa de curadoria e comissionamento de arte contemporânea, Teresa Gledowe, sugeriu: “Seria bom que você falasse um pouco de Francis [Alÿs]” – ela sabia que tínhamos essa aproximação – “mas também de Gabriel Orozco.” Honestamente, nesse momento, esse tipo de sugestão provocava-me muita raiva internamente, sem que eu pudesse expressar, porque reconhecia ser uma reação muito irracional... Como eu poderia falar algo a respeito dessa comparação?” Converti minhas anotações sobre Santiago em um texto extenso que depois foi publicado na revista *Trans: Formas políticas recentes: Francis [Alÿs], Minerva Cuevas e Santiago Sierra*.² Foi nesse momento também que Minerva Cuevas se havia voltado para sua intervenção *Mejor Vida Corporation*. Coloquei todos juntos, escrevi o texto e fui no avião pensando... Perceba o significado de Santiago Sierra então: dos quatro que acreditávamos decisivos, Santiago é o artista “que contradiz qualquer noção bem pensante de como deve operar a arte hoje e que ninguém vai entender por que era importante”. Qualquer intenção de explicar a algum visitante ou a qualquer amigo por que era importante encontrava uma expressão de incompreensão. Havia um pouco de autoindulgência... a sensação de que era como o artista-limite, que só nas condições de brutalidade de um lugar como este poderia ter sentido. E acho que isso, de alguma maneira, está colocado nesse texto.

E nessa primavera, coincidentemente, saiu um texto de Adriano Pedrosa que Taiyana insistiu para



Teresa Margolles, poltrona forrada com tecido e impregnada com goma depois de ser arrastada pela Rua 23 de El Chorrillo, Cidade do Panamá, sofá, tecido, 2013

que ele o fizesse, mas tudo se modificou. Eu ia lendo meu texto, pensando... “ok, vou ler isto, não vão entender como posso estar interessado nesse argumento e vou-me arruinar com ele. Já não vou falar bem de Gabriel Orozco e vão ter que aceitar que sim, somos uma bola de marxistas absurdos”. Quando, porém, acabei de lê-lo foi muito surpreendente, porque o diretor da Lisson Gallery vinha descendo as escadas correndo, em meio aos aplausos, para parabenizar-me e pedir o e-mail de Santiago. Dei-me conta então de que nossa ideia de que isso poderia não ser interessante, que era inaceitável, foi derrubada.

Interessante, entretanto, foi ter entrado em contato com Santiago Sierra num tipo de cumplicidade que tinha que ver com a sensação de que havia uma espécie de politização brutal que não podia ser transmitida. Três ou quatro curadores consideravam esse trabalho algo extraordinário; Francis Alÿs o classificava como incrivelmente interessante. Depois do Museu Tamayo, havia no México quem julgasse a obra inaceitável; a peça no museu Tamayo foi especialmente brutal, e tive a sensação de que os visitantes estavam assustados com o que estava ocorrendo ali, e que, antes de eles poderem fazer a reflexão de validade



Santiago Sierra, *Os penetrados*, El Torax, Terrassa, Espanha, 12 out. 2008

política, experimentavam a sensação de terror, ou seja, havia uma mudança de demografia, e foi muito interessante como isso se transformou num assunto que introduzia um problema na discussão mais geral.

Então, entrei em contato com Santiago por intermédio dessa pequena rede que, me parece, teve alguns momentos de acerto.

FT *Considerando a crítica de arte atividade implicada na instância de produção da obra de arte, pode-se pensar a relação crítico/artista como uma relação de parceria. Você falou em cumplicidade, e eu queria saber como você definiria sua parceria com Santiago Sierra, se há um projeto comum...*

CM Por regra geral, a crítica de arte é um momento interno da produção da obra, sempre que se entenda que a produção da obra não está faturada em seu momento inicial, com a primeira crítica. A obra, nesse sentido, está constantemente sendo produzida, de modo que sua função de atrair tanto a crítica como a construção histórica, como a encenação física das exposições e coleções, como sua demonstração entre outros discursos e outras sensações e outros problemas é o que a obra de arte tem de diferente, frente a qualquer outro produto cultural, porque está demandando, absorvendo, incorporando e excitando essa intromissão.

Além de não ser completa antes de vista pelo público, a obra é um magneto de significados que adquire *a posteriori*. Se isso ocorre em termos gerais, se isso é a dinâmica social, há, no entanto, uma diferença... haveria um modo de fazer uma taxonomia entre duas classes de crítica de arte, dependendo de qual é o polo em que se situa em termos da enunciação. Há, porém, formas de crítica de arte e momentos de crítica de arte que registram a relação do campo de opinião pública frente a essa operação cultural, e que de certa maneira recebem, remetem, julgam, do ponto de vista hipotético da sociedade ou do público que está sendo recipiente ou vítima desses objetos. Há, portanto, uma crítica de arte civilizada e de grande relevância, que se coloca no lugar do senso comum da sociedade. Há, contudo, outro tipo de crítica de arte que está agenciada pelas obras de um momento específico e cujo discurso está informado por essas obras e não tem o ponto de vista do observador da arte, mas é emitido do campo artístico e que é, portanto, parcial, que não pode tomar as obras de arte, em geral, como importantes e significativas, e que está, além do mais, provavelmente condenada a ser caduca num momento em que um argumento artístico passe a outro lugar. O que eu escrevi sobre o que fizeram Santiago, Teresa Margolles ou Francis Alÿs, emergiu dessa posição formada pela obra dos artistas. Não é, portanto, inconsciente que minha função não tenha sido discuti-las de meu ponto de vista, como se eu argumentasse livre, externa e imparcialmente, e fosse representativo de alguma opinião sensível, sensata e responsável, mas não imbuída dessa produção; de alguma maneira são parte dessa produção. Isso tem menos a ver com a relação entre crítico e artista do que com a relação entre crítica de arte e obra. Dizer que isso é um terreno que deriva das pessoas é cair na suposição desse lugar-comum que acredita existirem seres humanos que têm ideias pessoais,

que têm personalidade; a experiência de produzir e operar com obras de arte todo o tempo, contudo, o contradiz.

FT *Por que a experiência de operar com as obras contradiz a relação interpessoal?*

CM Não contradiz a relação entre pessoas, mas a ideia de que essa é uma relação entre pessoas que têm coisas a trazer como pessoas, como se tivessem uma alma... pensar que o problema é uma relação entre crítico e artista é pressupor que crítico e artista são pessoas e não agentes, que, ao falar, eles falam como pessoas e que não estão ocupando uma função discursiva e social, e que, por conseguinte, o que temos que fazer ao receber essas obras é pensá-las como testemunhos de pessoas. A última coisa que eu quero como crítico de arte é que minha argumentação seja tomada como a expressão de minha pessoa. Minha pessoa não existe, é vazia, não consequente, pouco interessante. E tudo que não desejo é exhibir-me como pessoa. Essa distinção é importante; a relação de crítica de arte e obra de arte é interna à operação da crítica de arte e obra de arte à qual pessoas que estão dispostas a servir como parte, se oferecem como agentes, como agentes da função dessas obras como sujeito de discurso, e fazem de sua vida essa relação; mas essa não é uma relação entre crítico e artista, e sim entre crítica e obra. É claro que há pessoas que vivem ao redor disso, a serviço dessa produção, às vezes de maneira inteiramente comprometida e perpétua.

FT *Em seu texto Uma ética obtida por sua suspensão, você traz elementos muito instigantes para pensarmos o trabalho de Sierra. Você aponta vozes críticas indignadas com a poética do artista em função da ausência de boas intenções no seu trabalho. Claire Bishop discute uma virada ética na crítica de arte e vê isso como um problema.*

Mas você vai ainda mais longe ao assumir que o trabalho de Sierra é político justamente por negar-se a fazer qualquer gesto de militância. Poderia desenvolver esse ponto?

CM Não me recordo os termos exatos dessa frase, mas vou tentar pensar como a colocaria hoje. A produção artística no circuito global – esse circuito de tensa negociação entre abrigar uma discussão e uma memória da radicalidade e, ao mesmo tempo, operar como uma cultura do capitalismo – não está em espaço no qual a expressão da militância tenha algum sentido. O que quero dizer é que a obra artística no circuito global não pode acompanhar nenhuma militância, ou seja, é inverossímil que efetue um processo de interpelação que consiga atrair um processo militante.

A ação absolutamente genial, que Roberto Jacoby tentou na semana passada, é uma demonstração prática dessa impossibilidade institucional. Estou indo ver a Bienal [de São Paulo], mas conhecia a peça de Jacoby antes que ela estivesse instalada; ele me revelou o projeto de fazer propaganda para Dilma. Antes de abrir a Bienal, eu sabia que era isso que Jacoby iria fazer, porque eu sabia que já que colocaram a questão da natureza política da arte... “Ok, querem política, vamos fazer política”. E toda a estrutura do circuito artístico institucionalmente não pôde acompanhar o gesto de um caso de militância muito específico, mas um caso de militância consciente em que a avaliação de Roberto Jacoby – e eu o acompanho nisso – é que nas condições presentes, uma derrota do Partido dos Trabalhadores no Brasil significaria um problema geopolítico latino-americano muito sério. Isso porque é o único processo militante com alguma eficácia governamental existente no continente e que não está embaraçado numa simulação ideológica como a Venezuela de Chaves, quer dizer,



Santiago Sierra com Jorge Galindo, *Os encargados*, Madri, ago. 2012

que está construindo uma cultura de militância efetiva, que está desenvolvendo economicamente uma soberania nacional e que está produzindo uma validação de alguma gestão de esquerda sobre um aparato político nacional. Sua derrota seria cancelar a hipótese de que alguma operação partidária de esquerda na América Latina tenha sentido. Quer dizer, é efetivo o argumento de Jacoby de que a indiferença sobre essas opções encontra um limite no PT. Mas a estrutura artística *per se* cancelou esse gesto para mostrá-lo como um gesto que só revelava o limite da instituição artística para efetuar esse trabalho, primeiro porque a curadoria foi incapaz de responsabilizar-se por sua seleção. Se havia um impedimento legal, ela deveria saber para tomar posição a respeito: A – realizá-la e afrontar as consequências, que poderiam incluir o encarceramento; B – impedi-la e, portanto, assinalar que o território que queria explorar era puramente especulativo; C – encontrar o estratagema curatorial que a tornasse possível: por exemplo, incluir a peça no programa da Bienal [de São Paulo], assegurando que não estivesse num espaço financiado publicamente. Seria perfeitamente possível encontrar um lugar que tivesse financiamento privado para alojar a peça de Jacoby e assinalar essa impossibilidade como parte do

limite do projeto. O que teria sido gerar um nível de cumplicidade real com Jacoby. Se todo esse diagrama necessita ser explorado e explicitado, é algo que em algum momento vão ter que fazer.

Então, dentro do campo artístico efetivo o trabalho de Sierra envolve uma não militância, esse é o requisito de sua operação política, porque o que faz é colocar no centro do debate o questionário do que era, e que não pode seguir sendo, mais do que o questionário central de qualquer noção de militância de esquerda, isto é, a pergunta pela emancipação. Isso não se pode colocar de um modo positivo, de um modo indicativo dentro do campo artístico como tal. Não há espaço, não há função, não há lógica em conceber que o circuito de arte global, como existe, seja lugar de militância. Pode ser lugar de um questionamento que exhibe uma problemática política e a imponha quando ela parece nem sequer ter lugar. Mas não via militância. E o fato é que a estrutura está dada de tal maneira, que parece que a única militância possível é não abordar o tema. Ou seja, no momento em que Santiago aparece, a estrutura geral básica era assumir que não se podia exercer uma apresentação do problema. O território que Santiago estava explorando não é parte das problemáticas políticas efetivas; seu trabalho confir-

ma isso todo o tempo, como prática, e não como momento ocasional – aqui há ponto importante em relação ao trabalho de Jacoby: ele é uma intervenção pontual, não é a matriz de uma prática. O que é extraordinário no trabalho de Santiago é ser matriz de uma prática, cuja ordem sistemática e lógica quase contínua me parecem querer fechar todas as possíveis combinatórias. O trabalho se faz efetivo porque não faz nenhuma ostentação de militância, somente de crítica e tensão de limites. Mais uma vez, aqui há uma diferença entre pessoa e obra. Santiago poderá ser anarquista, marxista, antirreligioso, ilustrado, universalista, mas todos esses elementos não se constituem em prática se são posições frente às quais a obra se joga, que traçam limites que a obra não vai assumir. Santiago jamais fará uma obra comunista.

FT *Parece-me, aliás, que Sierra insiste em se colocar de maneira cínica – termo que você usa com frequência – investindo numa fala que salienta sua condição de explorador, que enfatiza seu distanciamento de ambições humanistas. E acredito que isso faz parte da performance que ele executa como artista. O que você pensa disso?*

CM Há uma diferença entre a noção de performance como uma colocação em cena e a noção de fala que se executa a partir da necessidade dessa aparição pública que a obra requer. Acho que Santiago faz isto: falar sob as condições efetivas que a obra lhe impõe. Não é uma construção, mas uma enunciação. Eu não teria problema com a noção de ação, mas sim com a noção de que é uma montagem. O que Santiago diz é algo que ele, como pessoa falante, pode dizer logo depois de haver feito essas obras, o que essas obras envolvem que não se pode dizer, sobre o que essas obras não permitem falar, porque seria uma formulação falsificada. É uma posição cínica no sentido mais clássico do termo. Uma fala verdadeira que, por dizer



Roberto Jacoby com a Brigada Internacional por Dilma, *A alma nunca pensa sem imagens*
Operação na 29ª Bienal de São Paulo, 2010

as coisas como são, resulta insuportável. O termo clássico é *parrhesia* – fala verdadeira. O cinismo é no território dos gregos uma fala verdadeira, não dizer coisas elegantes e falsas. Isso é o cinismo. Depois o poder escolástico, filosófico, ocidental, cristão converteu os cínicos nos imorais. O cínico se expressava antes de tudo de maneira a dizer ao governante o que ele não queria escutar. Isso é *parrhesia*; acontece, porém, que a reputação do cinismo está sempre atravessada pelo modo como o pensamento do cristianismo elaborou todas essas posições antigas, de acordo com sua conveniência.

FT *O cinismo em Sierra é, portanto, uma manobra, uma estratégia estreitamente relacionada a uma atitude crítica...*

CM Que tem que ver com a difícil problemática de como é possível a uma obra de arte no circuito artístico comercial, institucional existente abrigar as perguntas de radicalidade que o trabalho de Sierra elabora; e não se pode fazer isso se Sierra sugere coisas que a obra não vai fazer. É anti-humanista. E é escandaloso o artista dizer essas coisas, não inventar um estratagemas que acalme a inquietude provocada pelo que ele faz, não nos oferecer uma linguagem mitificada que nos ajude a perce-

ber sua produção menos violenta. Repito, o que pensa e sente a pessoa Santiago Sierra deixa de ser importante, porque a questão é que ele se colocou a serviço de falar por meio dessas obras, o que é uma forma de militância muito específica, em que uma prática – exatamente o que não ocorre na realidade – se atreve a falar em seus termos. Seria o equivalente a um político dizer: “Eu controlo o aparato administrativo de engano de massas que permite a existência, dentro da violência da operação do capitalismo, da ordem e da obediência social que viabilizam a reprodução do capital”. Se os políticos falassem cinicamente teriam que nos dizer isso todos os dias. Sou isso, faço isso. E, naturalmente, tudo isso nos parece escandaloso, porque nossa cultura ocidental segue operando sobre uma base cristã, para a qual é fundamental falar sempre a respeito de uma série de bondades e maravilhas que não existem neste mundo. Tudo o que deveria ser e exibir a beleza de uma alma que não tem nenhum lugar de eficácia. E a formulação de valores que não pode abrigar o corpo nem as mentes. O objetivo fundamental do discurso cristão é propalar, diariamente, a mentira da bondade, o que, para usar os termos clássicos de Marx, é ao mesmo tempo um protesto contra o mundo e o engano que o acompanha. É muito difícil, no entanto, entender essa condição na qual o artista se coloca na posição de falar a partir e por meio, e em nome das obras; dizer o que essas coisas nos estão obrigando a dizer, não o que eles queriam dizer.

FT *Em entrevista a Rosa Martinez, Sierra menciona Grupo de personas cara a la pared y Persona cara a la pared, afirmando que tratam do sentido do trabalho como castigo. O trabalho como uma espécie de castigo pelo qual vendemos nosso tempo, corpo e vontade aos interesses do amo. Você acha que essa definição de trabalho se aplica também no caso do fazer do artista?*

CM Sendo a pergunta de caráter geral, provoca imediatamente uma resposta acadêmica. A figura da produção artística na modernidade sempre foi, desde o século 18, no Ocidente, a postulação de um não trabalho, a atividade produtiva satisfatória subjetivamente, a produção com desejo e significação. Trabalho não alienado. Sierra elaborou – e nem todo trabalho é assim – uma produção artística colocada como demonstração de um trabalho alienado; ao mesmo tempo travava o mecanismo de apreciar a obra do artista como um trabalho não alienado e o apresentava de um modo mais claro por uma via negativa, insistindo nisso. Porque, assim, o lugar do artista voltaria implicitamente a ser o território que não está nesse mesmo lugar. E o trabalho de Santiago não teria nenhum sentido se não houvesse uma estrutura cultural básica que considera não alienado o trabalho do artista. Não teria nenhuma significação problemática. Então, o curioso é que ao mesmo tempo em que o trabalho de Santiago mostra uma situação paradoxal em que o trabalho do artista, sua obra, é alienado, volta a nos obrigar a pensar a relação entre arte e trabalho não alienado. O fato de o trabalho aparecer como condenação toca a problemática da noção marxista de trabalho. É também do contexto dessa questão o fato de o gênero de Marx, Paul Lafargue, escrever uma obra crucial, *O direito à preguiça*, exclusivamente para tratar de diferenciar o projeto socialista de liberação do trabalho e o culto do trabalho, como valor moral, e para destacar a noção, uma espécie de leitura da condição do trabalho como mera condenação, para tratar de apartar o projeto dos trabalhadores da noção do trabalho como parte da essência humana positiva, da qual certamente é um componente no argumento marxista clássico. Então esse problema é comum nessa genealogia teórica.

Tem-se, por um lado, um problema que é o produtivismo de Marx; sobretudo os textos mais recentes, todos apontam para o trabalho não alienado, parte da ideia de que, através do processo de produção e reincorporação, de criação do sujeito pela mediação do produto, encontra-se o trabalho como âmbito de liberação. Ao mesmo tempo, ele faz uma leitura do trabalho alienado capitalista como se fosse uma particularidade. E há uma tensão histórica geral de supor que poderia haver algo como um trabalho não alienado que sempre se apoia na existência da arte, desde os textos de Marx, para supor a existência de um trabalho que não seja castigo. Trata-se de território polêmico muito profundo e frequentemente esquecido e não estimado, ou seja, há uma dissidência marxista histórica como os situacionistas que partem da base de que trabalhar é uma condenação insuportável. Em troca há a posição ideológica oficial dos estados de opressão comunistas que constroem a ideia do trabalho como reivindicação teológica da personalidade, que gera o heroísmo do trabalho: estajanovismo – não sei se você conhece a questão de Alekséi Stajánov, mineiro que, em 1935, supostamente tirou não sei quantas toneladas de carvão em uma só sessão e converteu isso em lema do trabalho socialista, base de um movimento que busca convencer os trabalhadores de produzir extenuantemente em favor da URSS, como valor social, como uma nova moral social. É um debate muito importante da história da esquerda.

Seria muito difícil entender como opera a estrutura artística ocidental se não se tem incorporado esse debate sobre o trabalho. É parte do que faz importante a posição do ócio dândi de Baudelaire, é o que estrutura o argumento de Morris e os pré-rafaelitas de volta ao artesanato manual medieval. Parte da utopia construtivista está alojada na frase de Duchamp que afirma buscar, ao escolher ser

artista, jamais trabalhar. É parte da mitologia de Picasso produzindo todo o tempo em interminável progressão erótica de criação sem trégua, acompanhada de sexualidade sem limites; é parte da posição produtivista antiprazerosa de George Maciunas; é parte da iconografia do minimalismo, ou seja, um tema centralíssimo. É parte da tensão entre trabalho e ócio, desde a crítica do juízo, de Kant. O labirinto mais complicado da teoria econômica da arte. Não estou dizendo que Santiago conhece tudo isso ou parte disso; não sei, nunca falamos em detalhes a respeito desse tema.

NOTAS

1 O grupo Semefo (Serviço Médico Forense), composto por Arturo Angulo, Carlos López, Mônica Salcido e Teresa Margolles, foi, originalmente, uma banda de *death metal rock*. O grupo apareceu na cena artística mexicana realizando ações polêmicas, trabalhando com processos de transformação material de corpos em decomposição.

2 Medina, Cuauhtémoc. Uma ética obtida por su suspensión. In: *Situaciones artísticas latinoamericanas*. San José, Costa Rica: TEOR/ética, 2005:105-116.

Cuauhtémoc Medina é crítico de arte, curador e historiador com PhD em história e teoria da arte pela Universidade de Essex, na Inglaterra. Pesquisador do Instituto de Investigações Estéticas da Universidade Autônoma do México/Unam, foi o primeiro curador da coleção de arte latino-americana da Tate Modern, em Londres (2002-2008). Responsável por inúmeras exposições e projetos emblemáticos para o território da produção artística contemporânea.

Fabiola Tasca é artista e pesquisadora, doutora em artes pela Escola de Belas Artes da UFMG e professora na Escola Guignard da UEMG.